

Apparence(s)

2 | 2008 :

Varia

Apparences médiévales

Plastica Dei et rhétorique du corps. Écritures de l'apparence au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO

Résumés

FrançaisEnglish

Résumé : (Dé) voilant les sept arts libéraux sous les traits emblématiques de dames dont les corps élégants et séducteurs sont parés de somptueux vêtements ornés de toutes les figures et couleurs de style, le fameux traité de Martianus Capella, *Les noces de Philologie et de Mercure*, qui fixera pour plusieurs siècles à venir le concept de *littérature* et toutes les formes du savoir clérical ancrées dans l'art de la lettre, assume sans ambages la défense du *plasma* fictionnelle contre l'empire de la *plastica Dei* dont Tertullien s'était fait, quelques siècles auparavant, le plus virulent des avocats. Cette déchirure épistémologique, renforcée par l'ambivalence inhérente à la conception du corps et de la parure dans la tradition biblique et exégétique, marquera définitivement les contours du récit médiéval et la conception même de l'apparence et du paraître dans l'Occident médiéval. L'imaginaire courtois développe ainsi une sémiologie complexe où les ornements qui recouvrent à profusion la surface du corps, lui assignant (ou refusant) une place dans la société et dans la vaste syntaxe du monde, sont autant de métaphores reluisantes et trompeuses de l'*ornatus* rhétorique sur lesquelles s'appuiera, au fil des textes, toute une réflexion sur le langage poétique et le pouvoir de la représentation.

Abstract : *Plastica Dei* and the Rhetoric of Body. Writings of Appearance in the Middle Ages (12th -13th Centuries)

Revealing the Seven Liberal Arts through the emblematic features of ladies whose elegant, seductive bodies are covered with sumptuous clothes, adorned with all the figures and colours of style, the famous work by Martianus Capella, *The marriage of Philology and Mercury* - which will establish, for many centuries to come, the concept of *literature* as well as all the other forms of clerical knowledge anchored on the art of the *letter*- assumes clearly the defence of the fictional *plasma vis à vis* of the empire of the *plastica Dei*, whose defence Tertullian had taken upon himself, several centuries before. This epistemological cut, further strengthened by the ambivalence of the contemporary conceptions on body and adornment as presented in the biblical and exegetical tradition, will definitively shape the contours of the medieval narrative and of the very concept of appearance and looks in the Medieval West. Therefore, the courtly imaginary developed a complex semiology,

in which the ornaments covering, profusely, the surface of the body, and granting it or refusing to do so, a place in society and on the vast syntax of the World, are also brilliant and paradoxical metaphors of the rhetorical *ornatus*, which has fed, throughout a long line of poems, a broad reflexion on the poetic language as well as on and the power of representation.

Entrées d'index

Mots-clés : Mots-clés : apparence, littérature, Moyen Âge, XIIe siècle, XIIIe siècle

Keywords : Key words : appearance, corps, literature, Middle Age, 12th century, 13th century

Texte intégral

On peut attendre du vêtement qu'il constitue un excellent objet poétique ; d'abord parce qu'il mobilise avec beaucoup de variété toutes les qualités de la matière : substance, forme, couleur, tactilité, mouvement, tenue, luminosité ; ensuite, parce que, touchant au corps et fonctionnant à la fois comme son substitut et son masque, il est [...] l'objet d'un investissement très important.

Roland Barthes, *Système de la mode*, p. 240¹.

Povre estoit la robe defors,

Mais desoz estoit beax li cors

[Si cette robe était pauvre à l'extérieur,

qu'à l'intérieur le corps était beau !]

Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, v. 410-411².

Une parole sans corps

¹ Le dieu Mercure³ a décidé de se marier. Il a d'abord pensé à prendre pour femme Sophia, puis Manticé, puis Psyché, écartées pour diverses raisons ; finalement, Apollon lui propose Philologie, qui est une mortelle. Jupiter accepte cette union quelque peu contre-nature, à condition que Philologie reçoive tout d'abord l'apothéose, afin d'être initiée aux mystères de la connaissance et élevée au niveau des dieux. On n'a cessé d'être surpris par un texte aussi déroutant que *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*Les noces de Philologie et de Mercure*) de Martianus Capella. Composé durant la première moitié du Ve siècle, c'est-à-dire une génération après les écrits de saint Augustin, le discours et l'imaginaire de Martianus Capella ont cependant très peu en commun avec ceux de l'évêque d'Hippone. Cette œuvre, entièrement bâtie sur des représentations allégoriques qui s'opposent et se complètent formant une dynamique signifiante fondée sur un puissant jeu de miroirs, est souvent considérée comme « le dernier traité cohérent de la structure de savoir païenne »⁴. L'accès à la connaissance totale (et divine) y implique un dépassement de la condition humaine figurée par Philologie qui incarne un savoir limité au désir charnel (et, par conséquent, mortel et illusoire) de posséder la lettre. Philologie pourrait ainsi symboliser l'univers réducteur d'une humanité dont la science dépend exclusivement du langage inévitablement soumis à l'empire, séduisant mais fallacieux et équivoque, du signifiant. Mais Mercure n'incarne-t-il pas lui aussi cette dérive du langage,

l'union entre les deux n'étant dès lors que le masque d'une union stérile et fictive – ou fictionnelle – où le l'Autre s'abîme dans le miroir narcissique du Même ?

- 2 S'appuyant sur le genre traditionnel de la satire ménippée, Martianus Capella se plaît à brouiller ironiquement les pistes au sein d'un discours crypté et extrêmement ambigu. Et ce brouillage commence justement par les traits figuratifs à travers lesquels il décrit chacune des entités ce cortège allégorique – véritable parade des corps – qui devra aider Philologie à s'ériger au rang des dieux. Surgit ainsi le premier paradoxe où l'accès à la connaissance (qui aurait dû impliquer, comme nous venons de le voir, un dépassement du désir charnel incarné par les signifiants du langage) semble, au contraire, passer par l'univers du paraître et de l'apparence, chacun des Arts libéraux hérités de l'Antiquité Classique assumant les traits d'une dame somptueusement parée et ornementée. Voici que s'approche Dialectique, au corps robuste et touffu, d'apparence sombre et cachant une parole qui se veut obscure pour le commun des mortels. Elle porte la robe et le manteau d'Athènes. Or, fait inconnu des Grecs (selon Martianus qui fait ainsi valoir son autorité), sa main droite exhibe des tables de cire où sont inscrites des formules (*formulae*) dont nul ne peut s'accaparer sous peine d'être surpris par le poison d'un serpent enroulé au bâton - symbole du caducée qui est également un des attributs de Mercure - qu'elle tient de sa main gauche, dissimulé sous son manteau⁵. Rhétorique se présente sous les traits d'une guerrière qui s'avance casquée et les armes à la main dans l'assemblée des dieux (V, 425-427). Sous cette apparence belliqueuse, se dissimule cependant une beauté rehaussée par la robe (de style latin) qui recouvre ses épaules, robe agrémentée de toutes sortes de figures et dont la richesse se projette encore sur la ceinture (qui soutient sa poitrine) qui exhibe les rares couleurs émanant de diverses pierres précieuses. En habile connaisseur de la tradition rhétorique transmise notamment par Cicéron (*De oratore*, I, 150) et Quintilien (*Institutio oratoria*, X, 1, 2 ; X, 7, 16), Martianus emploie des termes rhétoriques pour décrire cette parure : *lumen* (la lumière), *figurae* (les tropes), *schemata* (figure de pensée et de mots), *colores* (quasi synonymes des deux précédents) et *gemmae* (les pierres précieuses) sont, en effet, des vocables qui renvoient indistinctement (au sein d'un efficace et puissant processus spéculaire d'homonymisation) soit à l'univers de la parure vestimentaire soit à celui de l'*ornatus* stylistique qui préside au travail de l'écriture. Nous pourrions en dire autant des arts du *quadrivium* (ou arts mathématiques, selon l'expression consacrée par Isidore de Séville), qu'il s'agisse de Géométrie, dame à l'allure distinguée, qui porte sur son épaule gauche un péplum où sont peints, sous diverses couleurs, les mouvements complexes des corps célestes (VI, 580-581), d'Arithmétique (Livre VII), d'Astronomie (VIII) ou de dame Harmonie dont le chef est couvert d'ornements resplendissant et dont le corps est embelli par une robe délicatement teintée et incrustée de lamelles d'or, qui, accompagne harmonieusement tous ses mouvements. Ceux-ci sont protégés par un bouclier tissé d'admirables configurations et qui présente des formes concentriques emboîtées les unes dans les autres d'où résonne l'inintelligible et insurpassable musique des sphères, c'est-à-dire les vibrations émanant de l'Ordre de l'Univers (IX, 909-910).

- 3 Aux antipodes de cette somptuosité qui relève d'une sur-représentation du corps se dédoublant à l'infini dans les voiles et les replis de riches parures aux vastes implications symboliques, poétiques et culturelles, se trouve Grammaire, matrice et clé de toute science, qui occupe légitimement la première place du cortège allégorique décrit par Martianus. Elle porte seulement une tunique semblable à celle de l'orateur romain. Aucun

ornement, aucune figure, aucune couleur, aucun mélange de motifs et de traits ne sont évoqués. Rien d'étonnant à cela, car Grammaire se présente elle-même sous le signe de la rectitude étymologique (présente dès l'explication du nom *propre*) et de la propriété verbale⁶ qui restaurent la vérité. Elle incarne les lois (ou la Loi) du langage sans lesquelles tout discours (et toute rhétorique) est condamné, dès le départ, à l'échec, à l'obscurité et à l'erreur :

En Grèce, je suis nommée *Grammaticae* car la ligne se dit *grammé* et les lettres *grammata* ; mon domaine consiste à créer les lettres selon leurs propres formes et lignes. C'est pour cette raison que Romulus m'a donné le nom de *Litteratura* [...] étant d'abord connue parmi les Grecs comme *Grammatistice* (*De nuptiis*, III, 229) ⁷.

