

## Le corps dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes

Jean-Marie Fritz

§I

L'héroïne du *Chevalier au lion* reste pour nous bien mystérieuse, et ce mystère est évidemment concerté. Enveloppée dans de larges zones d'ombre, la dame de Landuc se dérobe à notre regard et à notre analyse jusque dans l'ultime scène des retrouvailles et de la réconciliation. Ce processus d'abstraction, voire d'irréalisation, qui l'apparente à la fois à la dame de la *canço* des troubadours et à la princesse des contes, se vérifie d'abord par son anonymat : elle est la *Dame* par excellence, la dame sans trait singulier ou particularisant, non Enide, Guenièvre ou Blanchefleur ; elle n'est même pas la *dame de la fontaine* comme dans le conte gallois d'*Owein*<sup>1</sup>. Le romancier réussit le tour de force de construire tout son récit en ne la nommant qu'une seule fois, dans un passage qui plus est instable dans la tradition manuscrite : *la dame de Landuc, fille au duc Laududez*, si l'on retient la leçon

---

<sup>1</sup>Voir *Les Quatre branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, trad. P.-Y. Lambert, Paris, Gallimard (*L'aube des peuples*), 1993, p. 209-236 ; elle est éponyme du récit : « Ce conte s'appelle *Le conte de la dame à la fontaine* » (*explicit*, p. 236).

de la copie Guiot<sup>2</sup>. Cet anonymat va de pair avec une forme de désincarnation ; l'héroïne n'est pour ainsi dire pas décrite, son corps n'est guère évoqué, Chrétien ne sacrifie plus à l'exercice rhétorique de la *descriptio puellae* comme il l'avait encore fait dans son premier roman *Erec et Enide*. Si Erec peut dire à propos d'Enide : *Je n'aïm tant riens comme son cors*, l'on serait bien en peine de trouver un aveu aussi franc dans le *Chevalier au lion*<sup>3</sup>.

§2

Le corps est pourtant loin d'y être absent ou tabou, le terme apparaît même avec une grande fréquence, presque quarante occurrences bien réparties sur les 6800 vers du roman. Monosyllabe invariable, il entre en relation paronymique, voire homonymique, avec le *cœur*, dont il forme l'enveloppe et comme la protection. Le corps contient aussi le sang : les combats, nombreux, qui émaillent le récit sont des corps à corps violents, le sang s'échappe à grands flots de ces corps souffrants et blessés. Le corps renvoie tout à la fois à la vie (*Ma vie et mon cors*, dit Yvain devant Lunete, 3632) et à la mort, comme le souligne l'épisode des funérailles d'Esclados, où le terme revient de manière obsédante. Le corps relève de la médecine - il faut le baigner, le soigner, le réparer -, mais il est aussi une notion juridique ; lorsqu'Yvain fixe les termes du contrat avec la dame de Landuc pour son départ, il invoque *l'essoine de [s]on cors*, autrement dit les contraintes corporelles (comme l'emprisonnement ou la maladie) qui l'empêcheraient de revenir auprès d'elle (2596). Quant à la sœur aînée de Noire Epine, elle prend le roi comme garant de l'accord avec la cadette en faisant appel au corps du roi, autrement dit à sa personne au sens le plus fort du terme : *Vostre cors li doing en ostage* (6430). Le terme est donc d'un large usage et c'est cette richesse et complexité qu'il convient de mettre en lumière et de parcourir.

### LE CORPS DE LA FOLIE

§3

La première apparition de *cors* se fait attendre ; le terme est absent du long récit de Calogrenant. On pourrait certes affirmer que la scène initiale où le roi Arthur est pris d'un soudain sommeil après le repas signifie à sa manière le poids du corps : le souverain

<sup>2</sup>V. 2153-2155. Dans trois des dix manuscrits de ce passage, la dame est remplacée par un nom propre : *Laudine* (BNF fr. 1450 et Princeton) ou *Laudune* (Vatican) ; dans le BNF fr. 12603, elle est appelée *Gloris* au vers suivant ; voir B. Woledge, *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au lion) de Chrétien de Troyes*, 2 vol., Genève, Droz, 1986-1988, t. I, p. 136. Nous citons le texte de l'édition de C. Pierreville, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier au lion*, Paris, Champion (*Champion Classiques*), 2016, qui suit la copie Guiot. Nous donnons à l'occasion les variantes du manuscrit P [BN fr. 1433], base de l'édition de D. Hult, *Le Chevalier au lion*, Paris, Le Livre de Poche (*Lettres Gothiques*), 1994.

