

## « E teus enseigne li dirai... » : Marie de France, les signes et leur surplus de sens

Catherine Nicolas

§I

Lorsque le fils de Milon se présente au vieil homme à la barbe et aux cheveux *chanuz* qu'il vient de désarçonner, il met en scène sur le mode de la prolepse des retrouvailles heureuses avec son père conformes aux espérances de sa mère, sans se douter qu'il fait au futur le récit du présent en train de se dérouler :

Tel anel d'or li *musterai*  
E teus *enseigne* li dirai  
Ja ne me vodra reneier,  
Ainz m' *amerat* e tendrat chier. (*Mil.*, v. 463-466<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> *Milon*, v. 464-466, p. 504. Toutes les références renvoient à l'édition de Nathalie Koble et Mireille Séguy, *Lais bretons (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) : Marie de France et ses contemporains*, Paris, Champion (Champion Classiques – Moyen Âge), 2018. Nous utilisons les abréviations traditionnelles : *Mil.* (*Milon*), *Lc* (*Laiüstic*), *Lu* (*Lanval*), *Bisc.* (*Bisclaveret*), *Fr.* (*Frêne*), *Guig.* (*Guigemar*), *DA* (*Deux amants*), *Yo.* (*Yonec*), *Chait.* (*Chaitivel*), *Chev.* (*Chèvrefeuille*), *El.* (*Eliduc*). Tous les italiques sont de notre fait.

§2

L'anneau d'or, Milon l'a déjà aperçu à son doigt lorsque le jeune chevalier lui a rendu son cheval (v. 430). Quant aux *enseignes*, inutile de produire le *brief* qui contenait « li nuns son pere » (v. 79) et qui développait « l'aventure de sa mere » (v. 80) car les quelques mots que le jeune homme a prononcés pour justifier sa chevalerie hors pair et pour décliner son identité ont suffi à éclairer Milon :

Jeo quid k'il est de Gales nez  
 E si est Milun apelez.  
 Fillë a un riche humme ama,  
 Celeement m'i engendra.  
 En Norhumbre fu enveiez ;  
 La fu nurriz e enseignez. (*Mil.*, v. 447-452)

§3

et à faire éclater les manifestations de son amour paternel :

Quant Milun l'ot issi parler,  
 Il ne poeit plus escuter :  
 Avant sailli hastivement,  
 Par le pan del hauberc le prent.  
 « E Deu ! fait il, cum sui gariz !  
 Par fei, amis, tu es mis fiz ! » (*Mil.*, v. 467-472)

§4

Le nom du père, la périphrase pour désigner la mère, l'amour, le secret de la naissance et le nom du pays d'exil sont autant d'*enseignes* – de preuves, de signes de reconnaissance – pour le père déjà interpellé par la chevalerie exceptionnelle du jeune homme, par la vue de l'anneau et par l'impression diffuse qu'une *amitié* un peu spéciale les unit<sup>2</sup>. Les *enseignes*, ici, ce sont les nouvelles qui disent l'histoire du fils, de sa naissance secrète et de son bannissement, mais ce sont aussi les mots qui redisent l'histoire du père (*ama, engendra*) et le secret des vieux amants (*celeement*). Plus que simple récit biographique ou étimologique, la parole du jeune homme est miroir de l'*estre* du père et figure d'un amour vieux de vingt ans mais toujours aussi ardent. De fait, ce que voit Milon à ce moment-là, ce qui lui est *mustré* en la personne du jeune homme, ce sont peut-être les mêmes *enseignes* que celles portées par la lettre de la dame et qui, vingt ans plus tôt, lui avaient procuré une joie intense<sup>3</sup> :

<sup>2</sup> « Tu m'as abatu al juster / A merveille te puis amer » (*Mil.*, v. 443-444).

<sup>3</sup> Comme la lettre, l'arrivée du cygne lui procure une grande joie. Voir les vers 265-266.

De chief en chief l'ad esgardé [la lettre],  
 Des enseignes qu'il y trova  
 Et des saluz se reheita. (*Mil.*, v. 270-272)

§5

De ces *enseignes* nous n'avons, nous lecteur, qu'une saisie imparfaite, médiatisée par le discours indirect libre qui objective la voix de la dame gravée dans la mémoire de l'ami (« Ne poet sanz lui nul bien avoir », *Mil.*, v. 273), de la même façon que le discours du jeune homme était figé dans la virtualité d'un futur (*li dirai*) déjà débordé par le présent de la reconnaissance. Mais la joie intense de Milon, père ou ami, ainsi thématifiée dans le récit, nous invite à nous interroger sur ce qui lui est *mustré*, sur la nature de ces *signes* qui, au-delà de la reconnaissance, disent la puissance de l'amour et tracent en creux le contour d'une merveille<sup>4</sup> dont nous sentions déjà la présence diffuse à travers le regard appuyé que le père et le fils s'étaient mutuellement porté<sup>5</sup>. Ces deux occurrences du terme *enseignes*, les deux seules des *Lais* de Marie de France<sup>6</sup>, appellent une enquête sur les signes disposés par Marie, pour sonder leur obscurité – dans laquelle la critique a souvent voulu trouver la pierre angulaire de la poétique de Marie –, pour examiner le lien profond qu'ils entretiennent – *oscurement* – avec la merveille si spéciale qui hante les *Lais*, et pour déterminer la place qu'ils occupent dans la construction du sens d'un recueil qui n'a peut-être de merveilleux que l'exceptionnelle puissance de l'expérience amoureuse et poétique qu'il met en scène.

