

«Et estoit afublé d'une cape a deus envers...»
Aucassin et Nicolette ou le carnaval de l'écriture

Carlos F. Clamote Carreto*

*Ut res ergo sibi pretiosum sumat amictum,
Si vetus est verborum, sis physicus et et veteranum
Redde novum. Noli semper concedere verbo
In proprio residere loco [...]. Si conficis istud
Antidotum, verbis facies juvenescere vultum.*

Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova*, v. 756-758; 763-764¹.

Si se fist laver et baignier er sejourner uit jors tous plains.
Si prist une herbe qui avoit non esclaire, si s'en oinst, si fu
aussi bele qu'ele avoit onques esté a nule jor.

Aucassin et Nicolette, Prose XL, 33-35².

Le récit contrefait. Pour une poétique de la déception

Puisant sa matière dans les méandres de la tradition orale, la littérature du Moyen Âge conserve indéniablement des lambeaux, plus ou moins structurés et cohérents, d'un système mythologique qui pourrait être entièrement centré, à en croire Philippe Walter³, sur le mythe de Carnaval. Ceci à condition, bien entendu, de ne pas réduire celui-ci à la seule période, entièrement assimilée par le Christianisme, précédant le carême, mais comme une manifestation du *Grand Temps* fondateur des origines (dont parlait Mircea Éliade) qui fournit une explication cohérente du rapport de l'homme à l'univers et régit le calendrier cosmique dans sa totalité. Relire et récrire la tradition sous le signe des fêtes calendaires n'est pas une méthode originale. Philippe Walter y

* Universidade Aberta, Lisboa

¹ Éd. E. Faral, in *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1982, p. 220-221.

² Éd. M. Roques, Paris, Champion, 1982.

³ *Mythologie chrétienne, Fêtes, mythes et rites du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2005, p. 9-42.

a consacré une importante étude dans le cadre de la littérature romanesque pour la période 1170-1235⁴, Mikail Baktine ayant exemplairement montré la place qu'occupe cette immense Carnaval dans l'œuvre de Rabelais⁵, alors que de nombreux auteurs se sont employés, à leur tour, à souligner la carnalisation du monde, du langage et du sens présente dans les fabliaux ou dans un récit kaléidoscopique comme *Le Roman de Renart*. L'atypique chantefable d'*Aucassin et Nicolette* ne fait aucunement exception, l'épisode déroutant de Torelore (laisse 28-34), modèle du monde à l'envers où un roi git enceinte alors qu'une reine amazone se divertit sur le champ de bataille où l'on s'affronte à coup de pommes, d'œufs et de fromages frais, justifiant à lui seul une lecture de ce genre. Ce ne sera pas néanmoins notre propos. Car, plus intéressant que d'observer, me semble-t-il, ce thème et ses variations/dérivations au long du texte, c'est d'analyser le carnaval comme hyper-structure ou modèle de représentation au sein d'un poème qui se place entièrement sous le signe de l'inversion et d'une poétique de la déception⁶.

Conservé dans le seul manuscrit français 2168 de la Bibliothèque Nationale⁷, le cotexte dans lequel s'inscrit le poème est lui-même ambigu

⁴ *La mémoire du temps: fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La Mort Artu*, Paris, Champion, 1986, 2 vol.

⁵ *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sur la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁶ Le récit se résume en quelques lignes. Le Comte Garin de Beaucaire voudrait bien que son fils (adoptif) Aucassin participe à la guerre qui ravage le pays mais celui-ci ne pense qu'à Nicolette. On enferme alors celle-ci. Aucassin, à la condition de la revoir pour lui donner un dernier baiser, accepte la bataille et s'y déchaîne tant bien que mal. Le Comte Garin ne tient pas sa promesse et devant l'obstination de son fils, l'enferme. Nicolette s'échappe et l'annonce à Aucassin emprisonné. Puis elle saute les remparts et s'enfuit dans la forêt, où elle rencontre les petits bergers. Au château, le Comte Garin, croyant Nicolette morte ou perdue, libère Aucassin qui va se promener dans la forêt, où il apprend des petits bergers que Nicolette s'y trouve. Tout à sa recherche, il croise un bouvier qui a perdu son bœuf. Il s'éloigne de lui, trouve une hutte (une loge feuillie) qu'il devine construite par Nicolette. Il s'y repose, blessé lors d'une chute de cheval. Nicolette arrive et le guérit. Ils voyagent dans un navire marchand, sont pris par une tempête. Ils se retrouvent à Torelore où tout est à l'envers. À la suite du siège des Sarrasins, les enfants sont à nouveau séparés: Aucassin se retrouve à Beaucaire où son père est mort, et Nicolette à Carthage, son pays natal, d'où, déguisée en jongleur, elle s'échappe pour rejoindre Beaucaire. Elle se dévoile à Aucassin; il la prend pour femme «s'abandonnent à leur plaisir».