<sup>3</sup>Voir *Erec et Enide*, 546. Nous citons *Romans*, sous la dir. de M. Zink, Paris, Le Livre de Poche (*La Pochothèque*), 1994.

s'abandonne à un besoin corporel primaire, dormir, et se montre incapable de se maîtriser. Mais c'est significativement autour de Lunete qu'apparaît la première occurrence du mot, et ce dans un chiasme élégant où le corps fait couple avec le visage : Yvain, prisonnier de la tour-guillotine, la découvre *gente de cors et de vis bele* (972). Le corps de Lunete s'impose plus immédiatement que celui de la dame de Landuc, tout comme elle perdra définitivement son anonymat, à la différence de sa maîtresse, après sa première nomination par le narrateur au vers 2416. De fait, le terme de corps ne sera jamais appliqué à la dame de Landuc, sauf dans les propos de salutation du roi Arthur :

« Et vostre *cors* et vostre chiés,  
fet li rois, bele criature,  
ait joie et grant boene aventure ! » (2384-2386)<sup>4</sup>.

§4 Ici, le mot, qui est comme dans l'exemple précédent et ailleurs chez Chrétien associé à la tête<sup>5</sup>, ne renvoie pas à une dimension charnelle ou sensuelle, mais à celle de personne et d'ipséité : *vostre cors* est une sorte de renforcement du pronom personnel *vous*, comme ailleurs *mon cors* est un *je* appuyé<sup>6</sup>. Avec Lunete, le corps relève du beau et du laid ; le corps de la séduisante *brunete* est *gent*, tout comme le sera celui de la nièce de Gauvain qu'Yvain rencontrera au château menacé par un géant :

Atant vint d'une chambre fors  
la pucele gente de *cors*  
et de façon bele et pleisanz (3951-3953).

§5 Cette rime *fors* / *cors* sera essentielle tout au long du roman : lorsque *cors* clôt l'octosyllabe, il rime sans exception avec *fors* ou *defors*<sup>7</sup>. Le corps renvoie à l'extériorité, il s'offre au regard, il est un dehors, qui s'oppose à un dedans, le cœur, nous y reviendrons. Par cette dimension scopique, il s'offre au jugement esthétique : il est beau ou laid, séduisant ou repoussant.

§6

<sup>4</sup>Nous soulignons ; même remarque pour les citations ultérieures.

<sup>5</sup>Le corps exclut donc *stricto sensu* le visage : voir d'autres exemples dans *Erec et Enide*, 1778, 2488, 5876 ; *Le Chevalier de la Charrette*, 2872 ; *Le Conte du Graal*, 6745...

<sup>6</sup>Ainsi lorsqu'Yvain affirme qu'il aime le lion comme lui-même : « Qu'autretant l'aim come *mon cors* » (3792). Le lion est un prolongement de sa personne, son double pour ainsi dire.

<sup>7</sup>À douze reprises : 1118, 1272, 1925, 2596, 2999, 3174, 3531, 3792, 3952, 4908, 5376, 5565. Cette rime est aussi récurrente dans les autres romans de Chrétien, mais moins exclusivement ; *Erec* offre plus de variété (*tresors* / *cors*, 546 ; *cors* / *estors*, 2867 ; *secors* / *cors*, 4316 ; *Limors* / *cors*, 4944...).

Du côté de la laideur, l'on pense d'abord au visage longuement décrit du vilain gardien de taureau, seul véritable portrait du roman, qui plus est pris en charge par un personnage de la fiction, Calogrenant. Toute la description s'organise autour de l'idée du laid (« leiz et hideus a desmesure », 287) ; le corps est ici un corps composite, qui brouille les frontières entre l'humanité et l'animalité, un corps en excès, comme boursoufflé avec ses grandes oreilles ou son échine bossue, en désordre avec ses cheveux en bataille ; le vilain ne semble plus maîtriser son corps, celui-ci a pris le dessus, s'exhibant et se *montrant* monstrueusement<sup>8</sup>. Cette hypertrophie d'un corps qui a perdu toute mesure s'affirme davantage encore avec un géant comme Harpin de la Montagne ; son corps monstrueux sera ensuite exposé, bien que démembré, en trophée à la porte du château (4908). Le corps relève une nouvelle fois du dehors et de l'ostentation.

