

ESTRATTO

# Micrologus

Natura, Scienze e Società Medievali  
*Nature, Sciences and Medieval Societies*

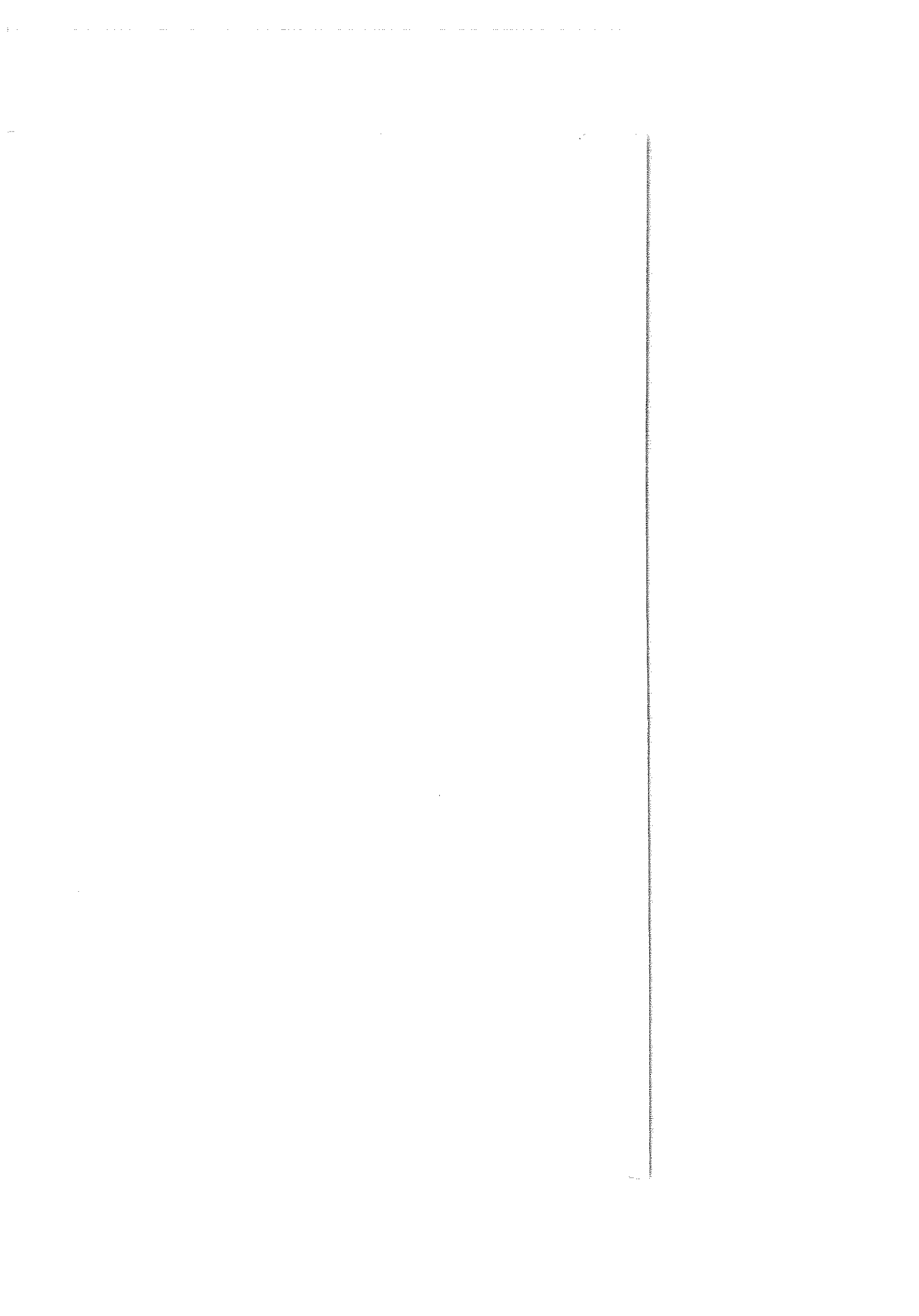
XX · 2012

Estremità e escrescenze del corpo  
*Extremities and Excrescences of the Body*



FIRENZE

SISMEL · EDIZIONI DEL GALLUZZO



Carlos F. Clamote Carreto

ANATOMIE DE LA DIFFÉRENCE.  
LE CORPS DÉRÉGLÉ ET LES  
OUTRANCES DE L'ÉCRITURE ÉPIQUE  
(XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> SIÈCLES)

Deus enim creator est omnium, qui ubi et quando creari quid oporteat  
vel oportuerit, ipse novit, sciens universitatis pulchritudinem quarum par-  
tium vel similitudine vel diversitate contextat.  
Sed qui totum inspicere non potest, tanquam deformitate partis offen-  
ditur; quoniam cui congruat, et quo referatur, ignorat.

Saint Augustin, *De Civitate Dei*, XVI, 8<sup>1</sup>

Comme roncis ot les dens coutelés;  
bochus deriere et devant estoit lés;  
lee ot la bouche .II. espans mesurés;  
les jambes lees, et derriere encoés,  
ongles agus comme serpens crestés,  
et fu plus noirs c'airement destemprés

*Le Moniage Rainouart* I, v. 6135-42<sup>2</sup>

*Pour une sémiologie du corps difforme*

Il nous suffit de relire les premiers chapitres du *De miseria condi-  
tionis humane* de Lothaire de Segni pour nous rendre compte à quel  
point le savoir livresque et théologique sur le corps l'emporte tou-  
jours, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, sur l'expérience organique et médi-

1. Éd. bilingue par L. Moreau, Paris s/d.

2. Éd. G. A. Bertin d'après les manuscrits de l'Arsenal et de Boulogne, Paris  
1973.

cale dont le texte du futur Innocent III, contrairement à ceux de ses prédécesseurs, se nourrit néanmoins considérablement<sup>3</sup>. Et ce corps, souillé, dès son origine, par les fluides impures – sperme et sang – qui habite le ventre maternel, véritable préfiguration du tombeau qui attend l'homme au moment de sa mort (*de utero translatus ad tumulum*, I, 1<sup>4</sup>); engendré dans l'angoisse et la douleur, et marquée par la difformité physique et morale qui touche au genre humain, est, bien évidemment, loin d'être une image parfaite de la Création. Malgré cet héritage, le Moyen Âge s'efforcera de réhabiliter le discours sur le corps (corps politique, corps ecclésiologique, corps poétique) en le déployant sans cesse sur le modèle d'une *figura* rhétorique où chaque partie de ce microcosme se voit assignée un rôle et une fonction spécifiques au sein d'une organisation hiérarchique des membres semblable à une syntaxe corporelle. La topique courtoise nous a ainsi depuis longtemps habitué à cette description archétypale du corps héroïque où la beauté corporelle, isomorphe des vertus physiques, morales et verbales du personnage, se place inlassablement sous le signe de la symétrie et de la proportion que la cadence même des vers s'évertue parfois à reproduire. Que l'on songe, par exemple, à l'impression causée à Médée par la vue du corps de Jason dans *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure:

La forme esgarde de son cors:  
 Cheveus recercelez e sors  
 A, e beus ieuz e bele face [...],  
 Bele boche a e doz regarz,  
 Bel menton, bel cors, e beus braz,  
 Large et grant a la forcheüre,  
 S'a contenance e parleüre  
 Saive e de mout bone maniere (v. 1265-73)<sup>5</sup>;

ou à ce pseudo-défi poétique consistant, chez Chrétien de Troyes, à (d)écrire la perfection physique de Cligès à travers une rhétorique de la *brevitas* qui érige le corps en lieu commun de la reconnaissance par excellence:

3. J. Le Goff, N. Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris 2003, 131.
4. Éd. R. E. Lewis, Athènes 1978.
5. Éd. bilingue par E. Baumgartner, F. Viellard, Paris 1998.

Por la biauté Clygès retreire  
 Vuel une description feire,  
 Don molt sera bries li passages [...].  
 Si chevol resanbloient d'or  
 Et sa face rose novele;  
 Nes ot bien fet et boche bele,  
 Et fu de si boene estature  
 Com mialz le sot feire Nature (v. 2721-23; 2736-40)<sup>6</sup>.

Figé et codifié dans la topique littéraire, nous serions tentés d'affirmer que la représentation du corps-modèle se situe à la frontière entre le silence et l'attente d'une parole qui vienne saturer l'horizon d'attente, devenant un simple transducteur de signes (une infra-langue<sup>7</sup>) qui ne produit pas véritablement un sens, mais affiche, sur sa surface parfaitement lisse et lisible, les signes que l'on espère qu'il reproduise à l'infini. Le corps ne commencerait-il alors à signifier qu'à partir du moment où il met en évidence une faille, qu'il s'agisse d'une simple blessure qui persiste à se rouvrir, d'une plaie qui n'a cesse de saigner d'un texte à l'autre, d'une différence anatomique qui dé-signifie (entre l'identification et la négation) l'identité du héros ou d'une confluence de signes contradictoires qui transforment le corps en un espace sémiologique saturé de formes et de significations, comme il arrive dans le cas du corps chimérique ou monstrueux? Le corps, en effet, n'engendre une dynamique signifiante que lorsqu'il en vient à briser, à déplacer ou à transgresser ses propres limites morphologiques et culturelles, seule la faille, consciente ou inconsciente, enfouie dans le plus profond des secrets, honteusement révélée ou soigneusement cachée par le biais de l'incessante recodification poétique et idéologique dont les textes font l'objet, ayant le pouvoir d'interpeller l'Autre, de défier l'ordre de la représentation (et la représentation comme émanation de l'Ordre) et, ce faisant, d'engendrer la parole fictionnelle ou herméneutique. Et c'est sans doute pourquoi le Moyen Âge, entre la crainte et la séduction, entre le dégoût et la fascination, s'est senti tellement attiré par l'imaginaire de la monstruosité et par l'énigme sans cesse à déchiffrer du corps difforme qui déborde au-delà des limites plastiques assignées par la

6. Chrétien de Troyes, *Clygès*, éd. A. Micha, Paris 1982.

7. Sur cette notion, je renvoie à J. Gil, *Les métamorphoses du corps*, Paris 1985 (j'utilise l'édition traduite en Portugais: *Corpo, espaço e poder*, Lisboa 1988, 142-49).

Création, du corps au seuil de la dissolution, du corps qui se situe aux frontières de l'humain et de l'animalité, qui enfreint les catégories mentales et culturelles de l'Un et du Multiple, du divin et du diabolique, du réel, de l'imaginaire (qu'elle qu'en soit la source – la Bible, la mythologie gréco-latine, ou un Orient mythique, l'Inde notamment, dépeint par les encyclopédies médiévales dans la lignée de saint Augustin et Isidore de Séville, entre beaucoup d'autres sources disponibles<sup>8</sup>) et du pure simulacre<sup>9</sup>.