⁷ La langue de ce manuscrit, contenant également la musique des parties en vers destinées à être chantées, exhibe les marques dialectales de la région picarde. Écrit

et signifiant. Pris, comme dans une trame dont il est toujours difficile de saisir la logique compositionnelle, entre deux blocs apparemment disparates, la chantefable (qui n'est pas ainsi désignée d'emblée) se présente comme une sorte d'hapax textuel figurant en intrus qui aspire néanmoins à devenir texte-charnière entre la matière purement fictionnelle (le *codex* s'ouvre sur l'*Atre périlleux*, suivi d'un fabliau et de cinq lais féériques – *Eudenarec*, *Guigemar*, *Lanval*, *Narcisse* et *Graelent*) et un univers où la subversive fable tend à s'annuler face au discours, plus canonique et normatif, du traité ou de l'écriture allégorique ou exemplaire à portée didactique et moralisatrice (le second bloc contient quatre fabliaux, *L'Image du monde* de Gautier de Metz, la *Vie de Charlemagne*, des bestiaires -les *Fables* de Marie de Frances et *Li droit bestiaire de la Devine Escripiture*-, deux fabliaux à nouveau, puis l'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun suivi de deux autres fabliaux)⁸. Fruit du hasard ou de la providence, l'écriture (le plus souvent de la même main dans le premier bloc) devient très difficile dès *Narcisse*, à peine lisible pour *Graelent* et *Aucassin* (folio 70), «comme si le scribe tenait seulement à garder la trace du texte, ou même [...] à égarer ses propres traces»⁹. Que cet effacement résulte d'une démarche scripturaire consciente ou non, ou qu'il soit simplement signe d'un texte devenue *lieu commun* si recherché qu'il transforme cet espace en un véritable palimpseste culturelle où la mémoire côtoie l'oubli, et où une fréquence assidue transforme tout signe en marque vestigiale d'une réception textuelle hautement ambiguë, tout pousse à croire qu'il s'agisse-là d'un récit jugé, dès le Moyen Âge, comme étant tout à la fois séduisant et subversif, identifiable dans la (les) tradition(s) qu'il incorpore et déroutant dans sa structure et la façon dont il explore cette matière-source, charmant et incommode. Irrésistible donc et incontournable, bien que difficile – sous peine de légitimer la veine déconstructrice qui in-forme la totalité du poème – d'ériger en modèle textuel digne d'être reproduit. Une continuité sémantique et symbolique semble pourtant justifier la présence

vraisemblablement à deux mains, il date de la dernière partie du XIII^e siècle, bien que notre texte puisse remonter au début du siècle.

⁸ Sur la composition et la logique structurelle du manuscrit 2168, je renvoie aux fines réflexions de Roger Drogi, *Le Cantique déguisé: image et folie dans Aucassin et Nicolette*, thèse de Doctorat présentée à l'Université de Genève (sous la direction de Charles Méla), Genève, 1995, p. 11-27.

⁹ R. Drogi, *Le Cantique déguisé*, p. 17.

