



Cahiers  
de recherches  
médiévales et  
humanistes

## Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

5 | 1998

Le choix de la prose (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)

---

### Ignauré

La parodie « dialectique » ou le détournement du symbolisme courtois

Martina Di Febo

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/1482>

DOI : 10.4000/crm.1482

ISSN : 2273-0893

#### Éditeur

Classiques Garnier

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 1998

Pagination : 167-201

ISSN : 2115-6360

#### Référence électronique

Martina Di Febo, « Ignauré », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 5 | 1998, mis en ligne le 01 octobre 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crm/1482> ; DOI : 10.4000/crm.1482

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes

---

# Igauré

La parodie « dialectique » ou le détournement du symbolisme courtois

Martina Di Febo

---

- 1 La légende du cœur mangé fait sa première apparition littéraire dans le fragment Sneyd du *Tristan* de Thomas (1170 environ)<sup>1</sup>. Iseut, angoissée par le silence qui entoure Tristan, dont elle n'a plus de nouvelle, chante un jour un *lai pitous d'amour*. C'est une histoire d'amour et de mort, émouvante et tragique, où l'amant meurt, tué par le mari jaloux. Mais le meurtre n'est qu'une première étape de la vengeance, car le cœur de Dan Guirun devient la nourriture de la dame infidèle<sup>2</sup>. Placée au moment de la blessure mortelle de Tristan (empoisonné par la flèche du géant), la légende du cœur mangé semble annoncer et préfigurer la mort des deux amants. En une vingtaine de vers, Thomas nous a légué une de légendes les plus inquiétantes du Moyen Âge. Les éléments structurels du mythe y paraissent, tout en définissant les constantes qui seront ensuite transmises par les textes successifs.
- 2 En même temps, dans le domaine d'oc, Arnaut Guilhelm de Marsan compose un *Ensenhamen à cavalier*<sup>3</sup>, où la légende du cœur mangé s'incarne dans une histoire à la fois galante et tragique. Linhaura, le chevalier polygame, est dépecé et donné en pâture aux quatre dames. Le meurtrier est toujours le mari jaloux qui sort de la passivité, à laquelle la lyrique l'avait condamné. La présence de Linhaura parmi les autres amants légendaires (Tristan, Artu, Yvain) a amené la critique à faire l'hypothèse de l'existence d'un archétype, provençal ou bien septentrional<sup>4</sup>, dont on aurait perdu les témoignages écrits. Mais Linhaura était aussi un des *senhals* désignant Raimbaut d'Aurenga, la légende du cœur mangé croise de la sorte les questions poétiques-idéologiques déterminantes pour la formulation de la *fin'amor*. Faute de références explicites aux parties du corps consommées par les dames, le lien entre le personnage de l'*Ensenhamen* et la légende du cœur mangé ne peut qu'être inféré.
- 3 Mais l'intérêt des médiévaux pour l'histoire cardiophagique ne s'arrête point. Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle (1240-70), le motif façonne la biographie d'un troubadour actif pendant les années 20 du XIII<sup>e</sup> siècle : Guilhelm de Cabestaing<sup>5</sup>. Dans plusieurs rédactions de sa *vida*, la cardiophagie semble découler de la centralité du *cor* qui marque sa poésie<sup>6</sup>. La composition du recueil des biographies des troubadours, dont la plupart ont été

vraisemblablement écrites par Uc de Saint Circ, pose des problèmes d'interprétation, intimement liés au colportage des valeurs courtoises à une époque de crise de la société chevaleresque. Le procès de transcodification culturelle mis en place par les auteurs des *vidas* et des *razos* entraîne un profond changement du système éthique-idéologique codifié par les troubadours de première et de seconde génération<sup>7</sup>. La valeur sociale de l'amour change au point d'engendrer une tragédie qui d'une part annule l'instance éducative de la *fin'amor*<sup>8</sup>, de l'autre procède à la béatification de la figure du poète-amant<sup>9</sup>.

- 4 À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, dans la France du Nord, Jakemes, nom chiffré, sous lequel se cache une identité historique encore inconnue, compose le *Roman du Châtelain de Coucy*<sup>10</sup>. La légende du cœur mangé s'insère dans le courant romanesque de la fin du siècle, si bien que sa structure s'élargit et s'enrichit de thèmes qui n'appartenaient pas aux *vidas* provençales. Bien que l'une des dernières versions de la *vida* de Guilhelm de Cabestaing (version P<sup>11</sup>), présente déjà une ampleur rapprochable des intrigues romanesques, les rédactions les plus anciennes s'inspirent de l'idéal de la brièveté, tout en donnant les lignes essentielles du récit. Le *Roman*, tout comme les *vidas*, lie l'histoire cardiophagique au trouvère Guy de Ponceaus, dont les poésies sont axées sur la personnification du cœur. La poésie semble ainsi justifier la *fabula*, de sorte que le discours romanesque acquiert l'allure d'une longue *razo* qui explique les lyriques enchâssées. Le développement narratif est interrompu par la dilatation temporelle des moments lyriques, si bien que le cœur, centre symbolique et métaphorique de l'histoire d'amour, se transforme en entité autonome et vivante. L'univers poétique du grand chant courtois se complique, en outre, en présence des motifs tristaniens qui façonnent la narration romanesque. Le thème du cœur mangé devient alors « dans une société qui, déjà embourgeoisée, vit encore le rêve chevaleresque »<sup>12</sup>, l'emblème de l'amour absolu.
- 5 En même temps que la composition du *Roman*, dans le milieu bourgeois du *comune* florentin, un auteur anonyme recueille cent nouvelles, parmi lesquelles paraît aussi une nouvelle relatant une version comique de la légende du cœur mangé. *Il Novellino*<sup>13</sup>, datant de 1281 environ, témoigne ainsi de la fécondité de la contamination des sources qui conflueraient dans la *novella* de Boccaccio. Marqué par une intention satirique que l'auteur anonyme tire des fabliaux et de certains recueils d'*exempla*, le *Novellino* adapte le motif tragique du cœur mangé au public florentin écarté profondément de la société féodale du Nord ou du Sud de la France. Le décalage comique que la nouvelle LXII réalise, dissout tout le profond sérieux qui avait toujours concerné le thème cardiophagique, à partir de Guirun jusqu'à Guglielmo di Guardastagno, y compris Ignauré (nonobstant la *genitaliafagia*, comme on le verra tout au long de ce travail). Lorsque le mari jaloux apprend aux dames la nature du mets qu'elles ont mangé, c'est-à-dire le cœur de leur amant, elles décident de se rendre au couvent, où, en nonnes vicieuses, elles pratiqueront la religion du plaisir<sup>14</sup>.
- 6 Pendant les années 1293-94, le motif du cœur mangé réapparaît dans le milieu lyrique : Dante l'utilise dans la *Vita Nuova*<sup>15</sup>, tout en saturant la connexion cœur mangé-poésie qui avait caractérisé les *vidas* provençales et le roman français. La cardiophagie rêvée par le poète se pose en prélude de son parcours artistique : l'abandon de son existence terrestre devient la condition nécessaire pour que l'Amour puisse devenir son seigneur et maître<sup>16</sup>.
- 7 Enfin, Boccaccio, dans le *Decameron*<sup>17</sup>, exploite toutes les potentialités narratives de la légende, pour aboutir à une création nouvelle qui dévoile le caractère célébratif du motif : l'éloignement au regard du passé féodal implique la célébration d'une époque désormais révolue.

- 8 Mais, tout en revenant au *Lai d'Ignauré*, on s'aperçoit que l'analyse décèle une structure stratifiée, dans laquelle les souvenirs des motifs mythiques-rituels<sup>18</sup> se superposent aux noyaux poétiques-idéologiques codifiés par les poètes du grand chant courtois. Renaut brode son texte en nouant suggestions littéraires et inquiétudes archaïques, pour aboutir enfin à une réflexion dubitative qui creuse la convention courtoise au-dessous de son monolithisme formel. Texte polysémique, le *Lai d'Ignauré* nous autorise à une approche articulée sur différents points de vue, si bien que toute sa complexité émerge.

Renaut l'auteur

- 9 Signé par un auteur, Renaut, insoucieux de donner son toponyme, le *Lai d'Ignauré* affiche, cependant, plusieurs traits communs avec l'œuvre de Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*<sup>19</sup>. R. Lejeune<sup>20</sup> avait déjà envisagé des affinités linguistiques qui, à son avis, démontrent la même origine géographique des deux auteurs et qui constituent le premier argument en faveur de leur identité. Pourtant, les coïncidences linguistiques et stylistiques demeurent très faibles, mais c'est bien au niveau de l'écriture et du tempérament littéraire qu'une comparaison peut être établie. On découvre alors des similarités que l'on ne peut pas attribuer au hasard, car elles découlent des choix poétiques concernant la structuration des œuvres et leur rapport avec les traditions littéraires. Datant du début du XIII<sup>e</sup> siècle, et le *Bel Inconnu* et le *Lai d'Ignauré* participent de la même « intertestualité programmatica »<sup>21</sup> qui caractérise l'univers littéraire à cette époque. Pourtant le mélange stylistique que les deux Renaut réalisent placet d'emblée leurs œuvres sous le signe d'une originalité, dont il est difficile de trouver le doublet. Ils détournent les conventions littéraires lorsqu'ils insèrent dans des discours typologiquement différents (le roman ou le lai) des segments d'autres registres (lyrique, par exemple), qui produisent un glissement sémantique remarquable<sup>22</sup>. Dans le *Bel Inconnu*, l'affaire entre Renaut et la dame s'exprime par le biais d'un registre lyrique qui s'entremêle sans cesse au discours romanesque, tout en le contraignant à des pauses et des retours sur lesquels le poète greffe son je(u) lyrique. L'écriture romanesque étant complètement refunctionalisée afin d'émouvoir la dame et d'en obtenir un « biel semblant »<sup>23</sup>, semble ainsi s'écarter du modèle que Chrétien venait de fixer. De l'autre côté, la présence du je lyrique en conclusion du *Lai d'Ignauré* renouvelle profondément les finalités des lais bretons. La mémoire et l'urgence du souvenir ne représentent plus le but principal du récit. Alors que le lai breton naissait sous la poussée de la *remembrance* – celle-ci étant sa fonction primaire – l'auteur du *Lai d'Ignauré* ramène l'origine de la poésie à la dame. C'est en effet sur l'invocation de la dame que le conte s'achève, de sorte qu'elle devient la source unique de l'écriture :

v. 627 Et béni[e] soit kil fist faire,  
Cest lai ki as amans doit plaire !  
Cele m'a si for atachié  
Que n'en puis estre deslachié.

- 10 Mais le goût que les deux auteurs affichent au regard de la contamination de registres divers s'étend jusqu'à intégrer des éléments provenant du langage des fabliaux<sup>24</sup>. L'effet d'abaissement ainsi obtenu ne renverse pas, néanmoins, la dominante ni du roman ni du lai. Renaut, en fait, ne compose pas de travestissement, il dévoile les paradoxes du système courtois tout en restant à l'intérieur des genres « sérieux ». C'est ainsi que la visée critique affichée par le *Bel Inconnu* au regard de l'éthique courtoise, telle que Chrétien l'avait définie<sup>25</sup>, se cristallise, nous semble-t-il, à l'intérieur du lai par l'insertion du motif de la *genitaliafagia* dans la légende plus sérieuse du cœur mangé.

*Ignauré* : la parodie et la problématique du récit bref

- 11 Nommé *Lai* dans le seul manuscrit qui nous l'a legué, *Ignauré* se caractérise par sa profonde ambivalence et par sa duplicité. Toutes les tentatives de classement par genre s'attachent mal, en effet, à ce texte hybride, balancé sans cesse entre lai et fabliau. À cet égard le classement demeure fluctuant, le *Lai* étant rangé parfois parmi les lais burlesques<sup>26</sup>, parfois parmi les lais bretons<sup>27</sup>. Même s'il exploite les ressources linguistiques des fabliaux, tout en puisant dans son univers des situations typiques, le *Lai* n'est pas réductible à ce genre. Pourtant, on ne peut pas l'intégrer au *corpus* des lais bretons tout court. En outre, cette nature hybride que *Ignauré* partage avec bien d'autres textes<sup>28</sup>, se complique en présence d'une visée parodique dont on cherchera à dégager les données.
- 12 L'application de la catégorie herméneutique « parodie » pour désigner un groupe de textes médiévaux, a soulevé un vif débat, la parodie étant étymologiquement un contre-chant<sup>29</sup>. Il est vrai que la parodie est d'abord et avant tout *parà oïdè*, à savoir une composition qui, tout en se déroulant sur le même schéma métrique que son modèle, renverse, comme dans un jeu de miroir, son contenu, mais il est vrai aussi que le champ sémantique de la parodie s'étend jusqu'à comprendre d'autres directions et d'autres tendances. Or la parodie a traditionnellement affaire au comique ou, selon la terminologie de Bakhtine<sup>30</sup>, à l'affirmation d'un monde à l'envers, donc aux procès d'abaissement et de renversement d'un modèle codifié. En outre le caractère dialogique<sup>31</sup> de la parodie entraîne la construction d'un contre texte, qui tourne en ridicule le premier ou qui en souligne les contradictions idéologiques. Par sa nature dialectique<sup>32</sup>, la parodie se pose en relation dynamique intertextuelle, en liaison active qui perce les formes et, tout en les contaminant, les laisse dialoguer, si bien que les bornes entre texte parodié et texte parodiant demeurent visibles et que la démarche corrosive propre à la parodie ressort. Pourtant il y a une autre distinction à faire. M. Bonafin, dans son essai *Parodia e modelli di cultura*<sup>33</sup>, emprunte à W. Freund la différenciation entre parodie triviale et parodie dialectique, la première se caractérisant par l'attitude de simple jeu littéraire, la deuxième relevant d'une opération plus complexe de démythification des systèmes éthiques-idéologiques.
- 13 La parodie triviale a recours au comique pour abaisser ce qui est élevé, mais cet abaissement n'aboutit à aucun dépassement du modèle, au contraire il le banalise. Le renversement obscène des plus fameuses chansons des troubadours, par exemple, engendre un anti-modèle qui nie et détruit le système des valeurs courtoises, sans éclaircir ses contradictions. La parodie dialectique, en revanche, met en scène l'intention de bouleverser un ordre codifié, sur l'écroulement duquel elle va affirmer son surpassement. La dialectique qui anime le deuxième type de parodie permet de ne pas s'arrêter au renversement axiologique du modèle (négation), mais de déchaîner des contrastes actifs qui dévoilent l'*understatement* idéologique sous-tendu normalement par le texte parodié. À l'intérieur du texte parodique il y a, en fait, une présence simultanée de deux langues ainsi que de deux systèmes, de sorte que deux styles, deux points de vue, même deux *Weltanschauung* se croisent, sans que l'une arrive à effacer l'autre, au contraire l'ensemble parodié affleurerait en tant que référence constante du texte parodiant. Il s'agit donc d'un dialogue entre deux voix, qui sont, au niveau idéologique, irréductibles. « La parola nella parodia diventa teatro della lotta di due intenzioni »<sup>34</sup>. Le rôle joué par le lecteur achève l'opération parodique, du moment qu'il nécessite une compétence qui lui permet de décoder l'énigme parodique, tout en partageant jusqu'au bout les intentions de l'auteur démolisseur. Il faut donc que le lecteur montre une disponibilité envers la négation des valeurs du texte parodié, telle que l'auteur la réalise.