Situé d'emblée de l'autre côté du miroir du monde qu'il se plaît à fragmenter à travers une constante carnavalisation du sens, l'immense *corpus* des fabliaux se plaît à exhiber ces images à la fois troublantes et dérisoires du corps déformé, grotesque, où l'excroissance physique, alliée à l'excès sémantique du rire, stigmatise l'Autre (quel qu'il soit) et exorcise la différence, tout en œuvrant à la consolidation du tissu social. Mais que penser de la présence du corps déréglé au sein d'une écriture, la chanson de geste, qui se veut exemplaire, qui se définit comme incarnation de la rectitude et de la *pro-*

8. Entre le déroutement et l'admiration la plus secrète, l'image du corps déformé ou excédentaire est omniprésente dans l'imaginaire médiéval, envahissant tous les domaines de la représentation (textuelle ou iconographique). De l'asymétrie créée par le manque d'une partie du corps (tête, nez, yeux, langue, etc.) à l'hypertrophie (pieds, oreilles, tronc, tête, lèvres, etc.), de la réduction à l'unité (cyclope) à multiplication, de l'hybridation relevant du mélange des genres (humain, animal, végétal), de la juxtaposition, de l'inversion ou du déplacement des divers organes sur la surface du corps, à l'image de l'homme sauvage qui menace de dévorer et de faire basculer l'Ordre dans l'indifférencié de la Nature ou du Chaos, le Moyen Âge se plaît à imaginer le corps dans tous ses états, ne serait-ce que pour mettre en évidence la capacité de Dieu à mouler une infinité de formes au sein de la Création. Pour une typologie du corps monstrueux et ses diverses sources textuelles, je renvoie à l'étude, devenue classique, de Cl. Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris 1980 (voir le premier chap. notamment consacré à la cosmographie et à l'imaginaire), ainsi qu'aux synthèses d'H. Martin (*Mentalités médiévales, XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1996, 209-15) et de J. Le Goff, N. Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, 162-65. D'une vaste bibliographie possible sur le(s) discours du corps et ses aléas, je renvoie également aux textes réunis par B. Ribémond, *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge*, Orléans-Caen 1993.

9. Je pense notamment à la théorie augustinienne de la métamorphose basée sur les notions de *phantasticum hominis* et de *phantasmata* (*De Civitate Dei*, XVIII, 18; XX, 19; *De Trinitate*, II, 3; III, 8; *Confessiones*, VI, 13): Sur cette question, voir l'excellent article de L. Harf-Lancner, «La métamorphose illusoire: des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou», *Annales ESC*, 40, 1 (1985), 206-28.

*prietas* par excellence et dans laquelle la question du signifiant, de la forme, du contour (dont l'importance au sein de cette immense géométrie symbolique qui définit l'imaginaire «structuraliste» du Moyen Age<sup>10</sup> n'est plus à démontrer), acquiert une dimension poétique et idéologique primordiale? Or, à moins de laisser le discours critique sombrer dans la pure tautologie, encore faut-il chercher à dépasser l'équation figée (ou stéréotypée) qui interprète simplement le désordre corporel comme une représentation de l'Autre et l'Autre comme une implication logique de toute difformité menaçante qui trouble l'ordre social, cosmique et discursif. L'image toujours suspecte d'un corps monstrueux (ou non) marqué par le manque ou par l'excès (de la forme et du sens) se place, certes, inévitablement sous le signe de l'inversion: inversion de l'ordre naturel de l'univers, inversion des valeurs sociales et éthiques associées à la beauté et la régularité des traits, mais aussi, inversion de toute une topique liée au corps. Allons cependant plus loin et interrogeons le *lieu commun* comme espace privilégié où s'inscrit, dans l'envers du récit, le «sens au-delà du sens accessible», où loge, plus vive que jamais sous son apparente fixité, cette «image dans le tapis» évoquée par Alain Labbé<sup>11</sup>. Serait-il alors permis, dans cette perspective mêlant poétique, imaginaire et sémiologie du corps difforme, d'interpréter le gigantisme que les auteurs des premiers poèmes épiques<sup>12</sup> attribuaient déjà aux Sarrasins, par exemple, comme une sorte d'excroissance totale du corps, un corps devenu excessif, exubérant et hyperbolique qui témoigne non seulement de la puissance terrifiante de cet Autre face auquel se mesure et s'amplifie l'image du héros chrétien, mais également comme l'emblème de l'idolâtrie, cette chimère théologique faussement attribuée aux païens qui résulte justement, elle aussi, d'une hypertrophie aveuglante du signifiant (littéral) par rapport au signifié (éternellement absent)? Or, remarquons que dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, la chanson de geste renchérit sur ces descrip-

10. Comme le rappelle Cl. Kappler, *Monstres, démons et merveilles*, 20.

11. A. Labbé, *L'Architecture des palais et des jardins dans la chanson de geste*, Paris-Genève 1987, 209.

12. Voir le cas de Corsolt dans *Le couronnement de Louis (circa 1130)* ou, plus tard, celui de Gadifer et de Loquifer dans le microcycle de Rainouart, ou encore celui du Sarrasin Fergus, double antithétique de Roland dans une chanson de geste plus tardive encore (XIV<sup>e</sup> siècle), *L'Entrée d'Espagne*. Nous pourrions évidemment multiplier les exemples.

tions d'êtres chimériques et difformes qui commencent à envahir totalement l'espace de la représentation, préfigurant, en quelque sorte, cet univers peuplé de monstres, de démons et de merveilles qui peuplent, à la fin du Moyen Âge, les récits de voyage analysés par Claude Kappler<sup>13</sup>. Le double négatif du champion chrétien prend alors littéralement les traits d'une image au miroir qui inverse, presque terme à terme, la topique qui préside à la construction de l'archétype du héros: qu'il s'agisse du géant Gadifer dans *Le Moniage Rainouart* ou de Loquifer dans *La Bataille Loquifer*, pour m'en tenir à deux exemples appartenant au même cycle ou microcycle épique, le champion sarrasin exhibe un chef semblable à un large chaudron, un crâne enfoncé, des cheveux bouclés plus noirs que charbon, des paupières et des sourcils démesurés, des yeux exorbitants d'où rayonnent des étincelles infernales, des dents pareils à ceux d'un roncín. D'autres traits comme la noirceur<sup>14</sup>, le ventre dur et enflé, la bosse sur le dos dont l'extrémité inférieure se termine par une queue, la bouche large et béante, les jambes arqués et les ongles aiguisés comme les griffes d'un dragon, complètent cette étrange et inquiétante fantasmagorie digne d'un Hieronymus Bosch qui procède à une systématique distorsion corporelle que l'on ne saurait réduire à l'hyposé-

13. Remarquons que le *Liber de naturá rerum*, traité encyclopédique composé par le dominicain belge Thomas de Cantimpré (traité dont le troisième chapitre est entièrement dédié aux races humaines monstrueuses d'Orient), date à peu près de 1230-1245, ayant considérablement influencé récits de voyages, encyclopédies et œuvres scientifiques ou pseudo-scientifiques rédigées à partir de cette époque. Ce fut notamment le cas du célèbre et énormément répandu *Das Buch der Natur* écrit vers 1340-1359 par Konrad von Meigenberg.

14. Alors que le haut Moyen Âge ne fait aucune distinction entre la représentation du Sarrasin (tout comme du Juif, d'ailleurs) et celle des autres personnages, ni par le vêtement, ni par la physionomie, les choses commencent à changer à partir de la première croisade et s'amplifient considérablement au cours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Au sein de l'opposition chromatique, à valeur archétypale, blanc-noir, la noirceur renvoie inévitablement au schéma du péché, du mal associé aux ténèbres, des vices et de l'impur. Sur cette opposition chromatique, je renvoie aux travaux de M. Pastoureau, notamment *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris 1997, 121-26. Sur la représentation du Sarrasin au Moyen Âge et dans le discours épique notamment, voir P. Bancourt, *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du Roi*, Aix en Provence-Marseille 1982; Ph. Sénac, *L'Image de l'autre. Histoire de l'Occident médiéval face à l'Islam*, Paris 1982; E. Filhol, «L'image des Sarrasins dans les textes chrétiens (de la *Chanson de Roland* à la *Chronique du Pseudo-Turpin*)», dans *L'Occident musulman et l'Occident chrétien*. Actes du Colloque International des 2, 3 et 4 novembre 1994 à Rabat, Rabat 1995, 223-39.

mantisme bien trop vague et indéfini (bien que commode, il est vrai) suggéré par des expressions comme «image de l'Autre» ou «représentation de l'altérité». La difformité pose tout d'abord, en effet, un problème d'ordre théologique et logique: tout corps mettant en évidence un ratage, une déviance morphologique, est suspect dans la mesure où il lance un doute ou un vide herméneutique sur les origines que les divers noms et formes donnés au péché (pacte avec le diable, inceste, union avec des êtres surnaturels comme les incubes ou les succubes, avarice, usure, *gula* et tant d'autres<sup>15</sup>) cherchent à colmater. Mais lorsque la difformité (une expérience, somme toute, quotidienne au Moyen Âge) envahit totalement le corps, nous passons au registre du monstrueux qui émerge comme une véritable tentative de décrire l'impensable, de représenter l'irreprésentable. Or, à moins de reconnaître, comme le suggère pour le réfuter immédiatement par la suite, saint Augustin au livre XVI (chapitre VIII) du *De Civitate Dei*, que la monstruosité est semblable à une œuvre ratée de l'artisan, il en résulte que ces monstres sont eux aussi fils d'Adam et que la monstruosité est nécessaire à l'équilibre de l'univers tout comme les ténèbres et le chaos sont consubstantiels à la structure de la Création. Mieux encore: dans la mesure où, selon une étymologie manipulée mais amplement répandue au Moyen Âge, notamment à partir des écrits d'Augustin ou d'Isidore de Séville, la fonction du monstre est de *montrer* le dessein caché de Dieu<sup>16</sup>, le corps délirant ne devient-il pas l'emblème par excellence du signe – un signe de nature déictique, de surcroît – dans sa double et paradoxale vocation de révéler et de dissimuler, de dissimuler en révélant et de révéler en dissimulant? Lire le corps excédentaire pose, par conséquent, un

15. Dans une chanson de geste plus tardive comme *Théséus de Cologne* (XIV<sup>e</sup> siècle), la difformité est à la fois liée à l'interdit sexuel et à la perversion verbale: l'histoire se déroule à Cologne en 632 sous le règne du roi Floripas. Un jour, la femme du roi regarde par la fenêtre et voit passer une dame qui porte un enfant difforme et bossu dans ses bras. Elle le montre du doigt à son mari et se moque de lui en affirmant que cette difformité ne peut être que le signe d'une liaison coupable (nous reconnaissons-là un motif bien connu présent aussi bien au début de *Galeran de Bretagne* que dans le lai de *Fresne* de Marie de France, par exemple). Dieu la punira pour sa légèreté en lui donnant un enfant lui aussi malformé et bossu, Théséus.