§7

Si le corps de la dame de Landuc est symptomatiquement éludé, que dire du corps d'Yvain ? Pour lui aussi, le narrateur fait l'économie d'un portrait, mais le corps n'est pas pour autant hors-jeu. Au contraire. Une des fonctions de l'expérience de la folie est précisément de le faire surgir ; privé de sens, hors du sens, *forsené*, Yvain n'est plus qu'un corps qui se déplace sans ordre ni but dans la forêt de Brocéliande. La folie est dépossession, dessaisissement ; le personnage est privé de raison (il est *a-mens*), mais aussi décapé de toute sa carapace sociale, son premier geste de *forsené* étant bien de se dépouiller de ses vêtements (« Si se dessire et se depane », 2808). Au terme de cet évidement, seul reste en place le corps. Car la folie n'est pas une possession diabolique comme dans la tradition hagiographique, la perspective est purement somatique et c'est la tête, et plus précisément le cerveau, qui est en jeu : un *torbeillon* lui monte à la tête (2806) ; et le guérir consistera à ôter de la tête la *rage* (2945, 2951, 3000). Corps surtout nu, impudique, que découvriront les suivantes de Norison. Lorsque la demoiselle le surprend dans la forêt, il est défini non par sa folie, mais par sa nudité : il est *l'ome nu* (2888), elle *l'a trouvé pobre et nu* (2908). Avant elle, l'ermite déduit sa folie de sa nudité : « Quant vit celui qui nuz estoit, / bien pot savoir, sanz nul redot, / qu'il n'ert mie an son san del tot » (2834-2836). L'ermite esquisse un raisonnement : il est nu, donc fou. On connaît le traitement burlesque de la guérison : alors qu'il ne convenait que de frotter ses tempes et son front, car la folie ne touche que le *cervel* (2969), la suivante *fait une folie* en frottant tout le corps jusqu'à l'orteil dans un geste sensuel. Le mot *cors* apparaît à trois reprises en quelques vers :

<sup>8</sup>Il faut toutefois noter combien Chrétien garde une forme de mesure ; dans *Owein*, le personnage en question est un cyclope monopode : « Il n'a qu'un seul pied, et un seul œil au centre » (éd. P.-Y. Lambert, p. 215).

Les temples et le front l'en froie,  
 trestot le cors jusqu'an l'artuel.  
 Tant li froia au chaut soloil  
 les temples et trestot le cors  
 que del cervel li trest si fors  
 la rage et la melencolie.  
 Mes del cors fist ele folie,  
 qu'il ne li estoit nus mestiers (2996-3003).

§8 Le mot *cors* exclut une nouvelle fois la tête. C'est aussi la seule occurrence du mot *folie* dans l'épisode de la folie d'Yvain. *Folie* ne signifie pas ici la perte de la raison (le terme adéquat serait *forsenerie*<sup>9</sup>), mais un comportement transgressif, qui contrevient aux ordres de la dame et qui transforme le soin en caresses. Lorsqu'Yvain retrouve un début de conscience, son premier sentiment est celui de la honte, rappel discret du péché originel : « Mes nuz se voit com un yvoire, / s'a grant honte » (3016-3017). Il est tout ébahi devant sa *char qu'il voit nue* (3024), seule occurrence de *char* dans le roman. Le héros semble découvrir avec effroi son propre corps, sa nature charnelle ; effroi peut-être aussi devant ce corps laissé à l'abandon, qui n'est plus soigné ni rasé. Nous n'apprenons que plus loin qu'il est devenu durant son ensauvagement barbu (3133). Mais dans le moment-même de la déchéance, le narrateur garde le silence, se refuse à faire le portrait traditionnel de l'homme sauvage velu et hirsute. La nudité va de pair avec le refus de tout détail visuel et de tout élément descriptif ; pudeur du narrateur qui double la nudité de son héros<sup>10</sup>.

§9 La folie est bien ce moment décisif où le personnage est évidé, dénudé, réduit à son état primordial : celui d'un corps. La longue série des épreuves qui suivra lui permettra de se reconstituer une identité, une *persona*, de reconquérir un *moi*, en même temps que de se réconcilier avec la dame de Landuc.

### CORPS À CORPS

§10

<sup>9</sup> Terme qui n'apparaît pas chez Chrétien de Troyes, mais le verbe - et participe - le plus fréquent est bien dans le *Chevalier au lion forsener / forsené* (2807, 2830, 2874, 2924, 2985). Dans l'adaptation du XVI<sup>e</sup> siècle du *Chevalier au lion* par Pierre Sala, tout a changé : c'est le terme de *fol* qui le désigne (éd. P. Servet, Paris, Champion, 1996, v. 2269, 2299 ...).

