



OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/241>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

La guérison d'Yvain dans le *Chevalier au lion* : l'épiphanie du *fin chevalier*. Étude littéraire des vers 2829 à 3023

Éléonore Andrieu

§1 Devenu fou, le personnage d'Yvain vit seul et nu dans la forêt en se nourrissant de viande crue, produit de sa chasse à l'arc. Il rencontre un jour un ermite avec lequel s'établit une série de transactions, puis est trouvé endormi par une dame et ses demoiselles : la dame possède un onguent qui chasse le mal du *cervel* du chevalier. Il s'éveille stupéfait, honteux de sa nudité. Telle est la progression du passage, situé à la fin du premier tiers du roman, que nous allons analyser ici. La scène de la perte de l'anneau de Laudine, à la suite du compagnonnage avec Gauvain, l'a précédé. Il prend fin alors que s'ouvre une longue série d'aventures, depuis un combat mené pour la dame guérisseuse jusqu'à l'épilogue et au pardon de Laudine à *Yvain le fin*.

§2 Cette étape du roman semble constituer la clôture du « moment de crise » (initié par le départ d'Yvain en compagnie de Gauvain et dont l'acmé serait l'épisode de la folie) que la critique littéraire a repéré dans les autres romans de Chrétien, entre une

partie initiale dévolue à une première quête du héros et une seconde quête en forme de parcours de rachat et de connaissance. En ce sens, la guérison d'Yvain, par la médiation de certains acteurs, rendrait possible un itinéraire nouveau induisant le pardon final de Laudine. Mais Donald Maddox l'a rappelé : il n'est pas aussi aisé qu'il y paraît de donner son statut et sa fonction au centre du diptyque¹ formé par un roman qui met précisément « en contraste » deux itinéraires « pour en dégager une cohérence éthique² ». L'articulation axiologique et la hiérarchisation des deux itinéraires supposent en effet de préciser le rôle joué par le panneau central dans la qualification et la disqualification des parcours, dans la clôture et/ou la fermeture des différentes logiques narratives et dans l'organisation du dernier versant du roman. L'épisode de la guérison d'Yvain doit-il se lire comme l'effacement des logiques disqualifiantes qui ont condamné le personnage ? Ou comme le prologue de son nouvel itinéraire, ce qui suppose qu'il pose d'emblée les conditions de possibilité de la rédemption finale, y compris de l'action du chevalier sur les perturbations du monde arthurien ?

§3

Plus largement, on peut se demander si la seule aventure du personnage, déclinée ici sur le mode de la guérison, suffit à rendre compte de la fonction de l'épisode³. Le roman de Chrétien met en scène dès son ouverture d'autres erreurs, d'autres désordres, repérables au sein même de la cour arthurienne, ce qui nous rappelle qu'il n'est guère de sens à considérer dans le roman le seul individu⁴, tant les analogies de ce microcosme avec le monde extérieur sont définitoires, nombreuses et problématiques. Le rôle joué par les représentants du monde que l'épisode de la guérison fait entrer dans la solitude du fou est fondamental. Ils assurent la transformation du personnage, sa réintégration et aussi la configuration de sa nouvelle identité de *fin chevalier*. Mais il est tout aussi nécessaire de considérer la manière dont la clôture de l'épisode de la folie manifeste sans solution de continuité les transformations qu'en retour, le personnage du fou impose au monde : la folie offerte aux regards stupéfaits et effrayés à l'occasion du processus de guérison entre

¹ « Trois sur deux : théories de bipartition et de tripartition des romans de Chrétien », dans *Œuvres et Critiques*, t. 5, 1980, p. 91-102.

² « Yvain et le sens de la coutume », *Romania*, t. 109, n° 433, 1988, p. 1-17, p. 5.

³ « Ce qui fait la radicale nouveauté du roman par rapport à l'épopée se situe, croyons-nous, au niveau de l'écriture, non de la peinture des caractères : à savoir sa dimension polyphonique, la multiplication des points de vue et des discours. » (J.-Y. Tilliette, « Compte-rendu du livre de F. Mora-Lebrun, L'Énéide médiévale et la chanson de geste, Nouvelle bibliothèque médiévale, 23, 1994 et L'Énéide » médiévale et la naissance du roman, coll. Perspectives littéraires, 1994 », *Romania*, t. 114, n° 453-454, 1996, p. 265-275, p. 274).

⁴ Voir A. Guerreau-Jalabert, « *Aimer de fin cuer* : le cœur dans la thématique courtoise », *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali*, 11, « Il cuore », 2003, p. 343-371, ici p. 344-345.

en effet, comme nous allons tenter de le montrer, dans les rouages d'une écriture qui, si elle feint à merveille le vraisemblable et le hasard auxquels le fou semble voué, n'en représente pas moins aussi son identité d'exception, et son impact sur l'ordre troublé du monde courtois.

UNE GUÉRISON « PAR AVENTURE » ?

La structure du passage : construire le hasard ou le destin ?

§4

Deux subordonnées consécutives, annoncées par l'adverbe *tant* et dont le verbe principal est *trover*, structurent fortement le passage par leur parallélisme de construction : *tant conversa el boschage... c'une meison a un hermite/ trova* (v. 2829-2832) puis *il li donna tant longuemant/ c'un jor le troverent dormant* (v. 2883-2884). Les deux consécutives articulent le deuxième plan (la durée étale de la *conversion* du fou *el boschage*, avant et après la rencontre avec l'ermite) et le premier plan de la narration, celui qui désigne les deux événements de ce passage : la rencontre avec l'ermite d'une part, puis celle de la *mesnie* de la dame avec Yvain endormi d'autre part. Les consécutives ouvrent deux scènes, au tempo narratif radicalement différent de celui du sommaire, puisqu'il permet le déploiement massif de la narration (jusqu'à l'isochronie, largement travaillée ici, entre histoire et narration). La première scène présente la rencontre puis le premier don de l'ermite à Yvain : le pain et l'eau donnés *par charité* et reçus comme un *bien*. Le tempo narratif se modifie à partir de l'adverbe temporel *puis* [v. 2864] qui ouvre sur le tableau sommaire des transactions régulières qui s'établissent entre l'ermite et Yvain : le don d'Yvain, et le travail accompli par l'ermite afin d'acheter le pain nécessaire. La deuxième scène, très développée, narre la façon dont une dame et deux demoiselles aperçoivent dans la forêt un *ome nu*, le reconnaissent, le soignent (la *garison*, v. 2989). Elle comprend un dialogue rapporté au style direct puis indirect libre entre la demoiselle qui reconnaît et soigne Yvain et la dame : la parole rapportée n'était plus présente dans le roman depuis le long discours de la messagère de Laudine et l'un des premiers signes de la folie d'Yvain est le désintéret porté au *parler* des grands qui l'accompagnent [v. 2802].

§5

Entre la première et la deuxième scène, on note l'amplification remarquable du détail et de la « bourre du quotidien », composantes caractéristiques, selon Michel Zink, du *romanesque* naissant⁵. La scène de la rencontre avec l'ermite n'est certes pas avare de

⁵M. Zink, « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le "roman antique" en France au Moyen Âge. Remarques sur l'expression de l'amour dans le roman d'*Eneas* », *Romania*, t. 105, n° 418-419, 1984, p. 248-269.

détails et énumère gestes, pensées et objets, mais l'on constate une véritable gradation. Le nombre d'objets, de gestes, de paroles, de circonstances extérieures ou intérieures se multiplie, parfois de façon redondante (*les temples et le front l'en froit*, v. 2964 et *les temples et le front l'en oingne*, v. 2966), ce qui correspond à une des manières de figurer le temps comme déroulement continu. Le récit accueille pour ce faire de véritables séries de gestes (lors du retour de la demoiselle auprès d'Yvain sont mentionnés les chevaux, le taillis où elle les cache et le fait qu'elle les *lie molt fort*, v. 2980-2981) ou de pensées : la reconnaissance d'Yvain par la demoiselle, depuis le moment où elle descend de cheval jusqu'au moment où elle reprend sa monture et avertit les autres, occupe environ vingt-cinq vers. Les notations descriptives sur les objets (la liste des vêtements donnés au fou, la composition et le prix estimé du pain de l'ermite), les distances (jusqu'au château de la dame) concourent à cette exhaustivité affichée.