§6

Si le parcours lexical initié autour du mot *enseigne* s'arrête aux deux occurrences de *Milon*<sup>7</sup>, il n'ouvre pas moins d'autres champs d'investigation capables de débusquer les signes dispersés dans les *Lais* : la lettre comme signe écrit ou gravé offert au regard de

<sup>4</sup>Selon Francis Dubost, « la merveille médiévale occupe tous les degrés d'une échelle de sensations et de sentiments qui va de l'étonnement jusqu'à la terreur panique provoquée par les prodiges les plus effrayants. Car la merveille ne déclenche pas seulement un ébranlement intellectuel. Elle s'accompagne aussi d'un trouble émotif : joie indicible, jubilation intense certes, mais aussi angoisse et épouvante » (*Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, Paris, Champion, 1991, p. 76).

<sup>5</sup>Lorsque le jeune chevalier arrive au tournoi, Milon cherche à le repérer dans la foule : « Tost l'eurent a Milun mustre, / E il l'aveit *bien* esgardé » (v. 395-396). Et lorsque le fils désarçonne le père, il porte lui aussi un regard appuyé comme si les signes de la vieillesse étaient déjà signes d'autre chose : « Desuz la ventaille *choisi* / La barbe e les chevoz chanuz : / Mut li pesa k'il fu cheüz ! » (v. 420-422).

<sup>6</sup>Dans le *Chaitivel*, le terme apparaît également, mais pour désigner les *enseignes* et les *escuz* qui permettent de reconnaître l'identité des quatre *drus* au tournoi de Nantes (v. 90).

<sup>7</sup>Les autres mots de la famille renvoient moins à la désignation de signes qu'à l'éducation ou à la transmission d'un savoir donné ou reçu (*El.*, v. 206, 488 et 1170). Il n'est pourtant pas anodin que, chez Marie de France, les demoiselles soient toujours *belles et enseignee* (*Guig.*, v. 248, *Fr.*, v. 253, *Lv.*, v. 302, *Chait.*, v. 11), comme les jeunes gens (*Lv.*, v. 67 et 607, *Mil.*, v. 452), que le Frêne *enseigne* aux suivantes chargées de la chambre nuptiale de Goron comment faire son lit (*Fr.*, v. 394), que la femme de Bisclavret *enseigne* à son

celui qui aime en sera un premier, le regard appuyé d'un personnage sur un être ou sur une situation en sera un autre, tandis que les balises traditionnelles de la merveille – les termes *merveille* et *se merveiller*, ainsi que ceux qui disent la peur ou l'effroi, mais aussi les descriptions énergiques – pourront constituer un troisième moyen de repérer ces signes particuliers pour les analyser.

§7

Parmi les objets *lettrés* ou *écrits*, on ne peut pas ne pas retenir en premier le *bastun* du *Chèvrefeuille* sur lequel Tristan a « De sun cutel escrit sun nun » (*Chev.*, v. 54), mais à propos duquel la critique s'est beaucoup interrogée, pour savoir quelle était la nature exacte de la *summe de l'écrit* portée par le bâton<sup>8</sup> : simple prénom, longue glose sur la métaphore du chèvrefeuille et du coudrier dont le contenu nous est rendu au discours indirect et qui se clôt sur les deux vers les plus commentés de tous les *Lais* (« Bele amie, si est de nus : / Ne vus sanz moi, ne jeo sanz vus », v. 63 à 78), ou message dense resserré autour du support et de quelques signes capables de développer toute la rêverie amoureuse que la reine lui a inspirée ? On ne connaîtra pas la nature exacte du message, mais l'expérience de lecture qui nous est rapportée nous éclaire sur le fonctionnement du signe : « Le bastun vit, bien l'aparceut, / Tutes les lettres i conut » (v. 81-82). La reine voit l'objet *lettré*, identifie un signe et y retrouve un contenu qu'elle (re)connaît : le nom de Tristan (*tutes les lettres*), l'indice de sa présence dans les lieux dénoncée par le bâton (« Autre feiz li fu avenu / Que si l'aveit aparceü », v. 57-58), et peut-être des mots qui avaient été siens avant qu'il ne les grave sur le bâton (« ceo k'il aveit escrit, / si cum la reine l'ot dit », v. 109-110). Autrement dit, ce que voit la reine à travers ce signe qui lui revient, c'est le *surplus* : la figure de son ami, l'image de l'amour qui les unit et la joie des retrouvailles<sup>9</sup>.

amant le chemin que prend son mari pour se rendre dans la forêt (*Bisc.*, v. 123), et que le chevalier oiseau *enseigne* à sa dame les vertus de l'anneau qui neutralisera la mémoire de son mari (*Yo.*, v. 416), car les personnages transmettent ou reçoivent un savoir comme Marie se propose de le faire pour son lecteur/auditeur dès les premiers vers du Prologue.

<sup>8</sup>Voir en particulier le dossier de Mireille Demaules en annexe de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (*Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1301-1305. Dans la note 3 de la page 537 de notre édition, N. Koble et M. Séguéy reviennent sur le sens de ce terme : « Comme en français moderne, "somme" est un terme ambigu : il traduit la complétude d'un énoncé obtenu par accumulation d'informations, ou bien l'essence d'une chose, obtenue au contraire par condensation d'éléments symboliques ou signifiants ». Elles penchent pour la seconde hypothèse mais rappellent que « le manuscrit S [...] fait du bâton le support d'un long message écrit ».