16. «Portenta autem et ostenta, monstra atque prodigia ideo nuncupantur, quod portendere atque ostendere, monstrare ac praedicere aliqua futura videntur» (*Etymologiarum libri*, XI, 3, 2. Éd. bilingue latin-espagnol par J. Oroz Reta, M. A. Marcos Casquero, Madrid 1994, II).

problème d'ordre exégétique ou herméneutique, car, ajoute Augustin<sup>17</sup>, le fait que la monstruosité soit considérée comme négative, menaçante et diabolique par les hommes n'implique nullement une faille divine, mais révèle l'existence d'une simple et commune erreur d'interprétation (une illusion de perspective). En effet, le regard humain (trop humain), captif de l'enveloppe charnelle des signifiants disjoints (une forme d'idolâtrie), procède, en quelque sorte, à une lecture dissociative et fragmentaire du corps sans parvenir à découvrir l'unité sous la multiplicité, la similitude (cette *mater veritatis* subtilement développée par l'évêque d'Hippone dans ses *Soliloquia*) sous le mensonge ou le simulacre fictionnelle de la dissemblance; sans parvenir, en somme, à restaurer la plénitude du signe et du sens d'où émerge, par exemple, aussi bien la *diformis formositas* que la *formosa deformitas* de la Création, selon le célèbre oxymore de Bernard de Clairvaux dans son *Apologia ad Guillelmum Abbatem* (III, 106)<sup>18</sup> qui pourrait, à lui seul, servir d'épitaphe à tous ces corps étranges qui, de plus en plus, peuplent l'art médiéval.

La justification théologique d'une esthétique de la dissemblance, fortement influencée par les écrits d'Augustin (voir le *De Trinitate*, XV, 15) et du pseudo-Denys l'Aréopagite, ne saurait néanmoins annuler la nature anxiogène du corps difforme. Et cela pour diverses raisons. L'exercice du pouvoir, qu'il s'agisse du pouvoir politique ou du pouvoir religieux, implique toujours une tentative de maîtriser le sens, son origine et la façon dont il est codifié (par les gestes, la parole ou l'écriture), le corps exorbitant représentant une force menaçante pour l'ordre social dans la mesure où celui-ci ne parvient pas à organiser/penser/intégrer rationnellement ce corps qu'il voue, par conséquent, à l'exclusion, qu'il marginalise, *i.e.*, expulse en dehors des limites d'une cité qui, de plus en plus, se définit justement comme tissu organique parfaitement délimité et constitué par l'union idéale de plusieurs corps sociaux et professionnels. Du point de vue anthropologique et sémiologique, le corps déformé, jouant sans cesse sur les délicates frontières entre nature et culture, entre les

17. Voir passage cité en exergue.

18. «Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? [...] Tam multa denique, tamque marmoribus, quam in codicibus, totum diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando» (dans *Opera*, éd. J. Leclercq, H. M. Rochais, Rome 1963).

forces invisibles et souterraines qui habitent l'univers et les manifestations intelligibles de l'ordre divin, devient une sorte de «signifiant flottant» qui met en cause la grammaire et la syntaxe de l'univers. En effet, comme le souligne le philosophe José Gil au long de son étude sur les *Métamorphoses du corps*, le corps excédentaire est surface qui absorbe et dévore potentiellement tous les signes corporels pour les annuler, les multiplier, les distordre ou les transformer en leurs contraires. Comme dans une caricature, ce corps parasite à la fois amusant et menaçant (mais le rire n'est-il pas souvent une forme d'exorciser l'angoisse?), représente l'envers du corps pensé sur le modèle la *figura*: il est corps asymétrique où la protubérance, par exemple, finit par envahir le champ de la représentation et effacer le corps comme totalité, brisant ou pervertissant ainsi les règles élémentaires du rapport métonymique; corps proliférant où les signes se déplacent sans cesse, se démultiplient au risque de contaminer tous les autres signes qui définissent le système culturel et textuel<sup>19</sup>, usurpent la place les uns des autres, s'inscrivent de façon imprévue sur le corps à l'endroit où l'on s'attendait à trouver un autre signe, un autre sens, transformant le corps en un langage désarticulé (une des caractéristiques du monstre païen) qui ne traduit plus, de façon adéquate, les signes, et qui finit alors par vouer la communication à l'impasse (comme le prouve l'issue de la plupart des dialogues entre le champion chrétien et le géant sarrasin dans les poèmes épiques). Mais, en tant que corps amorphe ou polymorphe, insignifiant ou a-signifiant, il devient aussi corps total ou totalisant, «microcosme qui représente, traduit en représentant, toutes les choses»<sup>20</sup>, *axis mundi* sur lequel convergent toutes les correspondances possibles. D'où cette fascination mêlée de secrète convoitise qu'exerce la vue du champion sarrasin (et de ses pouvoirs) sur le héros épique et sur le poète lui-même. Bien que la topique textuelle s'efforce de maîtriser ou de neutraliser ce corps, ne serait-ce que dans les limites

19. L'argument brandi par Guiot, le neveu de Guillaume, pour expliquer pourquoi, contre les règles du combat singulier, il a tranché la tête du païen Desramé est révélateur: il s'agit de couper court, à travers un geste semblable à une castration, avec une généalogie proliférante du Mal incarné par le Sarrasin: «Ço respunt Guiot; 'Unç mais n'oï tel! / S'il n'aveit pez dunt il peüst alet, / il aveit oilz dunt il poeit veer, / si aveit coilz pur enfant engendrer'» (*La Chanson de Guillaume*, v. 1968-71. Éd. Cl. Régnier, Paris 1990, 2 vols).

20. J. Gil, *Corpo, espaço e poder*, 208.

définies par une rhétorique de l'antiphrase, comme nous l'avons vu précédemment, ou par sa *translatio* culturelle et sémantique à travers le lexème «diable» ou «maufé», le débordement corporel relève invariablement d'une sur-codification qui engendre un excès polysémique de sens (un excès qui côtoie inévitablement le vide, car à force de trop signifier, le corps risque toujours de ne plus rien signifier), ainsi qu'un constant déplacement sémantique que nous pourrions rapprocher du processus métaphorique. Le corps, surtout lorsqu'il s'agit du corps hybride et monstrueux de l'épopée plus tardive, devient alors corps potentiellement illisible et indéchiffrable, non seulement parce que chaque trait qui dessine la physionomie de l'Autre possède sa propre charge sémantique, renvoyant à une (ou à plusieurs) tradition(s) (littéraire, iconographique, théologique, médicale, etc.), mais surtout parce que la confluence de ces éléments au sein d'une nouvelle surface corporelle (et textuelle) recodifie le corps, créant sans cesse de nouveaux réseaux sémantiques.

*Du nez au ventre: amputations et protubérances épiques*

Lorsque le corps, espace sémiologique dynamique et complexe, est envahi par sa propre *finis*, lorsqu'une de ses composantes s'autonomise scandaleusement et s'inscrit comme une greffe à la fois étrange et malsaine à la surface du corps et du récit, dessinant une sorte de langage second (ou subliminaire) qui défie l'interprétation, le texte épique se met à chanceler. La question du corps excédentaire pose néanmoins un problème méthodologique important qui concerne justement sa délimitation: s'agit-il seulement du corps difforme, grotesque et monstrueux ou faut-il également tenir compte de toutes ces marques corporelles de la différence où s'inscrit une faille originelle qui prédestine (déjà selon Otto Rank) le héros (ou l'héroïne) à de hauts faits? Pensons, par exemple à la légende de Berte aux grands pieds ou à celle de la reine Pédauque en pays toulousain, deux figures dans lesquelles, à travers l'hypertrophie ou la malformation des pieds, convergent à la fois le signe infâme du péché ou d'une quelconque autre faille secrète (la lèpre et sa marque animale, la patte d'oie, dans le cas de la reine Pédauque, motif de la fiancée substituée et son rapport à l'interdit sexuel dans le cas de Berte d'après la version transmise au XIII<sup>e</sup> siècle par Adenet le Roi)

et toute une constellation mythique (motifs du filage, de la gémellité, du boitement, complexe symbolique formé par l'errance forestière et urbaine dans *Bertes* ou lié au domaine aquatique dans le cas de Padauque, *etc.*) qui rapproche étrangement ces femmes des déesses païennes archaïques (mi-humaines, mi-animales) qui guident les hommes entre deux mondes et jouent un rôle décisif dans l'accès à la souveraineté. Si le corps est toujours, par nature, un signe extrêmement ambigu dans le discours et l'imaginaire du Moyen Âge, le corps déformé est lui totalement ambivalent, sujet à de multiples renversements sémantiques en fonction de l'approche utilisée, des sources interrogées ou des nombreuses réécritures dont il fait l'objet au cours des siècles. Il y aurait, en ce sens, une importante recherche à faire sur le corps difforme, sur sa typologie morphologique et morale, les sources utilisées, sa réécriture, son fonctionnement et sa signification au regard des discours poétiques où il s'insère<sup>21</sup>. Travail sans doute difficile, ne serait-ce que parce que, comme nous venons de le remarquer, il n'est pas toujours facile de trancher entre la malformation comme signe d'élection (et donc de vertu) et l'anomalie comme signe d'infamie (manifestation du vice ou du péché), *i.e.*, de trancher entre des sens apparemment opposés, car subordonnés à des visions symboliques et idéologiques distinctes du monde qui se superposent et s'entrelacent à travers les différentes strates sémantiques et culturelles du récit médiéval.

Le célèbre et ostensible nez de Guillaume d'Orange est un autre exemple éloquent de cette inquiétante ambiguïté intrinsèque. Nul n'ignore l'origine de ce signe distinctif de l'héroïcité de Fierebrace telle qu'elle nous est transmise par l'un des plus anciens textes épiques, *Le Couronnement de Louis* (circa 1130). Durant le combat qui l'oppose à Corsolt, païen «lait et anchais, hisdos come aversier» (v.

21. En effet, bien qu'il existe tout un contexte idéologique et culturel commun qui parcourt la plupart des discours au Moyen Âge, la problématique du corps (surtout lorsqu'il touche au corps difforme) ne saurait être abordée de la même façon dans le roman arthurien, dans le fabliau, dans la chanson de geste primitive et dans la chanson de geste plus tardive, dans la mesure où chaque discours poétique renferme un système de valeurs (esthétiques et idéologiques) propres, bien qu'il existe, surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, des zones de plus en plus importantes de confluences qu'il faut chercher à explorer et à analyser d'un point de vue dialogique et non pas selon une vision transversale et agglutinante qui ne tiendrait pas compte des spécificités génériques, imaginaires et idéologiques de chaque diction poétique.

505)<sup>22</sup>, celui-ci lui tranche le nez. Les invectives du géant sarrasin à la suite de ce geste sont néanmoins extrêmement révélatrices car elles n'interprètent nullement l'amputation comme signe de bravoure, mais comme une marque tangible et ineffaçable de l'infamie qui défigure désormais le visage du héros et souille à jamais la geste (comme mémoire textuelle et lignage) de Guillaume:

«Culverz Franceis, or iés mal engeigniez,  
Car de ton nes as perdu la meitié;  
Or seras mais Looïs provendiers,  
Et tes lignages en avra reprovier» (v. 1101-4)<sup>23</sup>.