- 4 Le traité de Martianus Capella, qui fixera pour plusieurs siècles à venir le concept de *littérature* et toutes les formes du savoir clérical ancrées dans l'art de la lettre, instaure ainsi une tension inaugurale au sein de la conception du langage (dont héritera, en premier lieu, ce que nous nommons, à tort peut-être, compte tenu des préceptes de Grammaire, *littérature*) entre un idéal de la connaissance ancré dans la grammaticalité de la parole et une apologie du *plasma* fictionnel sous-jacent à toute représentation du savoir emblématiquement figurée par ce cortège allégorique de dames aux corps élégants et séduisants recouverts de somptueux vêtements ornés de toutes les figures de style. S'il est un principe qui a marqué tout l'occident médiéval, c'est que ni la vérité ne peut apparaître toute nue (sous peine d'aveugler le néophyte, comme nous l'enseignent les rites qui accompagnent l'initiation aux Mystères), et que la nudité n'est pas à même de traduire toute la vérité dans son ampleur et sa complexité. Parler de langage, c'est donc obligatoirement parler de *texture* rhétorique du langage au sein d'une éternelle dialectique du dévoilement. L'aporie et l'impasse guettent un peu partout lorsqu'il s'agit de réfléchir sur les liens entre apparence et langage car, s'il n'existe de vérité (de l'être, du corps ou du discours) que révélée, celle-ci ne peut se dire le plus souvent que par le biais de la parure dont elle se revêt. Autant dire que, dès l'époque classique et encore chez Martianus Capella, tout langage, dès qu'il prend la forme d'un discours élaboré, est de nature essentiellement fictionnelle, la parure et l'ornementation constituant un processus de métaphorisation inhérent à toute élaboration/transmission du savoir (quelle qu'en soit la structure ou l'enjeu). Il suffit de relire les propos, situés curieusement au début du livre exposant la Grammaire, de la muse (d'ordinaire sévère censeur de la déviance) pour nous rendre compte de la puissance et de la nécessité de ce *plasma* créateur au sein de la pensée et du langage :

Une fois de plus dans ce petit livre, la Muse prépare ses ornements et désire tout d'abord raconter des histoires fabriquées (*fictis*) rappelant que l'utilité soit (*la propriété de l'usage : usum*) ne saurait revêtir la vérité toute nue ; elle considère comme une faiblesse du poète de faire des discours sans détours et sans déguisements ; et elle apporte une légère touche au style littéraire, ajoutant de la beauté à une page qui est déjà chargée de couleurs (*multo illitam colore*) [...]. Lançant un rire, elle s'amuse et dit alors : « Ne mentons pas, et pourtant que les Arts soient vêtus. Tu ne voudrais certainement pas que les sœurs (les *artes*) soient présentées toutes nues au couple de mariés ? (*De nuptiis*, III, 221-222).

- 5 Le paradoxe est évident et se situe aux antipodes du « chosisme de l'Incarnation »⁸ qui, cherchant à dépouiller la vérité chrétienne des ornements impurs d'une rhétorique païenne, alimentera le rêve d'un Signifié qui prend chair au sein d'une corporéité sans péché, d'une parole sans corps :

Qu'elles exposent leurs doctrines respectives, et qu'elles soient revêtues d'une parole sans corps (III, 222).

- 6 Mais Satire, l'auteur de cette sentence qui convie à la pudeur, s'empresse rapidement de clore la dispute sur une nouvelle apologie de l'apparence où la vérité et l'être émergent inéluctablement de la parure fictionnelle du langage et de la vérité :

Voilà bien une parole trompeuse (*ficta*) qui rompt avec ta promesse ; pourquoi n'admetts-tu pas que ton ouvrage ne puisse être composé sans la figure de la fiction (*figmentis figura*) ? (III, 222)

- 7 Héritière de cette tradition, la littérature médiévale est le domaine par excellence du paraître et de l'apparence au double sens du terme car, s'il est vrai que la fiction en langue vernaculaire qui se développe au long des XII^e et XIII^e siècles relève énormément du jeu sur les signifiants du langage dont elle explore la plasticité et les résonances mythiques. Ce *phénomène* (au sens propre) conduit également à une épiphanie de l'écriture qui revendique sa nouveauté face au paradigme textuel transmis par la latinité. De Chrétien de Troyes à Jean Renart, en passant par Marie de France, Bérout ou Thomas d'Angleterre et tant d'autres d'écrits anonymes, sa présence est telle que la littérature médiévale en langue vernaculaire pourrait presque entièrement se lire à la lumière et au fil de toutes ces parures qui miroitent au long des récits. La sémiologie développée par l'imaginaire courtois ne ferait donc, en quelque sorte, que donner corps, à travers la profusion des ornements qu'elle déploie (parures magnifiques et merveilleuses, objets rituels et symboliques en partie codifiés par les exigences d'une véritable liturgie amoureuse, entre beaucoup d'autres éléments qui participent de cette grammaire du désir), à une rhétorique fictionnelle dont la *littera* se veut séduisante et sensuelle non seulement pour mieux envoûter le lecteur et l'égarer dans les méandres du signifiant, mais aussi pour mieux mettre en lumière l'essence d'un discours singulier sur le monde. Dans cette perspective, les ornements dont le corps se revêt, assignant ou refusant à l'être une place dans la société et dans la vaste syntaxe du monde, sont donc autant de signes médiateurs qui règlent la communication entre le sujet et l'univers qui l'entoure, devenant également emblèmes par excellence du processus de représentation - ou même de sur-représentation vu que le corps qui se donne, surchargé d'ornements, en spectacle, relève toujours d'une surenchère rhétorique par rapport au corps simplement revêtu.

Cosmétique de la chair et rhétorique fictionnelle

- 8 Dans la droite filiation de Quintilien ou de Cicéron, il n'existe *apparemment*, chez Martianus Capella, nulle vérité en dehors de l'apparence, les figures de rhétorique qui constituent la parure des Arts Libéraux et le corps de ces dames qui les incarnent étant formé dans le même *plasma* fictionnel de la substance langagière. En jouant sur les potentialités virtuellement infinies de l'*ekphrasis*, l'allégorie permet de dépasser la métaphore en ceci qu'elle soustrait le *phénomène* de l'immédiateté de la perception *objective* et coupe court avec la *mimésis* de la nature. La connaissance devient récit, œuvre d'art, *littérature*, la représentation figurée du savoir permettant de pointer vers une totalité signifiante qu'aucune description objective, c'est-à-dire dénudée d'une parole fictionnelle, ne saurait atteindre. Cette mise en lumière du phénomène expression qui relève presque de la tautologie manifeste l'ambiguïté inhérente au paraître et à l'apparence : car si la vêtue se veut

épiphane du sens, ses entrelacs, plis et doublures, forment une dense épaisseur miroitante qui éblouit et fait obstacle à l'irruption d'un sens propre, toute vérité objectivable devenant un objet fuyant et insaisissable. Sous l'apparence comme manifestation de l'être et du sens, se dissimule alors le spectre de l'illusion, du leurre et du simulacre au cœur d'une dialectique qui annule totalement la problématique du mensonge et de la vérité. Ou, comme le faisait justement remarquer Roger Dragonetti à propos des *Noces* :

Ce qu'il faut souligner ici, c'est que la *parure* constitue l'écriture comme telle en tant qu'elle est *intransitivement* l'acte même de vêtir. Toujours double, le signifiant vestimentaire de l'écriture n'est métaphore d'aucun sens propre, autrement dit, de rien qui puisse tomber sous la coupe d'un référent objectivable [...]. Dire que la l'écriture est une *vestitio*, c'est donc aussi reconnaître que tous ces redoublements ne sont que le mouvement, différencié à l'infini, d'une puissance inidentifiable qu'aucun miroir ne donne à représenter.⁹

- 9 Cette ambivalence va d'ailleurs de pair avec celle que tout le Moyen Âge occidental attachera au corps lui-même. Comme le soulignaient assez récemment Jacques Le Goff et Nicolas Truong¹⁰, si la civilisation médiévale n'a pas, contrairement à un lieu commun très répandu, unanimement condamnée le corps (bien que l'Église l'ait fait), c'est néanmoins une civilisation tiraillée entre le refoulement et la glorification de la nudité. Selon le paradigme biblique, le corps nu renvoie aussi bien à la pureté originelle, à l'innocence primordiale, qu'à la tentation, à la Chute et aux fantasmes de la sexualité et de la luxure. Le christianisme, rompt radicalement avec les pratiques antiques, notamment celles de la gymnastique – du grec *gymnos*, qui veut dire nu, comme le rappellent les deux historiens que nous venons d'évoquer – qui valorisaient la puissance et la beauté dépouillée de toute parure. Dès lors, rien d'étonnant à ce que la nudité soit le plus souvent rangée du côté, sinon du péché et du mal, du moins du dérèglement intérieur qui touche à la sauvagerie ou à la folie¹¹. L'un des exemples littéraires le plus célèbre est celui d'*Yvain ou le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes (circa 1177-1181) : après avoir failli à sa promesse de revenir à l'espace de Laudine au bout d'une année de tournois, le héros s'enfuit dans la forêt où il vivra comme une bête, dépouillé de ses vêtements qu'il met commence par transformer en haillons :

Et il va tant qu'il fu molt loing

Des tentes et des paveillons.

Lors li monta.i. troubeillons

El chief, si grant quë il forsenne ;

Lors se desschire et se despenne

Et fuit par cans et par valees (v. 2802-07)¹².

- 10 Mais la nudité, même celle de la folie, demeure profondément ambivalente, car si elle marque l'éloignement radical face au principe de culture, elle n'en reste pas moins un retour à une nature primordiale d'où le sujet sera appelé à renaître. Il en va de même pour la parure (qu'elle soit armure qui protège le corps et voile l'identité ou tenue cérémonielle). S'il est vrai qu'elle est toujours manifestation de la vérité du sujet, ne serait-ce que de son identité sociale (mais au Moyen-Âge, existe-il véritablement une identité autre que sociale ?¹³), elle n'en porte pas moins les vestiges d'une faute ancestrale que le vêtement cherche à couvrir et à prolonger à l'infini. Et il en va également de