<sup>9</sup>La leçon du manuscrit S qui précise que le lai a été écrit par Tristan « por la joie qu'il ot eüe, / De s'amie qu'il ot veüe / Par le baston qu'il ot escrit » met en avant la joie des retrouvailles. Valérie Fasseur en fait une lecture un peu différente, même si le processus est le même : « le noisetier, nommé Tristan, n'est plus seulement support matériel du message, mais se trouve en quelque sorte investi de la présence réelle de Tristan, qui rend flagrante, par contraste, l'absence du chèvrefeuille et de l'amante » (« Comment

Dans la rencontre de la *lettre* et du *surplus*<sup>10</sup>, le signe obscur se fait signe total capable de dire la *joie* des deux amants les plus célèbres du XII<sup>e</sup> siècle. Et la particularité de ce signe total, c'est qu'il est à la fois le point aveugle du lai et un équivalent du lai qu'il met en abyme, puisque, dans la fiction d'écriture, Tristan a entrepris d'écrire un *nuvel lai*

Pur la joie qu'il ot eüe  
De s'amie qu'il ot veüe  
*Et pur ceo k'il aveit escrit,*  
*Si cum la reïne l'ot dit,*  
Pur les paroles remembrer (v. 107-111)

§8 pour dire la joie des amants, donc, et faire *remembrance* du bâton gravé. Comme le bâton, le lai dit la joie des amants, mais en plaçant ainsi en miroir le message gravé sur le bâton et le texte poétique, la mise en abyme creuse à l'infini l'obscurité du signe. Le signe est creux, et il creuse le lai comme Tristan entaille le bâton, car c'est en enlevant de la matière que Marie parvient à dire la joie des amants et à faire la *sume de l'escrit*, le hiéroglyphe de l'amour.

§9 Au bâton de Tristan, fait écho la « *piece de samit a or brusdé et tut escrit* » du *Laüstic* (v. 136) dans laquelle la dame enveloppe l'oiseau mort pour transmettre, telle Philomène, toute l'*aventure* à son amant afin qu'il n'aille pas croire à quelque dérobade de sa part et que leurs échanges puissent continuer<sup>11</sup>. C'est donc un signe que son amour n'est pas mort et même qu'il est bien vivant qu'elle adresse à son amant. Là encore, nous ne connaissons pas la lettre du message, mais peu importe finalement que l'*aventure* raconte la découverte du mari et le piège mortel tendu à l'oiseau ou qu'elle écrive son aventure à elle, peut-être dans les termes métaphoriques qu'elle utilise pour se justifier devant son mari<sup>12</sup> : l'important reste que l'*escrit* qui entoure le petit corps mort vienne, comme un phylactère, rappeler les miracles de l'amour opérés jusque-là par ce petit corps saint

passer des Anciens aux Bretons. L'hybridation des sources littéraires européennes chez Marie de France », *Européens qui sommes-nous ?* actes des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Colloques Europe / textes réunis par Jean-Xavier Ridon, Pierre-Alexis Mével et Nadine Laporte, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 27).

<sup>10</sup>Pour Valérie Fasseur, « c'est donc Iseult qui restitue le message dont le lai livre au lecteur 'la sume', elle est l'auteur du 'surplus' qui forme avec la 'lettre' la *sume de l'escrit*. La 'sume de l'escrit', c'est le signe élaboré par Tristan, que complète l'interprétation qu'en donne Iseult » (*ibidem*).

<sup>11</sup>Voir les vers 126 à 134 où la lamentation de la dame fait état de ses inquiétudes quant à ce que pourra *cuidier* l'amant lorsqu'il ne verra plus l'oiseau.

<sup>12</sup>Il nen ad joie en cest mund / Ki n'ot le laüstic chanter. / Pur ceo me vois ici ester. / Tant ducement l'ioi la nuit / *Que* mut me semble grant deduit; / Tant m'i delit et tant le voil / *Que* jeo ne puis dormir de l'oil (*Lc*, v. 84-90).

et prolonger les vertus du rossignol en disant au présent le désir de la dame. Le *surplus* vient, cette fois, de la réponse de l'amant qui enchâsse le rossignol dans un petit coffre richement décoré qu'il porte toujours avec lui (v. 156). Et si la lettre de l'*aventure* écrite sur le tissu précieux ne nous est pas donnée – pas plus que la *sume de l'escrit* du bâton de Tristan –, si elle creuse un vide dans le poème en désignant le point obscur, elle n'en est pas moins un signe total – que le messenger rendra lui-aussi dans sa totalité (« *Tut sun message li cunta* », v. 143) – et un équivalent du lai tout entier. Marie joue en effet de l'ambiguïté des termes lorsqu'elle raconte la remise du rossignol à l'amant par le messenger de la dame :

Tut sun message li *cunta*  
 Le laüstic li *presenta*.  
 Quant tut li a *dit e mustré*  
 E il l'aveit bien *escuté*,  
 De l'aventure esteit *dolenz*. (*Lc*, v. 143-147)

§IO

L'abondance des verbes de parole, la polysémie de *presenter* et de *mustrer* (« rendre manifeste ») et la désignation de la chose, « le laüstic » – le rossignol mais aussi le titre du lai –, nous laissent un doute que vient lever le verbe *escuter*. C'est dans l'oreille attentive de l'amant qui reste *dolenz* après le récit de l'*aventure*, que le signe trouve son *surplus* : pour lui, le rossignol chante encore à travers la voix du messenger pour dire l'amour de la dame et son désir ardent de le manifester. Enveloppé dans le tissu *escrit* de l'aventure et dans le récit du messenger, le corps mort de l'oiseau devient donc vivante relique. Et lorsqu'il est enchâssé dans le précieux coffre puis dans le poème-reliquaire de Marie, il se fait signe ressuscité de la joie des amants. Comme précédemment, c'est en évidant la lettre que Marie parvient à la transfigurer.