et la place de ce petit poème su sein du manuscrit. Car il s'agit bien d'amour dont traite ce récit, d'un amour marqué du sceau de l'interdit (tout comme dans les lais) et qu'il faut, tant bien que mal, comme dans le roman arthurien, chercher à concilier avec l'art de la chevalerie. Sur la récréantise qui victime aussi bien Érec qu'Aucassin, tout deux médusés par le désir où ils s'abîment dans le mirage (l'image) de l'Autre comme reflet hypertrophié et hypertrophiant du Même, plane toujours le spectre de Narcisse, ce lai étant lui aussi «victime» d'une même fréquentation gommante. Aussi la chantefable se relie-t-elle directement à *Graelent*, fable qui la précède dans la syntaxe narrative du codex, Nicolette, la belle sarrasine achetée par le vicomte de Beaucaire, étant l'avatar, à peine voilée, de la fée (laisse XVIII, 28 et XXII, 31), alors que les trois ans que les héros passent, sans qu'ils s'en rendent compte, dans l'univers utopique de Torelore évoquent clairement (ironie mise à part) les trois cent ans durant lesquels le personnage du lais demeure dans l'Autre-Monde avant de revenir à sa terre natale marquée par la décrépitude et la mort (qui se projette d'ailleurs dans la mort du père à la fin d'*Aucassin et Nicolette*). Autre motif lancinant, pour ne pas dire obsessionnel, qui déchire verticalement le poème et que l'on finit par retrouver dans les autres textes formant le second bloc de la compilation: l'opposition (inversée, nous le verrons) paradis/enfer qui se dédouble à travers les couples sémantiques (et antithétiques) Loi/désir, fiction païenne/écriture chrétienne, déviance/idéal de rectitude. En ce sens, il n'est pas étonnant de voir se succéder à la chantefable, deux fabliaux écrits dans doute de la même main: *Li favliaus d'infer* et *Li favliaus de Quaresme et de Carnage*, ce dernier reprenant, amplifiant au niveau thématique et explicitant le motif structural qui parcourt le récit: le Carnaval. Le poème se place donc au croisement (à l'instar de ce carrefour – *axis mundi* et axe de convergence/virage sur le plan narratif, structural et symbolique – des sept chemins où Nicolette construira une «loge» feuillie digne des amants de Béroul pour y accueillir son bien-aimé: laisse 19) d'une tradition textuelle paradoxale et complexe où la fable, aux origines et au sens instables, côtoie le discours encyclopédique sur le monde, en se présentant d'emblée, par sa seule position au sein du manuscrit, comme point de confluence intertextuelle, une intertextualité explicite qui, au-delà du principe de la réécriture qui caractérise toute activité scripturaire au Moyen Âge, est justement au cœur de la logique compositionnelle du poème. Cet intense dialogisme ne se limite néanmoins plus à un

simple effet de miroitement. S'il en vient à ériger les sources en modèle (de Paradis), c'est pour mieux les faire basculer (en enfer), suivant une logique constante de l'inversion (des formules et des motifs) ou de la réversion où tous les éléments constitutifs d'un genre confluent pouvant occuper la place les uns des autres sur la chaîne syntagmatique et paradigmatique du récit. La *mimesis* textuelle émerge alors comme art de la contrefaçon et du travestissement. L'imaginaire carnavalesque affecte ainsi l'essence et la structure mêmes du récit dont la fonction au cœur du recueil pourrait consister à bouleverser cette matière vaste et hétérogène reçue de la tradition (vers et prose, fable et discours doctrinal) pour mieux en exorciser les ruptures au sein d'un nouvel ordre du langage et du monde.

La nature atypique de la chantefable continue à intriguer et à dérouter les critiques qui, définitivement, ne semblent s'accorder que sur le charme discret mais puissant qui émane de ce récit. Certains l'ont lu comme un roman, un conte, une nouvelle, un fabliau ou une épopée burlesque. D'autres y ont vu une parodie, un pastiche, une satire, une composition dramatique, un mime (à la suite de Mario Roques) ou une réinvention du prosimètre latin (à la suite de Boèce et Alain de Lille) ou médiéval qui refuse toutefois de se ranger aux conventions formelles, thématiques et performatrices associées à un quelconque canon littéraire¹⁰. En partant du constat que le récit fonctionne essentiellement comme un jeu (à l'image des *jeux de Carnaval*) où se donnent en spectacle plusieurs genres ou sous-genres littéraires en vogue (le roman courtois, l'épopée, la pastourelle, le fabliau, etc.) Rosana Brusegan proposait la notion intéressante de *mimotexte*¹¹ qui consiste en une *mimesis* amplifiante (y compris de certains archaïsmes formels ou linguistiques) de motifs ou structures poétiques visant à récrire, contrefaire et dépasser les modèles qui constituent l'héritage littéraire parfaitement dominé,

¹⁰ B. N. Sargent, «Parody in *Aucassin et Nicolette*: Some Further Considerations», *French Review*, 43, 4, 1970, p. 597-605; R. Brusegan, «Retorica di *Aucassin et Nicolette*», *Paragone*, 414, 1984, p. 46-63; F. Carmona Fernandez, «parodie et humour dans le roman en vers de la première moitié du XIII^e siècle: allusion et tradition littéraire dans *Aucassin et Nicolette*», in *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts (actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988)*, éd. T. Bouché et H. Charpentier, Talence, 1990, p. 97-106; A. E. Cobby, «Aucassin et Nicolette», in *Ambivalent Conventions. Formula and Parody in Old French*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 55-81 (ces réflexions débutent par une excellente synthèse bibliographique).