même pour l'écriture, les exégètes médiévaux suggérant souvent l'analogie entre le corps nu et la virginité du parchemin. Tous deux sont les supports d'une vérité primordiale devenue inaccessible que les vêtements et l'Écriture (les vêtements de l'Écriture auxquels le Codex, et sa morphologie symbolique, confèrent l'image d'une parure – la couverture du livre qui enveloppe et enferme l'écrit comme un trésor – qui se surimpose à la parure première constituée par l'écriture) recouvrent afin de la protéger des regards profanes, tout en étant signes tangibles d'une réalité marquée par le temps, l'opacité et la déchéance. Plus que le parchemin lui-même, la technique du palimpseste témoignera, sur le plan symbolique bien entendu, d'une tentative/tentation de récrire, sous de nouveaux parements, l'histoire sans jamais néanmoins parvenir à gommer totalement les vestiges d'une écriture antérieure qui insiste à apparaître, en filigrane, à travers les ratures du parchemin. Cette analogie (bâtie sur une métonymie qui devient progressivement métaphore) entre la parure, le corps et l'écriture est suggérée par l'un des plus célèbres écrits de saint Augustin. En effet, à la fin des *Confessions* (XIII, XV, 16-17), l'évêque d'Hippone déploie une image particulièrement éloquente pour décrire à la fois le drame de la Chute et l'émergence de l'Écriture, deux événements fondateurs dont la consubstantialité se trouve ainsi confirmée. En effet, dans les temps primordiaux, la Parole de Dieu était, comme nous le savons, pure énergie créatrice, pure matière confondue avec la Création. Au commencement, les créatures n'avaient donc nul besoin d'apprendre par la lecture cette même Parole, car elles pouvaient jouir de la connaissance immédiate de Dieu dans un éternel face-à-face. Pour les proto-parents Adam et Ève, la Vérité se déroulait continuellement sur un Livre ouvert et immuable qui n'était en fait pas encore un livre dans la mesure où le langage et la découpe syllabique qui le fait s'étaler dans le temps (*syllabis temporum*), c'est-à-dire dans l'imminence de la mort, n'avait encore aucune raison d'être/d'exister (*Conf.* XIII, XV, 18). Ce fut le péché et l'émergence du désir (désir charnel et désir de connaissance) qui ont introduit une irréversible fracture dans l'ordre de l'univers et transformé le Verbe en un firmament d'autorité (*firmamentum auctoritatis*) que l'homme devra sans cesse chercher à déchiffrer pour accéder aux régions supraterrrestres désormais inaccessibles et secrètes. L'image qu'emploie Augustin est éclairante car elle traduit cette problématique en termes d'une opposition entre nudité et (dis)simulation corporelle, entre l'Être (réservé à la divinité) et le paraître (humain, trop humain), une opposition dans laquelle se nouent et dénouent métaphoriquement les enjeux de toute écriture, de tout langage et de toute herméneutique littéraire. En effet, de la même façon qu'Adam et Ève occultent désormais la pureté et la transparence du Texte primitif inscrit sur leur corps en cachant leur nudité à l'aide de peaux, Dieu transforme Sa Parole en un Livre, un parchemin, qui se déroule comme une peau (le firmament) pour recouvrir, voiler, son visage, le visage d'une Vérité devenue indicible et transcendantale¹⁴. Cette peau qui s'enroule et se déroule révélant ses froissures et ses plissements traduit le passage de l'unicité et de la transparence à la multiplicité qui est aussi le règne de l'équivoque. La fameuse interprétation allégorique du « croissez et multipliez » de la *Genèse* (I, 28) montre à l'évidence que le vêtement primitif, qui marquait l'émergence de la sexualité reproductrice et le début de la dispersion généalogique de l'humanité, est isomorphe de l'opacité polysémique de l'Écriture (qui appelle milles interprétations différentes et cependant légitimes) et de la nature infiniment créatrice, fertile et homonymique du langage¹⁵. La peau en tant que nuage (*nubilum*, XIII, XV, 17) et parure, signe du profond écart par rapport à une *proprietas* originelle, apparaît ainsi comme un vêtement paradoxal qui

protège les mystères devenus inaccessibles et ineffables de la Divinité tout en se présentant comme un signifiant (séducteur et parfois mortel) du désir de transpercer (au sens de dépasser et de tuer) la lettre (la *littera*) charnelle et concupiscente de l'écriture afin d'en extraire un sens spirituel vivifiant, car multiple et fécond par nature¹⁶. La peau, cette enveloppe physique et psychique du corps dont la porosité établit une frontière médiatrice mais fluide entre le dehors et le dedans, devient chez Augustin une espèce de parure minimale au seuil de laquelle s'érigent les défis lancés à l'exégèse par la pratique de l'*integumentum*¹⁷, en attendant que le Sens se dévoile dans toute sa plénitude lors du face-à-face tant désiré avec Dieu dans l'Au-delà (*Conf. XIII*, 15, 8).

- 11 Prisonnière d'une temporalité qui la voue à l'incomplétude du fragment, à la corruption de la chair, aux affres du désir et aux ambiguïtés de l'apparence, c'est-à-dire du signifiant (*Conf. X*), la langue humaine se saurait se passer de l'ornementation rhétorique quitte à légitimer celle-ci en la mettant au service d'une herméneutique (indispensable) des textes sacrés. À moins de couper net avec toute représentation et d'alimenter, comme le suggérait faussement Satire à Grammaire dans le *De nuptiis* (III, 222), le rêve d'une langue absolument neutre et transparente, espèce de parole sans corps ni signes ornementaux susceptibles de faire obstacle à la vérité de l'homme et de Dieu¹⁸. C'est ce que proposait, quelques siècles auparavant Tertullien, dans un texte à bien des égards fondateur, le *De cultu feminarum* [*La toilette des femmes*]¹⁹, qui, tout en rompant radicalement avec le paradigme oratoire classique, explore amplement les (res) sources ambiguës de cet imaginaire de l'apparence. En effet, à travers la condamnation éthique [?] et morale des ornements diaboliques dont les hommes (mais surtout les femmes, misogynie oblige) parent leur corps, Tertullien songe en fait à condamner tout ce qui, dans les arts rhétoriques de l'Antiquité, est cosmétique impure de la fiction (païenne) qui fait obstacle à la simplicité de la Parole et de la Création, tout en les corrompant. Jamais le fossé entre la *plastica Dei* (le moule divin) et la création humaine qui se dissout dans l'*artifice* (au double sens du terme : ce qui procède de l'art de transformer la matière et du simulacre trompeur) d'une sur-représentation hantée par la tentation de parfaire l'œuvre divine, n'aura été si prononcé. Avec Tertullien, il s'agit de bannir l'empire diabolique du signifiant qui stimule le désir et la concupiscence charnelle, l'apparence se revêtant non plus des couleurs de la transcendance comme chez Matianus, mais de celles du péché, notamment du péché d'idolâtrie que ce théologien s'attachera à combattre dans le *De spectaculis*, véritable procès-verbal contre l'univers païen de la représentation :

Car elles pèchent contre lui [Dieu], celles qui accablent leur peau de drogues, maculent leurs joues de rouge, étirent leurs yeux avec du noir ; apparemment l'œuvre pétrie par Dieu (*plastica Dei*) leur déplaît, elles blâment et critiquent en elles l'artisan de toutes choses (*artificem omnium*). C'est critiquer, en effet, que de corriger, d'ajouter, surtout quand les ajouts sont pris à l'artisan adverse (*adversario artifice*), c'est-à-dire au diable [...]. C'est lui, sans aucun doute, qui a machiné de telles inventions (*ingenia*) pour porter en quelque sorte la main sur Dieu à travers nous. Ce qui est de nature (*quod nascitur*) est l'œuvre de Dieu, ce qui est factice (*quod infingitur*) est donc l'affaire du diable. Surajouter à l'œuvre divine les inventions du diable, quel crime ! (*De cultu*, II, 5, 2-4).

- 12 Tertullien ne prône pas pour autant un simple retour à la nature ou à un stade adamique qu'il sait irrécupérable et qui l'obligerait d'une part à abolir toute rhétorique de la langue, c'est-à-dire, en fait, toute manifestation langagière, et, d'autre part, à faire l'apologie d'une nudité primordiale. Or, dans le *De cultu feminarum*, la beauté naturelle qui émane du corps, œuvre

tangible de la Création, a quasiment le statut l'ornementation cosmétique et rhétorique. Ce corps nu ne pêche cette fois-ci pas par excès mais par défaut, car en vertu de la chute, il devient surface creuse sur laquelle l'homme peut projeter et inscrire tous ses désirs. Le corps comme signe n'étant pas en cause, c'est l'intention qui préside à son interprétation qui a été pervertie. Il faut donc réorienter cette rhétorique de la concupiscence et renouer avec un style (ou une cosmétique chrétienne) où le paraître soit le plus proche possible de la vérité de l'être, où le signifiant puisse à nouveau s'ancrer dans la réalité du Verbe Incarné, où le langage puisse à nouveau retrouver, loin des faux-semblants de l'art oratoire et de son plasma sophistique, toute sa propriété et son efficacité symbolique et réelle. L'apologie de l'ascèse ira ainsi de pair, chez Tertullien, avec une exhortation à porter *ostensiblement* la tunique blanche (signe distinctif des Chrétiens), isomorphe d'une parole qui se veut, elle aussi, d'une sobriété éclatante, proche de la langue blanche de l'extase dont rêvera saint Augustin. Il ne s'agit donc pas d'un renoncement au paraître, mais bien de sa conversion éthique en un langage exemplaire qui se résorbe et se sublime dans le silence :

La chasteté chrétienne ne se contente pas d'être, elle veut encore paraître (*être vue : videri*). Sa plénitude doit être telle qu'elle déborde de l'âme jusque sur la toilette et jaillisse de la conscience jusqu'à l'extérieur [...]. Rejetons les ornements (*ornamenta*) de la terre si nous voulons ceux du ciel [...]. Il est temps de vous montrer réhaussées des onguents et ornements des prophètes et des apôtres. Prenez la simplicité de votre blanc (*simplicitate candorem*) à la pudeur de votre rouge. Peignez vos yeux de retenue et votre bouche de silence (*os taciturnitate*). Passez dans vos oreilles la parole de Dieu, fixez à votre nuque le joug du Christ [...]. Ayez pour vêtements (*vestitate vos*) la soie de l'honnêteté, le lin de la pureté, la pourpre de la pudeur. Ainsi fardée (*pigmentatae*), c'est Dieu que vous aurez pour amant (*De cultu*, II, 13, 3-7)

La parade des corps (*Érec et Énide*)

¹³ Curieusement, c'est sur cet idéal d'une parure évanescence au seuil de l'effacement que s'inaugure le premier roman de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide* (circa 1170). L'épisode se place dans le contexte de La Chasse au Blanc Cerf²⁰ et à la suite d'une agression physique et verbale infligée à la reine par un nain perfide sous le regard impuissant d'Érec qui se promenait, sans armes, avec Guenièvre. C'est lorsqu'il se lance à la poursuite de ce nain que le héros arrive au bourg de Laluth où se prépare une autre épreuve qualifiante reflet à peine voilé de la première qui consiste à remettre un merveilleux épervier au chevalier qui aura la plus belle amie. Cette amie, c'est Énide, fille d'un pauvre vavasseur qui héberge Érec durant la fête à laquelle il décide de participer. Voici comment elle est décrite:

[...] sa fille [...] fu vestue

D'une chemise par panz lee,

Delïee, blanche et ridee.