<sup>10</sup> Dans *Owein*, le conteur n'a pas ce souci : « Son corps s'usait, pour ainsi dire ; il lui poussa de longs poils par tout le corps » (éd. Lambert, p. 229). Et quand il retrouve tous ses esprits, « il éprouva une grande honte quand il vit combien son aspect était horrible » (*ibid.*).

À ce corps isolé et nu, plongé dans le sommeil, il faudrait opposer tous les combats qui sont autant de corps à corps et qui jalonnent la reconquête. L'expression *cors a cors* apparaît à plusieurs reprises chez Chrétien pour désigner le combat<sup>11</sup>. L'on peut parler de corps épique à propos de ce corps soumis aux coups, aux mutilations, aux démembrements et finalement à la mort. Le combat final entre Gauvain et Yvain marque le point culminant de cette trajectoire ; chacun cherche à atteindre et toucher le corps de l'autre :

Totes ces paroles oïrent  
li dui qui *des cors* s'antranpirent (6185-6186)<sup>12</sup>.

§11 Combattre, c'est *empirier*, abîmer le corps de l'adversaire. Dans le combat contre le sénéchal, Yvain « sa lence *sor le cors* li fraint » (4486). La bataille est une épreuve qui met en jeu le corps tout entier : le corps et son armure ne font qu'un, Yvain et Gauvain se frappent sur le nasal (partie de l'armure qui couvre le nez), mais visent aussi le dos, le front, les joues (6120-6121) ; ils sont près de se faire éclater la tête (« Et par po qu'il ne s'es-cervelent », 6135). Cette enveloppe de douleur - *corps doillant* (6201) - une fois entaillée, le sang coule : le corps apparaît comme un contenant dont le sang est le contenu. Ainsi, le sénéchal blessé à mort

[...] devulte an l'onde vermoille  
del sanc qui *de son cors* li saut (4530-4531).

§12 Le motif est encore amplifié dans le combat entre Yvain et Gauvain :

Et li sanc tuit chaut et boillant  
Par mainz leus *fors des cors* lor bolent (6202-6203).

§13 Le sang est comme un liquide porté à ébullition qui s'échappe de son récipient. Dans le combat contre le géant, le traitement est une fois de plus burlesque : le sang du monstre (et Chrétien précise *sanc del cors*, 4196) est comparé à une sauce !

§14 Le combat contre Harpin est l'occasion d'assimiler le combattant à un boucher et son adversaire à un animal de boucherie : Yvain lui taille dans la joue un morceau de viande grillée, une *charbonee* (4209). Dans une chanson de geste comme le *Couronnement de Louis*, Guillaume invective Guy d'Allemagne qu'il vient de blesser grièvement par ces mots très crus :

<sup>11</sup>Voir *Erec et Enide*, 5851 ; *Le Chevalier de la Charrette*, 859, 2644...

<sup>12</sup>L'on peut noter la variante de P, qui parle de *coups* : « Li dui qui de caus s'entr'empirent » (éd. Hult, 6190).

« De vostre char ai estei machecliers\*. \* = *boucher*  
Se fust de porc, bien vausist .ii. deniers<sup>13</sup> ».

§15 Le géant Harpin sera dépecé avec l'aide du lion comme du gros gibier : après la joue, la hanche, les *ners* (soit les muscles et tendons) et les *braons* (terme rare qui désigne les parties charnues, comme les cuisses et les mollets) sont arrachés (4219-4220), l'*espaule* est séparée du *bu* (4234), le foie est transpercé (4237). Le *Chevalier au lion* multiplie les scènes de dépècement et de tranchage. La porte-guillotine du château de Landuc en est la plus saisissante : elle coupe en deux le cheval d'Yvain comme un hachoir de boucher et passe au ras du dos du chevalier (948) ; scène en miroir et en réduction, Yvain tranchera d'un coup d'épée l'extrémité de la queue du lion (3379). Ailleurs, il fend la tête d'Esclados *jusqu'au cervel* (866) ou sépare la tête du *bu* d'un des démons (5651) avant de déboîter l'épaule du second (5663). Le lion n'est pas en reste : il arrache le *tanrun*, partie tendre ou cartilage de l'épaule du sénéchal (4523).