Dans la mesure où elle brise la symétrie du corps, l'amputation physique et identitaire introduit une faille que Guillaume colmatara (ou sublimera) par un mouvement rhétorique inverse qui se traduit dans l'*amplificatio* de son nom propre. À travers ce processus, voici que la protubérance se déplace du corps vers le signifiant nominal dont les anamorphoses constantes deviennent un signe distinctif de Guillaume dans une tradition poétique marquée par la diversité<sup>24</sup>:

22. Cette description montre clairement que l'identification du champion païen au corps monstrueux est très ancienne, faisant toutefois l'objet, à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, d'une remarquable *amplificatio* narrative: «Les uelz ot roges com charbon en brasier, / La teste lee et herupé le chief; / Entre dous uelz ot de lé demi pié, / Une grant teise de l'espalle al braier; / Plus hidos om ne peut de pain mangier» (v. 506-10 de l'édition de E. Langlois, Paris 1984).

23. *Le Charroi de Nîmes* introduit une variante intéressante: malgré le déguisement qui lui a permis de franchir les portes de la ville, Guillaume/Tiacre est sur le point d'être reconnu à son nez par le roi païen Otran, étant alors obligé de réinventer l'origine de cette amputation qu'il attribue à un marchand qu'il avait volé durant sa jeunesse: «Quant ge fui juenes, meschins et bachelers, / Si deving lerres merveilous por embler / Et engingnierres; onques ne vi mon per / Copoiee borses et gueilles bien fermez; / Si m'en repristrent li juenes bachelers / Et marcheant cui ge avoie enblé; / A lor coteaus me coporent le nes, / Puis me lessierent aler a saueté; / Si commençai cest mestier que veez. / La merci Deu, tant en ai conquesté / Comme a voz eulz par ici esgardez». (v. 1234-44 de l'édition de D. McMillan, Paris 1978). Il est aisé de percevoir, sous le voile fictionnelle de ce récit réécrit par Guillaume, ce héros sans père, une métaphore cryptée de la trajectoire de ce personnage, l'amputation du nez par le marchand pouvant renvoyer à l'attitude usurpatrice et ingrate du roi Louis qui écarte sans cesse Guillaume de la distribution des fiefs et le prive, par conséquent, d'un espace identitaire et social propre.

24. Dans le *Roman d'Arles* (du XIV<sup>e</sup> siècle), par exemple, la dénomination occitane du héros prend la forme «al cor nier», le terme *cor* se référant ici au cor

«[...] La merci Deu del ciel,  
 Mais que mon nes ai un pou acorcié;  
 Bien sai mes nons en sera alongiez».  
 Li cuens meïsmes s'est iluec baptisiez:  
 «Des ore mais, qui mei aime et tien chier,  
 Trestuit m'apelent, Franceis et Berruier,  
 Conte Guillelme al Cort Nes le guerrier». (v. 1158-64)

Le héros parvient-il ainsi à transformer définitivement la déformation en signe d'héroïcité et à gommer cette marque avilissante affichée sur son visage? Rien n'est moins sûr, car cette marque continue à affleurer dans plusieurs textes postérieurs appartenant au même cycle: Dans la *Prise d'Orange*, les signes auxquels Guillaume peut être reconnu, malgré son déguisement en païen, sont bien le rire et la «boce» (v. 338)<sup>25</sup> et c'est à nouveau de la «grant boce que vos avez sor le nes» qu'il est question dans *Le Charroi de Nîmes* (v. 1218), bien que cette désignation soit en quelque sorte prise en étaux et neutraliser par les deux expressions conventionnelles désignant le héros comme *Guillelmes au cort nes* (v. 1210 et 1220). Les hésitations ou flottements textuels face au spectre négatif de la malformation que les poèmes cherchent, tant bien que mal, à écarter, ne sont sans doute pas dus au fait que celle-ci renvoie à un organe sensoriel particulièrement important et visible, mais à l'imaginaire réactif par cette désignation, le nez courbe (ou aquilin) étant généralement, comme tout lecteur de chanson de geste le sait, un attribut distinctif des païens et un trait physiognomique qui, de plus en plus,

de chasse (noir en l'occurrence) qui devient l'emblème héraldique de la maison d'Orange aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. D'autres textes donnent le sobriquet «al cornet». Il semble, par contre, n'exister aucune attestation de cet épithète avant le XIII<sup>e</sup> siècle. S'agit-il d'une déformation de la variante plus ancienne présente dès la fameuse *Nota Emilianense* de la fin du XI<sup>e</sup> siècle (où le héros est dénommé de *Guigelmo alcorbinatas*) ainsi que dans les premiers poèmes français (*Couronnement de Louis* notamment, où Guillaume est dit *al corb nes*) ou cette dénomination fait-elle écho à une tradition occitane parallèle mais différente liée peut-être à certaines légendes locales qui circulaient sur le héros? Sur cette question à la fois fascinante et complexe, je renvoie aux nombreuses études d'Alice Colby-Hall: «L'héraldique au service de la linguistique: le cas du 'cor nier' de Guillaume», *Rencesvals*, 10 (1987), 383-98; «In Search of the Lost Epics in the Lower Rhône Valley», *Romance Epic*, (1987), 115-25; «From *Curb Niés* to *Cor Nier*: The Linguistic Metamorphoses of William's Epic Nose», *The Tenth Lacus Forum*, 10 (1983), 505-15.

25. Éd. Cl. Regnier, Paris 1986.

viendra stigmatiser la laideur du Juif ou de tout autre figure de l'altérité qui ne saurait souiller ou contaminer le portrait du héros épique dont le corps se définit, tant du point de vue poétique comme idéologique et imaginaire, comme un corps intègre, étanche, aux contours parfaitement (dé)finis et délimités dans ses frontières, non corrompu (même dans la mort ou surtout dans la mort), un corps agressé et blessé, mais toujours maîtrisé et maintenant intacte l'empreinte de la *figura* moulée par Dieu. Et ceci par antinomie à tous ces corps étranges, incohérents, incontrôlés, et donc, mystérieux et menaçants<sup>26</sup>. Bien entendu, il ne s'agit-là que d'une hypothèse qu'il faudrait confirmer ou démentir à travers un relevé exhaustif des occurrences pour déceler, d'après les contextes, s'il existe une intention signifiante dans la distribution de l'adjectif *corb/cort* pour désigner Guillaume d'Orange et son appendice nasal.

Remarquons par ailleurs que l'altérité qui se dissimule et révèle habituellement sous l'image du corps dérégulé mise en scène par la chanson de geste n'est pas forcément – ou exclusivement – celle qui

26. Remarquons en effet que, malgré les apparences, le discours épique révèle une certaine hantise à l'égard du corps décomposé, démembré, du corps désincarné et dissolu, du corps introuvable, *i.e.*, au sens poétique du terme, du corps (celui du héros chrétien, bien entendu) qui ne peut plus faire l'objet d'une commémoration, interdisant, par conséquent, l'émergence du chant épique qu'il met totalement en déroute, comme en témoigne exemplairement le cas de Vivien dans la première partie de *La Chanson de Guillaume* où le corps du héros est violemment dilacéré, fragmenté («Tuit le detrenchent contreval al graver», v. 925) et dissimulé par les païens. Placé sous le signe de la dispersion, la mort de Vivien n'a rien d'un sacrifice régénérateur (modèle rolandien) et la désincorporation du héros, touchant à l'effacement, conduit l'écriture épique à l'impasse devant l'absence de tous signes corporels à partir desquels on puisse lire/écrire les vestiges d'une geste exemplaire et structurer une mémoire fondatrice/identificatrice. Loin de la merveille, du monstrueux, de la déformation malsaine ou honteuse, le corps excédentaire peut ainsi surgir comme un corps qui perd sa consistante et son homogénéité, un corps dont les contours (ou frontières) d'où émane toute forme s'effacent, où le monde organique intérieur (toujours suspect d'impureté) déborde et envahit la surface extérieure du corps. Corps indigne qu'il faudra, par conséquent, recomposer à travers une poétique la continuation et de la réécriture pour restaurer une unité et intégrité sans lesquelles nulle commémoration épique n'est possible. C'est ce que l'on observe dans la seconde partie de la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans* qui se proposent de recomposer la mort de Vivien en la réajustant au modèle christique et rolandien du héros mourant dont le corps, désormais entier et serein, est trouvé encore en vie en plein *locus amoenus* paisible par Guillaume qui confesse et donne la communion au héros avant de le transporter à Orange où il sera dignement enterré et commémoré.

transparaît sous les traits du géant sarrasin. La menace que les récits tout à la fois dénoncent, exorcisent et cherchent à intégrer dans une nouvelle vision du monde, peut être le reflet d'une menace interne au corps social. Je me limiterai à l'exemple assez éloquent et emblématique d'Hersent, la bourgeoise au gros ventre mise en scène dans *Aiol*<sup>27</sup>, lors d'un épisode remarquable dans la mesure où il opère une intéressante et assez originale (vu la date de composition du poème) confluence entre le registre carnavalesque proche du discours du fabliau (bourgeois et marchands se moquent d'Aiol et lui lancent à la figure des poumons de vaches sous le rire généralisé de la populace: v. 2579-82), l'imaginaire épique et une structure de type romanesque où l'épreuve initiatique (l'errance) se déplace néanmoins du contexte mythique de la forêt vers le labyrinthe urbain<sup>28</sup>. Convergence qui prouve d'ailleurs à nouveau (si besoin est) que la chanson de geste est un genre qui, très tôt, se montre perméable à un univers exogène à son imaginaire fondateur, qui se définit comme un discours capable d'absorber et d'intégrer dans sa structure formelle, sémantique et idéologique d'autres dictions poétiques en tissant des rapports intertextuels et dialogiques avec la plupart des genres littéraires cultivés à la même époque, et qui n'a donc rien d'un genre statique, rigide, étanche, profondément conservateur et à tendance monosémique que la critique a durant de longues années vu en elle<sup>29</sup>. La description d'Hersent, la femme du boucher d'Orléans, est à la fois cocasse et extrêmement riche de sens:

27. Chanson de geste dont la première partie (dans laquelle s'insère cette séquence) remonte à la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle alors que le remaniement dont résulte l'histoire d'Aiol et de Mirabel daterait déjà du siècle suivant. Éd. J. Normand, G. Raynaud, Paris 1877.

28. Voir, à ce sujet, J. Flori, «L'idéologie aristocratique dans *Aiol*», *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, 3 (1984), 205-211; P. Le Ridder, «Le rire dans *Aiol*», *PRISMA*, 12, 1 (1996), 57-74; R. H. Spencer, «Le rôle de l'argent dans *Aiol*», *Actes du VII<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals. Charlemagne et l'épopée romanesque*, Paris 1978, 653-60; F. Suard, «Gabs et révélations du héros dans la chanson d'*Aiol*», *Actes du Colloque international des rencontres européennes de Strasbourg. Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval* (dir. B. Guidot), Paris 1995, 59-78.

29. Notamment à la suite de Jaus («Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1 (1970), 79-101). Nous reviendrons sur cette question à la suite de nos réflexions.

Atant evos Hersent al ventre grant;  
Ch'ert une pautoniere molt mesdisant,  
Feme a um machelier d'Orliens le grant [...]:  
[...] Par lor esparence fissent il tant  
Que .xx. sous le denier vont espargnant,  
A monte et a usure si vont prestant [...].