Un blanc chainse ot vestu desus,

N'avoit robe ne moins ne plus,

Mais tant estoit li chainses viez

Que as coutes estoit perciez.

Povre estoit la robe defors,

mais desoz estoit beax li cors.

Molt estoit la pucele gente,

Que tote i avoit mis s'entente

Nature qui faite l'avoit.

Ele meïsmes s'en estoit

Plus de. Vc. fois mervoillie

Coment une soule feïe

Tant bele chose faire sot ;

Ne puis tant pener ne se pot

Qu'ele peüst son examplaire

En nule guise contrefaire (v. 402-420)²¹.

- 14 Cet épisode a fait l'objet d'innombrables commentaires qui n'ont pas toujours su discerner l'enjeu ironique de ce propos où Chrétien surenchérit sur l'hyperbole en présentant une œuvre tellement accomplie que Nature (bien qu'hypostase de Dieu au niveau de la création humaine) n'est jamais parvenue à la reproduire. Les termes en ancien français sont très éloquents et renvoient clairement à l'univers artistique : il s'agit d'un *exemplaire* inimitable qui échappe à toute *contrefaction* (divine et combien plus humaine !), donc à toute emprise rhétorique et fictionnelle. Le code vestimentaire est toujours, il est vrai, une « référence symbolique fondamentale »²² qui permet de mettre en lumière la charpente narrative et sociale qui préside à la construction de toute œuvre. Structuré comme un langage extrêmement riche et complexe (nature et hiérarchie des étoffes, organisation des couleurs selon une esthétique de la lumière, entrelacements des tissus, ordre dans la superposition des vêtements, ornements divers, etc.), il implique également un décryptage selon un code de lecture sur lequel il est désormais inutile de revenir²³. Mais, comme nous l'avons déjà signalé, il consiste également dans un acte d'écriture, un *ornatus* stylistique qui renvoie inévitablement dans un infini miroitement à une *réflexion* poétique sur le langage à travers la pratique scripturaire et exégétique de l'*integumentum* : découvrir la vérité ne serait-ce que celle de la littérature elle-même, sous le voile de la *littera* fictionnelle²⁴. La tunique blanche d'Énide, sous laquelle se dessinent les contours de son corps sensuel et pur, se situe aux antipodes de cet *ornatus*. Usée et trouée par les vicissitudes du temps et marquée par la déchéance sociale, elle laisse transparaître la vérité de l'être à travers les signes de la beauté, et s'oppose clairement au *logos* arthurien ancré dans le maintien d'une tradition pernicieuse. Gauvain somme clairement Arthur d'abandonner la coutume du Blanc Cerf qu'il qualifie de *male parole* [v. 298] car elle peut, à cause des effets pervers du désir mimétique, engendrer la discorde au sein de la société chevaleresque. Elle est aux prises avec un langage sclérosé dans une loi évidée de tout sens : « car ne doit estre contredite/ parole puis que rois l'a dite » [« car on ne doit pas contredire/ parole après que le roi l'ait prononcée »], répond Arthur face aux incertitudes exprimées par ses vassaux (v. 61-62). Dès le départ, le corps d'Énide se présente donc à l'image d'un parchemin vierge à partir duquel Érec rêve de réinventer un nouveau langage. Il se présente, tout

au moins, comme une écriture minimale (semblable à cette peau dont parlait Augustin ou à la cosmétique chrétienne de l'ascèse selon Tertullien) qui séduit par sa transparence (presque monosémique, oserions-nous dire) et réduit au minimum l'inadéquation entre l'être et le paraître, entre la nudité et la parure que le jeu courtois va, au contraire, complexifier et densifier à l'extrême. Le retour d'Érec, accompagné d'Énide, à la cour est révélateur de cette transformation civilisationnelle et sémiologique. Le héros insiste à présenter la pucelle dans sa parure modeste et désire que ce soit la reine qui lui donne de nouveaux parements. Il s'agit là, sans aucun doute, par l'intermédiaire du costume, d'un véritable processus d'identification²⁵ qui conduit Énide au sommet du luxe vestimentaire, la robe, le manteau et les ornements précieux que la pucelle reçoit relevant de la somptuosité éblouissante que Chrétien se plaît à décrire minutieusement (v. 1583-1638). Mais il ne s'agit pas simplement d'une identification aux codes de la courtoisie. En revêtant la parure de la reine, Énide assume l'apparence de Guenièvre. Et le texte d'insister sur le fait que les habits lui siéent comme un gant, la specularité étant encore renforcée par le fait qu'elles cheminent côte à côte, la main dans la main, en se dirigeant vers l'assemblée des chevaliers. Cette séquence précède immédiatement le rituel du baiser du Blanc Cerf qui sera donné, bien entendu, à Énide. Néanmoins, on pourrait se demander si le transfert identitaire par le biais de la parure n'autorise pas à interpréter cet épisode comme une répétition du Même (ce qui serait propre d'un *logos* pétrifié comme celui de la cour arthurienne) où ce serait en fait à la reine à recevoir à nouveau le baiser, par l'intermédiaire de son double spéculaire idéalisée, Énide incarnant le principe de Nature qui vient régénérer la figure éternellement belle de Guenièvre. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter – et Chrétien insiste sur ce fait tout au long du poème, ce qui distingue radicalement celui-ci de ses futures compositions – que la parure n'introduit jamais un clivage entre le corps et la culture (les notions médiévales de *nature* et *noretur*), entre le signifiant et le signifié qui relève de la vérité de l'être. Le poète champenois termine sa description de la scène de l'habillement en soulignant, une fois de plus, l'incomparable beauté de la pucelle, une beauté qui n'est pas seulement extérieure (accidentelle) mais le reflet de l'harmonie universelle (« Tant l'avoit bien Nature ovre » [« tant Nature l'avait bien fait »], v. 1668), le paraître étant le prolongement *naturel*, quasi organique, du corps. Aucune faille, aucune division donc entre la *Plastica Dei* et la rhétorique du corps, l'*ornatus* corporel (à l'instar de l'art poétique mis en œuvre dans la description) étant un moyen privilégié de faire parler l'indicible du corps, de représenter (sans l'imiter ou la contrefaire) la totalité irreprésentable contenue dans cet ouvrage si parfait de Nature.

15 La suite du récit est bien connue et ne peut être amplement analysée dans le cadre de cette réflexion. Je signalerai seulement quelques aspects qui témoignent très nettement de la conception du paraître et de l'apparence dans le premier roman de Chrétien, aspects qui, me semble-t-il, infléchissent quelque peu la lecture que l'on peut faire de ce texte. De retour à son domaine, Érec et Énide font de nombreuses offrandes à l'autel. Celle de la dame est particulièrement éloquente²⁶, consistant en une chasuble de soie finement brodée²⁷. Confectionnée par la fée Morgue dans la Vallée Périlleuse, l'étoffe précieuse était originellement destinée à être offerte à l'ami de la fée et transformée en une somptueuse parure. Mais, par très grand engin (v. 2367), Guenièvre l'a volée à l'empereur de Gaza et en a fait une chasuble qu'elle déposa dans sa chapelle, avant de l'offrir à Énide qui en fait don, à son tour, à l'église au moment de se marier. La trajectoire de cette parure dessine un sens subliminaire et sous-terrain dans lequel se projettent métaphoriquement les

enjeux et les sources secrètes du récit lui-même. Car, à l'instar de bien d'autres œuvres d'art décrites au long du roman²⁸, cet objet ne renverrait-il pas à la fabrique du roman, à ses obscures origines celtiques, à ses emprunts (plus ou moins usurpés) au monde antique et à l'héritage chrétien et, finalement, à la transformation subtile et ingénieuse de cette matière hétérogène par le truchement de la fiction arthurienne ? À la suite de l'épisode de la *recreantise*²⁹ durant lequel Érec sombre dans une espèce de mirage spéculaire (la dimension du regard est très marquée) et s'abîme dans l'image de l'Autre (Énide, ou serait-ce Guenièvre, ou Érec lui-même qui se projette narcissiquement au miroir ?), le héros impose une épreuve expiatoire au sein de laquelle nous retrouvons le motif de la parure. Le couple devra, en effet, partir seul en quête d'aventures, un parcours subordonné à une double injonction : Énide devra revêtir la plus belle de ses robes (celle de la reine ?), monter son meilleur palefroi (v. 2574-79) et devra se garder de ne jamais parler à Érec à moins que celui-ci ne lui adresse auparavant la parole (v. 2768-69). Le paradoxe entre ces deux recommandations n'est qu'apparent. En effet, comme il a été souvent démontré, le parcours vise une purification du langage (au sens le plus ample du terme, de toutes les composantes qui tissent la structure sémiologique du monde arthurien : vêtements, rituels, lois, coutumes, gestes et paroles), le discours étant appelé à renouer avec sa fonction performative et quasi sacramentelle, n'intervenant que pour sauver la vie du héros et, par conséquent, montrer la vérité et la profondeur du sentiment amoureux de la dame, exorcisant le spectre de la parole fatale. Or, en lui faisant porter sa plus belle robe, le héros érige Énide en pur signifiant du désir et de la convoitise, ce qui n'est compréhensible qu'à condition de lire cette apparence séduisante et mortelle comme le doublet nécessaire d'une ascèse verbale qui prétend reconduire le signifiant à l'essence du signifié. L'aventure se présente donc comme une façon, cette fois-ci différée d'ancrer la parure dans la vérité du corps, de l'être et du langage. Mieux encore, par le biais de cette rhétorique en chassé-croisé où l'ostentation est l'envers (ou le revers) du silence, le roman rêve secrètement d'une parure qui englobe l'être et la parole en les enveloppant d'une totalité/tonalité cosmique. Je pense, bien entendu, au célèbre épisode du sacrement d'Érec qui couronne les aventures du couple, Chrétien plaçant la foisonnante description de la robe du héros au centre de la séquence :

Lisant trovomes en l'estoire

La description de la robe,

Si en a trait a garant Macrobe

Qui ou describe mist s'entente,

Que l'en ne die que je mente.

Macrobe m'enseigne a descrivre

Si con je l'ai trové el livre,

L'ovre dou drap et le portrait.

Quatre fees l'avoient fait

Par grant sens et par grant maistrerie (v. 6728-37)³⁰.