La parodie représente alors une « synthèse bitextuelle »<sup>35</sup>. Pourtant cette synthèse ne produit aucune conciliation entre les deux modèles concernés, bien au contraire, elle en souligne les différences, donc les contrastes. La parodie se caractérise alors par la discordance entre les deux voix, les deux paroles. L'essence du texte parodiant est « una e bina »<sup>36</sup>. En outre, pour qu'il y ait dialogue, le texte parodiant doit reproduire et mimer la forme du texte parodié<sup>37</sup>.

- 14 S'il est vrai que chaque genre suppose une modélisation du monde, de sorte que certains aspects restent cachés au profit des autres, la parodie permet de dévoiler le caractère idéologique de la susdite modélisation, tout en introduisant les aspects exclus<sup>38</sup>. La parodie semble donc se poser d'emblée au dehors d'un système littéraire donné. D'après la réflexion de certains savants la parodie se pose en prélude d'importantes transformations des systèmes littéraires. L. Hutcheon soutient, en effet, que : « la parodie pourrait être le signe qu'une forme ou une convention est en train de devenir usée. [...] La véritable parodie dialectique pourrait, d'un autre côté, mener à une synthèse du premier plan et de l'arrière-plan qui, par la suite, pourrait dépasser ses origines et inaugurer une nouvelle forme autonome. [...] C'est de cette manière que la parodie participe au développement dynamique des formes littéraires »<sup>39</sup>.
- 15 Le *Lai d'Igauré* décèle une visée parodique que l'on peut aisément qualifier de parodie dialectique. L'univers de référence est donné d'abord par le genre littéraire, flou et indéfini en réalité, du lai breton, dont la forme, la *Weltanschauung* est toujours reconnaissable, puis par le réseau de signifiés qui, à l'intérieur de la lyrique, s'étaient cristallisés autour du cœur, enfin par le milieu obscène et irrévérencieux des fabliaux. Le genre de référence primaire, à savoir celui qui est concerné par la démystification parodique, est donc constitué par le lai breton, de sorte que les éléments tirés du milieu des fabliaux jouent un rôle fonctionnel de contamination ou d'abaissement, sans que l'on puisse parler d'une véritable composition mixte ou éclectique. L'intention critique affecte d'abord et avant tout le système éthique sous-jacent au lai, tout en en discutant la conception de l'amour. À partir de Marie de France, l'amour constitue le point de bascule déchaînant l'aventure intime qui est relatée dans les lais. L'amour courtois<sup>40</sup>, tel qu'il avait été dessiné par les romans, acquérait dans les lais de Marie de France une profondeur psychologique et s'enrichissait, en outre, d'une phénoménologie qui le rapprochait beaucoup de la *fin'amor*<sup>41</sup>. Mais c'est surtout la transformation que la *fin'amor* subit à l'intérieur du grand chant courtois, qui envahit de plus en plus les genres limitrophes.
- 16 Les lois génératives du lai breton se compliquent donc en présence des schémas narratifs et linguistiques des fabliaux, tandis que les images et les métaphores concernant le cœur découlent de l'univers lyrique qui façonne en même temps l'envoi final de l'auteur à sa dame. La polysémie du texte ressort donc de ce mélange de genres et de registres, qui sont, cependant, hiérarchisés et fonctionnellement différenciés. L'auteur, en fait, utilise parfois le langage des fabliaux (comme on le verra plus loin) sans s'écarter, cependant, de son univers de référence, c'est-à-dire le lai, si bien que le comique se dissout enfin dans l'aboutissement tragique. C'est à propos de la nature de la conclusion que l'on peut justement classer *Igauré* parmi les lais ou les textes sérieux, plutôt que parmi les fabliaux. Si les incursions dans la grivoiserie des fabliaux minent l'unité stylistique du lai et font figure d'incongruité, le développement du récit autant que la caractérisation des personnages déterminent une tragédie qui n'a rien à faire avec le rire d'un fabliau, mais qui au contraire s'achève sur la constatation d'un échec sans espoir et sans rachat. Les

images d'Igauré tué et démembré et des dames qui meurent accablées de douleur ne provoquent pas de ricanements ni d'adhésion au dénouement, si bien que le lecteur reste à jamais incrédule et *pensif*. À un procès d'identification ou de complicité, le lecteur semble substituer une réflexion dubitative qui l'oblige à prendre en charge la progressive dissolution du système courtois. C'est cette désagrégation, résultant de la contamination des divers éléments du texte, qui constitue le but de l'intention parodique. La parodie dialectique, qui ne débouche pas forcément sur le comique, agit dans le texte pour que les contradictions du système courtois émergent et se brisent.

- 17 On peut aussi affirmer que la distinction entre parodie triviale et dialectique semble marquer le *Lai*. La présence d'une parodie explicite, bien représentée, par exemple, par le jeu de la confession (renversement spéculaire du sacrement ecclésiastique), produit un effet d'abaissement qui contraste avec la dynamique sérieuse. Le caractère irrévérencieux de ce travestissement parodique, semble se prolonger jusqu'aux licences verbales qui marquent les discours des dames (cf. plus loin). Mais finalement c'est la dynamique sérieuse qui déclenche, en profondeur, la tragédie et qui détruit le paradigme courtois.
- 18 Composé dans une période de passage, le *Lai d'Igauré* semble anticiper, à côté des autres textes hybrides, la formation du nouveau genre littéraire codifié par Boccaccio, la nouvelle. La crise des valeurs courtoises ainsi que l'affaiblissement du genre lai ne peuvent s'exprimer qu'à travers la dialectique parodique, qui tout en contaminant et entremêlant des langages divers, creuse la voie aux futures transformations littéraires.
- 19 Afin de comprendre la visée parodique du *Lai d'Igauré*, tel que l'on vient de l'envisager, il faut cependant se rallier à la question des genres brefs, car c'est seulement à travers une analyse détaillée des infractions ou des innovations au regard des conventions littéraires données, qu'il s'agisse de lais ou de fabliaux, qu'on arrive à appréhender la complexité et la polysémie du texte.
- 20 L'action démarre sur une situation de bonheur qui sera finalement renversée dans une véritable tragédie. Il n'y a, bien sûr, rien d'étonnant dans ce schéma qui relève de la tragédie, telle que les rhétoriques anciennes et médiévales l'ont définie. Pourtant la narration se déroule à travers une contamination des langages et des registres, qui font fort douter de la nature du texte. On est, en effet, toujours balancé entre la tentation du comique et l'inquiétude du tragique, pour que, en conclusion, un sombre sentiment s'empare du lecteur.
- 21 Le titre du *Lai* s'insère dans la tradition des lais bretons, telle que Marie et les auteurs anonymes l'avaient fixée. Le nom du protagoniste signale l'élection du chevalier qui sera concerné par l'aventure extraordinaire, de même que dans les lais de *Lanval*, de *Graelent*, de *Guingamor* on est immédiatement confronté au personnage élu. L'esthétique du lai autant que le système romanesque tournent, en effet, sur le héros, le chevalier pour qui la tâche d'un destin supérieur se concrétise dans l'épiphanie de l'aventure<sup>42</sup>. Pourtant, la situation initiale se présente comme anti-*topos*. Le climat canonique du lai breton domine l'*implicit* afin que les incongruences soient bien visibles. Le style formulaire qui introduit le récit plonge d'emblée le texte dans un horizon d'attente qui sera effectivement déçu.

v. 13 Por chou, voel roumans coumenchier,  
 Une aventure molt estraigne  
 Que jadis avint en Bretagne  
 D'un chevalier de grant poissanche,  
 Ki bien doit estre en ramembranche.

- 22 Les trois éléments substantiels au lai breton y apparaissent : l'aventure, l'arrière-plan géographique, c'est-à-dire la Bretagne, le chevalier puissant. En répertoriant les *incipit* des lais, on s'aperçoit qu'il s'agit là d'un véritable *topos* de l'*exordium*.
- 23 La présentation du protagoniste suit le bref *implicit*, l'auteur nous en donnera alors le portrait psychologique, tout en spécifiant la classe sociale, les vertus militaires, les qualités morales. Or le chevalier élu appartient normalement à la haute noblesse ou, s'il est un simple vassal, il est toujours lié à un roi très puissant. Il est donc intégré au système des liaisons féodales qui règlent la société médiévale. La cour devient, dans la littérature, le lieu idéal où les tensions des *milites errantes*, mercenaires et dépourvus « de rente et de terre », se subliment et se composent<sup>43</sup>. La cour, surtout arthurienne, représente à la fois un principe régulateur et « une grande machine narrative »<sup>44</sup>. Guigemar est le fils d'un noble baron, Lanval est fils de roi<sup>45</sup> et il appartient, en plus, à la Table Ronde, Graellent est un vassal du roi de Bretagne, Guingamor est, en revanche, le neveu du roi de Bretagne, Désiré est le fils d'un vassal riche de « terre »<sup>46</sup>. Ignauré, par contre, appartient à la basse noblesse et il n'est même pas lié à un roi puissant. Il semble refléter la condition des chevaliers errants ne possédant ni château ni rente. L'atmosphère merveilleuse du lai breton semble s'estomper sous le poids de certains détails réalistes.
- 24 La valeur d'Ignauré découle de sa dextérité militaire.
- v. 19 Ignaures ot li chevaliers non ;  
Molt par estoit de gran renon.  
Nés fu de la terre Hohiel,  
À Riol, un noble chastiel.  
Ne fu mie de grant hauteche,  
Mais il fist tant par sa proeche,  
K'il n'avoit, en tout le pais,  
Nul chevalier de si haut pris.
- 25 Mais il n'est pas au service d'un seigneur, et tout en cherchant la gloire et le salaire, il semble étroitement noué à la société féminine, de laquelle dépendent ses revenus.
- v. 57 E quant tornoi estoient pris,  
Il i aloit querre son pris  
A vint chevaliers, u a trente.  
E si n'avoit c'un poi de rente ;  
Toutes gens s'esmerilloient,  
Mais les dames trop li donnoient,  
Ki plainnes ierent de reviaus.
- 26 En outre le portrait de ce chevalier fêtarde et *haitiés* qui tous les jours se rend au bois avec cinq « jogleors », contraste pleinement avec l'image du chevalier « pensif » et solitaire, tels Lanval ou Guigemar, qui dans le bois rencontrent inopinément l'aventure. Le chant du poète-amant se transforme pour Ignauré en vacarme<sup>47</sup>.
- v. 29 A l'ajornee se levoit ;  
Cinq jougleres ad lui menoit,  
Flahutieles et calimiaux :  
Au bos s'en aloit li dansiaus.  
Le mai aportoit a gran bruit.  
Molt par estoit de grant deduit ;  
Chascun jour l'avoit a coustume.

- 27 Ce bruit semble souligner une exaltation des sens qui se traduit par l'ambiguïté de l'habitude au déduit<sup>48</sup>, par la corporalité de ce plaisir qui éclate. L'atmosphère mélancolique qui marque le début des lais de *Lanval* ou de *Guigemar* s'évanouit, tout en se renversant en allégresse et joie de vivre. Mais Ignauré, comme les trouvères et les troubadours, chante par amour, la source de sa musique étant la *fin'amor* qui « l'esprent et alume »<sup>49</sup>. Ignauré manifeste donc la même plénitude de bonheur que les trouvères et les troubadours ressentent lorsque leur amour est partagé. C'est pourquoi les femmes l'appellent *Lousignol*. Le sobriquet rappelle certainement le *Laostic* de Marie de France<sup>50</sup>, mais il s'avère aussi l'indice d'interférences croisées, car l'imaginaire poétique des troubadours et trouvères semble se concentrer sur cet oiseau-symbole. Le rossignol représentait, dans la mythologie amoureuse, l'emblème de l'amour poignant et fidèle. L'attribution de cette épithète à Ignauré, amant volage, semble en quelque sorte briser la cohérence propre au réalisme platonique médiéval qui impliquait la correspondance parfaite entre l'être et le nom. À l'égard de Guirun, dont « il faut remarquer la parenté [...] avec les mots bretons *gwir*, vrai, véritable et *gwirion*, vrai sincère, fidèle »<sup>51</sup>, *Laostic* semble exprimer le décalage existant entre le symbole et son incarnation, à savoir le chevalier léger et à la limite frivole.
- 28 La lyrique courtoise, à son tour, foisonne de métaphores inspirées par le rossignol, l'oiseau qui annonce le printemps du cœur ou qui, avec sa douceur, tourmente le cœur souffrant. Le domaine du roman n'échappe pas, lui non plus, au charme fantastique que la voix du rossignol produit. C'est, en fait, le personnage censé être l'emblème de l'amour absolu et tragique qui lui est attaché : Tristan. Parmi ses innombrables déguisements, le chevalier de Cornouailles choisit, dans le *Domnei des amants*<sup>52</sup>, d'imiter la voix du rossignol pour envoyer ses messages à Iseut.
- 29 Face à la densité sémantique qui entoure le rossignol, l'attribution de la même épithète à Ignauré, amant volage et polygame, semble d'abord banaliser la métaphore, pour la racheter enfin, lorsque la mort tragique du protagoniste semble reprendre en charge tout le côté mélancolique et déchirant, qui, à partir de Marie de France jusqu'au Tristan du *Domnei des amants*, lui était lié.
- 30 Les signaux d'un monde à l'envers se poursuivent dans l'énumération des amies du chevalier. Cet incroyable succès découle de sa courtoisie et de sa gentillesse, de sorte que les valeurs courtoises qui assuraient la fidélité du service amoureux, garantissent, dès maintenant, la polygamie du jeune amant. L'ambiguïté de ces vertus ressort de l'accentuation du côté implicitement physique, caché dans la locution qualifiant les dames, *pleins de reviaus*. Mais elle émerge de surcroît par rapport à la version explicitement comique et satirique de la légende du cœur mangé, la nouvelle LXII des *Cento Novelle Antiche*<sup>53</sup>. Or, le caractère de parodie obscène, lié au motif de la polygamie et par la suite à la *genitaliafagia*, est dévoilé dans l'*incipit* de la nouvelle LXII, car le succès du *portiere milenso* (un nigaud de portier) est ainsi expliqué :
- « L'una delle cameriere cominciò a giacere co' lui, poi il manifestò a l'altra, e così andoe infino alla contessa. Sentendo la contessa ch'elli era a *gran misura*, giacque con lui ».
- 31 Les vertus physiques l'emportent sur les qualités spirituelles, si bien que la nouvelle LXII semble éclaircir rétrospectivement toute l'ironie sous-jacente à la polygamie d'Ignauré. En outre, le *Vallet aux douze femmes* est le titre d'un fabliau certifié<sup>54</sup>, dont l'histoire vise à la démonstration de l'insatiable faim sexuelle des femmes. Au-delà du titre qui reprend le

même nombre d'amies qui entourent Ignauré, le fabliau ne partage rien d'autre avec notre texte. La convoitise sexuelle des femmes, toutefois, constitue l'arrière-plan des accusations des maris trahis. Lorsque les maris décident d'émasculer le chevalier et de donner en pâture aux dames son cœur et son *phallus*, c'est ainsi qu'ils s'expriment :

v. 542 Tout li derrain membre aval  
Dont li delis lor soloit plaire.