§6

Michel Zink a fait de la « soumission du discours au déroulement narratif, à l'écoulement du temps, à la succession des événements » « la marque d'une véritable esthétique », propre au roman naissant : il l'a relié à un intérêt spécifiquement *romanesque* pour la narration qui devient « le moyen même de la saisie du réel ». Par ce biais, le récit « affect[e] de se cantonner dans le champ du réel⁶ », de suivre à la lettre les seules circonstances narrées et par ce biais, de construire une vraisemblance spécifique, distincte de la vérité de l'Histoire par exemple. L'enchaînement des événements se succédant dans le temps y tient lieu de causalité. L'épisode de la guérison du chevalier fou est traité selon ce choix de mise en scène : la guérison du fou résulte du « hasard des situations⁷ » s'engendrant les unes les autres. Les consécutives en *tant... que...* qui marquent la structure générale du passage sont d'ailleurs dupliquées sans cesse dans le récit, notamment dans l'épisode final, quand la demoiselle approche puis oint Yvain (v. 2985-2986 ; v. 2989-2990 ; v. 2998-3000). Plus largement, elles sont un procédé stylistique bien repéré dans le genre romanesque, comme l'a montré Christiane Marchello-Nizia⁸ en lui opposant sur ce plan l'écriture des chansons de geste : analysant en particulier la manière dont le serment ou le vœu du héros corsètent la progression du récit épique jusqu'à l'obtention d'un objet (une ville, une femme, une mission...), elle note que dans le roman, le remplacement de ces formules par les consécutives en *tant... que...* participe de la configuration d'un personnage ayant perdu la maîtrise de son destin et de ses valeurs, méconnaissant la

⁶ *Ibid.*, respectivement p. 257, 259, 262.

⁷ Cette expression est utilisée par M. Stanesco, dans son article fondateur : « À l'origine du roman : le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », dans *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, D. Poirion éd., Paris, Sedes, 1990, p. 141-165, p. 153.

⁸ *Dire le vrai : l'adverbe si en français médiéval*, Genève, Droz, 1985, p. 112 sq.

matière même du monde. Selon les multiples sens qui sont ceux du vocable *aventure*, si ce hasard se révèle être un destin (« ce qui doit arriver »), ce savoir échappe au personnage du roman même quand il pense le détenir⁹.

§7 C'est une morphologie romanesque de l'aventure qui caractérise la guérison du chevalier sauvage et fou, dont le récit nous dit qu'il fut guéri *un jor* (autre marque du hasard des situations, v. 2884). Le verbe *trover*, qui introduit les deux événements principaux du passage et aussi le discours de la demoiselle, ne traduit pas ici l'épilogue d'une quête orientée préalablement par un personnage qui *soi meïsmes a mort* (v. 2794). À la déprise de la folie, se superposent donc la déprise du personnage sur son itinéraire et sur son devenir héroïque, pris en charge par autrui, et aussi celle du narrataire confronté à la « suspension du connu ».

La leçon des regards sur le fou : la nudité, signe inouï de *vilenie*

§8 La soumission du récit à l'écoulement du temps et de la narration, que l'on peut à bon droit considérer comme l'une des caractéristiques du *romanesque*, n'est pas la seule marque de ce registre dans l'écriture du récit de la guérison du chevalier fou. D'autres composantes peuvent ainsi être relevées, qui configurent une autre structure du passage à la manière de véritables signaux génériques programmant la lecture d'une manière qui n'est pas neutre : ils sont en effet tous actifs depuis les débuts de l'écriture romanesque de langue romane, dès les romans d'antiquité et dans les autres romans de Chrétien de Troyes en particulier.

§9 La représentation de l'*espace* de la guérison contient, à un premier niveau de lecture, des marqueurs de ce type, qui annoncent l'avènement de l'extraordinaire : le personnage ainsi pénètre d'abord dans un *essart*, en passe de devenir dans la littérature de matière bretonne un signe topique de l'entrée dans la périphérie des valeurs courtoises, permettant « l'aventure chevaleresque » et en l'occurrence, une forme positive de transformation de soi par le biais du départ¹⁰. Calogrenant (comme Yvain) y a rencontré le gardien de taureaux et en écho, Yvain y rencontre l'ermite avant d'y rencontrer le lion (v. 3344) : l'*essart* est donc un signe qualifiant, mais tout chevalier qui y pénètre n'a pas accès à l'aventure. La *forêt*, de même, figure un espace de déprise sociale, l'extérieur absolu du monde courtois dans lequel les valeurs vacillent comme aussi les savoirs et les apparences : elle est

⁹C'est le sens du vocable *aventure* dans l'ensemble du récit de Calogrenant : le personnage définit l'*aventure* comme le devoir être du *chevalier*, comme ce qui doit lui arriver.

¹⁰Voir *infra*. A. Guerreau-Jalabert, « L'essart comme figure de subversion de l'ordre spatial dans les romans arthuriens », *Mélanges en l'honneur de Robert Fossier*, Paris, 1995, p. 59-71.

le cadre privilégié (et idoine) de l'itinéraire romanesque¹¹. La situation du *chastel* de la dame, par-delà cette forêt et tout proche d'elle comme le précise lourdement le récit, est aussi un marqueur très efficace de la suspension du connu. Cette spatialisation des itinéraires chevaleresques permet de représenter selon une morphologie romanesque un affrontement solitaire avec l'extériorité spatiale et sociale¹² : l'épisode de la guérison se déroule exclusivement à l'écart de l'espace curial.

§10

Le substantif *aventure*, auquel son étymologie latine confère des significations multiples, joue un rôle important dans la structuration du passage. Le substantif qualifie ainsi, en le désignant comme digne d'être raconté, l'épisode de la *reconnaissance* d'Yvain par la demoiselle (*si lor conte/ s'aventure*, v. 2913). Il fait ici l'objet d'une performance orale rétrospective : le verbe *conter* rappelle l'importance dans le roman du motif de la parole conteuse et des circulations d'histoires depuis les *novelles* de la cour d'Arthur dans l'incipit jusqu'à la quête du roi de l'*Isle as Puceles* (v. 5252) en passant par le *conte* de Calogrenant (v. 59) et bien entendu, celui du narrateur (v. 33). Or cette circulation incessante de la parole porteuse d'*aventure* et/ou de *novelles* est elle aussi, comme le rappelle Michel Stanesco, une des caractéristiques du romanesque : ces histoires racontées sont une autre des formes données au hasard des situations, qu'elles *produisent* efficacement. La parole de la demoiselle engendre ainsi le ressouvenir de la dame à propos de son onguent, ouvrant la scène finale de la guérison. La seconde occurrence du substantif prend place dans une intervention directe du narrateur sur sa narration : il y qualifie d'*aventure*, ici d'événement extraordinaire, l'épisode de la folie d'Yvain jusqu'au moment de son réveil. *Se il s'aventure seüst* (v. 3018), dit le narrateur, sa honte n'en aurait été que plus grande. La dernière occurrence, prise dans le discours d'Yvain, désigne le hasard inconnaissable et extraordinaire selon les lois duquel des vêtements (sujet du verbe *venir*) sont parvenus jusqu'à lui : *coment et par quel aventure/ cele robe estoit la venue* (v. 3022-3023). Dans les trois cas, le substantif *aventure* désigne ce qui rompt l'horizon d'attente et les savoirs et pouvoirs des personnages, et ce qui est reçu/doit être reçu comme inouï dans le récit de la guérison.

¹¹M.-L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.

¹²Voir G. Duby, « Situation de la solitude. XI^e-XIII^e siècle », dans *Histoire de la vie privée*. 2. *De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, « Points Histoire », 1999, p. 505-528 ; J. Le Goff, « Centre/périphérie », *Dictionnaire Raisoné de l'Occident médiéval*, J. Le Goff, J.-C. Schmitt éd., Paris, 1999 ; A. Guerreau, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècles)*, éd. par N. Bulst, R. Descimon, A. Guerreau, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996, p. 83-101.