¹⁶ Usant à nouveau de l'*ekphrasis* – représentation d'une représentation qui dépasse le modèle – Érec rejoint, après un long parcours initiatique, le statut d'Énide au début du roman. Il est désormais, lui aussi, l'incarnation –

harmonieuse et inimitable - de la nature cosmique³¹. Cette robe, qui prend son origine, tout comme le roman arthurien, dans l'Autre-monde des fées (autant dire, dans l'univers lointain d'une parole ancestrale dont on nous fait miroiter la source obscure pour mieux la voiler), dépeint avec force de détails Géométrie, Arithmétique, Astronomie et Musique. On comprend que dans cette phase particulièrement du récit, Chrétien se voit dans l'obligation de renforcer les stratégies rhétoriques de légitimation du discours fictionnel en s'appuyant sur le *topos* bien connu de la source livresque où l'intégrité et la vérité de l'écrit³², s'appuient sur la double *auctoritas* d'une langue sacrée, le latin, et d'un nom également prestigieux et incontestable, Macrobe³³. Tout serait parfait, ne fut-ce deux notes dissonantes qui émergent de cette description de la parure. Tout d'abord, pourquoi cette robe ne représente-elle que les *artes mathematicae* du *quadrivium* classique ? L'explication naguère suggérée par Paul Archambault me paraît des plus convaincantes : en renonçant aux arts du *trivium* (Grammaire, Dialectique et Rhétorique), Chrétien –proche du néo-platonisme de l'École de Chartres dont les conceptions sur l'homme et l'univers se développent sensiblement à la même époque - abdiquerait de l'univers de l'*eloquentia*, c'est-à-dire, de la sphère du langage et de son élaboration stylistique (ornementale) et argumentative, ce qui confirmerait le désir secret d'Érec (dès sa première rencontre avec Énide) d'inventer (au sens classique et médiéval du terme *inventio*, i.e., *trouver* - poétique du *trobar*) un nouveau langage, plus rigoureux et transparent, qui se situe aux antipodes du *logos* arthurien marqué par l'équivoque, la stagnation et la faille³⁴. Autre note dissonante : une rhétorique de la vérité qui relève de l'ostentation et du leurre. En effet, la façon dont Chrétien insiste sur sa source est de par elle-même suspecte. Or - et les lecteurs de récits médiévaux le savent parfaitement -, la poétique de la transparence est très souvent de l'ordre du mirage³⁵ ou du faux-semblant qui éblouit le lecteur distrait ou prévient le lecteur averti que la vérité est à chercher, encore et toujours, sous la parure du mensonge fictionnelle. Le mensonge de Chrétien, c'est ici d'attribuer avec force de redondance, à Macrobe ce qui ne lui revient pas. En effet, nous n'avons aucune raison de douter que le poète se soit servi, comme il l'affirme, de cet auteur pour l'art de la description. En revanche, nous ne trouvons dans aucune de ses œuvres une description des arts libéraux. La source secrète et dissimulée de Chrétien serait ainsi, très probablement, le *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella où l'initiation à la connaissance se fait, nous l'avons vu, par l'intermédiaire d'allégories féminines somptueusement parées. Le poète aura d'ailleurs recours à cette pseudographie des sources dans d'autres œuvres, notamment dans *Le Conte du Graal* où, dans le prologue, il attribue à saint Paul les paroles évangéliques de saint Jean³⁶, ce qui nous pousse à croire qu'il s'agit bien là d'une stratégie signifiante et non pas d'une erreur digne d'un mauvais écolier, tant les textes étaient répandus et étudiés au Moyen Âge. Reste à savoir le sens possible de ce jeu de gommage, de transfert et de réécriture que nous ne saurions évidemment réduire à une simple commodité de versification dont l'objectif serait de faire rimer *robe* avec *Macrobe*. Néanmoins, cette rime même est révélatrice dans la mesure où elle fait miroiter dans le signifiant nominal (un faux signe, comme nous le savons) celui de la parure, tous deux relevant d'une identique *texture* fictionnelle. Mais citer Macrobe au lieu de Martianus Capella, c'est également une façon subtile d'exorciser tout ce qui, dans le traité de cet auteur latin, relevait de l'essence purement rhétorique et mensongère du savoir et de sa transmission, tout en conservant néanmoins une partie de sa structure signifiante. Aussi, en effaçant le nom de sa source, Chrétien parvient-il à réconcilier Tertullien avec Martianus Capella, le surplus

ornemental de la rhétorique vestimentaire et l'apologie de la rectitude éthique ? et verbale ancrée dans la *Plastica Dei*, l'*ordo artificialis* du roman et l'*ordo naturalis* de l'univers. Sous la plume habile et rusée de Chrétien, Érec et Énide seraient-ils devenus, bien qu'en alternant souvent leurs rôles, les avatars romanesques de Mercure et Philologie dont les véritables noces à la fin du récit seraient la métaphore voilée figurant les méandres de l'accès sinueux à la connaissance au-delà des limites du langage humain ?

Stratégies de l'éblouissement

17 Les quelques réflexions que nous venons de mener montrent que la parure courtoise n'est pas une simple façon de parfaire l'œuvre divine. Elle est déjà et toujours miroitements de l'écriture et des secrets qui la hantent. Au regard de la peau qu'elle recouvre, la parure est médiation de médiation avec l'extérieur, constituant une sorte de rhétorique de second degré. Le problème du corps, sa limitation au sein du processus de représentation, c'est qu'il offre des possibilités assez réduites, me semble-t-il, de signifier, soit parce qu'il fait l'objet des tabous les plus divers, soit parce qu'il est le support culturel d'une signification trop codifiée pour devenir l'enjeu d'une réécriture innovatrice (innocence *vs* péché ; pureté *vs* désir, image du corps désavoué, etc.). Certes, le récit médiéval se plaît à décrire la blessure, exhibant des corps transpercés, meurtris, sanglants ou amputés. Certains héros, comme Yvain ou Guillaume d'Orange, entre beaucoup d'autres, sont reconnaissables à certaines caractéristiques physiques qui leur sont aussi propres que leur identité nominale : une cicatrice à l'épaule dans le premier cas, un nez bossu dans le second. Lancelot et Tristan ont chacun d'eux une plaie qui n'en finit pas de se rouvrir et de saigner au contact avec un univers féminin marqué du sceau de l'interdit. Plusieurs branches du *Roman de Renart* sont parcourues, d'une façon ou d'une autre, par l'imaginaire de la peau convoitée, vendue, agressée, déchirée, recousue. Une peau sur laquelle se projette, par conséquent, la nature même du conte, un récit fragmentaire et kaléidoscopique, lui-même traversé par une parole dont la manipulation constante pervertit/subvertit sans cesse le rapport du langage au réel et à la vérité ; un récit où, en somme, les subterfuges du héros qui « retourne sa peau » tout comme il « retourne les mots » (*ses moz retourne*, branche II, v. 699)³⁷ participent d'une infinie carnalisation du sens qui défie l'Ordre (symbolique, idéologique et poétique) en même temps qu'ils voilent continûment les secrets d'une écriture sans cesse invitée à se recoudre et à se réinventer dans l'espace *insignifiant* de *Malpertuis*³⁸. Certes, toutes ces déchirures et renversements ont une portée hautement symbolique, voire métaphorique, et engendrent autant de points de fuite où se cache la signification des textes. Cependant, si l'on compare ces descriptions au foisonnement de la rhétorique vestimentaire et ornementale, il faut reconnaître que le corps (à condition d'en exclure la complexe grammaire des gestes³⁹) présente une surface limitée pour l'écriture. En revanche, grâce à sa diversité, à ses combinaisons multiples, au récit intérieur de sa trajectoire, la parure offre au poète la possibilité de dire de l'être ce que la chair ne saurait exprimer. Sous ses plis et ses replis, ses doublures et froissements, ses déchirures, ses couleurs, les broderies qui l'ornementent, elle peut représenter ce qu'il y a de plus subtil et complexe chez l'homme et dans son discours. Dans ses entrelacs, le vêtement en vient ainsi à exprimer le non-dit et l'inter-dit qui se cache, en filigrane, sur/sous le voile de la parure fictionnelle. Il offre le rêve d'une écriture totale ou totalisante qui se déploie à l'infini sur le champ de la représentation. Bien entendu, davantage qu'à jouer

sur la contiguïté harmonieuse (métonymique) entre corps, nature, langage et représentation culturelle à travers la parure⁴⁰, la fiction s'alimente de hiatus et d'inversions, le vêtement renvoyant davantage au spectre de la faille ou de l'inadéquation qu'à celui de la totalité organique (et rhétorique). Les rapports entre l'être et le paraître, entre la vérité du sujet et vérité tissée par la parure, permettent d'ailleurs de sentir l'évolution (en ce qui concerne la conception du langage notamment) de Chrétien de Troyes entre un roman somme toute optimiste comme *Érec et Énide* et des romans davantage centrés sur l'impasse comme *Lancelot* et surtout *Le Conte du Graal*. Qu'on se souvienne, en effet, de la « grosse chemise de chanvre » (v. 1165⁴¹), tissée par la mère de Perceval, une chemise que le héros ingénu insiste à vouloir garder entre son corps et l'armure qu'il vient, tant bien que mal, d'arracher au cadavre du Chevalier Vermeil⁴², un habit qui pourrait désigner la parole ancestrale des origines (renforçant ainsi l'image obsessionnelle de la mère morte dans le discours de Perceval) seulement ôtée et remplacée lorsque le jeune chevalier finit par se soumettre à l'empire du *logos* arthurien, représenté par les enseignements de Gornemant⁴³. Une option suspecte et périlleuse qui sera d'ailleurs en grande partie à l'origine du silence stérile du héros face à l'énigme du Graal et de la Lance-Qui-Saigne, un silence qui empêchera la Terre Gaste du roi Pêcheur (royaume clairement en rapport avec l'univers maternel) [Pourquoi ?] de se régénérer. Il impartira à Gauvain de prendre la relève sur Perceval. Or, est-ce par hasard si la rencontre entre ces deux personnages après le fameux épisode des trois gouttes de sang sur la neige, se place justement sous le signe de l'échange vestimentaire ?

Une robe ors de son cofre,

A vestir li pressante et offre.

Quant il fu vestuz bien et bel

Et de la cote et do mantel,

Qui molt fu bele *et bien li sist...* (v. 4471-75).