§16 Si l'issue n'est pas fatale, ce corps épique soumis aux coups et blessures demande à être soigné et réparé. Plusieurs scènes insistent sur le bain : Lunete le propose à Yvain et lui lisse les cheveux (1884) ; les dames de Norison feront de même après sa folie, sans oublier de le raser (3131) ; la jeune fille de Pesme Aventure lave le cou et le visage du héros vainqueur (5411). Des gestes plus techniques sont parfois évoqués : frottement burlesque de tout son corps avec l'onguent de Morgane pour tirer Yvain de sa folie ; deux *puceles* expertes en médecine soignent ses blessures à Noire Epine (4691) et, à l'issue du combat terrible et presque fratricide entre Gauvain et Yvain, Arthur fait appel - détail assez rare dans l'univers arthurien - à un spécialiste, un *fisicien* expert en *mirgie* (6488-6499).

### LE CORPS SIGNIFIANT

§17 Ce corps épique est essentiellement un corps viril. L'épisode de Pesme Aventure ouvre la perspective vers un corps toujours malmené, mais au féminin. Lorsqu'Yvain se trouve face aux trois cents tisseuses, il a vite fait de lire sur leur corps les sévices dont elles sont l'objet. Le corps apparaît sous les vêtements aux seins et aux coudes (5195), leur cou est amaigri, leur visage pâle (5198). Yvain le signifie au portier :

« [...] eles sont *de cors* et de vout  
meigres et pales et dolantes,

<sup>13</sup> *Le Couronnement de Louis*, éd. E. Langlois, Paris, Champion, 1925, p. 149, v. 34-35 (version propre au manuscrit C).

si m'est vis que beles et gentes  
fussent molt [...] » (5226-5229).

§18 Le corps et le visage - on retrouve ce fameux couple - sont les indices et la preuve d'un mauvais traitement : ils signifient silencieusement. Et Yvain déchiffre ces signes muets et sera conduit à mener une manière d'enquête avant d'agir en libérateur.

§19 Le corps d'Yvain lui-même est porteur d'un signe, la cicatrice au visage qui permet à la suivante de Norison de le reconnaître, thème odysseén, s'il en est (2900). Son corps est marqué et comme stigmatisé par les combats passés. Ce détail, cette petite entaille sur le corps, ouvrira la voie à la guérison dans la mesure où elle est une marque de sa singularité. Dépouillé de tout, *ome nu* selon l'expression réitérée du narrateur, Yvain ne l'est pas complètement : cette plaie est comme une signature, un écrit gravé sur son corps. Le hasard a voulu que la demoiselle ait gardé en mémoire ce détail infime de la cicatrice et elle sera donc capable d'en faire la lecture, non immédiatement, mais à la suite d'un effort de mémoire : « Au reconoistre molt tarda » (2897). Alors que bien des scènes de reconnaissance ont la fulgurance de l'instantanéité, elle s'inscrit ici dans une durée<sup>14</sup>.

§20 La scénographie la plus complexe est celle de Landuc : trois corps sont mis en scène et font signe, ceux de la dame, de l'époux défunt, du futur mari. Le corps d'Esclados est exposé au milieu de la foule du château en vue de ses funérailles. Le temps est à dessein précipité et comme condensé, le combat et la mort du défenseur de la fontaine laissent place sans véritable délai au temps du deuil et de l'enterrement. Le terme *cors* renvoie ici à la mort et au cadavre et revient de manière obsédante dans le passage ; Esclados se réduit désormais à un *cors* :

« Et si cuit qu'il apoteront  
par ci le *cors* por metre an terre » (*propos de Lunete*, 1068-1069).

Le *cors* an portent, si l'anfueent (1246).

§21 Yvain est comme hanté par ce corps qu'il a mis à mort ; il veut regarder par la fenêtre *la procession et le cors* (1272), mais le narrateur rectifie aussitôt les propos de son personnage :

Mes il n'avoit entention  
n'au *cors* n'a la procession (1273-1274).

<sup>14</sup>Voir P. Boulhol, *Anagnôrisimos. La scène de reconnaissance dans l'hagiographie antique et médiévale*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1996.



§22 Ce qui l'intéresse est la *dame de la vile*. Plus loin, une autre explication nous est donnée de cette hantise : il est affligé *del cors qu'il voit qu'an enfuet* (1343), car ce corps était la preuve de sa victoire sur le gardien de la fontaine et Keu ne le croira jamais sans preuve tangible. Il aurait voulu pouvoir l'exhiber en trophée devant la cour du roi Arthur. À nouveau, se pose la question du signe et de la preuve.

§23 Face à ce corps pesant, le narrateur met en scène un héros devenu invisible grâce à l'anneau magique de Lunete : il est pour les habitants du château un corps tout à la fois présent et absent, perceptible et insaisissable. La foule est intimement persuadée de la présence du meurtrier dans l'enceinte du château :

« Morz ou vis est ceanz *li cors*,  
que defors ne remest il mie » (1118-1119).