§II

La structuration de l'épisode de la *garison* mobilise par ailleurs le verbe *soi merveiller*. La stupéfaction extrême de personnages dont l'horizon d'attente est rompu constitue par ce verbe une autre scansion du récit : elle met en scène une interprétation, celle de personnages confrontés à leur *nonsavoir*. Le texte est parfois très insistant : en reconnaissant Yvain, la demoiselle *se mervoille tote* (v. 2906) ; puis elle *s'an seigne, et si s'an mervoille* (v. 2909), répétant là le geste d'Yvain devant le gardien de taureaux (v. 794-795). On sait qu'a priori, dans le *Chevalier au lion*, la capacité à voir la *mervoille* est hautement qualifiante et ce, de manière très stable tout au long de la diégèse : Yvain se signe devant ce qu'il a perçu comme relevant de la *mervoille*, donc de ce qu'il ne peut interpréter, alors que Calogrenant ne peut rien *voir* derrière l'écran de ses savoirs un à un convoqués, par exemple devant le gardien de taureaux. Le verbe *soi merveiller* est moins systématiquement qualifiant : il ne prend pas toujours place dans le parcours dynamique de la *mervoille*, loin s'en faut¹³. Selon la lecture programmée par la présence du syntagme verbal dans la scène de la demoiselle inspectant l'homme nu et endormi, on peut comprendre que c'est bien la nudité du chevalier qui constitue l'objet même de sa stupéfaction. Une interrogative indirecte (*comant ce li est avenu/ que si l'a trové povre et nu*, v. 2907-2908) explicite cette stupéfaction, relayée par le discours à la dame. Le verbe signale ce qui est opaque pour un personnage, par rapport à ses valeurs : la nudité en tant que marque du processus caché, non réductible aux savoirs, qui a conduit de la *chevalerie* à la *vilenie* (adverbe *vilmant*, v. 2928). Pour la demoiselle, la *vilenie* et la perte du *san*, en tant que signes extérieurs de l'état de folie (la nudité), renvoient au *pechié* et/ou au *duel*. Devenue relais de l'interprétation du narrataire, et ouvrant un effet de syllepse, la lecture par la demoiselle des signes de la folie révèle la nature même du *pechié* sur lequel elle s'interroge : la *vilenie* d'Yvain, en tant que phénomène inouï, échappant à toute interprétation mais encore clairement lisible dans sa nudité. Le verbe est aussi mobilisé, en compagnie d'*aventure* dont il complète l'effet de marquage, dans l'épisode du réveil d'Yvain : *si se mervoille a desmesure* (v. 3021). Il signale la surprise incomparable d'Yvain devant les vêtements neufs *venus* devant lui, alors que dans un premier temps, le spectacle de sa nudité produit la *honte* (v. 3017). On rappelle que lorsqu'Yvain apprend, à la fin du roman, que sa dame lui accorde la paix, il qualifie ce fait de *mervoille* (v. 6680) : dans les deux cas, il semble que le récit signale combien est inouï le fait même que les conditions du rachat lui soient tendues. Tout le roman insiste de la sorte sur le fait que la guérison d'Yvain est extraordinaire par rapport à la faute commise.

¹³Nous nous permettons de renvoyer à notre étude à paraître en novembre 2017 aux PUPS : « *Mervoille* et parcours de valeurs dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », *Styles, genres, auteurs* 17 : *Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bowvier*, R. Benini, G. Couffignal dir., Paris, Pups.

§12 D'autres marqueurs relèvent du même champ sémantique de la réception que *soi merveiller* et participent du même surlignement de la nudité, non réductible aux savoirs et valeurs des personnages placés devant les signes extérieurs de la folie : *Quant vit celui qui nuz estoit* (v. 2834), au début du passage, répond à *vers l'ome nu que eles voient* (v. 2888) et enfin à *nuz se voit com un yvoire* (v. 3016) et enfin *Devant lui voit la robe nueve* (v. 3020). Le verbe *soi merveiller* accompagne ou non la mention de ce regard, mais ce peut être aussi un geste (celui de se signer), ou une notation affective (la *peor*, v. 2838) qui prennent en charge la mise en scène de la stupéfaction des personnages devant la nudité, désignée comme *signe* inouï d'une faute qui ne l'est pas moins¹⁴.

Où le merveilleux n'a rien d'exceptionnel...

§13 Ainsi le récit de la guérison, obéissant à la loi du romanesque, « est le lieu de manifestation de l'inouï, de l'inattendu, de la surprise¹⁵ » : sa structuration désigne et qualifie ce qui fait événement, ce qui est/doit rester l'objet de la stupéfaction et, par ce biais, ce qui est susceptible de délivrer un sens par-delà les savoirs mis en défaut.

§14 Par contre-point, deux éléments sont placés radicalement à l'écart de ce qui est inouï : il s'agit de *Morgue la sage* (v. 2949) et de l'*oignemant* (v. 2948), signifiants qui renvoient potentiellement à un univers « merveilleux » animé de faits extranaturels irréductibles aux savoirs mais étouffant l'étonnement par la vraisemblance de ses propres logiques¹⁶. Le registre du merveilleux produit un scénario lourd de prédéterminations : il superpose sans solution de continuité (donc sans marquer la perception de l'étrange ni de la *merveille*) deux univers. Or le récit de la guérison d'Yvain utilise *Morgue la sage* et l'*oignemant* précisément dans ce registre merveilleux : ni *Morgue* ni l'onguent n'ont le moindre caractère étonnant ici. L'avènement de l'objet *onguent* dans le récit de même que la mention de son origine et son pouvoir sur la folie se font sans que soit mis en scène une interrogation, une suspension de l'interprétation des personnages. Ils apparaissent ainsi dans le

¹⁴On note aussi que certains commentaires du narrateur jouent ce rôle : l'expression *bien pot savoir, sanz nul redot*, v. 2835 au sujet de l'ermite puis *bien le savoit*, suivi de *de rien n'en dote* (v. 2902 et v. 2905), au sujet de la demoiselle.

¹⁵M. Stanesco, « À l'origine du roman », art. cit., p. 149.

¹⁶« Le monde qu'il nous représente est simple et immédiatement transparent, les humains y jouxtent les fées, les dragons et toutes sortes d'êtres fabuleux, grâce à une réciproque convenance originare. Le naturel et le surnaturel s'enchevêtrent dans un rapport primordial d'appartenance, avant qu'ils prennent conscience de leur altérité radicale. [...] Dans le conte, les épisodes se développent en nombre limité, leur succession étant toujours identique et bien définie. [...] L'action du conte fantastique est d'une pureté cristalline et abstraite, d'une remarquable continuité. » (M. Stanesco, M. Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, PUF, 1992, p. 18)

discours de la dame après le compte-rendu de la demoiselle et après que cette dernière a invoqué Dieu pour la guérison d'Yvain. Cette invocation pourrait faire de la disponibilité soudaine de l'onguent un *miraculum* : la dame affirme qu'elle guérira le héros *a l'aide de Dieu*, et ce n'est qu'après qu'elle se *sovient* (v. 2948) qu'elle possède l'onguent donné par Morgue pour soigner le chevalier fou. Mais la lecture miraculeuse n'est pas exploitée et l'action même de l'onguent n'est qu'une question de temps et peut-être de sommeil, comme le souligne la consécutive employée : *tant que cil ot dormi assez/ qui fu gariz et respassez* (v. 3013-3014). Quant à Morgane, elle est devenue une dame courtoise, qualifiée par sa *sagesse* extrême¹⁷. Comme le dit Michel Zink au sujet des baisers d'Ascagne ou du philtre d'Yseut et Tristan, « l'ingrédient magique a quelque chose de redondant et paraît souligner l'enchaînement des effets et des causes plus que le provoquer¹⁸ ». L'onguent de Morgue la Sage n'est que l'auxiliaire du hasard et sans nul doute de l'*aide de Dieu*. Ces deux objets du récit, *oignemant* et *Morgue*, ne font pas partie, si l'on tient compte de la scansion que nous venons de repérer et de la structure du passage qu'elle induit, des objets susceptibles de susciter la stupéfaction, la suspension du connu et/ou de constituer un événement remarquable et signifiant. Ils agissent dans la diégèse à la manière, presque superfétatoire par rapport à ce qui advient vraiment, du philtre d'amour mis en scène par Bérout dans le *Roman de Tristan* ou des baisers d'Ascagne transformés par l'*Eneas*.

§15

La déprise du héros romanesque sur son itinéraire, amplifiée par cette autre déprise qu'est la folie, est donc figurée par la structure du passage et par les procédés qui la soulignent : sa guérison est prise en charge par le hasard et par des personnages médiateurs, dont le regard, orientant le tableau, engage à repérer le signe fondamental et inouï de la nudité.

LES AUTRES ET LE FOU : MÉDIATISATION DE LA GUÉRISON

§16

La folie, comme l'a montré Jean-Marie Fritz en suivant les leçons de Michel Foucault¹⁹, n'est jamais une expérience strictement individuelle : on retrouve dans ses formes, et dans sa représentation, des codes qui reflètent et interrogent les valeurs, positives et négatives, de la société dont le fou « se détourne » à la manière du *convertus* de l'hagio-

¹⁷ Voir à ce sujet A. Guerreau-Jalabert, « Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge ; XXV^e Congrès de la S.H.M.E.S (Orléans, juin 1994)*, Paris, 1995, p. 133-150.

¹⁸ « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire », art. cit., p. 261.