¹⁸ Si Gauvain, selon les sarcasmes lucides du sénéchal Keu (v. 4302-27), est bien un véritable mercenaire de la parole semblable en ceci au sophiste de Platon, s'il est la façade purement rhétorique, ostentatoire et séduisante du langage courtois, pure signifiant narcissique dépourvu de toute prise sur le réel, s'il incarne une nature spectaculaire (ou spéculaire) qui se projette justement sur ses habits somptueux (v. 4322)⁴⁴, c'est toute cette nature qu'il transfère sur Perceval au moment de l'offrande vestimentaire. Rien d'étonnant donc à ce que Perceval prenne dès lors la route de l'oubli (de soi-même et de Dieu, le Référent suprême) durant les cinq années où il vit d'expériences chevaleresques vaines qui ne laissent naturellement aucune trace dans le récit. Le drame de Perceval - et beaucoup l'on constaté - est de n'avoir jamais véritablement prise sur la parole et, par conséquent, sur le monde dans lequel il évolue. Or, ce drame se projette métaphoriquement sur son rapport à la parure, une parure qui colle trop bien à son corps, si bien que le corps ne respire plus, interdisant le distancement nécessaire à la construction d'une trajectoire personnelle, d'un discours *propre*. Avec *Le Conte du Graal* dernier roman de Chrétien le paradigme courtois, rangé dans l'ordre du vain simulacre fictionnel, entre en collision avec lui-même et l'univers (perçu sans doute comme plus complexe et opaque) qui l'entoure et sur lequel il découvre n'avoir plus aucun pouvoir. L'émiettement du miroir pourrait sceller l'échec du modèle bâti dans *Érec et Énide*, le monde arthurien, loin d'avoir été

régénéré, étant plus que jamais perçu comme un univers de façade qui agonise lentement comme le suggère la fin de ce roman supposé inachevé. Et là encore, le retour à l'être exigera un renoncement à la *persona*, un sacrifice du paraître, un dénuement suprême qui se joue dans l'ultime et décisif face-à-face de Gauvain et Arthur avec la mort.

- 19 Cette question est également au centre de *Guillaume d'Angleterre*, autre roman du XII^e siècle qui se place, lui aussi, le plus souvent sous le signe de l'inadéquation et de la déchirure. Outre le dénuement initial à valeur expiatoire et purificatrice (v. 157⁴⁵) qui caractérise le parcours solitaire (comme dans *Érec et Énide*) du couple royal, la méfiance des commerçants à l'égard des paroles du souverain au tout début cette trajectoire, se fonde également sur une discontinuité entre le discours verbal et l'éloquence du corps « pauvre et nu » (v. 572) de Guillaume. Cette discontinuité ne peut produire qu'un type de langage, celui de la pure fiction mensongère (parole corrompue et corruptrice), i.e., comme le définira le marchand, celui de la *fable* (v. 619). La reine, cependant, semble incarner, par sa beauté qui se passe de toute cosmétique corporelle (v. 634), l'idéal de la *Plastica Dei* que le roi « pautonier » (« vagabond », « gueux », mais « trompeur » aussi) aurait usurpé et détourné de son état. Cette nature révélera plus tard son véritable visage : celui de la pure séduction de et par le signifiant, ce qui, à rebours, nous permet de déceler dans l'inadéquation entre l'être et la parure, le signe de cet échec fait au langage et à la communication qui caractérise l'ouverture du poème. Faisant écho à cette situation première, l'activité marchande de Guillaume est, ce qui est très significatif, centrée sur la vente de matériaux liés au textile : peaux de diverses espèces et teintures. Mais le roi ne possède pas seulement les instruments en rapport avec la parure. Il semble également connaître et dominer l'art et la technique de leur fabrication (v. 1978-92). L'apparent égarement (social et narratif) du roi représente donc en fait un retour à l'origine du lien entre le corps et le langage/parure pour y déceler une faille qu'il s'agira de colmater. Certes, à la fin du récit, l'inadéquation subsiste toujours. Cependant, elle s'est non seulement déplacée, mais inversée : lors des retrouvailles, la reine veut récompenser les parents adoptifs des jumeaux (nés dans une grotte et enlevés, au début du roman, par les commerçants que se chargeront de leur éducation) en leur offrant, outre une grande quantité d'argent, des « manteaux vair » et des « pelisses grises » afin qu'ils puissent abandonner leur condition sociale (v. 3145-74), ce qu'ils refusent de faire. Ils n'acceptent en outre ces dons que dans la mesure où ils ont pour eux une valeur marchande (v. 3180-82). Gracienne propose alors un compromis : ils pourront garder et vendre les robes à condition de les porter durant la fête. L'épisode est burlesque et aux frontières du comique, mais n'en est pas moins révélateur, car il montre bien que la faille entre l'être et le paraître que les marchands dénonçaient au début chez Guillaume et Gracienne s'est désormais déplacée sur eux. Quant aux enfants, nous savons qu'ils étaient, eux aussi, destinés à devenir des marchands de fourrures, des pelletiers (v. 1444 svs et 1713 svs.), activité à laquelle ils renoncent. Leur rapport à l'inadéquation incarnée par la parure n'a pas pour autant disparu. Avant d'aller chercher de l'aide, Guillaume avait tranché deux pans de sa chemise afin d'y envelopper chacun des enfants (v. 479-83 et 502-04). Présentes dans leur absence même tout au long du roman, ces étoffes sont les restes (les reliques) d'un passé existentiel et textuel ineffaçable. Quand Fouchier, dans sa colère, avoue à Marin qu'il n'est pas son père en lui montrant, comme preuve, le pan qui l'enveloppait lorsqu'il l'a trouvé, l'enfant réagit de façon très révélatrice en saisissant le tissu qu'il cache sous son manteau (v. 1490-93). Entre le corps (*Nature*) et la *chape* (donnée par le

marchand, donc située sur le plan de *Noretur*), l'étoffe, précieusement gardée, représente cette obscure parole des origines, le récit enfoui d'un temps marqué du sceau de l'inter-dit. Cette parole sera libérée grâce à Guillaume, la fin du récit inaugurant une période de plénitude verbale. En effet, après les révélations de Guillaume qui rétablissent la vraie paternité (des jumeaux et du récit dont le roi se fait maintenant l'énonciateur ou le narrateur), les deux pans sont finalement réunis (v. 2889-95) et s'érigent en emblème de la re-connaissance. Le symbole (au sens propre) étant désormais restauré et la faille comblée, l'histoire peut émerger dans sa plénitude de *texte*.

20 Près d'un siècle plus tard, le fascinant et curieux *Roman de Silence* de *mestre* Heldris de Cornouailles (seconde moitié du XIII^e siècle) - une sorte de *requiem* pour le roman arthurien en vers - se présentera plus clairement encore comme une vaste métaphore poétique qui rassemble, dans un même réseau d'isomorphismes, le langage, le désir, le corps et l'image fondatrice et obsessive de la parure inadéquate ou déchirée, dans leurs rapports complexes et dynamiques à la problématique centrale de la représentation et à l'émergence du sens et de la vérité du/dans le sujet. L'inadéquation fondamentale entre *nature* et *noretur*⁴⁶ (identité sexuelle et propriété verbale *vs* déguisement vestimentaire et mutation du signifiant nominal - *Silentius* qui devra désormais s'appeler *Silentia* à la suite de la pression exercée par les codes culturels et par la Loi) incarnée par le héros/l'héroïne s'exprime ainsi, tout au long du roman, par une multitude d'images vestimentaires qui renforcent non seulement le distancement radical par rapport à un signifié *propre* (idéal de rectitude grammaticale et sexuelle), tout comme elle suggère la nature rhétoriquement monstrueuse et difforme de Silence et du langage poétique auquel il/elle donne corps : « Li cors n'est mais fors sarpilliere » (v. 1845) [«Le corps n'est que haillons »] ; « Il est desos les dras mescine » (v. 2480) [«Il est sous les habits une pucelle »]. Délicat et fragile, protecteur mais infiniment perméable, dangereusement séducteur et presque transparent lorsqu'il dessine, en filigrane, la silhouette des corps, mais résolument opaque, le tissu rhétorique ne produit pas seulement un effet magnétique et envoûtant. Il participe aussi, nous le devinons aisément, d'une stratégie du leurre et d'une poétique de l'équivoque. Je songe à *La bataille Loquifer*, une chanson de geste du XIII^e siècle appartenant au microcycle de Rainouart. Profitant de la bataille générale qui retient Guillaume d'Orange et Rainouart sur l'île où a eu lieu le combat contre le géant sarrasin Loquifer, le roi païen Tibaud capture Guibourc (*alias* Orable, la princesse sarrasine qui fut naguère sa femme avant de devenir celle de Guillaume et de se convertir au Christianisme dans la *Prise d'Orange*) qu'il humilie, taxe de luxure et tire par les cheveux en la traînant par les rues de Porpaillart. Or, le comportement de Tibaud, qui n'a jamais compris pourquoi il a été délaissé et qui traduit à la fois un désir de vengeance et une irrésistible volonté de savoir, de percer le secret du féminin, se manifeste à travers une expression doublement signifiante, emblème de la *dubia locutio* médiévale, fondée sur l'homonymie du terme *desirer*. Le texte raconte, en effet, que Tibaut s'est acharné sur Guibourc au point « que sa robe en covint *desirer* » ([« que sa robe il en vint à déchirer », v. 2647]⁴⁷). De la déchirure au désir, il n'y a donc qu'un pas, la déchirure du désir transformant la parure en haillon face à l'impossibilité de posséder le corps et de (trans) percer le secret qu'il abrite. Nous pourrions multiplier les exemples à l'infini.

21 Dans cette conception épistémologique du monde que nous venons de scruter rapidement, la monstruosité perçue par le regard ou la simple dissonance entre l'être et son apparence représentent toujours une

perturbation de l'ordre culturel et poétique que le burlesque et le merveilleux se chargent parfois d'atténuer, de reconduire sémantiquement ou d'exorciser. Au XIII^e siècle, le roman consomme toutefois cette déchirure, tout comme il consommera le divorce entre le discours et la vérité de plus en plus limitée à la sphère intangible de la Transcendance. « Par le (sur) nom connaît-on l'homme » affirmait la mère de Perceval avant le départ de son fils. Mais comment cela est-il possible si le nom appartient, lui aussi, au domaine de l'écorce, c'est-à-dire, de l'apparence trompeuse, comme le soulignera le narrateur de *Galeran de Bretagne* à propos de Gente, la mère perverse de l'héroïne, habile tisseuse de mensonges fictionnels tout comme d'étoffes précieuses⁴⁸? Les romans de Jean Renart et leur mise à distance ironique de la sémiologie courtoise, montreront à outrance que l'apparence est surtout de l'ordre de la prestidigitation, du mirage, de la manipulation : l'hyper-réalité du paraître (étayée sur une poétique de la vraisemblance qui multiplie les effets de réel) devient d'autant plus captieuse qu'elle feint de tout dévoiler, de ne rien laisser dans l'ombre⁴⁹. Le spectacle du corps, son habile mise en scène⁵⁰, participe alors d'une stratégie de l'éblouissement au service des (en) jeux subversifs du pouvoir. Pouvoir politique et social certes, mais aussi et surtout pouvoir de la fiction littéraire, car, au seuil de la modernité, le paraître et l'apparence, instruments d'une véritable épiphanie de l'écriture, semblent moins témoigner de la vérité de l'être et du monde que de la vérité de la lettre cachée sous le voile des simulacres poétique. Mais ceci est déjà une toute autre histoire.