- 32 Encore, quand le seigneur de la dame à qui Ignauré s'était voué, explique à sa femme la nature du plat qu'elle vient de manger, il dit :

v. 567 Mangié avès le grant desir  
Ki si vous estoit em plaisir  
Car d'autre n'aviés vous envie.  
En la fin en estes servie !  
Vostre drut ai mort et destruit :  
toutes, partirés au deduit  
De chou que femme plus goulouse ;  
En' avés assés en vous douse ?

- 33 Ce *topos* de la littérature misogyne est, cependant, fermement repoussé par l'auteur lorsqu'il attribue à ses personnages féminins des traits qui appartiennent aux autres héroïnes des lais « sérieux »<sup>55</sup>. Le texte, en effet, se divise en deux temps ainsi qu'en deux points de vue. Le premier temps se déroule dans une ambiance allègre et parfois outrée, on pourrait dire aussi ludique, ambiance que s'éteint lorsque la ruse du chevalier est découverte par les dames. Pourtant, c'est la révélation de l'adultère qui déchaîne l'*incipit tragædia*, tout en changeant le ton et l'atmosphère du récit. À partir de là, l'anxiété des dames augmente de plus en plus, tout en traçant le *crescendo* dramatique. C'est d'abord l'attitude de la dame qui évoque un accablant désespoir.

v. 508 La dame ses caviaus detire,  
Mervillouse dolour demainne.

- 34 Et plus haut, le ton est anxieux et angoissant :

v. 517 La dame en est en grant torment ;  
As autres dames fist savoir  
De son contraire tout le voir,  
Si con Ignaures fu surpris :  
« Ne sai s'il est u mors u vis ! »

- 35 Les dames opposeront ainsi leur point de vue, centré sur la fidélité à l'amant, au point de vue des maris, qui, pleins de honte et de rancune, auront recours aux lieux communs de la gourmandise sexuelle de femmes. *Gloutes* c'est l'adjectif que les maris adresseront à leurs femmes, pour les insulter et pour justifier leur crime épouvantable :

v. 537 Che dist li uns : - « [Les] ordes gloutes  
Ont creantet a juner toutes ».

- 36 La première section semble donc marquée par l'atmosphère outrée de la Saint Jean. L'allégresse initiale souligne, comme dans la tragédie ancienne, le contraste entre la plénitude et le manque successifs, mais surtout elle nous alerte sur la catastrophe qui va s'accomplir. Le caractère carnavalesque du jeu de la confession découle, en fait, de la fête de la Saint-Jean, pendant laquelle les dames décident de se donner rendez-vous. Or, la bande joyeuse des femmes, *pleins de reviel*, rappelle aussi la « revanche des femmes », liée dans certaines provinces françaises au cycle de Mai<sup>56</sup>. Pendant ces jours les femmes se réunissaient pour prendre du bon temps en dépit de la société masculine, à l'égard de laquelle elles se déchaînaient en toute licence et toute liberté. Le sens de cette révolte

pourrait se cacher dans le substantif *reviel*, qui, adressé dans les *chansons de geste* aux vassaux rebelles ou aux païens, signifie d'abord orgueil, rébellion, pour passer ensuite à exprimer la joie, la vie joyeuse. À l'intérieur du *Lai d'Igauré* une extension sémantique se produit jusqu'à comprendre un « sens un peu particulier. « Etre pleins de reviel », dans les trois exemples du *Lai*, signifie en effet aimer le plaisir, s'y adonner »<sup>57</sup>. Les trois exemples révèlent, en outre, une subtile variation de signifié qui a lieu à l'intérieur même du *Lai*. La première attestation est raliée à la générosité des dames de façon que le cliché du chevalier magnanime semble se renverser, car la pauvreté d'Igauré est comblée par ses amantes :

v. 60 Et si n'avoit c'un poi de rente ;  
Toutes les gens s'esmerilloient,  
Mais les dames trop li donnoient,  
Ki plainnes ierent de reviaus.

- 37 La deuxième, dans les mots de la dame courtoise, préfigure une ardeur qui justifie leur conduite amoureuse.

v. 83 Femmes as pers de cest chastiel ;  
Plainnes sommes de grant reviel.  
N'i a cheli n'aint par amours,  
Et molt est envoisiés cis jours.

- 38 La troisième, enfin, semble faire allusion à la *démésure* dangereuse qui ruinera les amants.

v. 471 Cil, qui plains estoit de reviel,  
S'esbanioit par le chastiel  
Devant ses morteus anemis.

- 39 L'ambiance ludique de la fête de la Saint Jean entraîne une certaine liberté de langage. La légèreté et l'étourderie qui caractérisent les dames en train de dévoiler le secret qui soutient tout le jeu amoureux, c'est-à-dire l'anonymat absolu des amants<sup>58</sup>, semblent, en fait, s'exprimer par le biais du registre linguistique utilisé pendant les confessions. Les infractions au code courtois donnent lieu aux équivoques, aux calembours licencieux, qui souvent dans les fabliaux sont utilisés pour indiquer l'acte sexuel. Le jeu de mot tiré de l'ambiguïté du terme *cos*, par exemple, puise dans une des situations typiques des fabliaux, là où la femme arrive à tromper le mari grâce au double sens caché dans ses phrases.

- 40 Dans *La Saineresse*, l'explication donnée par la dame au mari tourne sur la duplicité intrinsèque des *cops* qui renvoient aussi bien à la saignée qu'à l'acte sexuel.

*La Saineresse* v. 71 Et m'a plus de cent cops ferue,  
tant que je sui toute molue !  
N'onques tant cop n'i sot ferir  
c'onques sans en peust issir !<sup>59</sup>

- 41 Et dans le *Lai d'Igauré* :

v. 181 – « C'est cil dont li pais resonance.  
On le doit nommer quant il tonne :  
Ja puis ne carra cos en l'estre. »  
– « Fali avés », che dist li prestre !  
« Vous l'avés nommé pluisours fois,  
Onques por çou n'eustes defois  
Que li caus sour vous ne kaist !  
Ja li nons ne vous garesist,  
Mais ne fu pas brisiés li caus. »

– « Dex me ramaint a iteus caus,  
Ne plaigne pas la [bon] fuison ! »

- 42 La présence, en outre, du terme *croupe*, qui contient un *je-ne-sais-quoi* de vulgaire<sup>60</sup>, contraste avec l'image de la dame courtoise.

v. 124 – « Douche suer, mais batés la crupe :  
Ki vous fait faire les pechiés  
Dont vostre cors est entechiés ! »

- 43 Pourtant ces imperceptibles infractions semblent dessiner le paradoxe comique, plutôt qu'esquisser le portrait féminin typique des fabliaux. Les dames s'adonnent à des plaisanteries car elles ne connaissent pas encore la terrible vérité. Les licences verbales des dames se concentrent en effet dans cette première section, lorsque le drame va commencer, elles s'élèvent en figures tragiques, tout en conformant leur élocution au style *gravis*. C'est une attitude très différente de celle de la dame du *Lai du Lecheor*<sup>61</sup>, qui a recours intentionnellement à un langage bas pour détruire l'idéalité du système courtois, tout en démasquant son hypocrisie. Le ton du *Lai de Lecheor* est cinglant, le sarcasme est fouettant, la présence d'un registre vulgaire exprime la volonté d'opérer un renversement au regard du code courtois et de s'arrêter à sa destruction<sup>62</sup>. Renaut, en revanche, renverse sans démolir, son opération provoque une remise en place des théorèmes de l'amour courtois, tout en révélant l'inquiétude du changement et l'incertitude de la transition. Par rapport au paradoxe courtois, il utilise la même argumentation que le *Lai du Lecheor*, à savoir la dégradation de l'ordre spirituel à cause de l'introduction de la matérialité physique, symbolisée par la *genitaliafagia* dans *Igauré* et par la primauté des organes génitaux féminins dans le *Lecheor*, mais le développement de l'histoire autant que sa conclusion s'écartent profondément de la critique du *Lecheor*. Le langage du *Lai d'Igauré* ne peut pas se réduire au registre grossier des fabliaux, même si les infractions à la convention courtoise sont fréquentes. À ce propos il est intéressant d'établir une comparaison avec un autre texte hybride, presque contemporain, le *Lai d'Aristote*<sup>63</sup>. La même incertitude de classement concerne l'œuvre d'Henri d'Andeli, car la qualité de l'aventure contraste avec les caractères stylistique adoptés. Alors que la mésaventure arrivée au vieux philosophe puise dans le monde des fabliaux, le style relève du « sublime » courtois. L'*implicit* se pose en *captatio benevolentiae*, visant à rassurer le public de la « courtoisie » de l'œuvre, puisque les mots vilains y sont bannis<sup>64</sup>.

- 44 Il faut remarquer, en effet, que le vocabulaire du *Lai* est impeccable et qu'il n'y a aucun glissement vulgaire ni infraction de la bienséance. Cela dit, il est difficile de classer le récit parmi les lais, car l'image du vieux philosophe chevauché par la jeune fille déchaîne le rire subtil de l'ironie piquante, certainement absente de la tradition des lais. La jeune fille, « cointe et saisnee » incarne la ruse féminine et s'insère ainsi dans la tradition misogyne qui marque les fabliaux. À ce titre, le conte offre plusieurs ressources aux moralistes qui s'efforcent de le présenter en tant qu'*exemplum* édifiant contre la malice des femmes<sup>65</sup>. Bref un écrivain habile, qui maîtrise les conventions littéraires, choisit d'adopter le *stylis gravis* pour raconter une aventure grotesque qui concerne néanmoins des personnages nobles (le roi Alexandre et le *Magister philosophiae*). Le style rangerait donc le conte parmi les lais, l'aventure comique parmi les fabliaux. Faut-il croire avec Bédier qu'Henri aurait choisi l'appellation lai, car le genre fabliau avait été désormais souillé par tant de grivoiseries<sup>66</sup> ? Ou faut-il se fonder sur l'opposition sérieux-comique<sup>67</sup> et repérer la dominante et les autres éléments qui définissent *grosso modo* les sous-genres brefs ? Le *Lai d'Aristote* découvre son essence comique à tel point qu'on pourrait le définir

lai « pour rire »<sup>68</sup>. La dominante organise, néanmoins, tous les autres composants d'un récit, de sorte que la caractérisation des personnages – surtout les figures féminines – et l'attitude de l'auteur à leur égard peuvent constituer des critères sur lesquels fonder un classement. Le schéma des personnages des fabliaux prévoit une typologie bien définie des caractères, à l'intérieur de laquelle la femme est toujours l'incarnation à la fois de l'astuce, voire de la malice et de la convoitise sexuelle. La femme est trompeuse et infidèle. Or les figures féminines peuplant le *Lai d'Ignauré* sont d'abord et avant tout des amies, des dames, qui suivant les préceptes de l'amour courtois se sont vouées entièrement à leur *dru*, pour lequel elles sont prêtes à sacrifier leur vie. C'est la démarche propre aux héroïnes des romans ou des lais de Marie de France ; elles partagent le geste extrême des martyres de l'amour. La jeune Indienne du *Lai d'Aristote*, en revanche, a perdu ses traits courtois, telle la dame du *Lai du Lecheor* ou telles les épouses coupables qui peuplent la cour d'Artu dans les *Lai du Mantel*<sup>69</sup>. Sa vengeance découle du désir perfide d'humilier le philosophe présomptueux, tout en le contraignant à se conduire en bête, une fois aveuglé par la puissance de Nature. La Nature et l'instinct par l'intermédiaire de la femme peuvent ruiner même le plus savant clerc du monde. C'est là l'enseignement que les moralistes dégagent de la fable ; enseignement qui se rallie aux conseils moraux de certains fabliaux, où il est question du danger inhérent aux femmes.

- 45 Mais une autre remarque s'impose encore : l'attitude de l'auteur à l'égard de ses personnages, nous l'avons déjà dit, change sensiblement d'un texte sérieux à un texte comique. Une fois le vieux philosophe pris pour cible, l'auteur s'acharne jusqu'à en tourner en ridicule toute faiblesse. L'univers arthurien, dans le *Lai du Mantel*<sup>70</sup>, s'effrite sous les coups de la raillerie, si bien que l'amour, le seul idéal capable d'ébranler l'aventure, se transforme en liaison adultérine et hypocrite. Renaut, par contre, sympathise avec son héros. Il nous autorise un sourire, pas de ricanements et même ce sourire s'affaiblit jusqu'à disparaître dans la réflexion dubitative qui domine l'*explicit*. Le *Lai* s'insère aisément dans le *corpus* des textes qui, relatant des histoires d'amour et mort, doivent apaiser et en même temps refléter les douleurs et les souffrances des amants.

v. 621 Ensi con tiesmoigne *Renaus*,  
 Morut Ignaures, li bon vassaus.  
 Et celes qui [ses] drues furent  
 Pour l'amisté de lui morurent.  
 Car Dex ait pité [de lors] ames,  
 Et [du chevalier] et des dames !  
 Et benie soit kil fist faire,  
 Cest lai ki as amans doit plaire !

- 46 L'auteur ménage, ainsi, tous les éléments qui pourraient tourner en ridicule le chevalier, en les reconduisant à leur source dramatique : le dévoilement du secret que le langage courtois cherche à abriter et qui, par la nature même de la poésie, doit être révélé<sup>71</sup>. Or l'ambiance ludique qui caractérise la première partie se brise lorsque les dames apprennent la vérité et découvrent la ruse. L'audace qui les avait menées à s'amuser d'un jeu dangereux (dangereux pour l'existence même de l'amour), se tourne en désespoir et par la suite en colère, tout en les poussant à une vengeance mortelle. Mais, la parole dégage toute sa puissance dans le discours touchant du chevalier. Ce qui à première vue paraît de la *facundia*, c'est-à-dire la maîtrise d'un langage d'amour qui, devenu interchangeable, avait perdu son intensité intime<sup>72</sup>, s'avère l'indice d'une sincérité des sentiments qui rapproche beaucoup Ignauré de Don Juan. Véritable Don Juan *ante-litteram*

, le chevalier semble poussé à la polygamie par une ardeur qui rappelle les mots fameux du libertin<sup>73</sup>.