¹⁹ *Le discours du fou au Moyen Âge : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992.

graphie chrétienne. La guérison du chevalier fou, ainsi, manifeste idéalement les regards qui sont ceux du monde sur le fou et à travers eux, les valeurs sociales que la folie bouleverse. Est essentielle ici l'articulation dialectique entre extérieur et intérieur, en laquelle on reconnaît une problématique mise en place dès l'incipit du roman (au sujet des faux amants) et scandée par les occurrences du vocable *cuier*.

La guérison comme un retour : mises en espaces

§17

Le chevalier fou est en passe de revenir de l'extérieur vers l'intérieur de la société, comme l'ont montré magistralement Danièle Régnier-Bohler²⁰ et Jacques Le Goff²¹. Ce retour est traduit en termes d'espace, ce qui témoigne de l'importance accordée, dans le système de représentation médiéval, à la « place de chacun », « affaire sérieuse relevant à la fois 'de l'éthique et de l'étiquette' » selon Dominique Iogna-Prat²² : les deux vocables romans issus du verbe latin *sedere* prouvent le lien existant entre la fixation spatiale (*seoir*) et la norme éthique (*estre seant*). Le fou, comme le saint et/ou l'ermite retirés dans la solitude des forêts et des déserts, met ainsi en question la norme sociale de l'attachement à un sol, conforme à ce que l'on sait de la dominance du principe de la *stabilitas loci* au XII^e siècle²³. La contrainte de fixation spatiale (dont témoignent le regroupement des populations et leur fixation autoritaire au sol), exactement contemporaine au roman, se cristallise dans l'articulation, pour nous très complexe à saisir tant elle ne nous est pas familière, d'un intérieur positif en valeur, lié au spirituel, et de l'extérieur auquel sont liées les expériences de l'autre, du désordre, de l'inconnu mais aussi parfois du supérieur. Symptomatiquement, Yvain errant et déchirant ses vêtements efface tout signe indiquant sa « place » : la scène de la reconnaissance par la demoiselle insiste sur ce brouillage social et spatial.

§18

Selon ces représentations, la faute d'Yvain s'enclenche précisément au moment où il quitte sa seigneurie, femme et terres, pour partir en compagnie de Gauvain, dans une errance sans stabilité dirigée de fait vers une extériorité néfaste, considérée comme dange-

²⁰D. Régnier-Bohler, « Exil et retour : la nourriture des origines », *Médiévales* (5), Paris, 1983, p. 67-80 et « Exploration d'une littérature », dans *Histoire de la vie privée. 2. op. cit.*, p. 303-394.

²¹J. Le Goff, en collaboration avec P. Vidal-Naquet : « Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois », première parution dans *Critique* (XXX/325), juin 1974, p. 541-571.

²²D. Iogna-Prat, « Evrard de Breteuil et son double. Morphologie de la conversion en milieu aristocratique (v. 1070-v. 1120) », *Guerriers et moines (Conversion et sainteté aristocratiques dans l'Occident médiéval ; IX^e-XII^e siècle)*, M. Lauwers dir., Antibes, 2002, p. 537-557, p. 553

²³J. Baschet, « La structuration spatiale de la société féodale », *La civilisation féodale*, Paris, 2004, p. 319 sq.

reuse pour l'ordre social puisque le mal n'y est pas contenu par l'ordre. La folie accentue cette extériorité spatiale et sociale initiale. Le verbe *mescheoir* (v. 2921) témoigne lui aussi de la figuration *spatiale* d'une situation sociale et éthique. La mise à l'écart spatiale est inéluctablement aussi mise à l'écart sociale dans le sens de l'adjectif *povre* (v. 2908) : il correspond moins à une situation économique, comme l'ont montré Michel Mollat et Robert Fossier²⁴, qu'à la disqualification sociale et à l'avilissement de « l'aristocrate ». Le pauvre Yvain est marqué par l'extériorisation spatiale comme le sont les *povres* ouvrières (nobles) du château de Pesme Aventure.

§19

Le paysage du récit de la guérison renvoie à celui du roman tout entier : la mise à l'écart spatiale du héros, que l'on retrouve à propos de Lancelot dans *Le Chevalier à la Charrette*, doit épouser au moins *in fine* la norme de la fixation spatiale. C'est ce dont témoigne la spatialisation de la *guérison*, figurée comme un retour vers des espaces plus intérieurs, jusque vers la Fontaine puis la dame. La guérison est avant tout un déplacement : depuis la forêt, pôle de l'extériorité spatiale maximale, jusqu'à l'essart cultivé et habité par l'ermite solitaire, puis dans les environs d'un château (*il ert si pres*, v. 2953). Ce déplacement témoigne du fait que la guérison du fou est conçue comme un basculement de la séparation absolue à des marges spatiales et sociales. Son sommeil dans la forêt, à proximité du château, est une forme de fixité spatiale intéressante : son invraisemblable profondeur attire l'attention sur ce phénomène et en fait la condition de possibilité de son retour à la parole, aux vêtements, au sentiment de sa nudité inconvenante. À la fixité (du sommeil de l'homme forcené) est bien lié ici le retour à une norme positive de comportement. Elle fait suite aux allers-retours (*il revient*, v. 2863) vers la maisonnette de l'ermite que la charité de ce dernier a rendu possibles, puisque qu'il n'est personne, dit le narrateur, qui *el leu ou l'en bien li fait/ ne revaigne molt volentiers* (v. 2862-2863) : c'est d'abord en limitant les errances hasardeuses du fou, véritable gyrovague (le pire des types de moines selon la Règle de saint Benoît), que l'ermite parvient à contenir sa folie. La gradation depuis cet itinéraire réduit et recentré sur l'habitat (l'espace humanisé) de l'ermite jusqu'à la fixité absolue du sommeil contribue à la figuration de la guérison conçue comme un retour.

§20

Les représentants du monde qui accueillent le fou sont cependant des représentants des *marges*, entendues à la fois au sens spatial et social. Ils ont eux aussi rompu en partie avec l'intérieur, avec le monde : la solitude de l'ermite²⁵ va de pair avec l'identité de

²⁴Dans *Les pauvres au Moyen Âge*, Paris, 1978 ; voir aussi R. Fossier, *Enfance de l'Europe. Aspects économiques et sociaux*, 1/ *L'homme et son espace* et 2/ *Structures et problèmes*, Paris, 1982, 2 vol., vol. 1, p. 582-583.

²⁵Sur ce personnage, conçu en ressemblance et dans l'écart par rapport aux représentations ecclésiastiques, voir P. Bretel, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris,

femmes très courtoises, aux savoirs extraordinaires, passant en groupe, mais sans escorte aucune, dans la forêt. L'itinéraire de la guérison témoigne ainsi d'une proximité croissante mais graduée au monde, à travers les paysages successifs d'une terre cultivée (par l'ermite) et d'une terre centrée autour d'un château. Mais, et Danièle Régnier-Bohler a fort justement insisté sur ce point, ce passage de l'extérieur à l'intérieur ambigu que la marge représente est très spécifique et ne se réduit pas à un « raccord » avec l'intérieur courtois et la communauté sociale. Il est doté d'une forte valeur en soi et il est hautement qualifiant pour le personnage. Les marges spatiales et sociales et leurs acteurs sont en effet le lieu d'un *san* plus haut, offert au fou qui ne le quête pas mais le rencontre par hasard, à l'issue de l'épreuve ultime de sa solitude et de son abandon de toute humanité. La distance spatiale spécifique à la *marge*, en effet, traduit la distance qui sépare la surface des choses, la lettre (autre forme de l'extériorité), des vraies significations, des vérités supérieures en valeurs, ce que l'ancien français appelle le *san* : l'essart et le château d'au-delà de la forêt sont des lieux de *san* dans le roman précisément parce qu'ils sont « secrets et peu accessibles²⁶ », parce qu'ils ne sont pas offerts aux regards, parce que ne les trouve pas qui veut les trouver. Il faut avant tout prendre comme Calogrenant et Yvain la *voie felenesse* (v. 180), cachée par les ronces et les épines. Dans les romans en prose du Graal, c'est aux ermites qu'appartiendront les signes et leur sens : dans le *Chevalier au lion*, c'est à l'ermite et aussi aux habitantes du château, détentrices de savoirs immenses, qu'appartiennent les objets-signes du retour au monde (parfois cachés eux aussi, comme l'onguent dans un coffret !) et à travers eux, les fonctions chevaleresques que le chevalier pécheur doit ou devra endosser. La demoiselle lui donne déjà un programme de combat contre un comte cupide. L'ermite et les demoiselles, comme ensuite le lion, et comme avant eux le gardien de taureaux, sont très positivement connotés dans l'itinéraire du chevalier, parce qu'ils sont des voies d'accès au *san*, des médiateurs qui sont placés à distance du monde seulement courtois.