§II

Le corps de Guilliadun ne porte pas de lettres. Pourtant, le regard porté par Guil-delüec sur la jeune fille « blanche et vermeille » (*El*, v. 972) donnée pour morte ne va pas sans rappeler celui d'Iseut sur le bâton :

El *vit* le lit a la pucele,  
 Ki resemblot rose nuvele ;  
 Del cuvertur la descovri  
 E *vit* le cors tant eschevi,  
 Les braz lungs e blanches les meins,  
 E les deiz greilles, lungs et pleins.  
 Or *seit ele la vérité*  
 Pur quei sis sire ad duel mené (*El*, v. 1011-1018).

§12 Comme la reine *voit et connaît*, comme l'amant du *Laüstic* écoute et est touché (*dolenz*, v. 147), l'épouse trouve dans la *semblance (resenblot)* offerte à son regard un *savoir*, une *vérité*, sur le deuil insoutenable que porte son mari et, par là, sur la nature de l'amour qu'il partage avec cette jeune femme. Comme l'a montré Francis Dubost, « cette merveille sans merveilleux porte en elle-même l'évidence courtoise que l'amour inspiré par une telle femme, une telle *gemme*, a quelque chose de magique, qu'il est d'un autre ordre, doté d'une légitimité supérieure à celle de la conjugalité ordinaire<sup>13</sup> ». Plus que de magique, cet amour a quelque chose de paradoxalement vivant. Dans l'héritage de la lyrique courtoise, la *rose nuvele* – ici juste évoquée mais parée des couleurs de la merveille – fait signe en direction de la reverdie, de la renaissance et, peut-être, comme le rossignol, de la vie et de la joie (« Il nen ad joie en cest mund / Ki n'ot le laüstic chanter », *Lc*, v. 84-85). Le corps de la demoiselle se donne donc comme signe offert massivement à la compréhension : à la fois signe de mort et signe de vie, la merveille de beauté rencontre, dans le regard de la dame, le deuil merveilleux d'Eliduc et en libère le sens, ou plutôt le *surplus*, en devenant un signe évident de l'amour exceptionnel qui relie les deux êtres.

§13 Que penser, à partir de là, de l'évidence qui frappe le vieux barbon jaloux de *Guigemar* face à l'image pourtant à la limite du burlesque du jeune amant de sa femme armé d'une poutre de sapin destinée jusque-là à supporter l'étendoir à linge (*Guig.*, v. 593-596) :

Li sire l'ad *mut* esgardé ;  
 Enquis li ad e demandé  
 Ki il esteit e dunt fu nez  
 E coment est laeinz entrez (*Guig.*, v. 601-604).

§14 Du regard appuyé du mari naît la certitude que Guigemar est un être à part. La simple volonté d'exterminer l'intrus cède alors la place à l'interrogation sur son identité et son origine, puis à l'incrédulité, et enfin à l'idée de le renvoyer dans son pays – dans son (autre) monde – grâce à la nef sans pilote qui l'a amené. A-t-il vu le défaut de nature du jeune homme – cette absence de signe qui le donnait *a peri* dans son pays et faisait de lui un mort d'amour<sup>14</sup> ? ou la nature extraordinaire de celui qui a été frappé au coin de la merveille de la biche blanche par le retour de la flèche ? A-t-il vu sa blessure à la cuisse qui lui signifie que, comme le vieux prêtre impuissant, Guigemar ne présente aucun danger

<sup>13</sup>Francis Dubost, « Les motifs merveilleux dans les *Lais* », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille dans les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1995, p. 41-80 ; p. 71.

<sup>14</sup>« Nuls ne se pout aparcevoir / Kë il voslist amur avoir. / Pur ceo le tienent a peri » (*Guig.*, v. 65-67). Voir l'étude d'Antoinette Saly qui relit le motif de la nef sans pilote à la lumière du topos du mort d'amour de la lyrique courtoise (« Observations sur le lai de Guigemar », *Image, structure et sens*, p. 7-21).

pour son honneur ? A-t-il entrevu, comme la femme d'Eliduc, la beauté du jeune homme qui reconstitue l'équation amoureuse du lai (« Vus estes bels e ele est bele ! », v. 453) et dit l'évidence d'un amour d'un autre ordre dont la légitimité déborde toutes les lois du mariage et avec elles sa propre légitimité de mari ? Dans le non-dit, le signe reste obscur et oppose son évidence à l'évidence saisie par le mari. La réponse de Guigemar, rapportée au discours indirect, explicite quelque peu les signes qui ont été *reconnus* par le mari :

Cil li cunte cum il vint  
 E cum la dame le retint ;  
 Tute li dist la destinee  
 De la bise ki fu navree  
 E de la neif e de sa plaie. (*Guig.*, v. 605-609)

§15

La parole prophétique de la biche, la nef sans pilote et la blessure sont données comme autant de signes de reconnaissance, de preuves, que le mari rejette : de fait, voir la blessure guérie, c'est voir la prophétie accomplie et recevoir la preuve de l'amour partagé des deux amants auquel il refuse de prêter foi. En multipliant les signes féériques, Guigemar ne cherche donc pas à prouver sa nature autre ni à asseoir sa position de force (« Ainz ke il d'eus seit aprimiez / Les avrat il tuz maïnies », v. 599-600), mais à dévoiler la puissance de son amour qui le met paradoxalement en position de faiblesse (« Ore est del tut en sa manaie », v. 610). Étonnante au premier abord, cette inversion trouve sa raison d'être dans l'intertexte des lais car elle place Guigemar dans une situation qui ne va pas sans rappeler celle de Lanval lorsqu'il révèle l'existence de son amie la fée : montrer sa blessure guérie, c'est, pour Guigemar, mettre au jour son amour exceptionnel et devoir dès lors en apporter les preuves. Seule une nouvelle preuve peut alors le sauver et c'est le retour de la nef sans pilote qui la fournira. Dans le récit abrégé de Guigemar (une *sume* du lai ?), la logique du lai qui révèle les preuves de l'amour vrai prend alors le pas sur celle du conte qui aurait donné la victoire au puissant héros venu libérer et enlever la jeune femme enfermée. Le regard appuyé du mari sur Guigemar met donc en lumière à la fois les signes qui disent l'amour et les indices génériques qui disent le glissement du conte au lai.