Quant il furent venu en l'avoir grant  
Qu'il sont venu a auques de droit niant,  
Lors ceullent un orgeul de maintenant,  
Ne laisoient durer home vivant.  
Ele ert si felenese et mesdisant,  
Cuiverte et orgellouse et mal parlant [...].

Ele ot le panche grose et le cul grant,  
.....mal avenant [...].

(À ses insultes) Aiols li respondi par avenant [...]:

«Que vos avés cel cors mal avenant:  
Hideuse estes et laide et mal puant,  
Et le vostre serviche pas ne demanc.  
Moult vos aiment ches mousques par Dé le grant,  
Car vos estes lor mere, mien ensiant:  
Entor vos trevent merde, j'en sai itant,  
Que a molt grans tropiaus vos vont sivant» (v. 2655-2713).

Aiol est *gabé* parce qu'il surgit comme un corps étrange(r) qui émerge brusquement comme une greffe au sein d'un tissu social qui le rejette violemment. Mais la dominante burlesque de l'épisode ne saurait en rien effacer le caractère surprenant et troublant, dans le cadre de l'imaginaire et de l'idéologie sous-jacents à la chanson de geste, de cette représentation d'un monde urbain dominé par l'économie monétaire et marchande avec son propre système de valeurs et un fonctionnement radicalement différent du langage<sup>30</sup> et des

30. En répondant à la lettre aux provocations d'Hersent tout en conservant un ton avenant et courtois, Aiol prouve être à la hauteur de cette épreuve initiatique qui lui permet, ne serait-ce que pour un instant, de réconcilier le langage courtois et nobiliaire avec le langage marchand, la sémiologie épique et la sémiologie monétaire, la vision aristocratique des rapports sociaux et une nouvelle «mesure du monde» (pour reprendre la belle expression de Paul Zumthor) qui émerge avec le développement de la bourgeoisie urbaine.

signes que le regard aristocratique de l'épopée projette sur le corps déréglé et grotesque d'Hersent. L'hypertrophie du ventre et du postérieur se trouve ainsi étroitement liée à une constellation cohérente de motifs qui permet d'interpréter cette image du corps difforme comme une projection anatomique des fantasmes rattachés au spectre de l'avarice et de l'usure. L'iconographie, par exemple, nous a amplement habitué à cette l'image de l'avare au corps déformé par sa petite taille (comme s'il s'agissait d'une figure comprimée sur elle-même), les mains fermées, raides et crispées autour d'un sac plein de deniers auquel il s'accroche désespérément, le dos courbe, son corps formant alors une espèce de symbiose monstrueuse avec la bourse qu'il protège et qui se confond avec un estomac démesuré, enflé, le regard fixé à terre comme si le poids de la richesse l'attirait inexorablement, de toute sa pesanteur, vers la vile matière au lieu de l'élever vers le ciel<sup>31</sup>. Dans la lignée de la *Psychomachia* de Prudence, la littérature normative ainsi que le vaste *corpus* de sermons et d'*exempla* du bas Moyen Âge nous permet de dessiner plus finement encore ce portrait, en liant clairement l'avarice et l'usure à l'imaginaire digestif (l'accumulation de la richesse devenant isomorphe d'un appétit illimité<sup>32</sup>, dans la mesure où l'avare est par excellence celui qui convoite et dévore tout ce qui l'entoure<sup>33</sup> sans digérer et transformer les aliments immondes dont il se nourrit<sup>34</sup>: d'où l'hy-

31. Voir, à ce sujet, les réflexions de Lester K. Little, «Pride Goes Before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom», *American Historical Review*, 76 (1971), 16-51; *Religious Poverty and the Profit Motive in Medieval Europe*, Ithaca-New York 1978, R. Newhauser, *The Early History of Greed. The Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature*, Cambridge 2000; J. Baschet, «I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale», dans C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000, 225-60.

32. Et c'est pour cela qu'il est aussi l'être du désir éternellement inassouvi et frustré: d'où sa comparaison à la figure dramatique de Tantale évoquée, à la même époque, tant par Lothaire de Segni (*De miseria*, II, 14) que par Alain de Lille dans son *Liber de planctu naturae*.

33. C'est pourquoi, comme le rappelle Lothaire de Segni et comme en témoigne l'iconographie médiévale (je pense, par exemple, à la représentation de l'avare dans un fragment exposé dans la salle du chapitre de la cathédrale d'Autun), la bouche de l'avare est semblable à la gueule de l'enfer. (*De miseria condicionis*, II, 14).

34. «*Avaritia*: Nota si unum membrum plus retineat de alimento quam indigeat et non distribuatur alium, in malum suum retinet, quia tunc de facili generatur apostemia; sic cum Deus distribuatur ad sustentacionem vite temporales

pertrophie du ventre), verbal (en empêchant la richesse de circuler ou en créant un sens – une valeur – contre-nature, l'avare et l'usurier interrompent ou troublent la communication et condamnent la parole, soit à la stérilité du silence, soit au simulacre de la signification créé par un système – l'usure – où le signe perd totalement son rapport naturelle, *i.e.*, propre, au signifié et au réel). D'où l'insistance du texte sur la médisance qui caractérise Hersent et le lien explicitement établi par Lothaire de Segni, par exemple, entre l'avarice et l'idolâtrie qui consiste à confondre mortellement le signe avec la chose qu'il signifie ou devrait signifier<sup>35</sup> et entre avarice et luxure, dénonçant une sexualité débridée et contre-nature qui, dans le cas d'Hersent, se manifeste clairement dans les références au gros ventre (figuration imaginaire d'une grossesse permanente?) et au «cul grant», cette dernière précédant l'épisode de la «longe endoile grose et pendant» (v. 2695) que la marchande offre à Aiol en guise d'étendard.

Ce n'est donc sans doute pas par hasard si, dans son *Liber de planctu naturae* (col. 305-9), Alain de Lille place l'avarice entre le chapitre sur la gourmandise («De superfluitate ciborum») et celui sur l'orgueil, tout comme dans *Aiol* le récit de l'enrichissement illicite de ce couple de marchands se situe entre la référence à la nourriture (la viande que l'on dilapide étant l'envers d'une situation d'extrême pénurie vécue jadis par ce couple «dolant et mort de fain et pain querant» (v. 2665) avant qu'il ne se dédie au commerce et au prêt usurier) et la *superbia* qui définit Hersent. Or, *Gula*, *Avaritia* et *Superbia* forment une trilogie diabolique qui se projette somatiquement à travers l'image du corps dilaté et, notamment, du ventre enflé<sup>36</sup>. Du

divicias, qui plus de illis retinet quam indigeat et non magis indigentibus donat in dampnum suum et perdicionem retinet...» (*Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti. Recueil d'exempla compilé en France à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. J. Th. Welter, Paris-Toulouse 1926).

35. «Sicut enim ydolatria servit symulachro, sic avarus servit thesauro. Nam ille cultum ydolatrie diligenter amplificat, et iste cumulum pecunie libenter augmentat. Ille cum omni diligencia colit symulachrum, et iste cum omni cura custodit thesaurum. Ille spem ponit in ydolatria, et iste spem constituit in pecunia. Ille timet mutilare symulachrum, et iste timet minuere thesaurum» (*De miseria condicionis humane*, II, 15).

36. Des traités encyclopédiques et médicaux aux œuvres à portée doctrinale et aux recueils *d'exempla*, la plupart des sources semblent unanimes sur ce point: «Superbia inflat», nous dit Lothaire (*De miseria*, I, 17), ce sur quoi renchérit la *Tabula exemplorum* (§ 284) en précisant que si l'orgueil est aveugle c'est parce qu'il enfle tellement la région oculaire que l'homme est empêché d'ouvrir les

corps difforme et laid d'Hersent émane encore une puanteur (dénoncée par Aiol) qui renvoie, certes, au métier avilissant et impur de la bouchère<sup>37</sup>, mais aussi à la peste qui, toujours selon Alain de Lille, provient de l'accumulation stérile de ce bien immonde et abject qu'est l'argent<sup>38</sup>. Nous savons également que l'avarice côtoie fréquemment la luxure et surtout le spectre d'une sexualité déviante qui, à son tour, est isomorphe d'un profond dérèglement du langage et de la communication (dont la médisance outrancière d'Hersent est l'emblème achevé) qui finit par troubler tout le système sémiologique sur lequel se fonde les rapports à autrui surtout au sein d'une société ancrée dans le pacte verbal et l'éthique de la parole *donnée*. Dans cette perspective, le «cul grant» d'Hersent qui suggère un lien entre l'avarice et les pulsions anales, évoque également les saisissantes miniatures qui, dans certains manuscrits plus tardifs (du XIV<sup>e</sup> siècle, notamment<sup>39</sup>), représentent un singe qui défèque des pièces de monnaies. D'autre part, la connotation sexuelle, assez explicite, de cette protubérance sera confirmée par l'épisode extrêmement cocasse où la bouchère propose en offrande au héros une grosse et longue andouille destinée à être suspendue (comme un étendard ou un gage d'amour) au bout de sa lance (v. 2691-2702). Le spectre de la *mimesis* diabolique liée à l'image du singe continue à planer sur cette séquence qui représente clairement, au seuil de l'antiphrase, une parodie du rituel courtois (subordonné à l'imaginaire du don) célébré par un personnage dont l'activité se situe aux antipodes du geste oblatif: une marchande qui, de surcroît, est usurière et avare. Mais il y a mieux encore: l'affaire de l'andouille, où un

yeux: «Superbia: Nota sicut facie inflata circa oculos, homo non videt, sic homo per superbiam inflatus efficitur cecus».

37. J. Le Goff, «Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval», dans *Pour une autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris 1977, 91-107.

38. Un argument que l'on retrouve dans le virulent prologue du *Roman de Silence* d'Heldris de Cornouaille où l'accumulation avare de la richesse est considérée comme étant pire que le fumier qui lui, au moins, permet d'enrichir la terre et de la rendre plus féconde, étant comparable au silence qui interrompt la communication entre les hommes et empêche, par conséquent, que la diffusion de cette parole/vérité poétique transmise par le roman (voir, à ce sujet, nos considérations dans «La Parole dérobée. Économie du silence et rhétorique de l'avarice d'après quelques récits en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles», *Il Silenzio = Micrologus*, 18 (2009), 113-46).

39. Voir, par exemple, J. Wirth, «Les singes dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques», *Il mondo animale = Micrologus*, 8, 2, (2000), 429-44.

signifiant abject usurpe la place d'un autre signe dans la syntaxe du texte et du monde, n'est-elle pas l'emblème du dérapage sémantique et symbolique introduit par l'économie monétaire qui crée un système de signification totalement arbitraire où le signifiant (l'argent) n'entretient plus aucun rapport substantiel ni avec le signifié (l'objet rêvé du désir), ni avec la chose qu'il désigne (qu'il permet d'acquérir)<sup>40</sup>? Le corps difforme d'Hersent incarne, par conséquent, le triomphe d'une signification impropre (figurée, métaphorique, déviante) face à ce paradigme épique de la *proprietas* et de la rectitude (à tous les niveaux) qu'il se plait à mettre en déroute. Il relève ainsi d'une économie du corps excédentaire où la difformité est surface morphologique et textuelle sur laquelle se greffent plusieurs discours et qui devient ainsi isomorphe de toutes ces menaces qui pèsent sur l'imaginaire médiéval que le récit cherche à la fois à dénoncer, à exorciser et à intégrer, de l'avarice à l'usure et à l'orgueil jusqu'aux dangers qu'incarne le signe monétaire comme emblème du simulacre (poétique?) et du disfonctionnement des signes et du sens.