§21

De fait, dans cet épisode et comme le montrent les espaces, leurs acteurs et les objets, le chevalier fou réintègre moins le monde courtois qu'il n'accède *depuis l'essart* à une aventure intérieure fortement teintée de spirituel et en grande partie à déchiffrer, y compris par les médiateurs eux-mêmes.

Intériorisation : des gestes au *cuer*

§22

Champion, 1995.

²⁶D. Régnier-Bolher, « Exploration d'une littérature », art. cit., p. 311.

Les deux médiations successives, celle de l'ermite et celle de la dame et de ses demoiselles, fonctionnent elles aussi selon une dialectique et une mise en tension de l'intériorité et de l'extériorité, mais cette fois aux dimensions du microcosme. La guérison, passage de l'extérieur à l'intérieur figuré en termes d'espace, concerne aussi un « homme intérieur »²⁷ et son itinéraire, que le recours à l'espace narrativise et dramatise.

§23

On peut signaler d'abord que ces médiations produisent une série d'objets, qui sont autant de marqueurs sociaux extérieurs, de signes offerts à la lecture et à la reconnaissance quant à la place sociale que le fou doit recouvrer : les objets essentiels que sont la maisonnette, le pain, le pot d'eau, la viande cuite, l'argent issu de la vente des peaux et servant à l'achat du pain, le château, les demoiselles, les vêtements riches et somptueux et le *palefroi* forment une série graduée d'objets intégrateurs, qui conduisent celui qui en fait l'apprentissage depuis l'*estrange* jusqu'à la vie dans la communauté et enfin l'identité courtoise qui le réintègre à cette condition. Tous ces objets renvoient à des gestes, des comportements, des rituels sociaux, des pratiques : le bâti, la cuisson, le repas, la commensalité, les échanges marchands (achat et vente) et non marchands (le don, le bavardage libre de la cour avec des dames et des demoiselles), les signes extérieurs de la parure somptueuse et du soin apporté au corps. La progression vers l'espace des marges est donc nécessairement progression vers des gestes et rituels *courtois*, qui définissent en partie la *courtoisie* par des comportements, des signes extérieurs adaptés au groupe, au collectif. Ce sont des métaphores de « l'enserrement souhaité dans le social²⁸ ».

§24

Mais deux événements connexes de *transformation* marquent aussi ces médiations. Le premier consiste en la reconnaissance, par le fou, de l'*amour* que l'ermite éprouve pour lui : le vocable *charité*, au v. 2841, renvoie à cette notion fondamentale (et non pas à la signification moderne du terme). Il résonne avec le terme *bien*, v. 2862. Or si la faute d'Yvain concerne bien la *male amor* dont il s'est rendu coupable à la fois dans le mariage et dans son compagnonnage avec Gauvain, alors cette reconnaissance de la qualité du lien proposé par l'ermite est le premier événement crucial de la guérison : il le repère, l'accepte et il se trouve lié volontairement, *molt volentiers* (v. 2863), par lui. Le lien d'amour discipline aussitôt ses gestes et comportements : le pain, l'eau bue au pot. Le signe de l'amour

²⁷Cette notion (symptomatique comme l'est celle de microcosme d'un système de pensée « analogique » selon les catégories des anthropologues) est explicitée et utilisée par A. Guerreau-Jalabert dans « *Aimer de fin cuer* », art. cit. Elle la met en lien avec la grande opposition axiologique *charnel/spirituel* qui traverse tout le système de représentation chrétien médiéval : chez Augustin, le *cœur* devient une métaphore constante de la « composante spirituelle » de l'homme, la plus valorisée et celle qui fonde la plus haute version de l'« homme intérieur ».

²⁸D. Régnier-Bohler, art. cit., p. 371.

que l'ermite porte au fou consiste en un don de nourriture, pain et eau dans un pot : ce signe purement matériel, destiné à la nourriture du corps, devient un lien d'amour selon une transformation dont le paradigme est l'eucharistie et qui tient de l'incorporation et de l'intériorisation. Pain et eau, comme les paroles du conteur Calogrenant, sont reçus à la fois par le corps et le *cuer* . En second lieu, on note que la dame insiste sur la nature du soin à apporter à Yvain : un massage du front et des tempes, qui agit sur le *cervel* (v. 2969, v. 3000), de manière à faire sortir hors de la *teste* la *rage* , la *tempeste* ou encore la *melencolie* . Le *cervel* est un mot très rare dans le roman, mais pas dans la chanson de geste ou les scènes de combats : on le retrouve dans la description d'Esclados le Roux, au crâne fendu sous les coups d'Yvain... Il ne désigne pas (pas davantage que *tempeste*) l'homme intérieur à la manière du vocable *cuer* , dont le rôle dans le roman est fondamental et qui est le véritable centre du paysage intérieur²⁹. Le *cervel* désigne comme l' *essart* la zone intermédiaire entre la surface du corps, dont il tient sa nature quasi visible, physiologique, et le *cuer* impénétrable, invisible, caché et qui, selon la conception médiévale, le régit : l'onguent agit entre la surface du corps et le *cuer* , par le même mécanisme de l'incorporation, de l'intériorisation de ce qui est matériel et de ses pouvoirs. Le paradigme baptismal affleure sans cesse dans cette scène rituelle d'onction, comme en témoigne le choix des vocables romans : *oignemant* , *oindre* . Autrement dit, le pain, l'eau et l'onguent sont des signes renvoyant à autre chose qu'à eux-mêmes : des symboles, au *san* caché, mais parfaitement reçu par le fou ou encore, ce qui est plus conforme au contexte et au « réalisme eucharistique » qui s'y développe, des signes efficaces incarnant dans leur matérialité même un pouvoir de transformation.

§25

La nudité participe de cette narrativisation de l'itinéraire intérieur de guérison en lui donnant un sens supplémentaire : l'ermite comme les demoiselles *voient* ce signe, cause de peur et de stupéfaction, de douleur aussi. Le regard posé par les personnages des marges sur la nudité du fou entre en résonance avec les objets donnés au fou ainsi qu'avec les ressorts des médiations de la nourriture et de l'onguent, passant du corps au *cuer* : il correspond parfaitement à ce que nous apprend l'essor nouveau que connaissent les traités de comportement (l' *Institution des novices* de Hugues de Saint-Victor, par exemple³⁰) et les miroirs (comme le *Miroir des vierges* d'Honorius Augustodunensis). Dominique Iogna-Prat a bien montré l'inflexion décisive que marquent ces traités : s'ils proposent en effet une véritable « pédagogie de la discipline intérieure », c'est en la fondant sur

²⁹Sur cette distinction, voir A. Guerreau-Jalabert dans « *Aimer de fin cuer* », art. cit.

³⁰Mis en lien par Jean-Claude Schmitt avec le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes : voir « Perceval », dans *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval* , Paris, Gallimard, 1990, chapitre VI « Les laïcs et les clercs », p. 207-209.

la « maîtrise des manières extérieures³¹ ». Le geste mesuré et le soin donné au corps, analysés aussi par Jean-Claude Schmitt, sont à la fois le reflet et le moyen du soin apporté au cœur. La discipline du corps est essentielle pour l'homme intérieur, en ce qu'elle le révèle et le transforme à la fois. Elle est donc conçue en système de représentation chrétien selon cette dialectique de l'intérieur et de l'extérieur que l'on retrouve dans l'épisode de la guérison du fou et qui définit le mécanisme gradué de cette guérison : c'est par le soin apporté aux gestes extérieurs (manger du cuit, boire dans un pot, vêtir son corps, se vêtir selon son rang) que les médiateurs prétendent guérir le fou de sa *vilenie* intérieure, reflétée exactement par la *vilenie* extérieure de la nudité et de sa nourriture carnée *et crue*.

Une guérison par le signe ou par le cheminement ?

§26

Cette dialectique entre le code social du comportement extérieur et le paysage de l'homme intérieur, mobilisée dans les miroirs et traités de comportement de la période, témoigne d'un changement de conception quant aux itinéraires de la *conversion* de l'homme intérieur : pour caricaturer les démonstrations précieuses de Jean-Claude Schmitt³², il semble que la période mette bien moins souvent en scène (dans l'hagiographie latine par exemple) une conversion par l'imposition brutale et miraculeuse d'un signe, selon le modèle de la conversion de Saul sur la route de Damas, que la longue pénitence acharnée, hésitante et nécessitant une médiation, décrite par Augustin dans ses *Confessions*.