§16

Le jeu des regards appuyés et le glissement générique se retrouvent dans *Frêne* : regard de la suivante de la mère sur l'arbre qui dresse derrière elle son *ombre* inquiétante (v. 166-170), regard du portier sur la *chose* placée dans l'arbre (v. 187), regard appuyé (*formet*) de l'abbesse sur le bébé (v. 222), regard de la mère sur celle qu'elle a lointainement reconnue comme sa fille lorsqu'elle enlève son manteau (v. 383-384), puis sur les objets (la couverture, v. 413 ; l'anneau, v. 444), regard des barons, enfin, sur la jeune femme qui ne laisse rien paraître de ses sentiments quand elle prépare la chambre des

époux (v. 381-382). Si la couverture et l'anneau sont sans doute de simples signes de reconnaissance disposés par la mère pour elle-même<sup>15</sup>, l'arbre destiné à faire de l'ombre – ou plutôt l'*umbre* de l'arbre<sup>16</sup> – et le corps si magnétique de la jeune femme placés sous ces regards multiples interrogent leur nature de signes. Placés en miroir, ils disent à la fois « la merveille du frêne » – l'identité obscure de la femme et celle de l'arbre, et peut-être l'histoire d'une nymphe sylvestre amoureuse d'un mortel issue d'un conte ancien<sup>17</sup> – et l'extraordinaire force de son amour pour Goron, d'un amour d'un autre ordre qui sait cacher ses peines et ses douleurs, y compris quand elle apprend qu'elle va perdre son ami par le mariage. Là encore, rien n'est dit de ce que les personnages voient mais le signe obscur, élevé au rang de merveille par le regard et vidé de son contenu légendaire par les non-dits du lai, dit ce que l'amour de la jeune femme a de si solide et de si exceptionnel, de merveilleux donc. La *figure* de l'arbre et le corps de la jeune femme prennent le relais de la légende mise à distance pour dire l'évidence de l'amour humain.

§17

L'*umbre* du frêne appelle à son tour celle de l'*ostur* d'*Yonec* qui, sous le regard appuyé de la dame (« E ele l'ot bien *esgardé* », v. 114), devient un chevalier « bels e genz » (v. 115) et suscite un effroi bien normal (*poür*, v. 118) chez la dame confrontée à cette « merveille » (v. 116). De la même façon que le corps magnétique de Frêne ou l'*umbre* de l'arbre laissaient apercevoir le spectre d'une légende amoureuse lointainement oubliée<sup>18</sup>,

<sup>15</sup>L'anneau de Frêne dont « La verge entouré esteit *lettree* » (*Fr.*, v. 131) porte un message destiné à dire sa naissance noble mais qui nous reste inconnu. Comme l'anneau de Milon, il est signe de reconnaissance : seul celui qui l'a donné peut le reconnaître, et reconnaître du même coup son enfant. Seule l'identité sociale et familiale du protagoniste est alors en jeu et non pas sa nature exceptionnelle ou le caractère merveilleux de son amour. On pourrait dire que c'est un signe sans *surplus*.

<sup>16</sup>Comme souvent, lorsque Marie donne des justifications, le lecteur n'y croit pas un instant et voit dans les commentaires de la narratrice une bonne raison d'approfondir ses recherches. Ici, le texte précise que « pur ombre fere i fu plantez » (*Fr.*, v. 170). L'information paraît trop triviale pour ne pas être questionnée. Cette *umbre* en appelle une autre, celle de l'*ostur* dans le lai d'*Yonec*, et inscrit entre les lignes du *Frêne* le souvenir d'une métamorphose végétale.

<sup>17</sup>Christine Martineau-Géniéys a montré dans son article magistral que ce que les personnages voyaient, dans l'*umbre* de l'arbre puis dans l'âme et le corps de la jeune femme, c'était la merveille du Frêne, la substance magique de l'arbre passée dans la forme de l'enfant et restée, comme l'incarnation d'une nymphe sylvestre, dans l'âme de la jeune fille (« La merveille du Frêne », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 25), 1993, t. 2, p. 925-939).

<sup>18</sup>Voir la définition du terme *umbre* que les éditrices rappellent dans la note 3 de la page 417 : « L'*umbre* apparaît comme une transposition du latin *umbra* qu'utilisent les textes visionnaires ou philosophiques, ou encore les recueils d'*exempla* médiévaux, pour parler du statut particulier de l'image qui caractérise les apparitions – visions, fantômes ou images oniriques. Dans la lignée de la réflexion inaugurée par saint

l'*ombre* de l'*ostur* réactive celui des « amanz / Beaus e curteis, pruz e vaillanz » (v. 97-98) des anciennes légendes (v. 92-93) « [ki] *rehaitouent* les pensis » (v. 94). Comme l'arbre ou le corps de Frêne, l'*ombre* de l'oiseau résume en une image ou en une *figure* la lettre du conte – la joie des amants – que, comme Marie, la jeune femme avait « sovent oï cunter » (v. 91), et l'expose dans la stase qui l'offre au regard de la dame (v. 113). Dans le *segrei oscur* (v. 123) de la métamorphose, dont rien ne nous est dit mais où s'entrelacent la *figure* et le regard qui la voit (*esté / esgardé*, v. 113-114), la lettre de la légende s'anime et le chevalier prend vie, mais c'est pour réaliser l'équation tragique annoncée par le chevalier-oiseau et placer finalement face à face deux autres images : le *semblanz* mortifère de la dame et la plaie mortelle de l'oiseau<sup>19</sup>. Encore une fois, la légende est congédiée et renvoyée à son obscurité, mais cette fois, elle laisse place à un signe lumineux : la tâche de sang.