*Le corps délirant ou les anamorphoses de la chanson de geste*

Dès la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, à quelques exceptions près, la chanson de geste n'est plus, comme le montre parfaitement un récit comme *Aiol*, ce discours qui fonctionne entièrement comme «une présence 'reliquaire' des choses dans les signes, unissant la généalogie au schème narratif d'ensemble» et qui, en ce sens, «entend reproduire dans le texte le monde qui existe au-delà du texte, et le reproduire fidèlement [...] les mots (étant) censés signifier ce qu'ils disent, et le monde être ce qu'il paraît», telle que la définissait Howard Bloch. Elle n'est pas davantage cette forme dégradée, corrompue, difforme et contaminée à la suite de son contact avec le «vain et plaisant» (et donc éminemment subversif) conte de Bretagne, d'après la célèbre définition de Jean Bodel dans

40. Bien que dans une perspective et un contexte poétique différents, voir, à ce sujet, les propos de R. Dragonetti, «Le Singe de Nature dans le Roman de la Rose», dans *Mélanges Jean Rychner. Travaux de linguistique et de littérature*, 16, 1, Strasbourg 1978, 150-60 et «Une métaphore du sens propre dans le Roman de la Rose», dans R. Dragonetti, *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève 1986, 381-98.

son Prologue à la *Chanson des Saisnes*, que de nombreux critiques ont voulu voir dans l'épopée plus tardive en la comparant au pseudo-modèle de la *Chanson de Roland*<sup>41</sup>. Bien qu'elle continue subordonnée à la structure formelle (la laisse) et à une conception symbolique et idéologique du monde et de l'ordre que tout récit s'efforce, de façon plus ou moins convaincante, de restaurer *in extremis*, force est de constater que l'une des marques caractéristiques de la chanson de geste réside, très tôt, dans sa tendance holistique<sup>42</sup>, totalisante et omnivore qui survit et se régénère sans cesse grâce à une croissante complexification de son schéma narratif<sup>43</sup> qui s'accroît, certes, au XIII<sup>e</sup> siècle, mais qui s'amorce déjà durant tout le siècle précédent où plusieurs œuvres témoignent clairement d'une dynamique qui ne se limite plus à une simple confluence de registres stylistiques distincts (épiques, courtois, burlesque ou satirique, moral et didactique, folklore, etc.), mais qui devient véritable confluence de genres<sup>44</sup>. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si, au cœur de cette ouverture des genres, le devenir de la geste carolingienne (en tant que lignage et langage) est entièrement confié à un personnage qui incarne l'Autre par excellence: Rainouart, le géant sarrasin converti au Christianisme qui abandonne, à partir de la seconde

41. Même des critiques autrement avisés comme M.-L. Ollier, pour ne citer qu'un exemple, semblent avoir parfois du mal à échapper à ce lieu commun particulièrement tenace de la mémoire littéraire: «Mais quel qu'ait été le succès du genre, on aperçoit aussi les limites qui lui sont inhérentes; la chanson de geste, comme système de représentation, ne peut pas être protéiforme, comme le sera le discours romanesque; sa primarité s'entend aussi en termes d'unicité; cette forme de discours est historiquement condamnée [...]. Son rôle prend fin dès que, par elle et à travers elle, une communauté s'est reconnue comme telle; dès que chacun de ses membres s'y définit par son appartenance» (M.-L. Ollier, *La forme du sens. Textes narratifs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans 2000, 35).

42. D. Boutet, *La Chanson de geste: forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris 1993, 205-20; Cl. Roussel, «Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives», dans *Les Chansons de geste. Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès Internationale de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes*, Grenade, 21-25 juillet 2003, éd. C. Alvar, J. Paredes, Granada 2005, 65-66.

43. B. Guidot, «Continuité et rupture: l'univers épique de *Garin le Lorrain et Gerbert*», *Olifant*, 13, 3-4, (1988), 132.

44. Voir, à ce sujet, D. Maddox, «Les figures romanesques du discours épique et la confluence générique», dans *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals*, II, Modena 1984, 517-18, ainsi que les intéressantes réflexions de S. Kay dans son ouvrage *The Chanson de Geste in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford 1995.

partie de *La Chanson de Guillaume*, l'univers avilissant des cuisines du roi Louis (univers associé symboliquement à la transformation alimentaire et, par conséquent, à la troisième fonction dumézilienne) pour devenir le champion de la Chrétienté. Le microcycle de Rainouart se place ainsi d'emblée, au cœur de la vaste geste de Guillaume d'Orange, sous le signe du corps hyperbolique et excédentaire qui joue sur les frontières délicates et instables entre l'identité et l'altérité, une instabilité où miroitent aussi bien les inquiétudes liées à une civilisation en pleine mutation que les nouveaux défis poétiques lancés à la chanson de geste. Or, le champion chrétien portant déjà en lui les traits de l'hypertrophie, le texte épique se trouve, en quelque sorte, condamné à une rhétorique de la surenchère lorsqu'il s'attachera à décrire la disproportion physique du champion païen<sup>45</sup>. Nous entrons alors en plein domaine de la démesure, non plus au sens psychologique (*l'hybris* qui s'empare d'un Roland ou d'un Raoul de Cambrai, par exemple), mais au sens morphologique du terme, ce double du héros exhibant invariablement un corps difforme, totalement asymétrique, un corps qui tend vers la dislocation au seuil de la dissolution ou de l'éclatement. Il ne s'agit pas, bien entendu, de prendre trop au sérieux ce qui, dans la plupart des cas, n'était sans doute rien d'autre qu'un jeu rhétorique aux contours souvent burlesques. Certaines caractéristiques de ces corps étrangers au registre épique traditionnel méritent cependant quelques commentaires que je tisserai à partir d'exemples tirés du *Moniage Rainouart*<sup>46</sup> (fin du XII<sup>e</sup> siècle) et de *La Bataille Loquifer* (début du XIII<sup>e</sup> siècle)<sup>47</sup>.

Remarquons tout d'abord que ces figures hybrides – images emblématiques du corps non-codifié ou sur-codifié que nous avons évoqué précédemment – relèvent toujours de l'antithèse et de l'oxymore, le nom qu'elles portent (Loquifer, Gadifer, Maillefer, ce dernier étant le fils de Rainouart que les païens, d'après *Le Moniage*, ont

45. Ce processus conduit parfois à un dédoublement ou à une prolifération infinie de certaines figures de l'Autre qui amplifie les effets hyperboliques: c'est notamment le cas lorsque Rainouart affronte quinze géants dans le *Moniage Rainouart* (*MR I*, laisse 171 ss.: *MR II*, laisse 171 ss.).

46. J'utilise les éditions de G. A. Bertin: *Le Moniage Rainouart I* (publié à partir des manuscrits de l'Arsenal et de Boulogne), Paris 1973; *Le Moniage Rainouart II* (publié à partir du manuscrit D de la BnF et le manuscrit E de Berne), Paris 1988.

47. Éd. M. Barnett, Oxford 1975.

ravi et élevé dans l'autre monde païen) faisant souvent miroiter un processus de composition morphologique bâti sur le principe même de la greffe autour d'un radical (-fer) aux résonances à la fois infernales et mythiques<sup>48</sup>. Autre indice révélateur: malgré les marques de l'altérité que leur corps exhibe, ces personnages règnent sur des cités prospères (reflet idéalisé de la cité médiévale décalquée sur les modèles d'un Orient mythique?) où les jeux courtois cohabitent harmonieusement avec les activités économiques et monétaires systématiquement mises en relief par les textes<sup>49</sup>. Aucun signe néanmoins de démesure verbale, les paroles que les géants dirigent au messager de Thibaut suivant invariablement les règles de la courtoisie et du rituel hospitalier<sup>50</sup>. Il ne reste donc aucun doute que ces créatures, possédant le don divin du langage, contrairement à certains monstres dépourvus de langue décrits par Isidore<sup>51</sup> par exemple, et étant dotées de facultés rationnelles, sont humaines. Leur caractère, leurs vertus épiques et leur nature provoque même une sorte d'admiration secrète à peine voilée par les textes:

Et Loqifers iert de si grant bonté,  
Qu'il ne doute home ne roi ne amiré (BL, v. 1008-9).

Que dissimule alors le corps contrefait de cet Autre qui, de prime abord, ressemble davantage à un miroir à la fois déformant et magnifié du Même?

Les descriptions commencent toujours par insister sur la partie considérée par tous les traités (qu'ils soient de nature encyclopédique, médicale, théologique, normative ou philosophique) comme

48. Le terme *fer/fier* pouvant, en effet, prendre un sens favorable ou défavorable selon qu'il signifie le courage et la vaillance ou une force terrifiante dont les origines secrètes et telluriques sont inquiétantes.

49. Voyons l'exemple de Gadiferne, la ville gouvernée par le géant Gadifer: «Rice est la vile de murs et de fosés. / Par mi le borc est en la vile entrés (le messager de Thiebaut), / et voit ses canges, ces deniers moneés, / ces damoisiaus sor les destriers montés, / et ces puceles as grant cors honorés, / ces esper-viers et ces faucons müés. / De tel nobleche ne fu onques chités» (MR I, v. 6117-24).

50. «Amis, biax frere, bien soiés vous trovés; / traïés vous cha; jouste moi vos seés. / Que fait Tibaut, que si est mes privés? / A il ocist Guillaume od le cort nés? / Et Renouars, est il a fin alés?» (MR I, v. 6158-62).

51. «Nonnulli sine linguis ese dicuntur, invicem sermonis utentes nutum sive motum» (*Etymologiarum libri*, XI, 3, 18).