§24 Le détail de la selle tranchée en est une preuve irréfutable. Dans un jeu de surenchère, Chrétien de Troyes ajoute un autre signe, qui relève de l'ordalie, la *cruentation*<sup>15</sup> ; le cadavre d'Esclados saigne en présence de son meurtrier Yvain : le sang chaud et vermeil jaillit des plaies,

et ce fu provance veraie  
qu'ancor estoit leanz sanz faille  
cil qui ot feite la bataille (1180-1182).

§25 Le corps d'Esclados est signe de la présence du corps d'Yvain : il signifie l'invisible ; c'est aussi la preuve que le cadavre survit d'une certaine manière à sa propre mort et continue de souffrir et de saigner<sup>16</sup>. Tout se passe comme si le corps à corps de la bataille de la fontaine se prolongeait dans l'espace confiné du château : tension à distance entre un héros immobile et prisonnier, en situation de voyeur, qui peut voir sans être vu, et un corps en procession, inerte et sanglant, qu'encadre la foule hystérique et en deuil.

§26 Au milieu de ce *corps à corps*, entre le *fantosme* (1218) et le cadavre apparaît une troisième figure, la veuve et la future amante, la dame de Landuc. Le corps de la dame n'est pas éludé, mais il n'a rien d'un corps féminin séduisant : c'est un corps souffrant auquel la dame inflige coups et griffures. Elle est comparée à une folle (*come fame desvee*, 1154) : à l'avant du cortège, elle déchire ses cheveux, tord ses mains, lacère ses vêtements (1155-1157) ; puis, après l'inhumation, restée seule, elle se prend à la gorge, tord ses poings et

<sup>15</sup>Voir H. Platelle, « La voix du sang : le cadavre qui saigne en présence de son meurtrier », *La piété populaire au Moyen Âge (Actes du 99<sup>ème</sup> congrès national des sociétés savantes, Besançon, 1974)*, Paris, 1977, t. I, p. 161-179.

<sup>16</sup>Le narrateur insistait déjà sur le sang qui coule dans la bataille de la fontaine (842, 867).

bat ses paumes (1414-1415). Le corps exprime la violence du deuil, il est pure expressivité. Il n'est mis en avant que pour être meurtri et humilié. Yvain est toujours en situation de voyeur et sa contemplation devient contre toute attente de l'amour : plus il la voit dans ce désespoir, plus il l'aime. *Innamoramento* singulier, insolite, sinon pervers, où la passion amoureuse naît de la contemplation de la souffrance. Et c'est à ce moment-là qu'Yvain dresse le portrait non moins surprenant de la dame-martyre. Portrait à la première personne d'une dame désespérée, blason en mouvement et pathétique : cheveux déchirés, yeux en larmes, mains tordues, poitrine griffée (1463-1508).

§27 Ce corps martyrisé a touché le cœur du héros. Amour s'est vengé en frappant son cœur à travers ses yeux (1370) et, comme le veut la casuistique courtoise, la plaie d'amour est sans commune mesure avec la plaie due à un coup de lance ; et surtout cette plaie ne fait que saigner davantage en présence de la dame, transposition audacieuse et habile de la cruentation dans un contexte érotique (1371-1376). Le cœur saigne comme le corps. Le corps du défunt Esclados a laissé la place au cœur douloureusement amoureux d'Yvain.

#### LE CORPS ET LE CŒUR

§28 L'amour est d'abord affaire de cœur, non de corps ; ou plutôt il met en jeu l'un et l'autre. *Cligès* avait accordé une place importante à cette casuistique en réécrivant le mythe de Tristan et en désamorçant ce qu'il pouvait y avoir de radicalement subversif dans ce divorce du cœur et du corps. Monosyllabe invariable, *corps* entre souvent en relation paronymique avec *cœur* dans le *Chevalier au lion* ; dans la copie Guiot, les termes peuvent même être homonymes : si l'orthographe *cuers / cuer* est largement majoritaire, le manuscrit présente trois occurrences d'une forme *cors* en fonction aussi bien de cas sujet (2019) que de cas régime (1357, 6762)<sup>17</sup>. Par une sorte d'attraction phonétique et graphique, *cœur* a pris la forme de *corps*. Un troisième terme complète le jeu : *cors* au sens de course, d'élan (latin *cursus*), qui apparaît à trois reprises dans notre roman (1360, 3516, 4192).