§18

Le sang du chevalier-oiseau nous ramène en effet à celui du rossignol en mettant côte-à-côte, dans une écriture également énergique, le sang de la plaie qui macule les draps puis le chemin dans *Yonec*, et la tache qui s'imprime sur le *chainse* de la dame du *Laüstic* (v. 118). Or si *Laüstic* offre une saisie globale du tableau dans le passé simple « sun chainse ensanglanta » (v. 118), *Yonec* joue davantage de la fascination esthétique exercée par la vue du sang à partir de la plaie initiale (« Li sans vermeilz en sailli fors », v. 312), démultipliée dans les sept occurrences du mot sang et le polyptote en *sanglent* et en *seignot*, d'aspect sécant, qui se développe dans les quelques vers qui suivent. Ce sang, qui est *plaie*, *trace*, goutte, *rosée* et pluie (*degotot*, *arusee*, *moilliee*), inonde peu à peu les draps de la dame puis le paysage tout entier pour guider la dame vers le palais merveilleux. Ainsi placé à la surface du texte, le sang est, dans les deux lais, un signe aveuglant qui, comme un écran, arrête et fascine tout à la fois le regard du lecteur. Son obscurité n'en est que plus grande et son interprétation plus difficile : faut-il y voir la trace de l'amour adultère, souvenir de l'univers tristanien<sup>20</sup> ? celle d'un amour tragique à la manière de Pyrame et Thisbé ? ou le signe de la mise en cause frontale du mari et de l'institution<sup>21</sup> ? ou encore la marque

Augustin, elles sont considérées comme des « semblances de corps », encore définies comme des *figurae*, *formae*, ou *similitudines*, auxquelles une subjectivité donne une forme ».

<sup>19</sup> « Bien le vus dit qu'en *avendreit* / Vostre *semblanz* nus *ocireit* » (*Yo.*, v. 321-322).

<sup>20</sup> « En un mot, les lais semblent reprendre trait pour trait la configuration de l'univers tristanien : l'exaltation de l'amour y côtoie une méfiance jamais démentie à l'égard des forces d'Éros » (Yasmina Foehr-Janssens, *La jeune fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 249), 2010, p. 187).

<sup>21</sup> « Tout en jouant avec les symboles les mieux établis de la faute sexuelle, les lais en modifient considérablement la portée et reconfigurent entièrement le débat sur l'amour courtois en se fondant sur une attaque en règle contre la loi patriarcale » (*ibidem*). Ailleurs, Yasmina Foehr écrit « la mise à mort de l'oiseau est le signe éclatant et aveuglant de la contrainte qui s'exerce sur les amants tout au long du récit du fait

d'une ouverture nouvelle à l'éros comme dans le cas de la blessure de Guigemar ? Là encore, il est impossible de trancher car la trace de sang se donne comme une obscurité irréductible, comme une pierre d'achoppement de la *senefiance* où l'intelligible bascule brutalement dans le sensible<sup>22</sup>.

§19

Placée au centre du lai, la tache de sang est aussi un point de bascule du récit, car la trace – comme le reliquaire de *Laüstic* et comme la blessure refermée de *Guigemar* – rappelle qu'il y a un *après* de la blessure ou de la mort, un *surplus*, que l'histoire d'amour ne s'arrête pas là, n'en déplaie à ses modèles littéraires, et qu'elle prend une autre direction : « la mécanique narrative s'anime, contre la loi de la mort par amour, du fait de la résistance que lui oppose la figure de la jeune dame, mue par l'élan de son désir<sup>23</sup> ». Dans le *Laüstic*, cette reprise était « l'occasion de congédier les leurres de l'idylle<sup>24</sup> » ; dans *Yonec*, c'est l'aventure courtoise inspirée des vieilles légendes, avec ses *semblanz* artificiels et mortifères (*avendreit / ocireit*, v. 321-322), qui est écartée. Dans les deux cas, la tache de sang arrête un processus de signification pour en mettre en place un nouveau dans lequel les signes de la mort s'inversent en signes sensibles et transitifs qui mènent vers l'ailleurs de l'amour vrai et de la joie des amants. On serait tenté de chercher du côté des signes chrétiens (sacrements) pour comprendre le fonctionnement des signes mis en place par Marie, à cause du sang et du reliquaire d'abord, mais aussi à cause de la communion imposée à Yonec pour prouver que, malgré ses multiples métamorphoses, il n'est pas de nature diabolique. Toutefois, le *signum sacrum* par excellence qu'est la communion n'est pas activé ici dans son fonctionnement de signe sacré qui permet au personnage d'accéder au divin, de voir Dieu, comme ce sera le cas dans la *Queste del Saint Graal*. Il sert simplement à donner la preuve de la bonne foi du chevalier – Francis Dubost parle de « Contrôle d'identité métaphysique<sup>25</sup> ». Seul le reliquaire garde son fonctionnement

du jaloux. Le geste violent et la tache de sang sur la robe nous laissent penser que la violence fait irruption à ce moment-là du récit, mais elle est latente tout au long du récit » (« Le corps glorieux de la lettre : lire "au plus haut sens" ? », *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*, Actes du colloque organisé à l'occasion du Cinquantenaire du CESC, Poitiers, 1<sup>er</sup>-4 septembre 2003, éd. Claude Arrignon, Marie-Hélène Debiès, Claudio Galderisi et Éric Palazzo, Turnhout, Brepols (Culture et société médiévales), 2005, p. 771-782 ; p. 778).