étant la plus noble du corps, la tête, cet organe qui abrite les forces de l'âme<sup>52</sup>, symbole d'élévation, d'autorité et promesse de transcendance. Le gigantisme qui finit par contaminer tous les éléments constitutifs du corps (bras gros, jambes larges et voutées, pieds énormes et courbes [Gadifer], *etc.*), brisant toute symétrie et proportion, se manifeste ainsi tout d'abord par une remarquable hypertrophie des organes sensoriels: les yeux rouges et embrasés (Loquifer, Gadifer), qui parfois se démultiplient pour accroître les facultés visuelles ou dont la position s'inverse sur la syntaxe du corps<sup>53</sup>, sont généralement recouverts de longues paupières, alors que la pilosité (cheveux, sourcils, longue barbe noir dans le cas spécifique de Loquifer, *etc.*) rapproche le géant de l'archétype de l'homme sauvage<sup>54</sup> tout en soulignant une nature zoomorphe aux contours parfois mythiques (image du dragon), comme c'est le cas de Gadifer aux «jambes de serpentes» (hybridation qui relève de l'oxymore: *MR I*, v. 6367) dont l'extrémité affiche des «ongles agus comme serpens crestés» (*MR I*, v. 6141). La disproportion atteint également les oreilles sur lesquelles l'auteur de *La Bataille Loquifer* se plaît à surenchérir à propos du païen faë Ysabras qui ressemble alors étrangement aux Panotiens décrits par Isidore (*Étymologies*, XI, 3, 19-20) dont les oreilles sont si grandes qu'ils s'en servent pour envelopper/protéger leur corps contre les adversités climatiques:

52. Dans la *Cosmographia* (II, 14) de Bernard Silvestre, par exemple, la tête, création parfaite de l'artisan divin et de Nature, est le siège de la sagesse et se divise en trois chambres distinctes (la mémoire, située en arrière, la contemplation dans la partie frontale et, au centre, la raison).

53. C'est le cas de Picolet, le nain au service de Loquifer (*BL*, laisse XVI) qui possède un œil sur la nuque et deux devant, ce qui lui permet d'avoir une vision totale du réel et du temps et, par conséquent, de devenir le médiateur par excellence entre le monde épique et le monde de la féerie – il est frère d'Aubéron –, entre le passé, le présent et le futur: en effet, si Picolet participe à l'enlèvement de Maillefer (le fils de Rainouart) mettant en cause le devenir de la geste, c'est aussi lui qui le sauve d'une mort proche et certaine pour l'élever dans l'Autre Monde arthurien de Monuble, préservant ainsi le lignage et le langage épique de la destruction, comme nous le remarquerons par la suite. Dans le même récit – qui renchérit considérablement sur ces images du corps difforme, citons également le cas du redoutable *luiton* païen Ysabras qui a, lui aussi, un œil planté sur le front (comme un cyclope) et un autre derrière la tête, son nez se trouvant fiché sur la nuque (*BL*, laisse III):

54. Voir, dans une perspective ethnographique, R. Bartra, *Wild Men in the Looking Glass. The Mythic Origins of European Otherness*, Michigan 1994 (voir

De ses orailles vos dirai verité,  
 tres bien tenoient .I. grant sestier de blé.  
 Cant voit venir tenpeste ne oré,  
 mol tost en son chief acoveté,  
 puis ne doute arme .I. denier monaé (*BL*, v. 203-7).

Comme l'ogre ou l'avare, le champion sarrasin affiche toujours une bouche énorme et béante d'où émergent des dents coutelées «comme roncis» (*MR I*, v. 6137). À ces traits stéréotypés que l'on repérait déjà, bien qu'à peine esquissés, dans les chansons de geste plus anciennes, s'ajoutent néanmoins quelques importations, me semble-t-il, plus récentes. Aussi, le géant sarrasin décrit au tournant des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles n'est plus seulement cet Autre qui éveille les phantasmes menaçants (surtout pour le corps épique) du déchirement et de la dévoration. Sur son corps s'inscrivent d'autres signes extrêmement révélateurs: le nez courbe, le dos bossu, le ventre gros, dur et enflé et un postérieur qui se termine en forme de queue:

(Ysabras) Corbe l'eschine et lou ventrè enflét,  
 groses les janbes, s'ot le cul ancoé  
 d'un coëtis antor recercelet (*BL*, v. 213-15).

(Loquifer) Gorbe l'eschine, gros le ventre et enflé [...].  
 Lou nés ot gorbe, demi piet mesuré (*BL*, v. 1012, 1021).

(Gadifer) (ot) les jambes lees, et derriere encoés (*MR I*, v. 6140).

De Gadifer vos dirai la sanblance [...].  
 La teste ait lee d'une chaudiere grande [...].  
 Et s'ait piés durs et s'a dure la pance (*MR II*, v. 6360-66)<sup>55</sup>.

Décrit sous ces traits, le monstre païen désigne-t-il seulement le Sarrasin ou incarne-t-il toute forme d'altérité qui trouble et défie, à cette époque, la civilisation médiévale aussi bien que l'écriture

surtout les chap. 4 e 5: «Ethnography on the Medieval Wild Man», «The Epic of the Wild Man», 85-148).

55. Bien que la description du géant soit reprise presque terme pour terme dans les différentes versions, cette référence au ventre est absente de *MR I* qui garde cependant l'éloquente assimilation de la tête à une chaudière: «la teste a grosse comme caudiere grande» (v. 6364).

épique, une altérité que les textes cherchent d'ailleurs à circonscrire en plaçant les combats de Rainouart contre Gadifer et Loquifer dans l'espace, isolé et parfaitement délimité (afin d'éviter toute propagation du désordre sur le corps social?), d'une île située au large de la cité (*MR I*, laisse 198; *BL*, v. 1294)<sup>56</sup>. S'il est vrai que ce corps délirant et parasitaire du monstre païen relève d'une satanisation de l'Autre qui, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle surtout, lance un anathème sur toute activité ou tout être (juif<sup>57</sup>, sarrasin, avare, usurier ou hérétique) qui menace l'Ordre («dyable samble d'ynfer soit escelpés», *MR I*, v. 6143); si sa dissemblance (projection d'un signifiant impropre vu comme totalisant ou fragmentaire) traduit un dérèglement sémiologique qui, entre l'excès et le vide de sens, renvoie aussi bien à l'idolâtrie qu'à la dérive métaphorique; si, en somme, ce corps qui mobilise une multiplicité potentiellement infinie de codes peut tout (et donc rien) signifier à la fois, ne pourrait-on pas le mettre à nouveau en rapport avec d'autres visages de l'altérité et notamment avec cette singulière économie du corps épique que nous évoquions précédemment à propos d'Hersent au gros ventre? Rappelons d'ailleurs que l'imaginaire économique lié au complexe digestif ou alimentaire se projetait déjà sur la description de la tête du géant, organe comparé, dans le *Moniage Rainouart*, à un chaudron, ce qui relève clairement d'une inversion fonctionnelle où le chef se substitue à l'estomac (et vice-versa)<sup>58</sup>. Comme dans le cas d'Hersent, la

56. Le *MR* ajoute que l'île est délimitée par des cordes afin d'éviter que les champions ne tombent dans la mer (*MR I*, v. 6509-12).

57. C'est notamment le cas du nez aquilin, trait de plus en plus distinctif de l'iconographie du juif, ainsi que la queue qui dénote son commerce secret avec le diable ou avec une animalité impure (voir, à ce sujet, D. Sansy, «Bestiaires des Juifs, bestiaire du diable», *Le monde animal = Micrologus*, 8, 2 [2000], 561-79).

58. Le corps étant, par nature, une immense puissance transformatrice, les termes de la comparaison (*i.e.*, les organes intervenant dans ce processus de transformation) sont, bien évidemment, potentiellement interchangeables. Dans la vision médiévale du corps, c'est néanmoins à une partie moins noble du corps, l'estomac, qu'est le plus souvent attribuée cette fonction de convertir les aliments. Dans sa *Cosmographia* (II, 14, 147-50), Bernard Silvestre définit d'ailleurs cet organe comme une marmite et décrit le processus digestif à travers une métaphore culinaire qui n'est pas sans évoquer l'image de la chaudière dans le *MR*, une image liée, de façon extrêmement cohérente, au monde imaginaire des cuisines qui parcourt le microcycle de Rainouart: «Ce genre de raison / a fait de l'estomac, situé vers les sommets, / une marmite pour la nourriture. / Le suc de l'estomac est comme un cuisinier» (*Cosmographie*. Trad. M. Lemoine, Paris 1998). Est-ce d'ailleurs par hasard si les premières insultes que

bouche difforme incarne également un dérèglement du langage au seuil de la désarticulation et de la dissolution. Après le simulacre courtois mis en scène lors de la première description du géant, voici que, durant le combat, la parole tend à se fragmenter, à l'égal du corps, se brisant sous la dissonance du cri incohérent et animal:

(Gadifers) brait et reschine com che fust un malfés.  
 Il crie et brait, les eux esbabelés,  
 qui plus reluisent que vers bois alumés.  
 Diable samble, qar tous est hurepés;  
 brait et recane com il soit foursenés (MR I, v. 6217-21).

La problématique du langage nous permet de reposer finalement la question de la *finis corporis* sous l'angle poétique. En effet, ce n'est nullement par hasard si la morphologie de l'Autre se complexifie précisément à l'époque où la chanson de geste s'ouvre à des matières (thèmes, motifs, personnages, structures narratives et de l'imaginaire) et des registres discursifs qui lui étaient jusqu'alors étranges. Notons tout d'abord que le corps excédentaire des géants sarrasins se dédouble métonymiquement sur les objets/attributs magiques et fascinants qu'il exhibe et sur lesquels se projette métaphoriquement cette pluralité de matériaux et de sources dont la nouvelle geste omnivore s'alimente: un cheval merveilleux digne de Bucéphale ou

Gadifer dirige à Rainouart ont justement rapport au passé du héros dans le monde des chaudrons, dans l'univers souterrain des cuisines: «Caitis dolans, avoutre, quisenier» (MR I, v. 6814). L'épisode de la confession qui précède le combat nous apprend, en outre, que cette expérience dégradante représente, pour Rainouart, le seul péché qu'il ait commis durant sa vie (MR I, v. 6741-45)? Remarquons encore que l'image de la tête assimilée à un chaudron s'inscrit également, ce qui est particulièrement révélateur de cette tendance omnivore de la chanson de geste au XIII<sup>e</sup> siècle, dans une vaste tradition médicale qui semble ainsi pénétrer de plus en plus toutes les couches culturelles et discursives (qu'il s'agisse du discours doctrinal – que l'on songe aux écrits de Lothaire de Segni par exemple –, encyclopédique, littéraire ou autre). Nul n'ignore d'ailleurs qu'au Moyen Âge les sources (pensons au *Livre des propriétés des choses* de Barthélémy l'Anglais ou au *Livre des simples médecines*, pour ne citer que deux ouvrages amplement connus) mêlent volontiers recettes alimentaires et pharmacopée, chimie des aliments et alchimie de la matière et du corps au sein d'un même paradigme transformationnel, aspect qui, à nouveau, nous permet de renforcer cette importante strate sémantique qui relie, au cœur de la micro-geste de Rainouart, le monde guerrier à l'univers digestif de la troisième fonction dumézilienne. Sur cette question, voir, par exemple, les travaux de M.-T. Lorcin, *Pour l'aise du corps. Confort et plaisir, médications et rites*, Orléans 1998.

de Pégase (*MR I*, laisse 200), une épée ayant appartenu à Mathusalem, une autre à Alexandre, une troisième au roi Chapalu, une quatrième qui fut forgée dans les profondeurs abyssales de l'univers tellurique de la païennie (*BL*, laisse XXVIII)<sup>59</sup>; une armure fabriquée par une fée dans l'Autre-Monde du roman arthurien, un baume magique venu d'outremer qui soigne toutes les plaies, restaurant sans cesse l'intégrité et la cohérence des corps meurtris et déchirés des héros (*BL*, laisse 28, *MR I*, laisse 98)<sup>60</sup>. Le corps excédentaire et hétérogène de l'Autre devient ainsi, en quelque sorte, l'emblème d'une hétérodoxie épique qui, en érigeant l'intertextualité et le dialogisme en principes d'écriture, n'hésite plus à afficher clairement les différentes strates poétiques, idéologiques et culturelles qui font de la chanson de geste un genre composite, hybride sur lequel plane l'ombre de la bâtardise et de la monstruosité.