§29 Le cœur est évidemment un organe du corps, en même temps qu'il le dépasse. On pourrait dire que le corps contient le sang, mais inclut aussi le cœur. Il est le récipient du premier et l'enveloppe du second. Chrétien parle à propos d'Yvain du *povre cuer qu'il a el cors*, lors du combat contre le comte Alier (3174). Le cœur est d'abord le siège des émotions et se situe très fréquemment dans le *ventre*, qui désigne à ce moment-là la poitrine plutôt que l'abdomen<sup>18</sup>. *Trestoz li cuers el ventre bolt*, nous dit le narrateur à propos

<sup>17</sup>Pour ces trois passages, le manuscrit P a la forme *cuer*, levant ainsi l'ambiguïté de l'homonymie et homographie.

<sup>18</sup>Voir Z. P. Zaddy, « Chrétien de Troyes and the Localisation of the Heart », *Romance Philology*, 12,

de la nièce de Gauvain et aussi de ses parents, saisis de peur dans l'attente de l'issue du combat (4040). Yvain *molt a correçié / le cuer del vantré*, lorsqu'il voit que son lion est blessé (4544-4545). Les exemples des expressions *cuer del vantré* ou *cuer el vantré* sont innombrables dans les textes du XII<sup>e</sup> siècle, chansons de geste comme romans<sup>19</sup>. Le cœur représente l'intériorité, la profondeur et l'intimité par opposition aux organes sensoriels qui relèvent du dehors ou, plus précisément, assurent le passage entre l'extérieur et l'intérieur. Ainsi, au début de son récit, Calogrenant exige de son auditoire de lui prêter attention :

« Cuers et oroilles m'aportez,  
car parole est tote perdue,  
s'ele n'est de cuer entandue » (150-152).

§30 La parole ne doit pas rentrer dans une oreille et sortir de l'autre, elle doit pénétrer dans le cœur<sup>20</sup>. Le cœur peut aussi voir plus profondément que les yeux : celui d'Yvain voit celle qu'il aime où qu'elle soit, vue à distance pour ainsi dire<sup>21</sup>.

§31 Mais c'est surtout dans un contexte amoureux que surgissent ces deux notions. Les moments-clés de la relation entre Yvain et la dame de Landuc font appel à ce couple. Lors de l'*innamoramento*, Lunete explique à Yvain que la dame veut l'avoir en sa prison, elle tient donc à avoir et le *cors* et le *cuer*, manière d'exiger une soumission totale<sup>22</sup>. Les adieux sont l'occasion de jouer longuement sur la paronomase en reprenant le topos de la séparation du corps et du cœur : le roi Arthur emporte le corps d'Yvain, mais le cœur reste auprès de la dame de Landuc (2643-2662). Chrétien renouvelle l'exercice de rhétorique avec ses interrogations ou exclamations oratoires (Comment le corps peut-il survivre sans le cœur ? Comment imaginer une telle *mervouille* ?) en anticipant sur la trahison à venir : cette séparation n'est pas qu'une simple image précieuse et courtoise, déjà bien rôdée<sup>23</sup>,

1958-1959, p. 257-258.

<sup>19</sup>Voir Béroul, *Le Roman de Tristan*, v. 558, éd. E. Muret, revue par L. M. Defourques, Paris, Champion, 1947 ; *Le Charroi de Nîmes*, v. 792, éd. D. McMillan, Paris, Klincksieck, 1978 ; *Cligès*, 249, 712... On rappellera aussi la célèbre ouverture printanière du *Conte du Graal* : « Tot maintenant li *cuers do ventre* / Por lo dous tans li resjoï » (84-85).

<sup>20</sup>L'arrière-plan est évangélique : cf. Mt. 13, 14-15. Quelques vers plus loin, il est question du *ventre* : « Et li *cuers* prant dedanz le *vantré* / la voiz qui par l'oroille i antre » (167-168).

<sup>21</sup>« Et lui est molt tart que il voie / des ialz celi que ses *cuers* voit / en quel que leu qu'ele onques soit » (4338-4340).

<sup>22</sup>« Et si i vialt avoir le *cors* / que nes li *cuers* n'an soit defors » (1925-1926).

<sup>23</sup>Voir déjà les propos de Lavinie sur Eneas : « [...] Mon *cuer* an porte, / il lo m'a de mon ventre anblé » (*Eneas*, éd. H.-J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1922, v. 8350-8351), où l'on retrouve cette localisation

elle contient en germe l'amnésie et la crise future ; Yvain s'est fabriqué un cœur de substitution, un *cuer d'estrengre meniere*, qui le conduira à trahir son engagement. Lors d'un bref retour à Landuc, le narrateur rappelle cette séparation : la dame, que retrouve brièvement Yvain, est définie par une périphrase avec enjambement : *la dame qui avoit / son cueur* (4577-4578). Elle seule possède aussi la clé qui permet d'ouvrir le coffre où se trouve sa *joie* (4627-4628).