- 47 Pour se sauver de la mort, Ignauré est contraint à accepter la monogamie, tout en jurant fidélité absolue à la dame élue. Mais le dispositif dramatique s'est déjà mis en branle, de sorte que l'équilibre initial, dû à une situation d'ignorance générale<sup>74</sup>, se désagrège jusqu'à éclater dans le repas final.
- 48 L'imprudence des amants<sup>75</sup> nous amène vers le point dramatique, à savoir la découverte de la liaison adultérine par le mari, tandis que la révélation du *lausengier*, tout en développant la diégèse implicite du triangle lyrique (amants, mari, lausengier), crée la situation narrative propice. Dans les autres versions de la légende du cœur mangé, le mari apprend la trahison par le biais des envieux ou par la tonalité particulière d'une chanson et cet élément suffit pour certifier un soupçon et par la suite pour tuer l'amant. Dans le *Lai d'Ignauré*, en revanche, l'imprévoyance des amants joue un rôle déterminant, de sorte qu'elle semble anticiper l'attitude qui caractérise les amants de la nouvelle de Boccaccio. La fixité de la typologie triangulaire est entamée par la responsabilité subjective, qui attribue aux amants un rôle actif et qui nuance, par la suite, le jugement final. La cause de la découverte chez Boccaccio est alors complètement détachée de toutes influences externes, si bien qu'elle se réduit au « meno discretamente usando » qui alerte immédiatement le mari<sup>76</sup>.
- 49 Mais le démasquement d'Ignauré esquisse en même temps une situation qui relève de l'univers des fabliaux. Dans le monde courtois les deux rivaux n'ont pas de contact, de sorte que toutes les versions de la légende du cœur mangé effacent ce détail. Le *Roman du Châtelain du Coucy* est le seul qui conserve un souvenir de cette découverte brutale, mais le protagoniste arrive à se débarrasser des accusations du mari grâce à une ruse rapide. L'honneur du poète-amant est sauf<sup>77</sup>. La société médiévale « sait » l'adultère (elle le théorise), mais elle n'en supporte pas la vue. Même dans le *Tristan*, dont la conception de l'amour avait profondément creusé la solidité du système courtois, la réalité de l'adultère est refoulée et effacée. Face à tant d'évidences, Marc, dans le *Morois*, se confie au doute, plutôt que de prendre en charge une vérité effrayante qui l'aurait contraint à un meurtre détruisant toute la société<sup>78</sup>.
- 50 Dans le *Lai d'Ignauré*, le chevalier pris en flagrant adultère ne peut qu'avouer sa faute et demander grâce. Mais cet aveu, tout en renforçant sa soumission face au seigneur, le plonge dans un état de désespoir et surtout d'humiliation. La situation affecte sa toute puissance et met en évidence sa faiblesse. C'est là un rappel direct d'une des situations-types des fabliaux. Mais à la différence des fabliaux, où la découverte constitue un véritable point de bascule, d'où l'agencement comique démarre, dans le *Lai* le démasquement brutal suscite un sourire ironique qui s'éteint aussitôt en une sensation d'*incipit tragædia*. Le contact violent entre le mari et l'amant détruit l'*aura* idéale qui entourait l'adultère courtois, étant donné que la fixité des rôles (mari-jaloux inactif et en arrière-plan, amants-protagonistes en premier plan) le vidait de son caractère de menace sociale. Or à cet égard, il est intéressant d'analyser le *Lai d'Équitan*<sup>79</sup>, où la même situation, le démasquement brutal de l'amant, s'achève également sur un ton de sombre tragédie. Tel *Ignauré*, le roi du *Lai d'Équitan* est surpris dans un moment d'intimité gênant (dans le lit de l'amie), qui lui enlève toute sa dignité chevaleresque. Nu et désarmé, le roi ne peut que se lancer dans la baignoire pleine d'eau bouillante, *pour sa vileinie couvrir*<sup>80</sup>, tandis qu'Ignauré ne peut que s'humilier, tout en implorant pardon. La trivialité qui caractérise certains endroits des deux textes est subordonnée à la morne conclusion.

- 51 La raillerie grinçante des fabliaux qui tourne en ridicule toute faiblesse et toute maladresse, se transforme en ironie sympathique dans le *Lai d'Igauré*, en condamnation de la double trahison dans le *Lai d'Équitan*<sup>81</sup>. Mais, par rapport au *Lai d'Équitan*, le *Lai d'Igauré* affiche la désagrégation inexorable du monde chevaleresque et de ses idéaux, lorsque la légende cardiophagique glisse vers son pendant obscène et se transforme en *genitaliafagia*.
- 52 La plupart des fabliaux tournent autour du dévoilement de l'adultère et donc sur l'habileté de la femme à tisser les ruses et les équivoques qui abuseront le mari et qui la sauveront de la honte publique. Même les fabliaux qui se concluent sur la vengeance du mari au détriment de l'amant, normalement un prêtre, montrent une cruauté dont l'intention sarcastique est toujours évidente, si bien qu'elle se rapproche de la brutalité et de la violence repérées par Bakhtine en tant qu'éléments structurant la fête carnavalesque<sup>82</sup>. Le bâton, les gifles, même les tortures accablent les victimes, tout en déchaînant le rire à la fois sardonique et libérateur : le dupeur est ainsi dupé et châtié, le rustre vilain est habilement trompé, le mari doit s'arrêter face à la pleine réussite de la ruse féminine. En outre, le réseau de sens ambigus et obscènes tissé autour du motif central, le membre viril, rapproche le *Lai d'Igauré* du monde des fabliaux. C'est surtout la punition infligée au pauvre chevalier, l'émasculatation, qui rappelle le châtiment qui est normalement réservé aux prêtres à l'intérieur des fabliaux, la castration<sup>83</sup>. Mais à la différence des fabliaux, où l'affreuse mutilation résout au profit du couple ou du mari la situation narrative, tout en rétablissant l'équilibre menacé, dans le *Lai d'Igauré*, l'image du chevalier démembré acquiert la gravité du martyr. Alors que les coups et les châtiments corporels à l'intérieur des fabliaux semblent s'insérer dans le courant carnavalesque des injures et des coups qui détrônent sans tuer (dans *Le Prestre crucifié* le prêtre, une fois émasculé, fuit), la mort d'Igauré est bien réelle et douloureuse. Si les auteurs des fabliaux s'arrêtent sur les détails licencieux pour que le conte soit plus piquant, Renaut ne sème que des allusions dans les discours des douze pairs, sans que l'allure du récit devienne jamais vulgaire.
- 53 Le corps fragmenté devient l'objet de la plainte des dames, le *planh* qu'elles composent semble cacher le culte des reliques. Mais le fragment peut être aussi la chiffre de l'insuffisance du langage poétique, de son imperfection face à la fuyante polysémie du monde. L'obsession du corps démembré, surtout du corps entraîné par le procès métonymique, qui le fixe souvent à son côté génital, renvoie à la fragmentation du discours poétique, à sa multiplicité, à sa nature protéiforme<sup>84</sup>. Ce qui d'après Bloch constitue le scandale des fabliaux, semble se reproduire à l'intérieur du *Lai d'Igauré*. Le langage se divise, il exprime des points de vue distants et inconciliables (les femmes et leurs maris), il « dit » l'aventure, sans arriver à en nuancer l'horreur. L'univers du lai breton s'écroule sur la vengeance affreuse qui balaie à jamais la féerie et la rêverie. Mais à la différence des lais dits réalistes, tel que le *Lai de l'ombre*<sup>85</sup>, *Igauré* ne substitue pas à la magie perdue les enchantements et les profondeurs psychologiques de l'amour. Il ne détourne même pas ses tons vers la moquerie narquoise ou vers l'*humour* présent dans les autres lais hybrides. La saison des héros élus et destinés à l'éternité de l'amour dans l'Autre Monde fée est terminée, tandis que le système des valeurs courtois-chevaleresque s'effrite, tout en provoquant un vide angoissant. La poésie témoigne de cet abîme, d'où l'*horror vacui* s'exhale.

*Linhaura-Igauré* : une intéressante homophonie

- 54 Le processus parodique n'entraîne pas, cependant, la simple contamination formelle de registres et de langages divers, au contraire il agit en profondeur pour atteindre, tout en les dévoilant, les oxymores idéologique de la *fin'amor*. À ce propos l'homophonie *Linhaura-Igauré* découvre des liaisons tout à fait indéniables entre le personnage du *Lai* et les autres occurrences.
- 55 *Linhaura* fait sa première apparition dans un jeu-parti, portant sur le débat *trobar clus-trobar plan* dont les interlocuteurs sont justement Ser *Linhaura* et Giraut de Bornelh<sup>86</sup>. Le mystère du *senhal* a été dévoilé grâce aux perçantes observations de M. Delbouille, *Linhaura* désignant Raimbaud d'Aurenga<sup>87</sup>. La discussion amorcée par Raimbaut et Giraut tourne sur une question poétique qui cache bien d'autres implications idéologiques déterminantes pour la formulation théorique de la *fin'amor*<sup>88</sup>.
- 56 Le comte d' Aurenga était le poète qui avait dévoilé d'une manière aigüe le vrai fond de l'idéologie courtoise, en effectuant une véritable remise en place de son idéalisme tantôt à travers une « carnalizzazione del cuore »<sup>89</sup>, bien exprimée soit dans la chanson *Ar respan la flor enversa* soit dans *Lonc temps ai estat cubertz*<sup>90</sup>, tantôt par un glissement du désir vers la possession qui explique sa volonté de forcer « lo spazio cortese »<sup>91</sup>. A l'intérieur de sa poésie le motif du *non-poder* revient à souligner le *status* de l'amant effrayé et égaré face aux contradictions de la *fin'amor*<sup>92</sup>. Dans l'*anti-gap* (*Lonc temps*), la métaphore lyrique se transforme en prétexte comique, étant donné que la mutilation que le poète imagine avoir reçue devrait lui permettre maintenant de faire la cour à toutes les femmes<sup>93</sup>.
- 57 Bien que Raimbaut ne cite jamais le nom d'Igauré dans l'*anti-gap*, la critique<sup>94</sup> a estimé que le prétexte parodique aurait été offert par la légende qui le concerne. L. Rossi affirme, en effet, que le comte d'Aurenga aurait saisi l'occasion pour une plaisanterie ironique grâce à la ressemblance phonique entre le *senhal* et le nom (Igauré). La naissance du *senhal* est donc à chercher dans un jeu de mot *Linh* (lignage) *aura* (or ou vent), suggéré peut-être par une attitude affichée souvent par Raimbaut, lui-même. Il est vrai que le comte avait souvent enrichi les ambiguïtés de sa poésie grâce aux décompositions ludiques de son prénom, à savoir *Rim-baud*, où la seconde partie coïncidait avec l'adjectif *baud*, joyeux, allègre<sup>95</sup>. Si l'on songe à la présence de l'oxymore qui caractérise le dictée poétique de Raimbaut, on s'aperçoit que le premier qui joue sur le paradoxe *trist-baud*, *iratz-jausen* est le poète lui-même<sup>96</sup>. Cette singulière habitude justifierait aussi le rapprochement des vicissitudes d'Igauré ; par conséquent on peut faire l'hypothèse que « dopo che Giraut de Bornelh e Gaucem Faidit ebbero escogitato il *senhal* di *Linhaura*, dovette essere proprio Raimbaut a suggerirne un'interpretazione provocatoria, in *Lonc temp ai estat cubertz*, con un accostamento al *Lai d'Igauré*, il cui nome era singolarmente simile al *senhal* »<sup>97</sup>. Mais il vaut mieux pour éclaircir la question revenir aux autres occurrences d'*Igauré-Linhaura*, attestées à la fois dans le domaine d'oc et dans le domaine d'oïl.
- 58 À la période de la première apparition du *senhal Linaura* (*joc parti* Raimbaut-Giraut, *supra*), remonte la composition, par Arnaut Guilhelm de Marsan, d'un *Ensenhamen a cavalier*<sup>98</sup> où parmi les noms des autres amants légendaires, paraît aussi le nom de *Linhaura*. Il s'agit là de la figure d'un amant exemplaire tel que les autres, mais à son tour un peu singulier car l'épisode relaté par Arnaut nous présente un amant polygame, tué par un des quatre maris et donné en pâture aux damse, une fois le corps dépecé. Cette version nous rappelle l'histoire du pauvre Igauré démembré par amour. Nous sommes dans les années 1170 environ, date du fameux rendez-vous de Pui Vert où, d'après L. Rossi, auraient été

présenté soit l'*Ensenhamen* de Arnaut soit bien l'*anti-gap* de Raimbaut. La référence à *Linhaura* contenue dans la poésie de Arnaut pourrait ainsi déguiser le personnage du comte d'Aurenga<sup>99</sup>, du moment que l'identité *Linhaura* – Raimbaut s'était déjà cristallisée chez les autres poètes (à savoir Giraut de Bornelh et Gaucelm Faidit). Arnaut aurait intentionnellement altéré le nom du protagoniste de la légende pour inclure parmi les amants mythiques le comte d'Aurenga.