Notes

1 Édition : Paris, Seuil, 1967 (Points Seuil).

2 Édition et traduction de J.-M. Fritz, dans *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

3 Mercure est le messager, le médiateur par excellence, divinité éponyme de la parole avatar du dieu Hermes et de la richesse, présidant aussi bien aux transactions langagières que commerciales, l'inventeur dès instruments à cordes, mais également, comme nous le rappelle Isidore de Séville dans ses *Étymologies* [VIII, 45] maître es art du vol, de l'usurpation et de la fraude dû à son pouvoir de séduire et de leurrer, par son discours, les auditeurs.

4 A. Leupin, *Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993, p. 87.

5 (*De nuptiis*, IV, 327-329). Martianus Capella and the Seven Liberal Arts, vol. II: The Marriage of Philology and Mercury (*De Nuptiis Philologiae et Mercurii*), traduction et notes de W. H. Stahl, R. Johnson et E. L. Burge, New York, Columbia University Press, Records of Western Civilization Series, 1977.

6 L'idée de rectitude comme garantie et support de l'intégrité/efficacité de la parole se perçoit aussi bien dans la tradition biblique du *Verbum Abbreviatum* divin (*Job*, 6, 25, par exemple) que dans l'idéal cratylien (390d) de l'*orthos* ou dans la notion «d'intégrité du discours» (*integritas locutionis*) chez saint Augustin (*De Doctrina Christiana*, II, 13, 19). La rectitude devient naturellement au Moyen Âge un idéal stylistique et une discipline (ou science) qui oriente et soutient la composition de tout discours. Nous la retrouvons également dans la définition de *grammaire* chez Isidore de Séville (*Étymologies*, I, 5, 1) que dans celle que nous offre Martianus Capella au Livre III du *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (III, 229). À ce sujet, je renvoie aux excellentes réflexions de H. Bloch («La grammaire du Haut Moyen Âge», dans *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989, p. 42-89), E. Vance («From Grammatica to a Poetics of Text», dans *From Topic to Tale: Logic and narrativity in the Middle Ages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 3-13), M. Irvine, *The Making of Textual Culture: Grammatica and Literary Theory (350-1100)*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994, M. L. Colish, *The Mirror of Language: A Study in Medieval Theory of Knowledge*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1983, B. Stock, *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983, et D. H. Green, *Medieval Listening and Reading. The Primary Reception of German Literature: 800-1300*, New

York, Cambridge University Press, 1994, p. 3-54.

7 Je traduis à partir de l'édition précédemment citée (note 5).

8 A. Leupin, *Fiction et Incarnation...*, *op. cit.*, p. 92,

9 R. Dragonetti, *Le mirage des Sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 50-51.

10 *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Lévi, 2003, p. 152-157.

11 Sur cette question, voir J.-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

12 « Il marcha tant qu'il se trouva très loin/ des tentes et des pavillons./ Alors il lui monte un tourbillon/ dans la tête, si puissant qu'il perd la raison;/ puis il déchire ses vêtements et s'en dépouille/ et s'enfuit par les champs et les vallées » (édition et traduction de David F. Hult, dans *Chrétien de Troyes. Romans, op. cit.*).

13 Sur cette question, je renvoie au récent ouvrage dirigé par B. Miriam Bedos-Rezak et D. Iognat-Prat, *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005.

14 « "Le ciel sera roulé comme un livre", et maintenant il se développe au-dessus de nous comme une peau (*pellis*) [...]. Et vous savez, Seigneur, vous savez comment vous avez revêtu de peaux (*pellibus*) les hommes, après qu'ils furent devenus mortels par le péché. Vous avez donc étendu comme une peau (*pellem*) le firmament de vos saints Livres, vos révélations toujours concordantes, que vous avez établies au-dessus de nous par le ministère d'hommes mortels » (*Confession*, XIII, XV, 16, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1954, tome II. Nous retrouvons ce motif de la peau dans les *Ennarationes in Psalmos*, 103, 1, § 8).

15 « Ces symboles matériels (*signa corporaliter*) équivalent selon nous aux générations enfantées par les eaux: notre chair si profondément pécheresse les rendait nécessaires; car ces conceptions intellectuelles (*intellegibiter excogitatas*) équivalent aux générations humaines: elles naissent de la fécondité de notre entendement. [...]. Dans cette bénédiction, je crois voir que vous nous avez concédé la faculté, la puissance (*facultatem ac potestatem*) d'enoncer de mille façons une conception unique, et de comprendre de mille façons une énonciation unique, mais obscure » (*Conf.*, XIII, XXIV, 37).

16 « *Littera occidit, spiritus autem vivificat* » [« La lettre tue, mais l'esprit vivifie »], selon le célèbre avertissement de saint Paul aux Corinthiens (*Épître II*, 3, 6) que saint Augustin reprendra largement à son compte, en le glosant, dans le *De doctrina christiana* (III, V, 9 vs).

17 La métaphore de la couverture ou de l'enveloppe (*involucrum*), d'abord employée pour caractériser la parole obscure des Prophètes, est rapidement détournée pour définir la signification cachée des textes profanes (les *auctores* comme Platon, Virgile ou Ovide) vus/lus comme un langage crypté dont il faut extraire la moelle. Mais, au XII^e siècle, se développe une thèse plus radicale selon laquelle les Anciens possédaient la connaissance qu'ils ont délibérément voilé sous le parement de la fiction (il suffit de relire le prologue des *Lais* de Marie de France). Lire la *veritas* sous l'*integumentum*, voilà ce que se proposent alors de faire, à cette époque, des auteurs comme Guillaume de Conches, Bernard Silvestre ou Arnoul d'Orléans, parmi d'autres. Sur cette question, je renvoie aux réflexions d'Armand Strubel (« Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde – Le Moyen Âge », dans *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances. Moyen Âge-VI^e siècle*, volume dirigé par F. Lestringant et M. Zink, Paris, PUF, 2006, p. 237-262) et Valérie Gontéro (« L'*integumentum* : du latin au roman », dans *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 190-192).

18 Une langue utopique dont saint Augustin rêvait, lui aussi, mais qu'il plaçait exclusivement dans la sphère de l'extase où, dépourvue de toute articulation et de toute vicissitude temporelle, sources d'ambiguïtés où se lit inévitablement, en creux, les marques du péché et de la chute, l'âme aspire à rejoindre Dieu dans une totalité silencieuse, sans histoire ni devenir, sans signes distinctifs. Une langue de la simultanéité parfaite qui exhiberait une éternelle blancheur virginale: « Supposons un être [...] en qui se taisent les songes, les révélations, toute langue, tout signe, tout ce qui ne naît que pour disparaître [...]. Supposons que cet être parle seul, non par elles, mais que nous entendions sa parole, non plus par la langue d'un être de chair, ni par la voix d'un ange, ni par le fracas de la nuée, ni par l'énigme d'une parabole, mais que ce soit lui-même, lui que nous aimions en toutes ces choses, que nous entendions sans leur intermédiaire » (*Conf.* IX, 10, 25). Sur cette question, je renvoie aux stimulantes réflexions d'A. Leupin (*Fiction et Incarnation, op. cit.*, p. 68-71).

19 Texte critique et traduction de M. Turcan, Paris, Les Éditions du Cerf, 1971.

20 La Chasse au Blanc Cerf est (une coutume qui a pour but l'élection de la plus belle et vertueuse des dames à laquelle le chevalier qui remportera l'épreuve devra donner un baiser).

21 « [...] Sa fille [...] portait/ une chemise à larges pans,/ fine, blanche et plissée./ Elle avait revêtu par-dessus une tunique blanche/ qui, en tout et pour tout, lui tenait lieu de robe,/ mais cette tunique était si vieille/ qu'elle était percée aux coudes./ Si cette robe était pauvre à l'extérieur,/ qu'à l'intérieur le corps était beau!/ La jeune fille avait beaucoup de grâce,/ parce que Nature y avait mis tous ses soins en la créant./ Celle-ci s'était elle-même/ émerveillée plus de mille fois/ de ce que une fois seulement,/ elle sut créer si belle chose:/ par la suite, malgré tous ses efforts,/ elle fut incapable de reproduire/ en quelque façon son modèle ». J.-M. Fritz, Œuvres complètes.

22 J. Le Goff, « Codes vestimentaire et alimentaire dans *Érec et Énide* », dans *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, NRF-Gallimard, 1985, p. 207.

23 Je renvoie, à ce sujet, aux nombreux travaux de Michel Pastoureau sur la symbolique vestimentaire et des couleurs au Moyen Âge.

24 Sur cette vaste et fascinante question, je renvoie à l'excellente étude de V. Gontéro (*Parures d'or et de gemmes*), centrée sur les premiers récits en langue vernaculaire (les romans antiques) : « les couleurs de rhétorique s'accompagnent d'une rhétorique de la couleur, à base d'or et de gemmes. L'accent mis sur les techniques induit une mise en valeur du technicien, de l'*artifex* qui fabrique les chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. Le jeu de miroir se prolonge et s'approfondit: par diffraction, les multiples facettes de l'*artifex* dessinent les traits du poète » (p. 220).

25 J. Le Goff, « Codes vestimentaire et alimentaires... », *art. cit.*, p. 194.

26 Ces offrandes ne sont décrites que dans le ms BN fr. 794 édité par Mario Roques (Paris, Champion, 1981).

27 v. 2353-76 de l'édition Roques.

28 Je pense, par exemple, au palefroi aux arçons d'ivoire – don de Guivret le Petit à Énide [v. 5308-45] – sur lesquels est gravée l'histoire mythique, mais spéculaire elle-aussi, de didon et Énée et qui fut l'œuvre d'un sculpteur breton anonyme.

29 Après leur mariage, durant la nuit, Énide soupire et laisse tomber une larme qui réveille Érec. C'est à ce moment que la dame prononce la célèbre parole fatale accusant son mari d'avoir délaissé ses devoirs chevaleresques au nom de l'amour.