<sup>22</sup>Sur ces notions d'écran et de signe aveuglant, voir mon article intitulé « Les *esperiteus demoustranches* de l'Arche dans le manuscrit français 344 de la Bibliothèque nationale de France : Représentation du Graal et figuration des mystères chrétiens dans l'*Estoire del Saint Graal* » dans *La Pensée du regard. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*, P. Charron, M. Gil, A. Vilain éd., Turnhout, Brepols, 2016, p. 261-269.

<sup>23</sup>Yasmina Foehr-Janssens, *La jeune fille et l'amour*, op. cit., p. 187 n. 10.

<sup>24</sup>*Ibidem*.

<sup>25</sup>Cité par J.-M. Boivin, « Bisclavret et Muldumarec : la part de l'ombre dans les *Lais* », dans *Amour*

transitif de présentation de la relique, mais la nature de la relique – le rossignol, métaphore du poète-amant – nous invite à en faire une autre lecture, moins chrétienne que poétique, qui appelle un détour par les merveilles estampillées et les descriptions d'objets merveilleux.

§20

De ce troisième champ d'investigation, autour des mots de la merveille<sup>26</sup> et de la description, nous pourrions retenir la nature du loup-garou et le comportement étrangement courtois de la bête devant le roi (*Bisc.*, v. 97 et 152), la biche blanche affublée de bois de cerf et son faon (*Guig.*, v. 89-92), la nef sans pilote avec son lit merveilleux et son coussin magique (*Guig.*, v. 151-186), le *paile roé* de Constantinople et l'anneau serti d'une hyacinthe (*Fr.*, v. 123-125), la tente et le manteau de la fée (*Lv.*, v. 80-101), et enfin le palais rutilant de Muldumarec avec les trois chambres et les chevaliers endormis (*Yô.*, v. 380-384). Destinés à servir de signe de reconnaissance (*paile roé*), à afficher le luxe et la beauté d'un objet frappé du sceau de la merveille de l'Orient (*purpre alexandrine*, aigle au sommet de la tente, manteau précieux) ou à désigner un être venu de l'autre monde (couleur blanche de l'animal), ces merveilles bretonnes sont des signes déjà vus<sup>27</sup> ; mais elles n'en sont pas pour autant des signes transparents. Les critiques sont unanimes pour dire que la biche hermaphrodite défie l'entendement, qu'il y a « un faon en trop », et que le coussin de Guigemar est un motif aveugle car les pouvoirs magiques qui lui sont attribués ne seront pas activés dans la suite du récit<sup>28</sup>. Quant aux chevaliers endormis du palais de Muldumarec, ils éveillent bien le souvenir du Bisclavret endormi au moment où il retrouve sa forme humaine, mais ils n'en restent pas moins des aventures en latence dans un récit qui ne les exploitera pas. Et dans le cas du manteau de la fée de Lanval, le jeu de la mise en recueil et de l'intertextualité interne démultiplie la merveille dans *Yonec*, *Frêne* et *Laüstic*, sans que l'obscurité ne soit levée, au contraire, puisque dans ces lais, le détail du manteau, a priori insignifiant, devient un élément marqué qui ajoute au trouble du lecteur<sup>29</sup>.

et merveille, op. cit., p. 147-168 ; p. 158.

<sup>26</sup>Nous laissons de côté les nombreux emplois où le terme *merveille* apparaît dans un tour hyperbolique (voir, entre autres, *Fr.*, v. 357, *Lc.*, v. 15, *Mil.*, v. 518, *El.*, v. 224 et 254, *DA.*, v. 10, etc.) ou pour marquer un simple étonnement (*Eq.*, v. 167, *Bisc.*, v. 218, *Lv.*, v. 346, *Yô.*, v. 338).

<sup>27</sup>Ce sont les signes de l'aventure bretonne : « Meinte merveille avum veüe, / Ki en Bretagne est avenue » (*Bisc.*, v. 259-60).

<sup>28</sup>Voir Francis Dubost, art. cit., p. 59 et 71-77.

<sup>29</sup>Le manteau de la fée rappelle le *chier bliant* donné par Muldumarec à sa dame au moment de sa mort (*Yô.*, v. 438), celui que porte la dame du *Laüstic* pour aller à la fenêtre la nuit écouter le rossignol (*Lc.*, v. 72), et surtout celui que Frêne emporte en partant de chez l'abbesse, qu'elle ne porte pas lorsqu'elle prépare le lit nuptial et qu'elle enlève devant sa mère, comme pour lui donner à voir les signes manifestes qu'elle

§21

De ces signes, nous ne retiendrons que la nef sans pilote de Guigemar. Marie en a repris le motif aux récits de voyage celtiques, peut-être par l'intermédiaire des *Tristan*, et emprunte largement au roman d'Antiquité pour décrire le navire puis le lit :