- 59 Dans le domaine lyrique, parmi les *cansos* de Gaucelm Faidit, on repère huit chansons composées en Provence où il est question d'un Seigneur d'Agout et de son voisin *Linhaure*, c'est à dire Raimbaut d'Aurenga<sup>100</sup>. Dans l'édition Mouzat, un jeu-parti entre Gaucelm et En Rambaut achève la série des compositions dédiées à *Linhaure*. Le poète du *trobar plan* semble donner l'essor à une plus subtile recherche formelle dans les poésies envoyées à l'obscur Raimbaut, ce qui confirmerait, d'après Mouzat, l'identification *Linhaure*-Raimbaut. Pourtant l'*humilitas*<sup>101</sup> qui caractérise l'attitude de Gaucelm autant que la *fin'amor* chantée par Giraut de Bornelh sont bien écartées du tempérament du comte. Tous les deux représentent, en fait, l'acharnement moraliste à la loyauté et la fidélité de la *fin'amor* et, même si le *joi* de Gaucelm n'exclut pas le désir charnel, sa poésie est toujours axée sur la soumission et la sublimation. La démarche de Raimbaut à l'égard de ses amis est souvent provocatoire, voire impertinente<sup>102</sup>. Mais on ne peut pas rapprocher l'insolence du comte d'Aurenga de la vantardise de Guilhelm IX<sup>103</sup>, puisque la première semble découler de la perception douloureuse d'un paradoxe amoureux qui efface toutes voies d'issue. L'*anti-gap* exprime ainsi l'obsession sarcastique du *non poder*, étant donné que chez Raimbaut le *joi* est souvent côtoyé par un *gaug* dont les nuances sont bien plus charnelles. L'image du poète-amant émasculé assumait donc les tons de l'ironie cinglante, qui fouettait toute vision de l'amour-*telos* et qui en dénonçait l'aporie.
- 60 Giraut de Bornelh reviendra à son tour au *senhal Linhaure* dans un *planh*<sup>104</sup> que le poète écrit à la mort de son ami, le comte d'Aurenga (1173). Il est vrai que Giraut ne pouvait pas utiliser un sobriquet parodique, tel qu'*Iгнаурé*, désignant le libertin démembré, dans le contexte sérieux du *planh*<sup>105</sup>, si bien que l'hypothèse sur l'origine autonome du *senhal* semble se consolider. Bref, Giraut et Gaucelm, suivant le procédé médiéval de l'*interpretatio nominis*, auraient inventé le *senhal Linhaura*, singulièrement proche du nom d'un hypothétique Ignaure folklorique. Sur cette homophonie Raimbaut aurait justement greffé son contre-chant ironique.
- 61 Mais la discussion concernant l'origine de la légende d'Iгнаурé, le chevalier démembré, demeure toujours inachevée, car s'il se peut qu'une version orale circulait bien avant Arnaut ou Raimbaut; il faut d'ailleurs constater que jusque là toutes les apparitions littéraires de *Linhaura* renvoient à Raimbaut d'Aurenga. Si l'on examine le nom Iгнаурé, en fait, on ne trouve aucun témoignage ni dans le folklore celtique, ni dans le folklore méridional. Ce nom, à la différence de bien d'autres personnages de la littérature médiévale, n'a pas d'antécédents et en plus il ne conserve même pas de trace phonologique qui nous permette de le rapprocher d'une origine bretonne plutôt que provençale. Il semble sortir du néant, en s'incarnant, à un moment donné, dans une histoire inquiétante et fuyante. Les seuls liens qui le nouent au milieu littéraire et poétique sont justement les occurrences d'un *senhal* associé au nom du comte d'Aurenga. Si la filiation de *Linhaura*, mentionné dans l'*Ensenhamen*, du *senhal* attribué à Raimbaut est confirmée, il est possible alors que toutes les occurrences littéraires de *Linhaura-Iгнаурé* cachent une allusion au comte d'Aurenga. Si l'on considère, en effet, que la dernière apparition de *Linhaure*, avant qu'il conflue dans le lai éponyme, coïncide avec une citation

de Chrétien dans *Le Chevalier de la charrette*, où le nom du chevalier semble encore faire allusion à Raimbaut, la question de l'origine de la légende ou bien des différentes filiations semble se renverser. Chrétien l'intègre à la série des chevaliers participant au tournoi de Noiauz, en lui assignant des armoiries qui peuvent indiquer son identité. L. Rossi, en effet, y a découvert le blason de la maison d' Aurenga<sup>106</sup>. *Igauré* préfigure donc un hommage rendu par le Champenois au poète décédé prématurément. Le personnage hâtivement crayonné par Chrétien semble très proche du personnage de *Linhaura* de Arnaut de Marsan, mais il rappelle aussi le portrait de *Linhaure*/Raimbaut que Giraut avait tracé dans son *planh*. Emblème de l'amant volage et libertin, Igauré, tel que Arnaut et Chrétien nous le présentent, pouvait bien tirer son caractère du rôle joué par Raimbaut, lui-même, du *dompneador* sublime qui, toujours en proie à un désir sensuel, prie la dame de lui donner la plénitude du *joi*<sup>107</sup>. Les traits que Giraut attribue à son ami façonnent en même temps le chevalier de Chrétien qui, à son tour, se souvient d'Arnaut, si bien que l'on y peut envisager une certaine parenté. Il vaut mieux peut-être interroger directement les textes, pour que les affinités ou bien les discordances émergent.

- 62 Voici les vers que Chrétien dédie à Igauré, dans le *Chevalier de la charrette* :

5783 Et veez vos celui dejoste  
qui si bien point et si bien joste  
a cel escu vert d' une part,  
s' a sor le vert point un liepart,  
et d' azur est l' autre mitiez :  
c' est Ignaures li covoitiez,  
li amoreus et li pleisanz.

- 63 R. Lejeune<sup>108</sup> et L. Rossi<sup>109</sup> ont déjà remarqué les emprunts de Chrétien à Arnaut Guilhelm de Marsan, surtout à propos du participe passé *coveitiez*, dont l'emploi à l'intérieur de l'œuvre de Chrétien est très rare sinon inexistant<sup>110</sup>. Dans *l'Ensenhamen* de Arnaut, Igauré suit Tristan<sup>111</sup> et il est ainsi présenté :

De Linhaura sapchatz  
com el fon cobeitaz  
e com l' ameron totas  
donas en foron glotas,  
entro·l maritz felon,  
per granda traison,  
lo fey ausir al plag.  
Mas aco fon molt lag,  
que Massot so auzis ;  
en fo, so cre, devis  
e faitz catre mitatz  
pels catre molleratz.  
Sest ac la maystria  
dedintre sa baillia  
entro que fon fenitz  
e pels gilos traitz.

- 64 La coïncidence *cobeitaz-covoitiez* constitue certainement la preuve d'une filiation Chrétien-Arnaut, coïncidence que la nature polygame de Linhaura semble prolonger jusqu'aux adjectifs *amoureux* et *plaisant*. Cependant il faut revenir au *planh* de Giraut pour que l'image d'Igauré, chevalier au bouclier figurant un léopard sur fond vert-azur, se complète. En regrettant la perte d'un si valeureux ami, Giraut rappelle ses vertus, c'est-à-dire *bella foudatz, beills solatz* et, bien sur, le *dompneis*<sup>112</sup>. Comment ne pas y voir l'origine de

cet Igauré amoureux et plaisant, que, aussi chez Chrétien, préfigurait une sorte de nécrologe pour le comte décedé ?

65 Au tournant du XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle, Igauré s'identifie, de plus en plus, à Raimbaud d'Aurenga. C'est à ce moment là qu'un certain Renaut décide justement de donner au public médiéval l'histoire entière des vicissitudes d'Igauré le chevalier.

66 Renversement parodique ou bien tragique, le *Lai d'Igauré* puise plusieurs éléments dans ses prédécesseurs, si bien que ces traces s'avèrent parfois de véritables emprunts. D'abord la référence au texte d'Arnaut de Marsan est bien visible au niveau du récit : le mari trahi accomplit sa vengeance sur le chevalier polygame, en le tuant et en le donnant en pâture aux dames. Cette parenté morphologique se prolonge jusqu'aux affinités linguistiques, car l'adjectif qualifiant les *donas*, *glotas*, est repris par Renaut au vers 537 :

Che dist li uns : « [Les] ordes gloutes  
Ont creantet a juner toutes. »

67 L'ambiguïté qui marquait le texte de Arnaut, où *glotas* cachait une double référence, à savoir au cannibalisme involontaire et à la faim sexuelle des femmes<sup>113</sup>, semble se réduire, dans l'*Igauré*, à son côté pejoratif, c'est-à-dire la traditionnelle convoitise féminine. En outre les adjectifs qui, chez Chrétien, qualifiaient Igauré d'*amoureux* et *plaisant* retentissent dans le portrait du chevalier qui est ainsi présenté :

v. 34 Molt par estoit de grant deduit ;  
Chascun jour l'avoit a coustume.  
Fine amors l'esprent et alume,  
Femmes l'apielent Lousignol.

68 En tissant les éloges de leur amant, les femmes étalent tous les clichés de la valeur et de la beauté masculines, tels que la littérature médiévale les avait codifiés. Igauré est *biel*, *prus*, *enseigniés*, *courtois*, *li mius apris*, *francs*, il appartient au *flour de barnage* et possède le plus de bonté. Les traits moraux sont étroitement liés à la puissance guerrière d'une façon qui rappelle à la fois le roman et les lais de Marie de France. Pourtant, c'est aussi l'image du comte d'Aurenga, telle que Giraut la peint dans le *planh*, qui s'étend, semble-t-il, au dessous d'Igauré.

69 Giraut s'adresse à son ami, en l'appellant *bel amics ben enseignatz*, *apres*. En outre, l'épilogue du *Lai* acquiert le ton d'un *planh*, douze *planhs* que les amantes auront fait pour commémorer leur ami. Aux vers 593-594 on rencontre, en rime, deux mots qui n'ont ni d'assonance (tels que « barnage/saigne »), ni d'homophonie et qui produisent une discordance significative. Les deux termes en fin de vers, *barnage* et *largeche*, se lient, par contre, en rime parfaite dans le *planh* de Giraut de Bornelh. Dans la dernière *cobla*, avant des deux *tornadas*, aux vers 58-59 on trouve :

Q'en vos es mortz pretz et barnatz  
E largetatz.  
*Igauré* vv. 593-594 : L'autre plagnoit sont grant barnage  
Et son [gent] cors et sa largeche.

70 Mais au delà de ces coïncidences presque « physiognomiques », l'aspect le plus intéressant, chez Renaut, est représenté par l'introduction du motif de la *genitaliafagia*, qui n'est pas sans liens, nous semble-t-il, avec l'émascation engendrant l'anti-gap du comte d'Aurenga. Si, tout au long du XII<sup>e</sup> siècle, les attestations de *Linahura-Igaurés* ressortissent à Raimbaud d'Aurenga, n'est-il pas possible que Renaut, lui-même, ait inséré le motif de la castration par le biais de suggestions littéraires remontant justement au comte ? Par rapport à la légende du cœur mangé, en effet, Renaut opère un glissement

remarquable qui en détruit l'unité symbolique. L'objet contre qui la vengeance des maris s'acharne n'est plus le cœur, emblème de la passion indissoluble qui avait conduit à la mort *dan Guirun* autant que Tristan et Iseut, mais, au contraire, le *phallus* qui devient dans les mots des jaloux le plat principal de l'effrayant repas :

v. 542 « Tout li derrain membre aval  
Dont li dedslis lor soloit plaire  
Si en fache on un mangier faire ;  
Le cœur avoec nous meterons. »

- 71 Le cœur, c'est-à-dire l'organe physique et symbolique qui aussi bien dans la lyrique que dans le roman a toujours témoigné de la force et de la sacralité de l'amour, devient chez Renaut une sorte de garniture qui accompagne le plus terrestre objet du désir. La postériorité est signalée par la pause syntaxique qui coupe la phrase en deux temps : d'abord le *derrain membre aval*, après le cœur qui, suivi par la conjonction *avoec* acquiert définitivement le signifié de « plat » secondaire. Si Raimbaut, dans l'*anti-gap*, avait procédé à une « carnalizzazione » des fonctions qui, à l'intérieur de la phénoménologie amoureuse, étaient les fonctions sublimées et incorporelles par excellence, à savoir le *vezer* et le *desirer*<sup>114</sup>, Renaut semble renverser toute la métaphysique du cœur, lorsqu'il élève au niveau de terrible métaphore poétique (le repas cannibale) son pendant obscène et matériel, c'est-à-dire le *phallus*. Le martyr d'Igauré semble ainsi refléter l'impossibilité de dépasser le paradoxe amoureux.
- 72 Renaut connaissait donc vraisemblablement la version orale de la légende cardiophagique, mais il décidait d'y introduire le motif de la *genitaliafagia* (toutes les autres versions de la légende du cœur mangé en sont dépourvues), grâce à un réseau de références extratextuelles ressortissant d'Igauré et de l'émasculat. Lorsque Renaut procédait à un détournement du symbolisme de la *fin'amor*, il devait se souvenir, en effet, de l'image problématique que le poète-amant émasculé avait assumée chez le comte d'Aurenga. La codification du *senhal Linhaura* entraînait ainsi une allusion au comte d'Aurenga, reconnue dans le domaine littéraire à la fois du Nord et du Sud de la France. La preuve des affinités existant soit entre Renaut et Arnaut, soit entre Renaut et Chrétien, soit encore entre Renaut et Giraut, semble alors confirmer l'hypothèse d'une référence implicite, contenue dans le *Lai d'Igauré*, à la souffrante vision amoureuse de Raimbaut d'Aurenga. La critique, parfois corrosive, qui affecte le système de l'amour courtois, dont le *Lai* autant que Raimbaut dévoilent les oxymores, sera, en outre, renforcée, dans *Igauré*, grâce à l'exploitation-saturation de toute une série de *loci communes*, fixés par le grand chant courtois. L'Igauré de Renaut semble alors résumer toutes les caractéristiques de ses précédentes apparitions, sinon que leur signification change, une fois ralliée au détail déconcertant de la *genitaliafagia*.
- Le grand chant courtois : la centralité du cœur
- 73 Bien que dans la littérature médiévale le niveau de l'*écriture* l'emporte sur le niveau de la *parole*<sup>115</sup> et que le plaisir esthétique découle souvent de « la variation formelle »<sup>116</sup>, l'usage des mêmes clichés à l'intérieur de contextes différents occasionne toujours un glissement de signifiés. La reprise des *loci communes* concernant le cœur et son symbolisme, tels que la lyrique les avait codifiés, conduit, dans l'*Igauré*, à la troublante découverte de l'aporie courtoise.
- 74 Le grand chant des trouvères se caractérisait par un déplacement de l'extérieur à l'intérieur, qui les amenait à la personnification du cœur, d'ailleurs entamée par Bernard

de Ventadorn<sup>117</sup>. Le cœur, une fois subjectivé, entraîne une duplication du je lyrique et devient la source par excellence de l'image de la souffrance et de la soumission du poète, si bien qu'il représente, à un moment donné, le centre symbolique de la poésie en langue d'oïl. L'échange des cœurs scelle la liaison amoureuse, tout en impliquant la scission du je poétique, désormais remplacé auprès de la dame par son cœur. Caractérisée par une réflexion de plus en plus abstraite sur l'univers des sentiments, la lyrique française tend à l'introspection, si bien que le cœur semble se substituer au je lyrique et qu'il acquiert une ampleur sémantique visant à renforcer son autonomie<sup>118</sup>.

- 75 Le noyau intime d'où la poésie jaillit est constitué par la liaison *eros-thanatos*, l'amour provoque, en fait, le trouble psycho-physique, la maladie, la mort. Le cœur détaché de l'amant et donné à la dame témoigne de la force du sentiment amoureux, tandis que la solitude et le désespoir du poète se nourrissent des images angoissantes du cœur prisonnier. C'est ainsi que dans la lyrique française les fonctions intellectuelles et incorporelles par excellence, c'est-à-dire la pensée et la mémoire, jouent un rôle central, qui s'explique bien dans l'évocation constante du *phantasma* de la dame, de son image et surtout de ses yeux, redoutables flèches lancées au cœur. Le lien yeux-cœur, déjà présent dans la poésie de Bernard de Ventadorn, se cristallise chez le trouvères, tout en traçant le chemin qui conduit directement à la profondeur cérébrale du *dolce stil novo*.
- 76 Le cœur peut ainsi devenir une projection du poète, c'est lui qui, victime d'amour, plonge dans la douleur mortelle, comme dit Blondel de Nesle :

Amours, vous me feistes  
 Mon fin cuer trichier,  
 Qui tel savour meistes  
 En son douz baisier.  
 À morir li avez apris  
 Se pluz n'i prent qu'il i a pris,  
 Dont m'est il [bien] avis  
 Qu'en baisant me trahistes.<sup>119</sup>

- 77 Le cœur représente un véritable *alter-ego* du poète, ravi par la dame, il aspire à la totalité de l'amour, tout en oubliant la faiblesse intime des sens et la fatigue du corps, prostré par la vaine attente. Chez Gace Brulé la problématique du cœur plonge dans un désespoir métaphysique. Le cœur peut s'élever au dessus du corps pour atteindre la *sublimitas* de l'amour, mieux pour saisir la haute vision d'amour, sauf que cette hauteur lui reste en quelque sorte inaccessible. La persévérance du *fin'amant* est alors menacée par un corps, incapable d'endurer sans cesse les douleurs d'amour.
- 78 Le cœur devient, par métonymie, personnage, si bien que le monologue lyrique se double par un dialogue et que le sujet s'effrite sous les coups de *thanatos*.
- 79 Gace Brulé *Oez por quoi plainz et sopir*

Cuers, qu'en puis mes se sui pensis,  
 Quant tu m'a chargié si grief fes ?  
 « Ha ! cors, de neant t'esbahis :  
 Ja n'ama onques hom mauvais.  
 Ser tant que tu aies conquis  
 Ce que plus desirres toz dis. »  
 Voire, cuers, mes la morz m'est pres.<sup>120</sup>

- 80 Le cœur visant à une hauteur insaisissable, le poète faillit mourir.