30 « En lisant l'histoire, nous y trouvons/ la description de la robe;/ aussi j'en prends à témoin Macrobe/ qui s'appliqua à décrire,/ afin qu'on ne dise à que je mente./ C'est Macrobe qui m'apprend, à décrire/ la façon et le dessin de cette étoffe,/ tout comme j'ai trouvé dans le livre./ Quatre fées l'avaient faite/ avec une grande habileté et une parfaite maîtrise. »

31 Comme le soulignent J. Le Goff et N. Truong, « Le thème de "l'homme-microcosme" s'épanouit dans la philosophie du XII^e siècle, au sein de l'école de Chartres avec le traité de Bernard Silvestre *De mundi universitate sive megacosmus et microcosmus* (*De l'univers du monde ou mégacosme et microcosme*), chez l'extraordinaire abbesse Hildegarde de Bingen et la non moins étonnante Herade de Landsberg, chez Hugues de Saint-Victor, chez Honorius Augustodunensis. Ce thème sera légué à la littérature encyclopédique et didactique du XIII^e siècle. Dans le monde sublunaire venu d'Aristote et sous l'influence des astres développée par une astrologie triomphante, le corps est devenu la métaphore symbolique de l'univers » (*Une histoire du corps...*, *op. cit.*, p. 172).

32 - *estoire* et non pas *fable*, celle-ci étant le fait de ces maudits jongleurs qui ont pour coutume de « mêtrent en pièces et corrompre » les contes pour gagner leur vie à la cour, comme prend soin de le rappeler le poète dès le prologue [v. 19-22].

33 Auteur latin du V^e siècle, auteur des *Commentaires sur le songe de Scipion*, où l'herméneutique du rêve permet de faire converger les divers domaines du savoir scientifique et philosophique, et des *Saturnales*, ensemble de douze dialogues socratiques dans le cadre d'un banquet à l'occasion de la fête romaine des Saturnales. La discussion porte sur l'histoire et la philosophie et atteint un sommet avec une explication de l'œuvre de Virgile, incontournable dans le *curriculum* des études grammaticales durant tout le Moyen Âge.

34 « [...] the hermeneutic key to *Erec* lies rather in a conflict between words and words; or, more precisely, in a crisis resulting from Erec's dissatisfaction with an old language that results in a search for and discovery of a new one. From the very moment he enters upon the scene Erec seems to be turning away from an old courtly language which no longer has any signifiante for him. The whole Arthurian symbology seems to him "useless, stable, flat and unprofitable" » (P. Archambault. « Erec's Search for a New Language: Chrétien and the Twelfth-Century Science ». *Symposium*, 35, 1 (1981), p. 5).

35 Voir, à ce sujet, l'admirable essai de R. Dragonetti, *Le mirage des sources...*, *op. cit.*

36 Sur le sens de cette stratégie rhétorique, voir R. Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, Paris, Seuil, 1980, p. 101-132.

37 *Le Roman de Renart*, édition bilingue avec introduction et notes de M. de Combarieux du Grès et J. Subrenat, 2 Vols, Paris, Union Générale d'Éditions, 1981.

38 C'est en effet dans cet espace qui signifie littéralement la «cavité périlleuse» ou «de difficile accès» que Renart doit cycliquement se retirer, se cacher, afin de soigner ses blessures (le prix à payer pour la transgression et la subversion de l'ordre établi), recoudre sa peau et recouvrer ainsi l'intégrité de son corps fictionnel et rhétorique. *Malpertuis* pourra donc représenter métaphoriquement l'espace secret où se nouent et dénouent les (en)jeux de l'écriture et du langage poétique du fragmentaire *Roman de Renart* (voir branche Va, v. 1265-72, par exemple).

39 Sur cette question, voir F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, t. II : *La grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1989 ; *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, Sénéfiance, 41 (1998) ; J.-Cl. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*. Essais d'anthropologie médiévale, Paris, Gallimard, 2001.

40 Je pense, par exemple, à la place qu'occupe ce motif tout au long du *Roman de la rose*, que ce soit dans la version dite courtoise qu'en offre Guillaume de Lorris où le *topos* de la renaissance printanière (qui marque l'émergence du désir et du récit lui-même) se manifeste à travers la *nouvelle robe* (v. 60 de l'édition de F. Lecoy, 3 vols, Paris, Champion, CFMA, 1973-1985) confectionnée par Nature (présenté d'ailleurs comme une habile tisseuse), ou que ce soit dans celle de Jean de Meun où la toile de chanvre « grosse et mal tissée/ et déchirée et recousue » (v. 9269-70) représente, au contraire, l'empire de Vénus (associé au simulacre urbain, à la séduction et au mensonge produit par le discours sophistique et par l'éclat extérieur des signifiants, à la simonie et à la perversion de l'ordre symbolique sous l'emprise du signe monétaire, tout comme à la *fornicatio* et aux diverses pratiques sexuelles contre-nature) qui détourne l'amant de la voie à travers laquelle il devrait découvrir la vérité du langage et de l'amour.

41 Édition et traduction de Ch. Méla, dans *Chrétien de Troyes. Romans, op. cit.*

42 Cet épisode aux contours burlesques où Perceval est initié, par un valet de la cour d'Arthur, à l'art de revêtir l'armure est emblématique de sa profonde inadéquation au langage et à toute la sémiologie de l'univers chevaleresque et courtois, comme j'avais cherché à le montrer dans « Perceval et la logique des signes : la parure du langage dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes ». *Études Médiévales*, 1 (1999), p. 61-70.

43 Ce signifiant nominal est lui-même un emblème éloquent de la poétique du (dé)voilement qui est au cœur de l'écriture médiévale. En effet, ce nom fait miroiter à la fois le spectre du leurre et du mensonge qui se cache sous le masque du discours exemplaire de la vérité incarnée par ce personnage-modèle (*Gore-nemant*), ainsi que toute la dimension d'une rhétorique ornementale (*G-ornemant*), celle du monde arthurien, sur laquelle plane de plus en plus l'ombre du *vaniloquium* violemment critiqué par les théologiens et les prêcheurs à cette époque et dont Gauvain, le célèbre neveu du roi Arthur, sera lui-même une victime singulière dans la seconde partie du *Conte du Graal*.

44 Cette personnalité superficielle dont Gauvain devra littéralement se dépouiller durant l'étrange aventure qui le conduira au château des Mères Mortes a été remarquablement analysée par H. Rey-Flaud, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort. Les aventures de Gauvain dans Le Conte du Graal*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1999.

45 Édition critique d'A. J. Holden, Genève, Droz, 1988.

46 v. 2293, 2423, 2653, 2987, 5997 et suivants, par exemple.

47 *La bataille Loquifer*, édition de M. Barnett, Oxford, Medium Aevum Monographs, New Series, VI, 1975.

48 Nous en prendrons à exemple le magnifique ouvrage tissé et brodé par Gente et laissé auprès de sa fille Frêne abandonnée au début du récit. Cette étoffe servira, à la fin du roman, de signe de reconnaissance entre les deux femmes, restaurant ainsi le fil généalogique et narratif du conte coupé à la suite du mensonge de Gente. Néanmoins, comme le remarque habilement R. Dragonetti (*Le mirage des sources...*, *op. cit.*, p. 259-260), contrairement au lai de *Frêne* de Marie de France (source à peine voilée du roman) où le tissu précieux renvoie à une origine obscure (n'étant pas l'œuvre de la mère) et circule dans le récit en gardant sa morphologie primitive, dans le roman, la pucelle découpe et taille le drap pour en faire une magnifique robe, un geste qui métaphorise, à lui seul, les enjeux de l'écriture (ou de la réécriture) romanesque face au conte de Bretagne.

49 Cette question a magistralement été étudiée par R. Ragonetti dans *Le mirage des sources...*, *op. cit.*

50 Pensons, par exemple, à l'admirable, par sa duplicité métaphorique même, épisode inaugural de la chasse dans *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole* où se projette la nature paradoxale de l'empereur Conrad et de l'alliance (u)topique qu'il prétend lui aussi, à l'instar du poète dans le prologue, sceller entre le jeu des armes et celui de l'amour courtois. Au cœur de cette séquence, nous trouvons, bien entendu, les motifs de la parure et du tissu. Pour une analyse plus développée des

rappports entre rhétorique de la parure et poétique du roman dans le *Guillaume de Dole*, je renvoie à mes observations dans «Une poétique du (dé)voilement : le secret de la rose selon Jean Renart», *Écho : Croisement de langues et de cultures. A polyglot and cross cultural journal*, 3 (2006).
<http://www.echopolyglot.com/Current%20Articles/caretto.htm>.

Pour citer cet article

Référence électronique

Carlos F. Clamote Carreto, « *Plastica Dei* et rhétorique du corps. Écritures de l'apparence au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles) », *Apparence(s)* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 28 août 2008, Consulté le 11 décembre 2013. URL : <http://apparences.revues.org/403>

Auteur

Carlos F. Clamote Carreto

L'auteur : Docteur en Littérature française du Moyen Âge (dissertation intitulée *O mercador de palavras ou as encruzilhadas da escrita medieval – 1100-1270* [Le marchand de mots ou les carrefours de l'écriture médiévale – 1100-1270]) et professeur de Littérature française (Moyen Âge et Époque Classique) à l'Universidade Aberta de Lisbonne, au Portugal. Chercheur de l'Institut d'Études sur la Littérature Médiévale (Université Nouvelle de Lisbonne), membre GRIS-France (Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Secret), de l'Association Hispanique de Littérature Médiévale et d'autres associations liées aux études sur le Moyen Âge. Membre du comité de rédaction de la revue interdisciplinaire franco-portugaise *Sigila*. Ses recherches portent essentiellement sur le rapport dynamique entre les mutations culturelles et idéologiques des XII^e et XIII^e siècles et les (nouvelles) conceptions et pratiques de l'écriture dans les textes narratifs de cette période. [Ses dernières publications portent sur](#) : « *Les (en) jeux de l'ombre ou le miroir troublé de l'écriture médiévale* ». *Sigila*, 16 (2005), p. 21-42 ; « *Une poétique du (dé)voilement : le secret de la rose selon Jean Renart* », *Écho : Croisement de langues et de cultures*, 3 (2006).
<http://www.echopolyglot.com/Current%20Articles/caretto.htm> et sur « *Les signes invisibles : la ville et les paradoxes de l'écriture médiévale* », dans *Villes palimpsestes*, Paris, Aleph Éditions, col. Théories, 6, 2006, p. 97-135.

Droits d'auteur

© Tous droits réservés