§27

La guérison d'Yvain met en scène, on l'a dit, toute la brutalité du hasard, notamment par le scénario de la rencontre imprévisible avec des médiateurs « cachés », par celui de la reconnaissance, par l'objet « onguent » et avant cela, par l'épisode de la chute du personnage en sa folie. De même, la scène de la honte qui saisit Yvain s'éveillant dans la forêt au spectacle de sa propre nudité active une intertextualité biblique fortement liée à la révélation brutale du péché : il s'agit de Genèse 2, 25, qui précise qu'avant le péché, Adam et Eve sont nus sans ressentir la honte tandis que le premier effet de leur péché consiste en la révélation crue de leur nudité... La conversion brutale au sentiment du péché³³ est ainsi bien marquée dans notre passage. Mais l'épisode comporte néanmoins, dans les gestes des personnages médiateurs, une part importante de *discipline* et d'apprentissage de gestes et de comportements. La guérison d'Yvain comporte donc à la fois une part

³¹ « Evrard de Breteuil et son double », art. cit., p. 554.

³² Voir *La Conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Paris, Seuil, 2003, dont la lecture est essentielle.

³³ Sur ces thématiques, voir J.-Ch. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale : des origines à 1230*, Genève, Droz, 1967 et J.-Y. Foulon, « Une conscience profane à l'aube du XII^e siècle ? Guillaume IX d'Aquitaine (1086-1126) », dans *Guerriers et moines, op. cit.*, p. 503-535.

de révélation soudaine (saint Paul) et une part de gradation, de cheminement (Augustin, qui bénéficie cependant lui aussi d'un signe dans le verger !). Or comme l'explique Dominique Iogna-Prat, une telle conception de la conversion met nécessairement en jeu moins le pouvoir de la révélation, de la grâce, que celui de l'apprentissage progressif, par le geste et le cœur, et suivant des parcours rigoureusement tracés, voire ritualisés et formalisés : la période ténuaire, dans le cadre de la réforme dite grégorienne, de l'importance croissante donnée à la prise en charge de la foi par l'institution ecclésiale, ses acteurs et ses rites. La guérison d'Yvain contient à n'en pas douter un discours de réflexion sur cette tendance liturgisante, qui fait de l'onction dans le baptême, par exemple, une prise en charge institutionnelle et nécessaire de l'individu au début de son parcours de chrétien. Quoi qu'il en soit, la « guérison » d'Yvain dans ce passage ne serait que la condition de possibilité indispensable d'un itinéraire qui reste, au moment où le passage se clôt, à parcourir longuement : la rencontre avec le lion, nouveau médiateur comme l'est Lunete, en est l'une des étapes, mais reste aussi une part irréductible d'itinéraire solitaire et intérieur sans médiation.

§28

Comme l'avaient fait les hagiographes décrivant les errances provisoires et dramatiques des saints, et pour paraphraser D. Iogna-Prat, le romancier tient à raconter, comme le montre cette scène, tous les « détours » de son héros. Mais la guérison, pour être un retour et une transformation intérieure, n'en laisse pas moins intacts, en le personnage du chevalier, les signes de son péché, de son départ, de son retournement, et de fait, de son identité d'exception : c'est le principe même de la conversion, comme le montre Jean-Claude Schmitt, que de laisser sur le converti le signe de son retournement et/ou de son état antérieur. Le paradoxe de l'extériorité spatiale comme de la folie consiste bien, en effet, à permettre à celui qui les expérimente d'atteindre à certaines conditions un « degré supérieur de perfection³⁴ » réservé précisément à ceux qui en reviennent.

LA GUÉRISON DU MONDE ?

La folie : représenter l'incommensurable

§29

La configuration spatiale et sociale du récit de guérison et la valorisation éthique des marges de l'univers courtois indiquent que pour certains acteurs romanesques, l'essart et les « autres royaumes » d'au-delà de la forêt, dont on ne connaît pas la localisation dans la géographie réelle par rapport aux pôles « intérieurs » (la cour du roi Arthur) peuvent être des pôles *positifs* de l'extériorité. Ils sont en ce sens à la fois repoussoir ab-

³⁴G. Duby, « Situation de la solitude », art. cit., p. 511.

solu et lieu désiré, magnifié et dramatique d'une expérience unique et extraordinaire, qui doit le rester. Le roman, par rapport à la norme sociale du *manere*, du *demourer*, du *seoir*, propose ainsi une série d'écartis distinctifs, qui se fondent sur cette norme tout en s'en distinguant, ce qui revient certes à la fortifier : c'est ce que confirme la confrontation avec la structuration d'autres romans ou des lais. La folie et ses errances ne sont en ce sens qu'une des formes données à ces écartis dans l'ensemble du roman, où l'on trouve d'autres acteurs positifs placés à l'extérieur, plutôt dans des marges : l'ermite, les demoiselles, le gardien, le lion... Les formes négatives de l'extériorité restent cependant très nombreuses : voleurs, seigneurs maléfiques, diables, *netuns*, sœur cupide... Dans le lai ou le roman de matière bretonne comme dans l'hagiographie ecclésiastique d'ailleurs, la mise à l'écart spatiale des héros est la condition de leur aventure, de leur réhabilitation et de leur accomplissement éthique à la condition que ce renoncement provisoire à leur identité sociale (celui d'Yvain, celui d'Erec, celui de Lancelot) reste dans un cadre (les trois chevaliers reviennent dans une *cour* et se *fixent*) et surtout obéisse *in fine* à la loi générale de fixation spatiale (une cour, une terre), ce dont témoigne ici le terme même de *guérison*, en tant que première étape du retour à des espaces plus intérieurs. L'extérieur est alors le cadre d'une épreuve à la puissance éthique décuplée par le caractère négatif de l'espace extérieur.

§30

C'est la « viabilité des positions extrêmes, de ces points limites où s'abolissent les distinctions et où naissent les fictions³⁵ » qui est en jeu dans le roman et tout particulièrement dans la scène de la guérison, placée entre deux espaces et scandée par la stupéfaction des témoins de la folie : la solitude du héros chevaleresque plongé dans l'extériorité la plus néfaste représente bien le comble de l'imaginable, une chose périlleuse et inaccessible aux autres comme le marque la scansion très régulière dans l'épisode du regard, de la stupéfaction, du repérage par les personnages de ce qui est inouï, en particulier la *nudité*. Si la guérison est bien retour à ce qui est *seant*, à ce qui est intérieur, elle ne saurait placer le héros revenu de l'en-dehors à la même place exactement que le personnage seulement courtois, celui qui n'est jamais parti. En effet, la « tribulation majeure qu'était la solitude »³⁶, réservée aux plus parfaits autant qu'aux fous, permet en contexte l'accès à « un degré supérieur de perfection » : il y faut le retournement hors le monde charnel et loin de la surface des signes, par exemple la folie en amont de notre épisode. Mais dans le retour, par exemple dans la scène de la guérison du roman de Chrétien, le fou rapporte sur son corps les signes de l'extériorité que les personnages médiateurs ne peuvent jamais

³⁵D. Iogna-Prat, « Evrard de Breteuil et son double », art. cit. p. 551.

³⁶G. Duby, « La situation de la solitude », art. cit., p. 507.

lire complètement. Leur stupéfaction, leur peur, leur désir témoignent cependant du fait qu'ils savent y lire non seulement la *vilenie* et le *péchié* mais aussi l'incommensurable, le non dicible d'un itinéraire d'exception. La semblance entre le fou et le converti de l'hagiographie est très fortement marquée dans notre texte, entre écarts significatifs majeurs (le retour au monde laïc) et points explicites de rapprochement : l'ambiguïté du terme roman *converser*, employé au début de notre passage pour évoquer la solitude d'Yvain dans la forêt, programme une lecture de la guérison comme itinéraire complet de *conversion*, englobant non seulement un retour, la conscience du péché, mais aussi les pouvoirs transfigurés que donne le renoncement à soi. L'itinéraire du fou revenant dans l'essart est tendu entre la nécessité inéluctable, la destinée du retour et l'absolue merveille du renoncement qui a précédé, ici repérée par les personnages.

§31 Dans l'épisode sont ainsi mis en scène des personnages qui sont à la fois des guérisseurs, chargés d'effacer les signes de l'extériorité, et des témoins de ces signes dont ils ne repèrent pas complètement le *san* mais dont ils subissent le pouvoir stupéfiant : c'est le pouvoir efficace de ces signes portés par le fou qu'il s'agit d'examiner à présent.

Regards du monde, folie du monde ?