En mon fin cuer me vient a grant mervoille,  
 Qui de moi est et si me vuet ocire,

Qu'a essient en si haute lieu tessoille  
 Dont ma dolor ne savroie pas dire.  
 Ensinc sui morz, s'Amours ne mi consoille,  
 Car onques n'oi per li fors poinne èer li poinne et ire<sup>121</sup>.

- 81 C'est ainsi que, chez Gace, le *haut lieu* où demeure la dame est dépouillé de toutes les implications sociologiques, dont il était chargé chez les troubadours<sup>122</sup>. La haute noblesse de la dame peut ainsi devenir métaphore de l'ineffable absolu de l'amour, tandis que l'écart qui s'interpose entre le poète et la dame semble signaler la frustration irréductible engendrée par l'élan du cœur.

En baixant, mon cuer me ravi  
 Ma douce dame gente ;  
 Molt fu flos quant il me guerpi  
 Por li ke me tormente.  
 Lais ! ains ne 'l senti  
 Quant de moy parti ;  
 Tant doucement lou me toli  
 K'en sospirant le traist a li ;  
 Mon fol cuer atalente,  
 Maix jai n'avrai de moy merci.<sup>123</sup>

- 82 Le cœur, tout en poursuivant son aspiration, est donc fou, prisonnier de son obsession, ou bien de la dame :

Gui de Pontiaus, en fort prison  
 Nos a mis Amors, sanz confort  
 Vers celes qui sanz achoison  
 Nos occiront.<sup>124</sup>

- 83 Or, Guy de Pontiaus, c'est-à-dire le Châtelain de Coucy, est le poète qui a jalonné sa poésie des images du cœur « *considerato come un'entità dotata di vita propria, autonoma, indipendente da quella del suo naturale possessore* »<sup>125</sup>. Le cœur et le corps ne peuvent pas constituer une unité si l'amant s'éloigne de la dame, elle possède, par droit, le cœur du poète. La métaphore amoureuse acquiert alors, chez le Châtelain, une troublante physicité :

Comment me puet li cuers u cors durer ?  
 Quant ne s'en part, certes il est mauvaiz.<sup>126</sup>

- 84 Le cœur est le *hommage lige* offert par l'amant, il a abandonné son cœur là où la dame demeure :

Mult aim mes euz qui me firent choisir :  
 Lués que la vi, li lessai en ostage  
 Mon cuer qui puis i a fet lonc estage,  
 Ne jamés jor ne l'en quier departir.<sup>127</sup>

- 85 Mais, le cœur n'est pas intégralement indissociable du corps, car l'amour est une passion qui entraîne l'être amant en entier. Le rappel à Tristan scelle cette vision de l'amour, en tant que force irrésistible et totalisante.

Tant ai en li ferm assis mon corage  
 Qu'ailleurs ne pens, et Deus m'en doit joir,  
 C'onques Tristans, cil qui but le buvrage,  
 Si coriaument n'ama sanz repentir.  
 Car g'i met tot : cuer et cors et desir,  
 Sens et savoir [...] <sup>128</sup>.

- 86 L'image relève d'un autre poète, dont l'*ornatus facilis* constituait le modèle du Châtelain, Bernart de Ventadorn :

Cor e cors e saber e sen  
e fors'e poder i ai mes <sup>129</sup>.

- 87 L'indivisible unité de *cor* et *cors*, de cœur et corps témoigne ainsi de l'entraînement du sujet amant. Alors que chez Gace le corps brimait l'élan du cœur, chez Guy il est également impliqué par la passion amoureuse, si bien que la scission cœur-corps semble enfin s'estomper.

- 88 Dans le *Lai d'Igauré* toutes les images qui façonnent les discours amoureux du chevalier et des dames découlent du code courtois, fixé par les trouvères. L'usage des certaines expressions dans un contexte différent déclenche alors toute l'ambiguïté intrinsèque au cœur et au corps. Dès les premiers vers, le sobriquet *Lousignol* évoque la série des débuts printaniers qui caractérisaient la lyrique courtoise et en même temps le symbolisme qui ressortissait au rossignol. Toutes les amantes ont fait don de soi au chevalier :

v. 114 Igaurés, li prus, l'ensaigniés  
C'est cil a cui je suis donnee.  
v. 151 Si connisiés le nom chelui  
À cui del tout donnee sui.  
v. 179 – Dites, dame, comment a non,  
Cil ki de vo *cuier* a le don ?-

- 89 Mais l'échange des cœurs devient explicite dans le mots du chevalier, lorsque, démasqué par les dame, il cherche à les rassurer, en avouant son amour fidèle.

v. 289 « Igaurés, or ne me mentés mie  
Maint jour ai esté vostre amie,  
En vous avoie mon *cuier* mis. »  
– « Dame, je suis li vostre amis,  
Et vos hom, et vos chevaliers,  
Et de vrai *cuier* fins et entiers. »

- 90 Plus haut, Igaurès continue :

v. 299 – « Oil, dame, se Dex me saut,  
Mes *cuers* ne m'amours ne vous faut ;  
Je ne faurai ja en ma vie. »

- 91 Et l'une des dames affirme :

v. 307 Tous estes miens par sairement.

- 92 Or, la métaphore lyrique est vidée de toute son intensité, car le chevalier l'adresse indifféremment à toutes les dames. Le motif de l'unité des cœurs amants, qui signalait l'élection de la liaison amoureuse, devient interchangeable, tout en dévoilant le côté mondain et ludique du jeu d'amour. La parole découvre sa nature protéiforme, lorsqu'elle n'arrive plus à indiquer une vérité univoque, bien au contraire des vérités partielles, qui sont cependant équivalentes. Toutes les dames, trompées par l'habileté du libertin, affichent la certitude d'aimer le chevalier le plus puissant, le plus gentil, le plus courtois. Si elles n'avaient pas décidé de s'adonner au jeu dangereux de la confession, elles n'auraient jamais découvert la fuyante réalité. Les clichés du *dompneis* peuvent ainsi cacher la duperie propre au faux amant<sup>130</sup>, sauf que Igauré semble justement se racheter lorsqu'il défend jusqu'au martyre la fidélité à l'unique amie, enfin choisie. La métaphore poétique de l'échange des cœurs, premièrement banalisée, semble alors se reconstituer, tout en impliquant le côté tragique et déchirant qui l'entourait chez les trouvères. Les

dames ont partagé le cœur symbolique du chevalier vivant autant qu'elles partageront le cœur physique du chevalier tué. A l'intérieur de la légende du cœur mangé, le rite de l'échange de cœur subit d'abord une dégradation de l'ordre métaphorique à l'ordre physique, car le cœur est par dessus tout comestible, après le rétablissement du niveau symbolique, car le cœur est un aliment qui donne la mort. « Renversant l'ordre de la nature, où l'aliment entretient à la vie à la mesure même de sa recurrence, le cœur mangé fait mourir la dame, parce qu'il se situe d'emblée dans l'ordre du symbolique »<sup>131</sup>. La densité sémantique de l'échange des cœurs est ainsi prise en charge par l'auteur du *Lai* parce que, comme dans les autres versions de la légende, les dames parviennent, après le repas, à défendre la fidélité et la sacralité de leur amour jusqu'au bout, jusqu'à mourir. Le cœur mangé exprime l'union définitive avec l'être aimé, voire sa complète assimilation. Les douze femmes égalent, à ce titre, toutes les autres héroïnes de la même légende, elles jeûneront pour se venger :

*Igauré* v. 559 – « Lasse ! que [vous] avons cangié  
Trop se sont cruelemnt vengié  
Li jalous ! Mais ne mangerons ;  
En tel guise nous vengerons. »

93 Et dans le *Roman du Châtelain de Coucy* la dame répond au mari :

v. 8106 Je vous affi certainement  
K'a nul jour mes ne mangerai  
N'autre morsiel ne mettrai  
Deseure si gentil viande.

94 Ensuite elle explique le lien qui nouait les cœurs :

v. 8143 Ha ! com doloreus envoi a  
De son coer qu'il m'envoia !  
Bien me moustra qu'il estoit miens,  
Li miens devoit bien iestre siens !

95 Le motif de la bonne saveur de cette viande si spéciale parcourt tout le *corpus* composant la légende du cœur mangé. Le cœur spirituellement élu de l'amant conserve, même cuit, des qualités incomparables. Dans la version HR de la *vida* de Guillem de Cabestanh, la dame dit :

« Seigner, ben m'avez dat si bon manjar que ja mais non majarai d'autre. »

96 Et dans la version P :

Ella li respondet e dist li qe l'era estat si bons e saboros qe ja mais autre manjars ni  
autres beures no'l tolrian sabor de la boccha qe'l cor d'En G[uillelm] li avia lassat.<sup>132</sup>

97 Les dames d'Igauré, une fois la nature du plat découverte, font un vœu :

v. 584 A Diu fisent toutes un veu :  
K'eles ja mais ne mangeroient,  
Se si presieus mès n'avoient.

98 Mais avant que le mari n'avoue le meurtre terrible, les dames déclarent leur désir de racheter l'amant prisonnier. Le passage tourne entièrement sur l'ambiguïté du cœur, spectre polysémique qui annonce et reflète le drame qui va s'accomplir.

v. 554 (Chascune ot le cuer asaté,  
Tant qu'eles en ont mis arriere  
Douche saveur et bonne et biele.)  
Lor segnor tant le losengierent  
K'eles burent et si mangierent.  
Ne l'ont pas en despit tenu !

Quant lor cuer furent revenu,  
 Chascune son signor deprie,  
 Pour l'amour Diu, que voir [li] die  
 Se il estoit fors de prison.

99 Si le *Roman du Châtelain de Coucy* semble entièrement tissé sur une lyrique du cœur, dont il dégage toute la profondeur en direction d'une coïncidence de plus en plus indissoluble entre le cœur-organe physiologique et le cœur-siège des sentiments, l'auteur du *Lai d'Ignauré* semble enrichir la complexité du cœur, lorsqu'il introduit le pendant physique, c'est-à-dire le *phallus*. Dès que les maris découvrent la honte, les personnages ne partagent plus le même niveau interprétatif, car les dames défendent leur ami poussées par l'amour et la loyauté, tandis que les maris, aveuglés par la rage, visent à nier le côté spirituel de la liaison amoureuse, tout en insistant sur sa matérialité. Alors que les dames ont recours aux droit du cœur, les maris s'acharnent de façon rustre et grossière sur ce qu'ils appellent le *grant desir*. La polysémie du texte émerge, car chaque affirmation du mari meurtrier est passible de plusieurs interprétations : du point de vue des maris, donc obscène, du point de vue des dames, donc angoissante et douloureuse, du point de vue du lecteur qui doit forcément prendre en charge les précédents et se laisser tenter par le jeu subtil de l'auteur.

100 L'explication du mari déborde sur un ton sarcastique qui n'est pas compris par la dame, abandonnée à son deuil. Mais, même le discours des dames débouche sur une ambiguïté, derrière laquelle l'auteur cligne l'oeil au lecteur.

v. 564 Cil qui le prist en sa maison  
 À respondu : « Dame prestersse,  
 Ja fustes vous sa maistresse.  
 Mangié avés le grant desir  
 Ki si vous estoit em plaisir  
 Car d'autre n'aviès vopus envie.  
 En la fin en estes servie !  
 Vostre drut ai mort et destruit :  
 Toutes, partirés au deduit  
 de chou que femme plus gouluose ;  
 En' avés assés en vous douse ? »

101 La dame plonge dans le désespoir, elle n'a pas saisi la méchanceté perfide cachée dans le discours du mari, elle est simplement accablée par l'effrayante nouvelle de la mort de son amant.

v. 576 La dame maintenant se pasme.  
 Au revenir sospire et pleure,  
 Molt het la mort qui tant demeure ;  
 N'a soing de quanques ele voit.

102 Pourtant, lorsqu'elle explique à ses amies la nature de la viande, qu'elles toutes viennent de manger, le caractère ordurier qui marquait les mots du mari continue à orienter la lecture du lecteur :

v. 580 A ses compaignes envoioit ;  
 Sages lor a fait del mès.  
 Molt lor devisa bien li mès  
 Chou qu'eles ont mangié de preu.

103 La préciosité et l'excellence de ce plat découlent aussi bien de l'objet obscène évoqué par le mari que du cœur, emblème de la plénitude et de la hauteur spirituelle du sujet amant. Le lecteur est contraint de ne pas oublier la grossièreté des maris, car la locution *mès preu*

dévoile *gioco-forza* sa double référence. Pourtant, une remarque s'impose encore : alors que le discours des maris est univoque, car il tourne entièrement sur le motif de la convoitise féminine, le discours des dames est bien plus complexe, du moment qu'il se situe au niveau tragique de la perte de l'ami. Elles regrettent enfin l'intégrité du sujet amant, la totalité de son être, son corps et son cœur, tout en essayant de recomposer la déchirure provoquée par les chanteurs de l'amour courtois. Mais cette recombinaison n'est possible qu'à travers la mort, comme les vicissitudes de Tristan et Iseut l'ont montré. La dialectique corps-cœur qui avait engendré le drame tristanien<sup>133</sup> parcourt le *corpus* du cœur mangé et reconferme sa nature déceptive. Si la polygamie d'Ighauré semblait d'abord railler la sacralité de la liaison monogamique et effacer les contraintes de l'amour sublimé, la même polygamie justifie enfin le repas collectif des dames qui, en femmes amoureuses et courtoises, meurent pour atteindre, dans l'éternité, l'union absolue.