§32 Le couple érotique du cœur et du corps est concurrencé à la marge par le couple théologique du corps et de l'âme. Dans la mort, l'âme prend congé du corps<sup>24</sup>. Yvain sollicite ces deux notions dans un jeu de chiasme lors de son retour à la fontaine après sa folie, alors qu'il est tenté par le suicide :

« En mon *cors* porcoi remaint ame ?  
 Que fet ame an si dolant *cors* ?  
 Se ele an ert alee fors,  
 Ne seroit pas en tel martire » (3530-3533).

§33 Vertige du suicide provoqué par le geste du lion qui a voulu enfoncer son épée *parmi le cors el piz* (3545). Un peu plus loin, les propos désespérés de Lunete reviennent sur l'âme, mais en la rattachant au corps dans une formule destinée à attester de son innocence (« Ja Dex n'et / de l'*ame de mon cors* merci, / se je l'ai mie desservi ! », 3592-3594). Il ne convient pas d'accorder trop d'importance à cette formulation : l'*ame de mon cors* équivaut à *mon ame*, le terme de *cors* accompagné d'un article possessif n'étant ici qu'un renforcement, on l'a déjà vu, du pronom personnel. L'âme occupe une place bien moindre que le cœur dans le discours du personnage comme dans celui du narrateur : c'est le cœur qui désigne en priorité le lieu de l'intime.

§34 Concluons. Le *Chevalier au lion* privilégie le corps viril : corps malmenés et mutilés des combattants, corps nu et ensauvagé du fou, corps tout à la fois sans vie et mystérieusement sensible d'Esclados, corps encombrant des géants, corps léthargique du roi Arthur, autant de corps masculins. Le corps féminin est en comparaison fort discret, comme en retrait, presque insaisissable, impalpable ; s'il apparaît, c'est sur le mode de la passion et de la souffrance, souffrance solitaire de la dame de Landuc en proie au deuil, souffrance collective des tisseuses de Pesme Aventure, émaciées, usées par le labeur et les mauvais traitements. Même la séduisante Lunete brille davantage par ses propos et son

---

dans le *ventre*. L'on voit comment la réalisation de l'image conduit au motif de l'exérèse sauvage du cœur et du cœur mangé.

<sup>24</sup>Voir *Cligès*, 1751.

esprit que par son corps, à peine suggéré. L'on pourrait dire que Chrétien inverse la perspective théologique et canonique qui veut, depuis Augustin, qu'Eve représente le corps et Adam, l'âme ou l'esprit. Dans le *Chevalier au lion*, l'homme est *corpus*, la femme est *anima*. Il est significatif que les quelques occurrences d'*ame* en fin de vers riment toujours avec *dame*<sup>25</sup>. Vision profane donc, qui se vérifierait aussi dans l'absence des *corps saints*, au sens de « reliques », alors même qu'ils sont mentionnés dans les quatre autres romans de Chrétien<sup>26</sup>. On aurait pu les attendre lors des funérailles d'Esclados aux côtés de l'eau bénite, des croix et des cierges ou évangéliques (1164-1167). Mais l'univers du *Chevalier au lion* ne s'encombre pas de tels corps. Chrétien imagine même une curieuse incarnation païenne, où le dieu d'Amour aurait renoncé à sa divinité pour infliger à son corps la blessure d'amour et aimer la demoiselle de Pesme Aventure (5374-5378). Amour devient un Christ profane, qui assume la condition humaine pour souffrir la passion d'amour.

#### **Quelques mots à propos de : Jean-Marie Fritz**

Jean-Marie Fritz est professeur à l'Université de Bourgogne. Il est notamment l'auteur des ouvrages *Le discours du fou au Moyen Age. XIIe-XIIIe siècles. Etude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992 et *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011.

#### **Pour citer cet article**

Jean-Marie Fritz, « Le corps dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », *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/244>.

---

<sup>25</sup>Voir 1285, 1961, 2551, 3529, 4431.

<sup>26</sup>Voir *Erec et Enide*, 6895 ; *Cligès*, 6012 ; *Le Chevalier de la Charrette*, 4653 ; *Le Conte du Graal*, 543.