§32 Les regards des personnages médiateurs permettant l'étape première de la guérison ne sont pas sans dévoiler un mécanisme de focalisation très spécifique, qui permet de repenser le rapport établi entre le fou et ses guérisseurs : exactement comme dans le récit inaugural du *Chevalier à la Charrette* dont il est très proche dans la structure et le vocabulaire, le récit de la guérison confronte en effet très brutalement un regard social et mondain, fût-il issu des marges, à une forme opacifiée d'expérience intérieure.

§33 Cette confrontation est scénarisée par les choix de focalisation : la focalisation choisie ne donne *jamais* accès au personnage du fou, auquel elle reste extérieure, dont elle ne pénètre pas la surface. La narration ne dévoile que les regards posés sur le fou et leurs interprétations, leurs choix et leurs gestes. En cela, le récit de la guérison offre un fort contraste avec les scènes très développées de l'*innamoramento* ou de la lutte entre Amor et Haïne : le choix est fait de ne pas donner accès au *cuor* du personnage, à son paysage intérieur, mais seulement de figurer des mécanismes d'intériorisation. C'est ce choix qui permet d'opposer radicalement les personnages du monde et le personnage du fou, selon un mécanisme que l'on retrouve dans les autres romans de Chrétien de Troyes où, dès lors que le héros s'engage dans un itinéraire qualifiant, exceptionnel, la narration cesse de prendre en charge ses pensées et ses discours intérieurs. L'exceptionnel est signifié par l'étrangeté absolue, l'opacité nouvelle du personnage.

§34

Le motif des regards posés sur la folie et les signes de l'extériorité entre dès lors en résonance avec le paradoxe central mis en lumière par Jean-Marie Fritz au sujet de la représentation de la folie :

L'antithèse essentielle est dès lors celle qui oppose la Croix à la Chair et au Monde [...] ; folie et sagesse (*stultitia* et *sapientia*) n'en sont que des prédicats, avec lesquels on peut jouer par une manière de syllogisme : 1) la Croix est folie pour la sagesse du Monde 2) la Croix est sagesse de Dieu pour l'homme spirituel ; 3) la sagesse du Monde est folie aux yeux de Dieu³⁷.

§35

Cette réflexion se fonde sur le paradoxe de saint Paul : « ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes » (I Corinthiens 1, 25)³⁸. Seul le roman, note Jean-Marie Fritz en lui confrontant d'autres types de discours, développe aussi franchement la figure du fou (et pas seulement celui du simple, de l'humble, de l'humilié... comme dans l'hagiographie ou la théologie) pour figurer un itinéraire spirituel d'exception, par exemple en représentant les regards du monde posés sur lui. Comme dans le récit où Gauvain s'indigne de voir Lancelot monter dans la charrette des criminels, le récit de la guérison confronte le regard du monde, repérant une *vilenie* à effacer au plus vite par l'enserrement du vêtement, et le personnage opaque du fou, voué d'emblée à *aïder* le monde et à lui donner certaines leçons. Dans ce système de représentation, et comme en témoigne la capacité extraordinaire d'Yvain, au sortir de l'aventure de Norison, à interpréter les signes et à sauver le lion, la folie est un signe de l'*aïde de Dieu* que le personnage a reçue lors même qu'il a quitté le monde pour accueillir son *duel* au mépris de lui-même.

§36

La véritable guérison de la *vilenie* a donc commencé bien avant cet épisode, au-delà de ce que les personnages du monde nomment *garison*, dans l'avènement même de la folie en tant qu'elle est une forme de renoncement total à soi, au monde, aux codes sociaux que les personnages médiateurs tentent d'inculquer au fou. La folie est humiliation, honte, comme le répète la demoiselle : le mauvais amour dont Yvain s'est rendu

³⁷ *Le Discours du fou au Moyen Âge*, op. cit., p. 190-191.

³⁸ Le passage complet est : « Le langage de la croix, en effet, est folie pour ceux qui se perdent, mais pour ceux qui se sauvent, pour nous, il est puissance de Dieu. Car il est écrit : Je détruirai la sagesse des intelligents, je la rejetterai. Où est-il, le sage ? Où est-il, l'homme cultivé ? Où est-il, le raisonneur de ce siècle, Dieu n'a-t-il pas frappé de folie la sagesse du monde ? Puisqu'en effet le monde, par le moyen de la sagesse, n'a pas reconnu Dieu dans la sagesse de Dieu, c'est par la folie du message qu'il a plu à Dieu de sauver les croyants. Alors que les Juifs demandent des signes et que les Grecs sont en quête de sagesse ; nous proclamons, nous, un Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés, Juifs et Grecs, c'est le Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu. Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes, et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes » (I Corinthiens 1, 17-25). On peut lire aussi I Corinthiens 2 pour le récit de la guérison d'Yvain !

coupable a rejailli sur son corps, y inscrivant la marque lisible par tous de la *vilenie* et du *péchié*. Mais elle est aussi la marque moins visible de l'élection, de la possibilité d'une perfection éthique qui lui donnera au terme de son parcours l'identité d'*Yvain le fin*, soit « pur, dépourvu de toute composante charnelle ». Le fou est celui qui a renoncé à soi, ce qui devient un topos de la poésie lyrique, pour se soumettre à un itinéraire qui ne saurait se limiter aux codes et aux normes du monde... L'ensemble de ces mécanismes de représentation de la folie configure un personnage de type christique, à condition de bien préciser qu'il met en œuvre ici des composantes particulières comme le renoncement, la folie, le martyr, l'humiliation, l'humilité, la vilenie, la marginalisation... et la *bon amor*. Il est d'autres types christiques dans la littérature ! Mais ces composantes sont utilisées déjà dans la chanson de geste, par exemple pour le personnage de Rainouart l'*asoté*. La demoiselle comme Gauvain devant la charrette explicite parfaitement par le fait de *soi merveiller* la transgression de toutes les règles sociales et l'avènement conjoint d'une identité d'exception : elle lit une *folie* et une *vilenie*, mais elle pense aussi au combat de sa dame contre le comte Alier, dans laquelle le chevalier peut jouer son rôle (v. 2933 sq.), ce qui déploie un feuilletage des formes d'*amor* que désormais Yvain devra conjoindre. La *fine amor* ne doit pas disjoindre, ainsi, l'individuel et le collectif, l'*aïe* à la dame menacée et la *prouesse*, dont l'étymologie rappelle qu'elle est utilisée à la communauté tout entière. La folie, signe de punition d'une *male amor* qu'Augustin aurait qualifiée de *privata*, « privée », a séparé le corps du chevalier du corps social mais elle permet aussi à celui qui s'y est transfiguré et qui y est mort à soi-même de prendre en charge les fêlures du corps social avec une force transfigurée en nature.

§37 Là encore, ce n'est pas dans l'aventure à venir mais dès le moment de son retour à l'essart que le chevalier agit sur le monde.

Le fou et les autres : obéissance et désir, dons et échanges

§38 Les personnages médiateurs ne restent en effet pas indemnes, dans cette scène, et leur rencontre avec le fou est pour eux aussi une épreuve de transformation majeure.

§39 La voix narratrice est peut-être le guide le plus éclairant pour lire cette transformation affectant les personnages confrontés au fou : on sait après les travaux de Danièle James-Raoul³⁹ combien son rôle est complexe autant que ses formes dans l'ensemble des romans de Chrétien. Dans le récit de la guérison, comme ailleurs dans le texte, la voix narratrice semble s'en prendre d'abord aux structures mêmes de la narration : les manifestations de la voix narratrice, sous la forme d'intrusions directes (introduits ou non par *ce cuit*

³⁹ Chrétien de Troyes. *La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 763 sq. par exemple.

v. 2846, v. 3005 ou *ne sai* v. 2914, v. 2846, v. 2914, v. 3005), d'évaluations qui modalisent la narration (sur le goût du pain, sur son prix, sur les distances, sur la jeune fille qui guérit Yvain : v. 2835-2837 ; v. 3002-3003), de proverbes ou de sentences (v. 2849-2850 ; v. 2861-2863), saturent ainsi une suite déjà bien remplie de gestes et de pensées et amplifient de fait la quête d'exhaustivité de la narration⁴⁰. Or en démultipliant ses interventions, la voix narratrice fonde une polyphonie énonciative généralisée susceptible de mettre à la question tout projet narratif : l'intervention à la première personne du narrateur refusant de raconter la peine de la jeune fille qui a reconnu Yvain (*ne sai qu'alasse demorant/ a conter le duel qu'ele en fist*, v. 2914-2916) vise très directement la soumission apparente du récit à la continuité des gestes et des pensées ! La guérison d'Yvain n'échappe pas à cette ironie : les *.v. setiers* d'onguent que la jeune fille aurait utilisés sans hésiter si elle les avait eus à sa disposition comme aussi le proverbe sur la faim *desatranpee et desconfite* (v. 2851) sont par exemple le point d'amorce d'une superposition de voix, celle d'un narrateur régissant sa narration exhaustivement pour produire une vérité du sens, et celle d'un narrateur raillant ses personnages et ses propres situations narratives...