- 104 Le texte se divise donc entre le langage offensif des maris rappelant l'insolence des *gabs* et le langage sublime des dames exprimant toute la problématique de la *fin'amor*. L'auteur maîtrise les deux tonalités du discours, pour que le lecteur bascule sur le paradoxe, sans arriver à se débarrasser de l'inquiétude conclusive : la plainte des dames, mimant le culte des reliques, redouble le dépeçement d'Ighauré, destiné, comme la poésie, à son *status* de fragment.

---

## NOTES

1. Thomas, *Tristan*, éd. par F. Lecoy, Paris, Champion, 1992, vv. 782-795.
2. Sur les éléments structurant le récit du cœur mangé, voir M. Doueihy, *Histoire perverse du cœur humain*, trad. par P. A. Fabre, Paris, Seuil, 1996.
3. Éd. G.E. Sansone, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, Adriatica Editrice, 1977.
4. R. Lejeune, « Le personnage d' Ighauré dans la littérature provençale », ds *Bulletin de l'Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, XVII (1939), pp. 140-172 ; M. Delbouille, « Les *senhals* littéraires désignant Raimbaut d' Orange et la chronologie de ces témoignages », ds *Cultura Neolatina*, XVII (1957), pp. 49-73.
5. Éd. J. Boutière – I.M. Cluzel – A.H. Schuyz, *Biographies des Troubadours*, Paris-Toulouse, 1973.
6. L. Rossi, « Il cuore, mistico pasto d'amore : dal *Lai Guirun* al *Decameron* », *Romanica Vulgarica-Quaderni*, 6 (1983), pp. 28-128.
7. A ce propos voir M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, 1984, chap. IV.
8. Lorsque le mari intervient activement dans l'histoire, tuant le rival, la finalité didactique intrinsèque à l'amour-*telos*, à l'amour sublimé se brise. Le poète-amant ne peut plus accomplir son *iter* formatif au moyen de l'amour.
9. L. Rossi, *art. cit.*
10. Jakemes, *Le roman du Châtelain de Coucy*, éd. par M. Delbouille, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936.

11. J. Boutière-I.M. Cluzel-A.H. Schutz, *op. cit.*
12. F. Suard, « Le Roman du Châtelain de Coucy et l'esthétique romanesque à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle », ds *Mélanges J.-Ch. Payen*, Caen, 1989, pp. 355-367, p. 355.
13. Edité par G. Favati, Genova, 1970.
14. C'est ainsi que l'auteur renverse le moment dramatique de la révélation : « La contessa, quand'ella intese il fatto, ella e le donne e le camariere si vergognaro e videro bene ch'elle aveano perduto l'onore del mondo ». C'est pourquoi elles se rendirent au couvent, où elles établirent une coutume très bizarre : tous les hommes qui y venaient pouvaient choisir une nonne qui l'aurait servi pendant le jour et la nuit. Au terme du séjour, l'homme était soumis à l'épreuve de l'aiguille (il devait passer le fil), dont le surpassement était la condition nécessaire pour ne pas perdre tous ses biens.
15. Edité par M. Barbi, Milano, Hoepli, 1907.
16. L. Rossi, *art. cit.*
17. Edité par V. Branca, Milano, Mondadori, 1985 ; *Giornata IV, novella IX* : « Messer Guglielmo Rossiglione dà da mangiare alla moglie sua il cuore di messer Guglielmo Guardastagno ucciso da lui e amato da lei ; il che ella sappiendo, poi si gitta da una alta finestra in terra e muore, e col suo amante è seppellita. »
18. Sur les replis mythiques voir J.-J. Vincensini, « Figure de l'imaginaire et figure du discours : le motif du cœur mangé dans la narration médiévale », ds *Senefiance*, 30, 1991, pp. 439-459 ; *id.*, *Pensée mythique et narration médiévale*, Paris, Champion, 1996.
19. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. par G. Perrie-Williams, Paris, Champion, 1929.
20. Renaut de Beaujeu, *Le lai d' Igauré ou du Prisonnier*, éd. par R. Lejeune, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Textes anciens, t. III, Bruxelles, 1938 ; *eadem*, *art. cit.*
21. C. Segre, « Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo », dans *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 61-84 ; p. 64.
22. Pour l'analyse détaillée du *Lai d'Igauré*, voir les paragraphes suivants, sur le conflit de styles et de registres à l'intérieur du *Bel Inconnu*, voir surtout P. Haidu, « Realism, Convention, Fictionality and the Theory of Genres in *Le Bel Inconnu* », *L'Esprit Créateur*, 12, 1972, pp. 37-20.
23. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. cit., vv. 6247-6266 : « Ci faut li roumans et define./ Bele, vers cui mes cuers s' acline./ RENALS DE BIAUJU molt vos prie/Por Diu que ne l' obliés mie./De cuer vos veut tos jors amer,/ Ce ne li poés vos veer./ Quant vos plaira, dira avant./ U il se taira ore e tant./ Mais por un biau semblant mostrer/Vos feroit Guinglain retrover/S' amie, que il a perdue,/ Qu' entre ses bras le tenroit nue./ Se de çou li faites delai,/ Si ert Guinglain en tel esmai/Que ja mais n' avera s' amie./ D' autre vengeance n' a il mie,/ Mais por la soie grant grevance/Ert sor Guinglain ceste vengeance,/ Que ja mais jor n' en parlerai/Tant que le bel semblant avrai. »
24. Pour ce qui concerne le *Lai d'Igauré* on essayera d'anayser les éléments des fabliaux dans le paragraphe suivant, pour ce qui concerne *Le Bel Inconnu* il suffit de signaler la présence du terme narquois *foutre* qui n'appartenait guère au registre romanesque (vr Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1969) ; R. de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. cit., vv. 713-714 : « Car uns gaians molt la pressoit,/A force foutre le voloit. »
25. Pour ce qui concerne la visée critique du roman *Le Bel Inconnu*, nous renvoyons à notre article, « Erec e Tristan, interazione e conflittualità di modelli nel *Bel Inconnu* di Renaut de Beaujeu », ds *Carte romanze*, a c. di A. D'Agostino, « Quaderni di Acme », 23 (1995), pp.

- 62-88 ; M. L. Meneghetti, « Duplicazione specularità nel romanzo arturiano (dal *Bel Inconnu* al *Lancelot-Graal*) », ds *Mittelalterstudien E. Köhler zum Gedenken*, Heidelberg, 1984, pp. 206-2117 ; M. Perret, « Atemporalité et effet de fiction dans le *Bel Inconnu* », ds *Le nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, 1988, pp. 225-235 ; eadem, « Introduction », ds Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, trad. par M. P. et I. Weill, Paris, Champion, 1992 ; A. Pioletti, « Introduzione », ds *Il bel cavaliere sconosciuto*, a c. di A.P., Parma, Pratiche Editrice, 1992.
- 26.P. Nykrog, *Les fabliaux*, Genève, Droz, 1973 (II<sup>e</sup> édition).
- 27.M. J. Donovan, *The Breton Lai : A Guide to Varieties*, London, Notre Dame and London, 1969.
- 28.À ce titre il suffit rappeler le *Lai d'Aristote*, le *Lai du Cort Mantel*, le *Lai de l'Oiselet*, le *Lai du Lecheor*.
- 29.Sur la question de la parodie les essais consultés sont : M.M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 ; idem, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1982 ; idem, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997 (I ed. 1979) ; M. Bonafin, *Parodia e modelli di cultura. Studi di teoria letteraria e critica antropologica*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990 ; G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982 ; S. Golpentia-Eretescu, « Grammaire de la parodie », ds *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, VI (1969), pp. 167-181 ; G. Gorni-S. Longhi, *La parodia*, ds *Letteratura Italiana*, vol. V, *Le questioni*, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 460-487 ; L. Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », ds *Poétique*, 36 (1978), pp. 467-477 ; eadem, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », ds *Poétique*, 12 (1981), pp. 140-155 ; Ch. Lee, *Le convenzioni della parodia*, ds Ch. Lee, A. Riccadonna, A. Limentani, A. Miotto, *Prospettive sui fabliaux*, Padova, Liviana Editrice, 1976 ; L. Rossi, « Trubert : il trionfo della scortesia e dell'ignoranza. Considerazioni sui fabliaux e sulla parodia medievale », ds *Romanica Vulgaria-Quaderni*, 1 (1979), pp. 5-49.
- 30.M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, cit.
- 31.Ibid.
- 32.A ce propos voir M.M. Bakhtine, *Estetica e romanzo*, cit. ; idem, *L'œuvre de François Rabelais...*, cit.
- 33.M. Bonafin, *op. cit.*, nous suivons dorénavant les analyses et les synthèses de M. Bonafin.
- 34.M. Bakhtine, *Dostoevskij*, cit, p. 251.
- 35.L. Hutcheon, « Ironie et parodie », cit., p. 469.
- 36.M. Bonafin, *op. cit.*, p. 45.
- 37.Ibid., p. 46 : « Così noi possiamo percepire un'immagine (virtuale) del testo parodiato ».
- 38.M. Baktine, *Estetica e romanzo*, cit., p. 420 : « La parodia fa sentire gli aspetti dell'oggetto che in quel dato genere e in quel dato stile non trovano posto. »
- 39.L. Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », cit., pp. 148 et ss.
- 40.Sur la définition de l'amour courtois, voir J. Frappier, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII<sup>e</sup> siècle », da « Cahiers de Civilisation Médiévale », 2 (1959), pp. 135-156.
- 41.S. Battaglia, *Maria di Francia*, ds *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 309-359 ; sur l'amour dans les *Lais de Marie*, voir Ph. Ménard, *Les Lais de Marie de France*, Paris, P. U.F., 1979.

42. Sur l'aventure en tant que signe d'élection, voir J. Frappier, « Remarques sur la structure du lai », dans *La littérature narrative d'imagination des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, P. U.F., 1961, pp. 23-39 ; E. Köhler, à son tour, souligne le caractère de prédestination de l'aventure, E. K., *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, Il Mulino, 1985 (Tübingen, 1970).
43. À ce titre voir E. Köhler, *L'avventura cavalleresca*, cit.
44. E. Baumgartener, « Rois et chevaliers du *Lancelot en prose* au *Tristan en prose* », ds AA.VV, *Tristan et Iseut. Mythe européen et mondial*, Göppingen, 1987, pp. 19-30, p. 20.
45. Marie de France, *Lais*, éd. cit. ; *Guingamar*, vv. 27-37 ; *Lanval*, vv. 27-28.
46. *Lais anonymes du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, éd. par P. M. O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976, *Graalent*, vv. 9-12 ; *Guingamor*, vv. 9-10 ; *Désiré*, vv. 13-16.
47. L. Rossi a remarqué la fonction contrapuntique du chant d'Igauré par rapport au grand chant courtois, L. R., « Il cuore, mistico pasto d'amore », cit.
48. Le vers 35 présente un signifié si obscur que R. Lejeune, dans les notes, affirmait : « Faut-il comprendre : Chaque jour Igauré était accoutumé au déduit ? » ; *Lai d'Igauré*, éd. cit., p. 64.
49. *Lai d'Igauré*, éd. cit., v. 36 : « Fine amors l'esprent et alume ».
50. Marie de France, *Lais*, éd. par J. Rychner, Paris, Champion, 1966.
51. R. Lejeune, Introduction, ds *Le Lai d'Igauré*, éd. cit., p. 41.
52. *Domnei des amants*, ds *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. et trad. D. Lacroix et Ph. Walter, Paris, Le livre de poche, « Lettres gotiques », 1989.
53. *Il Novellino*, a. c. di G. Favati, Genova, Fratelli Bozzi, 1970.
54. *Recueil général et complet des fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, publ. par A. Montaiglon et G. Raynaud, voll. 6, Paris, 1872-1890.
55. La faute découverte, la dame alerte toutes les autres sur le destin tragique du pauvre chevalier. C'est pourquoi elles décident de jeûner, tout en assumant l'air grave des fidèles d'Amour.
56. A. van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, t.1,4 (*Cycle de Mai, cycle de la Saint Jean et Saint Pierre*), Paris, Picard, 1949.
57. R. Lejeune, éd. cit. du *Lai d'Igauré*, p. 74.
58. L'anonymat des amants, *conditio sine qua non* de l'existence de l'amour, constitue l'objet du discours poétique, qui demande ainsi de le dévoiler pour que la poésie existe, R.H. Bloch, « The Lay and the Law : Sexual/Textual Transgression in *La Chatelaine de Vergi, Igauré* and *Lais* of Marie de France », ds *Stanford French Review*, 14 (1990), pp. 181-210.
59. *La Saineresse*, ds *Fabliaux érotiques*, éd. par L. Rossi, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1992, pp. 72-79.
60. Ph. Ménard, *Le rire et le sourire*, cit.
61. *Lais anonymes*, éd. cit.
62. La dame détruit, en effet, toute l'idéalité courtoise, lorsqu'elle indique le sexe féminin comme le vrai motif qui pousse les chevaliers à l'aventure. La ton haut que l'auteur utilise jusque là, tombe inopinément dans la vulgarité la plus grossière.
63. Henri d'Andeli, *Lai d'Aristote*, éd. par M. Delbouille, Liège, 1951.
64. *Lai d'Aristote*, v.38-59 : « Or revenrai a mon traité/D'un affaire que g'enpris ai,/Dont l'aventure molt prisai/Quant g'en oi la matere oïe,/Que bien doit estre deploïe/Et dite par rime et retraite,/Sanz vilanie et sanz retraite,/Quar oevre ou vilanie cort/Ne doit estre contee a cort./Ne ja jor que ge vive, en m'uevre/N'arroiz vilanie remuevre,/Qu'ainz ne l'enpris ne n'enprandrai/Ne vilain mot n'i reprandrai,/En oevre n'en dit que ge face,/

Quar vilanie si desface/Tote riens et tolt sa saveur./Ne ja ne me ferai troveur/De nule riens, en mon vivant,/Ou vilain mot voist arrivant,/Ainz dirai, de droit essamplaire,/Chose qui puist valoir et plaire./C'ert en leu de fruit et d'espece. »

65.A ce propos voir l'introduction de M. Delbouille à l'édition du *Lai d'Aristote*, éd. cit.

66.J. Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1925.

67.Ch. Lee, « Dinamica interna della narrativa breve antico-francese », dans *Medioevo romanzo*, VIII, 1983, pp. 381-400.

68.A. Serper a défini les fabliaux « pour rire », tout en remarquant le côté de divertissement intrinsèque des fabliaux ; A. Serper, « Fabliaux 'pour rire' », ds *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux. Actes du Colloque d'Amiens*, publ. par D. Buschinger et A. Crépin, Göppingen, 1983, pp. 7-19.

69.*Mantel et Cor, deux lais du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. par P. E. Bennet, Exeter, 1975.

70.Sur le *Lai du Mantel*, voir E. Baumgartner, « A propos du Mantel mautailé », ds *Romania*, 96 (1975), pp. 315-332.

71.H. Bloch, *art. cit.*

72.Le chevalier se déclare aux douze dames de la même manière, il a recours à la métaphore lyrique de l'échange des cœurs, afin de témoigner de son absolue fidélité. Sur l'échange des cœurs voir R. Nelli, *L'érotique des Troubadours*, Toulouse, Privat, 1963 ; M. Odaka, « L'échange des cœurs et le thème du cœur mangé dans le Roman du Châtelain de Coucy », ds *Etudes de langues et de littérature françaises*, 36 (1980), pp. 1-15.