C'est ce dont témoigne admirablement un récit comme *La Bataille Loquifer* qui fait constamment basculer les frontières, de plus en plus instables et fragiles, entre les genres, notamment entre discours épique et discours romanesque<sup>61</sup>. Totalement envahi ou assiégé par l'image et par l'imaginaire du corps déformé et proliférant<sup>62</sup>, ce

59. Ces épées dont Rainouart parviendra à s'emparer ne représentent-elles pas métaphoriquement les matières, entièrement recomposées et reforgées, dont se compose la nouvelle chanson de geste au XIII<sup>e</sup> siècle: la tradition biblique, la matière antique, le roman de Bretagne et le fond épique traditionnel lui-même?

60. *Le Mariage Rainouart* amplifie ce thème en donnant un singulier adjuvant à Gadifer. Celui-ci arrive, en effet, sur le champ de bataille accompagné d'une étrange et terrifiante machine de guerre (un *travail*, un *engin*) contrôlé de l'intérieur par des cordes et entourée d'armes offensives (*MR I*, laisse 94).

61. F. Suard, «La Bataille Loquifer et la pratique de l'intertextualité au début du XIII<sup>e</sup> siècle», dans *VIII<sup>e</sup> Congreso de la Sociedad Rencesvals, 15-25 de Agosto de 1978*, Pamplona 1981, 497-503; N. Andrieux, «Arthur et Charlemagne réunis en Avalon: la Bataille Loquifer ou l'accomplissement d'une parole», dans *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals*, 425-34, D. Boutet, «Au-delà et Autre monde: interférences culturelles et modèles de l'imaginaire dans la littérature épique (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)», dans *Le Monde et l'Autre Monde. Actes du colloque arthurien de Rennes, 8-9 mars 2001*. Textes réunis par D. Hüe, Ch. Ferlampin-Acher, Orléans 2002, 65-78, ainsi que nos remarques dans «Rainouart au pays des fées. Interchangeabilité des personnages et dialogisme dans *La Bataille Loquifer*», *Façonner son personnage au Moyen Âge* (Études réunies par Ch. Connochie-Bourgne), Aix-en-Provence 2007 (Senefiance, 53), 99-122.

62. Remarquons, en effet, que l'image proliférante et contagieuse du corps difforme traverse entièrement le récit, désignant aussi bien les Païens (Ysabras, Loquifer), que les figures positives associées à la tradition antique ou populaire

récit aborde d'emblée la problématique de la défiguration sous l'angle d'une généalogie du monstrueux en l'inscrivant sous le signe d'une double origine (païenne et féerique, historique et mythique), *i.e.*, d'une double paternité culturelle, poétique et textuelle. C'est le cas, dès les premiers vers de la chanson, du cruel Sarrasin Ysabras qui n'était autre qu'un *luiton*:

Ysabras fut de molt grant cruialté;  
plus de .XXX. ans avoit noitons esté.  
Fees li orent au nestre destiné;  
plus a d'un an que son tens a finé.  
En autre forme l'orent li deu moné,  
*diversement l'avoient figuré* (v. 193-98).

Mais aussi et surtout celui de Chapalu, ce personnage hideux et chimérique<sup>63</sup> qui semble régner sur un Autre Monde (Avalon) de pacotille où les personnages du roman arthurien (Morgué et ses sœurs, Arthur, Gauvain, Yvain, Perceval et Guenièvre: v. 3898-3908) côtoient harmonieusement avec le héros-modèle de la chanson de geste, Roland, et que Rainouart devra justement affronter durant son séjour onirique (ou cauchemardesque) dans l'univers du roman.

(la sirène qui sauve *in extremis* Rainouart de la noyade à la fin du récit), les personnages négatifs clairement associés au roman arthurien ou à la tradition antique (Chapalu, Corbon né, lors du séjour de Rainouart à Avalon, de l'union contre-nature entre le héros et la fée Morgue, *i.e.*, entre la chanson de geste et le roman de Bretagne) ou les héros médiateurs qui transitent sans cesse entre les deux mondes (monde païen et monde chrétien, monde épique et monde romanesque), comme c'est le cas de Picolet, de Rainouart et de Maillefer. L'hypertrophie et la défiguration touchent, d'autre part, aussi bien les figures masculines que certaines figures féminines qui emblématisent un monde païen terrifiant: que l'on songe, par exemple, au portrait monstrueux de cette perverse nourrice infanticide dont les mamelles font couler un lait meurtrier que Maillefer refuse de boire (nous reconnaissons-là une croyance médicale solidement établie au Moyen Âge selon laquelle le lait transmet les propriétés – positives ou néfastes – qui circulent dans le sang maternel): «Es la norrice, ses cors soit vergondés / que plus est noire que aremens triblés; / grant ot la gole, demi piet mesuré; / de ses mamelles vos dirai verité, / en .I. lit ot .VI. paien engendré; / li .III. sont mort, et li .III. sont remés. / Chascons estoit de Maillefer ans né; / sous qui sont mort ot a ses poinz tüés, / et au .III. autres chascon les iolz crevés; / de ses joiaus lor avoit ja mostré (BL, v. 4063-72).

63. Chapalu est velu, ses yeux sont rouges, son corps étant formé par une tête de chat, un tronc de cheval, des pattes de léopard et une queue de lion (BL, laisses 89-90).

L'enjeu de ce duel est à la fois clair et profondément ambigu: en buvant le sang du talon de Rainouart, le combat fera se dissiper le sortilège dont Chapalu fut victime à la suite de la transgression d'un interdit aux contours mythiques et mythologiques<sup>64</sup>, permettant également à ce royaume figé dans le *lieu commun* de la topique littéraire où les personnages ne sont, au sens littéral comme rhétorique de l'expression, que lettre morte, de se régénérer. L'opération consiste désormais, par conséquent, en un mouvement inverse où il est question de reconfigurer ce qui était dé-figuré, de recomposer poétiquement et morphologiquement le corps difforme. Une fois l'exorcisme opéré, Rainouart passe la nuit avec Morgue et conçoit le diabolique Corbon. Le retour d'Avalon est assez agité, car Chapalu (sur le conseil de Morgue) provoque un naufrage durant lequel le héros, gravement blessé et ne sachant pas nager, croit toucher à sa fin. Il sera cependant sauvé *in extremis* par les sirènes qui l'endorment de leurs chants et le ramènent exactement au point de départ, *i.e.*, sur le rivage de Porpaillart où il se réveille endeuillé par la mémoire d'Aélis et la perte de Maillefer. La circularité même de l'épisode<sup>65</sup> confère au séjour à Avalon le statut d'un récit hors-texte ou d'une étrange greffe poétique qui a l'inconsistance d'un rêve, d'une irréalité. Toutefois, à une époque où le chant épique est concurrencé et menacé par la multiplication des cycles romanesques, la mise en scène du corps dans *La Bataille Loquifer* ne pourrait-elle pas incarner métaphoriquement ce rapport dialogique entre les genres, un rapport parcouru par des tensions qui relèvent à la fois de la complicité inavouable et secrète, de la rivalité latente, du conflit déclaré ou de la complémentarité? Ainsi, par le sacrifice de son sang, Rainouart semble redonner vie et forme à un univers poétique et imaginaire placé sous le signe de la mort et de la difformité. Mais, de l'autre côté du miroir, il impartira aussi à Picolet (personnage éminemment arthurien) de défendre, en sauvant Maillefer de la mort et de la monstruosité du monde sarrasin où il se trouvait captif, le lignage de Rainouart et d'assurer, en un mot, la survie d'une chanson de geste nécessairement enrichie par le contact avec cette

64. Chapalu est le fruit de l'union illicite entre un autre *luiton*, nommé Gri-galet, et la fée Bruneholt violée par ce dernier sur l'île d'Orion (laisse 82).

65. Le passage s'ouvre et se clôt sur un vers pratiquement identique: «Renoars iert sor mer en .I. laris» (v. 3603); «Renoars dort sor mer an .I. larris» (v. 4211).

matière radicalement autre que le nain et Avalon représentent. Au sein d'un univers social et idéologique en pleine mutation, l'exploration plastique du corps représenté dans tous ses états devient, dans *La Bataille Loquifer*, l'emblème d'un renouveau de l'écriture épique qui se place sous le signe paradoxal de la métamorphose et de la *finis corporis*. Une fois encore, il ne s'agit-là, bien entendu, que d'une hypothèse. Car, face à l'énigme et au défi herméneutiques qui émanent du corps excédentaire, ne courrons-nous pas constamment le risque de sombrer dans les pièges tendus par le simulacre corporel comme signifiant et, «faute de connaître la convenance et le rapport de la partie à l'ensemble», comme le suggérait Augustin (*De Civitate Dei*, XVI, 8), de demeurer à la périphérie d'un sens dont l'unité et la plénitude nous échappent inévitablement?

## ABSTRACT

In a Universe in which aesthetic and moral perfection were often under the sign of bodily symmetry and proportion, all physical malformation is the living witness to a fail, conscious or unconscious, shamefully obvious or hidden under the most secret of secrecies, thereby causing a semiological psychosis which threatens and defies both the discourse and the social cultural and symbolic order for which the discourse itself is supposed to represent. How then, should we understand the presence of the anomalous body at the very heart of a writing (the *chanson de geste*) which, by its exemplary nature, should be the epitome of rectitude? What is its impact on the poetic, moral and ideological plan? Why would a double negative as the Christian Hero have eyes that come out of their orbits, bloated bellies, bent spines or disproportionate ears? Why would Hersent, the avaricious and usurious merchant woman of *Aiol* have such a swollen abdomen? Can we identify a corporal typology of vices? On the other hand, is a protuberance a sign of exclusion only, or could it also be the sign of some sort of predestination? Following this line of thought, how should we interpret the fact that Guillaume d'Orange, according to a textual tradition with contradicting versions, is called either 'Guillaume au court nez' or 'Guillaume au courbe nez'? And why would Berte have *grand pieds*? The examples proliferate in a direct proportion to those excessive signs, endowed with a strange autonomy that allows them to cling themselves simultaneously to the surface of the body and of the text and which, in doing so, draw a sort of second language (or a subliminal one) which defies interpretation as it clearly demonstrates that the body, far from being a simple

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO

receptacle of pre-codified signs is equally a semiological territory, a dynamic and complex space which can, in turn, produce unexpected signs and above all senses that place it in the crossroads of history, myth and the poetic imaginary.

Carlos F. Clamote Carreto  
Universidade Aberta, Lisbonne  
ogmios@univ-ab.pt