§40

La succession des deux scènes produit de même un effet de contraste entre la *peor* de l'ermite *quant vit celui qui nuz estoit* (v. 2834) et la course (v. 2889) de la jeune fille vers celui qu'elle *esgarda tant* (v. 2898-2999), le soin pressé mis à réunir les objets de la guérison et à repartir (*molt tost* v. 2952 ; *tres tost s'en va* v. 2977), le désir avide de le guérir (*covoite*, v. 2989) et enfin le massage de tout le corps qui lui a été pourtant interdit. Les commentaires du narrateur (*del cors fist ele folie*, v. 3002) semblent réécrire la scène de la première nuit d'amour d'Enide et Erec : face au corps nu masculin, la demoiselle *fet un molt grant hardemant* (v. 2984) tandis qu'Enide est rendue *plus hardie et de rien ne s'est acobardie* (v. 2099-2100). Ces commentaires produisent un discours ironique, fondé sur la confrontation de deux discours inégalement compétents sur le désir du corps nu masculin⁴¹ : l'un surplombant, qui moque l'empressement de la jeune fille et marque son désir pour le corps nu qu'elle *atoche* et l'autre, celui de la jeune fille, qui ignore la naissance et l'objet de son propre désir (*Molt bien, ce li est vis, l'emploie*, v. 2995). La scène avec l'ermite témoigne d'un même décrochage : le fou met tout de même dans cette scène l'ermite au travail et l'envoie sur le marché, manipuler de l'argent dans des échanges marchands. C'est à lui de « faire les courses » pour le chevalier fou, exactement comme l'ermite Ogrin, contraint de changer sa règle de vie pour aller marchander les parures somptueuses du retour d'Yseult à la cour de Marc dans le roman de Béroul.

⁴⁰Les systèmes hypothétiques au subjonctif imparfait (v. 2893-2896 ou v. 3017-3019) jouent le même rôle.

⁴¹Voir à ce propos D. Régner-Bohler, « Exploration d'une littérature », art. cit., p. 366-368.

§41

« Faire les courses » est une expression utilisée par Giacomo Todeschini⁴² pour désigner le rôle attribué aux laïcs, serviteurs et « amis » des « hommes spirituels », au moment où se déploie une nouvelle spiritualité monastique : dans certains discours monastiques, si le « pauvre » parfait que représente l'ermite ecclésiastique et/ou le moine échappe au paradoxe de sa spectaculaire richesse patrimoniale, c'est bien parce qu'il reste « pauvre en esprit », grâce à des médiateurs qui se consacrent aux transactions avec le monde, qui restent au monde. Le laïc ainsi, dans les dossiers analysés par G. Todeschini, gère des transactions nécessaires à l'accomplissement de la pauvreté et à la « logique de subsistance » des mendiants, des ermites, etc., puisque la pauvreté et la perfection monastiques supposent que « la propriété de l'argent, la propriété des biens immobiliers, mais également de ce que l'on mange, de ce que l'on boit et de ce qui sert à se vêtir, soit détenue par autrui⁴³ ». La nature même de la transaction gérée par le laïc (procurer à l'ermite ou au moine des objets du monde) désigne alors le bénéficiaire de la transaction comme étant supérieur en valeur spirituelle : le lien de sujétion qui se noue avec la circulation de nourriture, d'argent, de vêtements, de terres... marque la soumission, au niveau spirituel, du laïc donateur au donataire.

§42

Mais le roman de Chrétien de Troyes configure une situation symétriquement inverse. Le rôle de médiateur *matériel* est attribué à l'ermite (et aux demoiselles courtoises de Norison), ce qui indique dès lors qui détient la plus haute valeur spirituelle : non pas celui qui fait les courses, non pas le donateur, fût-il un ermite pourtant détenteur lui-même d'une forte valeur spirituelle, mais le chevalier fou, marqué au sceau du renoncement, et qui est *povre* et *nu*... La circulation massive des objets vers le fou n'est donc pas seulement la garantie d'un retour, médiatisé par les personnages de l'essart et du château : c'est aussi le signe que celui vers qui se dirige ces objets est lui-même déjà objet d'*amor* en raison de sa grande valeur spirituelle et en raison de/malgré sa folie. Tout le groupe social lui procure choses et personnes, liens et biens qu'il ne possède pas. La transformation du monde de l'essart qu'opère ici le fou par sa seule présence (afflux de biens, et d'activités vers lui) le place d'emblée au-dessus de l'ermite et des amies de Morgue, en dépit de leur *savoir* et de leur propre *charité*. L'expérience du dénuement individuel *à la charge de tous les autres* est caractéristique de l'épiphanie du héros d'exception voilé encore aux interprétations par les signes extérieurs de la folie. Mais d'autres signes montrent le pouvoir

⁴²G. Todeschini, *Richesse franciscaine. De la pauvreté volontaire à la société de marché*, Paris, Éditions Verdier, 2008 [2004], p. 108. Nous reprenons là une analyse à paraître : « Quelques transactions dans le texte dit littéraire au XII^e siècle : les discours économiques des grands laïcs », dans *Transiger. Éléments d'une ethnographie des transactions médiévales*, J. Clautre dir., Paris, PUPS, p. 59-120, à paraître fin 2017.

⁴³*Richesse franciscaine, op. cit.*, p. 109.

exercé par le fou sur les autres, alors même qu'ils ne décryptent pas encore ce pouvoir : l'amour de l'ermite et le *désir*, la *coveitise* qui saisit la demoiselle devant le corps immobile du fou (annonçant le désir de la dame de Norison, ou celui du seigneur de Pesme Aventure...). La naissance subite du désir dont l'objet est le fou est la marque, dans l'hagiographie, du pouvoir d'un corps saint, d'une relique qu'il faut, on le sait bien, toucher et regarder, vénérer et craindre, et parfois humilier pour en obtenir les pouvoirs.

CONCLUSION

§43

Le corps nu du fou agit pleinement sur le monde qui l'accueille pour le transformer et assurer son retour vers la communauté : dès le premier moment de la guérison, il suscite amour et désir, espoir et aussi mises en ordre, ce que confirme la longue suite des combats à venir, dirigés contre ceux qui par mauvaise convoitise, désirent et immobilisent pour eux seuls choses et hommes. Le fou met les autres à leur vraie place, y compris des personnages à la forte valeur spirituelle comme l'ermite qu'il soumet dans l'essart à ses propres lois d'échanges et d'organisation.

§44

L'épisode de la guérison d'Yvain est en ce sens non pas seulement la condition de possibilité de l'itinéraire chevaleresque vers la joie perdue mais aussi la première aventure/épreuve de réorganisation du monde et de ses fêlures par le chevalier transfiguré. C'est que la folie est à la fois l'épreuve individuelle d'un personnage coupable et le creuset de son rachat, mais aussi l'expérience par laquelle les fêlures collectives du monde arthurien, lisibles dès l'incipit troublé du roman, sont prises en charge et guéries par le chevalier qui s'y soumet et s'y abandonne. La guérison est ainsi le processus d'un retour aux codes et aux espaces sociaux de la communauté : le premier niveau du *péchié* d'Yvain a consisté à les abandonner, à mettre en question l'ordre et la stabilité. Mais pour ceux qui savent entendre de *cuer*, la folie comme l'a-normalité du gardien de taureaux sont avant tout *merveilles*, spectacles de l'incommensurable et de la transfiguration de l'*amor* que le chevalier doit porter au monde : la guérison ne saurait être un retour à l'identique et au même. Le chevalier, toujours, en garde les signes, ceux que les personnages ne voient pas, mais aiment, désirent et craignent.

Quelques mots à propos de : Éléonore Andrieu

Éléonore Andrieu, spécialiste des rapports entre discours littéraire et discours ecclésiastiques aux XI^e et XII^e siècles, est maître de conférences à l'Université de Toulouse Jean-Jaurès et membre du Laboratoire PLH-équipe ELH. Elle est l'auteur de nombreux articles sur la représentation du chevalier dans les narrations du Moyen Âge central.

Pour citer cet article

Éléonore Andrieu, « La guérison d'Yvain dans le *Chevalier au lion* : l'épiphanie du *fin chevalier*. Étude littéraire des vers 2829 à 3023 », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 03/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/241>.