En mi la nef trovat un lit  
 Dunt li pecul e li limun  
 Furent a l'ovre de Salemun  
 Taillié a or, tut a triffoire,  
 De ciprés e de blanc ivoire.  
 D'un drap de seie a or teissu  
 Ert la coilte ki desus fu.  
 Les altres dras ne sai preisier,  
 Mes tant vos di de l'oreillier ;  
 Ki sus eüst sun chief tenu  
 Jamais le peil n'avreit chanu.  
 Li couvertur de sabelin  
 Vols fu de purpre alexandrin.  
 Dui chandelabre de fin or  
 (Li pre valeit un tresor !)  
 El chief de la nef furent mis ;  
 Desus out deus cirges espris. (*Guig.*, v. 170-186)

§22

On aurait tort de penser que Marie utilise ces intertextes pour flatter son auditoire en lui servant une nouvelle variation sur le tout jeune motif littéraire du lit merveilleux inspiré par la description du lit de Camille dans l'*Enéas*<sup>30</sup>. Il semble en effet que, pour Marie, la description du lit soit moins un morceau de bravoure qu'une nouvelle façon de disposer des signes à destination de son lecteur/auditeur : parce qu'elle a choisi la brièveté, elle ne s'autorise que quelques vers de description contre des centaines dans l'*Enéas* et ne garde que les détails qui évoquent le caractère funéraire du lit (couverture précieuse, coussin, chandelier). La nef sans pilote apparaît alors comme une nef funéraire dont le coussin n'est peut-être pas tant un auxiliaire magique qu'un accessoire destiné à un mort – celui qui ne vieillira plus est bien un mort, si l'on s'en tient à la lecture littérale du passage. Et ce mort n'est autre que Guigemar, qui ne tardera pas à sombrer dans un profond sommeil sur ce lit, et qui réactive le souvenir du mort d'amour des troubadours – s'il est

n'avait pas perçus jusque-là (*Fr.*, v. 392 et 429).

<sup>30</sup>Voir l'article cité d'A. Saly que nous paraphrasons ici, p. 9 ; et E. Hoepffner, « Marie de France et l'*Enéas* », *Studi Medievali*, 5, 1932, p. 272-308, notamment p. 281-282.

vrai que celui qui ne connaît pas l'amour est comme mort en attendant que l'amour de la dame le ressuscite. On comprend alors que la description de la merveille de la nef sans pilote est moins une façon de nous livrer une merveille lumineuse, signe de la perfection de l'art humain, que de proposer un complexe signifiant qui nous parle, obscurément, de Guigemar, le mort-vivant, et de l'amour tel que Marie le comprend :

La conception courtoise et lyrique de l'amour-vie confère un sens neuf au motif de la navigation féerique qui était peut-être une donnée de la source, en en faisant la navigation funéraire d'un cœur insensible. La nef mène Guigemar vers sa dame [...], mais surtout elle mène un mort vers sa résurrection<sup>31</sup>.

§23

Les motifs littéraires (couche funéraire de l'*Énéas*, mort d'amour des troubadours, navigation magique de la tradition celtique) ainsi repris et superposés les uns aux autres, mais surtout réduits à quelques détails, semblent destinés à être reconnus par le public de Marie et interrogés pour leur caractère fragmentaire. Par là, ils fonctionnent eux-aussi comme des signes de reconnaissance (des *enseignes* littéraires) capables de transmettre une connaissance sur l'amour et sur l'éthique amoureuse de Marie. Cet exemple montre bien comment Marie évide les *topoi* hérités des anciens ou de ses contemporains et les place dans un nouveau cadre littéraire pour leur donner un sens nouveau. Cela nous ramène à l'image du rossignol mort placé dans son reliquaire : pour Marie le poète-amant de la tradition lyrique est mort. Mais replacés dans le linceul de l'*aventure* et enchâssés dans le reliquaire du lai, les fragments du corps (poétique) mort gagnent la vertu de *mus-trer* une vérité plus grande encore, celle d'un amour vivant, comme le corps mort du saint mène à la vision de Dieu.

§24

Des *enseignes* opportunément placées dans la diégèse pour que les parents reconnaissent leurs enfants aux *enseignes* littéraires directement adressées au lecteur, en passant par les signes obscurs, les signes évidents et les *ombres*, Marie dispose de tout un appareil de signes pour dire à sa manière la merveille d'amour et la joie des amants. Mais ce qui réunit tous ces signes, c'est que leur puissance signifiante est proportionnelle à leur obscurité. Plus le signe est obscur, plus il sera apte à frapper la mémoire pour dire l'indicible et la force de l'amour. Et s'il emprunte les voies de l'évidence ou celles de l'écriture de la merveille, s'il traverse les lieux communs de la lyrique courtoise ou ceux du roman d'Antiquité, c'est encore pour trouver une forme d'obscurité plus grande, capable d'approfondir le sens. En disposant ainsi des signes fragmentaires, évidés, ou même morts, Marie construit une poétique où l'obscurité rejoint la brièveté pour dire tous les degrés de l'amour humain, une poétique où la lettre transfigurée devient hiéroglyphe de l'amour.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 18.

**Quelques mots à propos de : Catherine Nicolas**

Catherine Nicolas est Maître de Conférences à l'Université de Montpellier-Paul Valéry et auteur d'une thèse intitulée « *Cruor, sanguis* » : *approche littéraire, anthropologique et théologique de la blessure dans les romans du Graal en prose (XIII<sup>e</sup> siècle)*. Ses recherches, qui portent notamment sur les Hauts-Livre du Graal, Perlesvaus, Le Lancelot-Graal ou encore La Queste del Saint-Graal, interrogent la construction du sens et la sollicitation herméneutique ménagée par les auteurs médiévaux.

**Pour citer cet article**

Catherine Nicolas, « « E teus enseigne li dirai... » : Marie de France, les signes et leur surplus de sens », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 08/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/429>.