73.L. Da Ponte-W.A. Mozart, *Don Giovanni* : « Leporello : « E avete core/di ingannarle poi tutte ? » Don Giovanni : « E' tutto amore./Chi a una sola è fedele/verso l'altre è crudele./Io, che in me sento/si esteso sentimento,/vo' bene a tutte quante./Le donne poi, che calcolar non sanno,/il mio buon natural chiamano inganno ». »

74.H. Bloch, *art. cit.*

75.Déjà aux vv. 371-373, l'auteur nous anticipe le drame qui va éclater : « Souvent i va, Ki ke le voei./Par le trop aler fu dechus/Et engigniés et percheus :/Soriz ki n'a c'un trau ois dure ». Mais l'imprévoyance d'Igauré et de son amie est ainsi remarquée aux vv. 471-473 : « Cil qui plains estoit de reviel,/S'esbanioit par le castiel/Devant ses morteus anemis. » ; vv. 478-481 : « Ignaures i aloit trop souvent,/A s'amie, pour son deduit :/La soriz ki n'a c'un pertruis/Est molt tost prise et enganee. ».

76.G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), 1985, *Novella IX, Giornata IV* : « E men discretamente usando, avvenne che il marito se ne accorse e forse ne sdegnò, in tanto che il grande amore che al Guardastagno portava in mortale odio convertì ; ma meglio il seppe tenere nascoso che i due amanti non avevano saputo tenere il loro amore, e seco diliberò del tutto d'ucciderlo. » Même la réflexion dubitative qui marque la conclusion du *Lai d'Igauré*, se rapproche bien de l'effet provoqué par Boccaccio, voir H.R. Jauss, *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, *Tavola dei generi minori del discorso esemplare*, pp. 51-52 ; novella, *modus recipiendi* : « sbalordimento e riflessione ».

77.Jakemes, *Le roman du Châtelain de Coucy*, éd. par M. Delbouille, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936, vv. 4596-4675.

78.Bérout, *Le roman de Tristan*, ds *Tristan et Iseut, cit.*, vv. 1995-2004 : « Quant vit qu'ele avoit sa chemise/Et q'entre eus deus avoit devise,/La bouche o l'autre n'ert jostee,/Et quant il vit la nue espee/Qui entre eus deus les deseuvrot,/Vit les braies que Tristan out :

'Dex, dist le rois, ce que puet estre ?/Or ai veü tant de lor estre,/Dex ! je ne sai que doie faire,/Ou de l'ocire ou du retraire.' »

79. Marie de France, *Lais*, éd. cit.

80. Marie de France, *Equitan*, éd. cit., vv. 291-298 : « Le rei e sa femme ad trovez/U il gisent, entr'acolez./Li reis garda, sil vit venir ;/Pour sa vilenie covrir/Dedenz la cuve saut joinz piez ; E il fu nuz e despulleiz,/Unques garde ne s'en dona :/ileoc murut e escauda. »

81. *Ibid.*, vv. 307-310 : « Ki bien vodreit reisun entendre/Ici purreit ensample prendre :/Tels purcace le mal d'autrui/Dunt tuz li mals revert sur lui. »

82. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, cit.

83. A ce propos voir *Le prestre crucifié, Le prestre taint*, ds *Recueil général*, cit.

84. H. Bloch, *The Scandal of Fabliaux*, Chicago and London, The University Chicago Press, 1986.

85. J. Renart, *Le Lai de l'ombre*, éd. par J. Bédier, voir aussi la traduction italienne, *L'immagine riflessa*, a c. di A. Limentani, Torino, Einaudi.

86. W. T. Pattison, *The Life and Works of Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, 1952, XXXI, *Ar'm platz Giraut de Bornelh*.

87. M. Delbouille, « Les « senhals » littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages », ds *Cultura Neolatina*, XVII (1957), pp. 49-73.

88. Au dessous des disputes entre *trobar clus* et *trobar plan* s'épanouissent, entre autres, les deux lignes composant la lyrique courtoise, définies par C. Di Girolamo « linea alto-cortese e linea basso-cortese », C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 101-119. Par exemple, l'opposition entre la position moraliste de Marcabru et celle plus libertine du comte de Poitiers découle, d'après Di Girolamo du contraste entre « posizioni alto – e piccolo-cortesi ». L'écho de cette diatribe retentit même aux années '70, quand Giraut de Bornelh devient le représentant de l'orthodoxie et du moralisme amoureux, tandis que le comte d'Aurenga élargit le domaine du désir jusqu'à le réaliser dans l'union physique et spirituelle des amants. Dans la *tenzo Ar'm platz Giraut de Bornelh*, les auteurs passent, à un moment donné (strophes VII-VIII), des questions stylistiques (*trobar clus-trobar plan*) au débat amoureux, si bien que « a una visione ottimistica e vitalistica (celle de Raimbaut) si oppone una concezione pessimistica (celle de Giraut) o quanto meno meditativa dell'esperienza amorosa », C. Di Girolamo, *op. cit.*, p. 116. La non résignation au « paradoxe amoureux » concerne aussi des autres *troubadours* qui n'appartiennent pas à la haute noblesse, toutefois les tons et la capacité de médiation entre l'instance moraliste et le désir de possession sont toujours différents, voir encore C. Di Girolamo, *op. cit.*, chap. III.

89. C. Di Girolamo, « Cor e cors, itinerari della lirica meridionale », in *Capitoli per una storia del cuore*, a c. di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 21-48, p. 30.

90. Raimbaut d'Aurenga, éd. cit., *Ar respaln la flors enversa*, v. 46 : « qu'el cor li'n intro-l gisclé » ; *Lonc temps ai estat cubertz*, vv. 43-48 : « A dompnas m' en soi profertz/E datz, per que m'en ven jais ;/Si noc' ai poder que i joigna/En jazen, ades engrais/Solament del desirier/E del vezer, qu' als no quier. » C'est justement à partir de *Ar respaln la flors enversa* qui Arnaut Daniel composera la santine *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, où le procès de « carnalizzazione del cuore » semble se cristalliser ; *Le canzoni di Arnaut Daniel*, a c. di M. Perugi, 2 voll., Milano-Napoli, 1978, vv. 31-32 : « Aissi s'empren e s'enongla/mos cors en lieis cum l'escors en la verja ».

91. C. Di Girolamo, *op. cit.*, p. 120.

92. Raimbaut d'Aurenga, *Ar resplan la flor enversa*, vv. 25-32 : « Quar en baisan no's enverse,/no m'o tolon ni plan ni tertre,/dona, ni gel ni conglapi ;/mas non-poder trop m'en trenque./Dona, per cuy chant e siscle,/vostre belh huelh mi son giscle/que'm castion si ·l cor ab joy/qu'ieu non aus aver talan croy. » ; pour *Lonc temps* voir la note 90.
93. Raimbaut d'Aurenga, *Lonc temps*, vv. 25-30 : « Per quez es fols adubertz/Totz hom que ia ten a fais/S'ieu cotei -quar ia m'en loigna ?-/Sa moiller, pois dans non nais/Ad el se son ben sobrier/Li mei mal sospir doblie. »
94. L. Rossi, « Il cuore mistico pasto d' amore », *cit.*
95. Peire d'Alvernha dans sa fameuse galerie des troubadours *Cantarai d'aqestz trobadors* dit, vv. 55-60 : « E·l novens es en Raembautz,/qe's fai de son trobar trop bautz ;/mas eu lo torni en nien,/q'el non es alegres ni chautz ;/per so pretz aitan los pipautz/que van las almosnas queren. », ds *Peire d'Alvernha : Liriche ; testo, traduzione e note*, a c. di A. Del Monte, Torino, 1955.
96. Tristan est, en effet, l'un des *senhals* désignant Raimbaut. D'après l'*interpretatio nomini* médiévale Tristan est associé à *tristur* (vr les *Folies Tristan*, ds *Tristan et Iseut*, éd et trad. D. Lacroix et Ph. Walter, Paris, Le livre de poche, 1989), Raimbaut en effet dans la *canço Ni chant per auzel ni flor* établi un parallèle entre sa femme et Iseut, pour qu'elle puisse en suivre l'exemple. En outre Bernart de Ventardou dans *Amors e que us es vejaire* en défense de l'ami dit : « [...] Tristan/Que sap be garab et rire. »
97. L. Rossi, « Chrétien de Troye e i trovatori : Tristan, Lihnaura e Carestia », ds *Vox Romanica*, 46 (1987), pp. 26-62, p. 35.
98. G. E. Sansone, *op. cit.*
99. L. Rossi, « Il mistico pasto d'amore », *cit.*
100. J. Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slaktine Reprints, 1989.
101. Gaucelm Faidit, *Tot mi cuidei chanssos far sofrir*, vv. 41-42 : « Alieis m'autrei, et gentile merces li ren,/ Ab humil cor et ab humil semblansa. » ; *Si tot m'ai tarzat mon can*, vv. 10-18 : « Adoncs l' estei tant denan,/ Mas jointas, de bon coratge,/ De genoillos, en ploran,/ Trom pres de son seignoratge ;/Mas al prim li fo salvatge,/Car m' ausei enardir tan./ Pois vi mon humil semblan,/E receup mon hominatge,/ Car mi conoc ses engan. »
102. À ce titre voir la *tenso Ara·m digatz*, *Gaucelm Faidit*, ds *Gaucelm Faidit*, éd. cit.
103. L'on pense à *No fai ni vers ni chanso* ou *Ferai un vers pos mi sonelh*, c'est-à-dire aux chansons dédiées aux *compagnons*, chansons fortement marquées par une allure outrée, parfois grossière qui s'exprime par un langage allusif et obscène, voir C. Di Girolamo, *op. cit.*, pp. 30-45.
104. R. V. Sharman, *The Canços and Sirventes of the Troubadour Giraut de Bornelh : A Critical Edition*, Cambridge, 1989.
105. L. Rossi, « Il cuore, mistico pasto d'amore », *cit.*, p. 49.
106. L. Rossi, « Chrétien de Troye e i trovatori », *cit.*, p. 40 et ss.
107. Raimbaut d'Aurenga, *Pos trobar plan*, vv. 33-40 : « Mos volers cans/que'm sal denan/ me fa creire que futz es pans ;/tan aut m'espeis/mon cor, car sai/qu'en fol m'aurei ; don fatz l'enfan :/tot voll cant vei ; respit segrai :/respitz loncs fai omen perir. ». Alors que dans la *canço Non chant per auzel ni per flor*, Raimbaut conseille la dame de suivre l'exemple d'Iseut, donc de l'aimer comme Iseut amat Tristan, dans *Escotatz... mas no say que s'es*, il s'adresse à la dame en lui rappelant l'épisode de n'Ayma, figure bien plus vulgaire, dont on trouve les traces dans une *tenzo* impliquant Arnaut Daniel, Truc Malec et Raimon de

Durfort, *tenzo* que la critique a appelé « affaire Cornilh » ; pour le *sirventes* de Arnaut Daniel, voir l'édition de M. Eusebi, Milano, 1984 ; pour la *cobla* de Truc Malec et le *sirventes* de Raimon de Durfort, voir l'édition de G. Contini, *Studi Medievali*, IX, 1936.

108.R. Lejeune, *art. cit.*

109.L. Rossi, « Il cuore mistico pasto d' amore », *cit.*

110.R. Lejeune, *art. cit.*, pp. 142 et ss.

111.L. Rossi, « Chrétien de Troyes et i trovatori », *cit.* Tristan était un des autres senhal désignant Raimbaud d' Aurenga.

112.Giraut de Bornelh, *S' anc iorn*, éd. cit., vv. 41-43 : « Ar es morta bella foudatz/E iocs de datz/E dos e dompneis oblidatz » ; vv. 57-60 : « Q' en vos es mortz pretz e barnatz/E largetatz,/ Beill faich, beill dich, e beills solatz »

113.L. Rossi, « Il cuore, mistico pasto d'amore », *cit.*, pp. 35 et ss.

114.Raimbaut d'Aurenga, *Lonc temps*, vv. 46-48 : « [...] ades engrais/Solament del *desirier*/E del *vezer*, qu'als no quier. »

115.P. Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, *cit.*

116.R. Guiette, « La poésie formelle », ds *Forme et Senefiance*, *cit.*

117.C. Di Girolamo, « Cors e cor, itinerari della lirica meridionale », *cit.*

118.Ch. Lee, « La solitudine del cuore : caratteri della lirica cortese in Francia », ds *Capitoli per una storia del cuore*, a c. di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 49-79.

119.B. de Nesle, *Cuer desirrous apaie*, ds *Chansons des trouvères*, éd. et trad. S. N. Rosenberg et H. Tischler, Livre de Poche, « Lettres gothiques », Paris, 1995, vv. 17-24.

120.Gace Brulé, ds *Chansons des trouvères*, *cit.*, vv. 22-28.

121.Gace Brulé, *Biaus m'est estez, quant retentist la bruille*, vv. 33-40.

122.Ch. Lee, *art. cit.* ; G. Zaganelli, « Aimer, soffrir, joir ». *I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

123.Gace Brulé, *Les oxelés de mon pais*, vv. 21-30.

124.Gace Brulé, *Oez por quoi plaing et sospir*, vv. 29-32.

125.A.M. Babbi, « Introduzione », ds Jakemes, *Il romanzo del Castellano di Coucy e della dama di Fayel*, trad. a c. di A.M.B., Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 7.

126.Châtelain du Coucy, ds *Chansons des trouvères*, *cit.*, *A vous, amant, plus qu'a nule autre gent*, vv. 23-24.

127.Châtelain du Coucy, *La douce voiz du rosignol sauvage*, vv. 29-32.

128.*Ibid.*, vv. 17-22.

129.Bernard de Ventadorn, *Non es meravelha s'eu chan*, vv. 5-6, ds G.E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei Trovatori*, 2 voll., Milano, Guanda, 1984-1986.

130.Les faux amants sont d'abord et avant tout ceux qui savent bien parler et qui abusent les dames au moyen des discours d'amour galants, mais mensongers. A ce propos voir M.L. Meneghetti, *op. cit.*, chap. II.

131.F. Suard, « Le roman du Châtelain du Coucy et l'esthétique romanesque à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle », ds *Mélanges J. Ch. Payen*, Caen, 1989, pp. 335-367, p. 366.

132.Boutière & Schutz, *Biographies des Troubadours.*, *cit.*

133.Thomas nous explique ainsi le tourment d'Iseut, vv. 95-100 : « Ele volt Tristran e ne puet :/a son seignor tenir l'estuet,/ele ne le puet guerpier ne laisser,/n'ele ne se puet deliter,/ele a le cors, le cuer nel volt :/c'est un turment dont ele se deut » ; Thomas, *Tristan*, éd. cit.