¹¹ «Retórica di *Aucassin et Nicolette*».

à n'en pas douter, par l'auteur anonyme de ce récit. Déceler les traces de cet immense pré-texte est à la fois une tâche vaine (et savamment accomplie par beaucoup) et ingrate, car la liste demeure inlassablement ouverte. De Boèce (pour le *planctus* du prisonnier) à *Pirame et Thisbé* (pour le motif de la fente dans le mur qui permet à l'héroïne de rejoindre Aucassin dans sa prison), en passant par le *Cantique des Cantiques*¹², *Tristan* (Béroul et *Folies*), *Érec* (la *récréantise*), *Yvain* (épisode du bouvier), *Lancelot* (l'oubli et l'extase amoureuse face aux cheveux-reliques de l'objet du désir), *l'Escoufle* (épisode de la fuite à l'aide des draps transformés en corde; rôle de l'argent et de l'économie marchande dans la progression du récit et dans le nouveau modèle d'initiation proposé aux héros), *Guillaume de Dole* (rôle dynamique joué par la femme face à l'impuissance – duperie ou passivité – qui semble caractériser le héros; motif de la ville comme labyrinthe que l'on parcourt en secret), *Le Roman de Silence* (la pucelle déguisée en jongleur, motif dominant du travestissement) et, bien entendu, *Floire et Blanchecheur* considéré souvent comme le modèle narratif le plus proche reliant le récit à une prétendue (mais absolument injustifiée, car cette matière circulait largement en Occident à cette époque) source orientale (*Les Mille et une nuits*, par exemple), *Aucassin et Nicolette* est l'exemple achevé de ce «mirage des sources» (selon le beau titre de Roger Dragonetti) qui imprègne la littérature médiévale. Véritable langue de Babel, la chantefable est à la fois tout et rien. Omnivore par nature et par conviction, elle embrasse et rejette tous les genres à travers un langage qui se veut successivement autoréflexif (*or se cante*) et impersonnel (*or dient et conte et fablent*), source de re-connaissance et d'identification et injonction différenciatrice. L'image de Narcisse et du miroir fait ainsi retour sur ce texte d'où émane une puissante réflexivité littéraire. Situé en aval du processus d'évolution historique et sociale de la plupart des genres cultivés au Moyen Âge, *Aucassin et Nicolette* se présente moins comme une écriture désireuse d'enfouir ses modèles (de rompre, à l'instar des héros, avec une paternité textuelle et symbolique défailante) que d'offrir un espace de convergence où ceux-ci dialoguent et s'entrelacent, mettant

¹² Poème qui serait, selon R. Drogi, une sorte d'Ur-text du récit, offrant le «modèle d'un texte irréductible à un sens, ni symbolique, ni proprement allégorique, ni proprement érotique, mais déjà tissu de son propre commentaire opaque, 'mystique' qui résorbe la pure 'visibilité' et qui n'offre d'images que pour attendre au cœur l'élan qui le porte» (*Le Cantique déguisé*, p. 31).

en évidence aussi bien leurs virtualités formelles et signifiantes que leur inefficacité/impuissance sémiologique à rendre compte d'une nouvelle «mesure du monde» (Paul Zumthor) qui se dessine dès le XII^e siècle. Seul un genre mixte comme la chantefable devenait ainsi susceptible de dénoncer, en incorporant sous forme de *topoi* des brides de la tradition lyrique, courtoise ou épique, l'usure d'un langage qui tend à se vider de son sens à cause de la rigidité de ses structures et d'une l'hyper-codification qui touche à la brisure, et d'inventer un nouveau support, plus souple, où le vers et la prose se régénèrent réciproquement rénovant de la sorte la matière dans laquelle ils puisent, et où le rapport entre les genres (au sens aussi bien sexuel que poétique) se veut exploration de nouvelles frontières discursives. Entre le paradis et l'enfer, voici que le texte s'érige en modèle poétique du purgatoire.

Mais encore faut-il prendre ce terme hors de son contexte strictement théologique. Le purgatoire comme espace intermédiaire, comme troisième lieu¹³, comme univers de la conversion par excellence, i.e., de tous les renversements possibles. Mais le purgatoire, n'est-il pas également l'espace où le pécheur est appelé (*monnayant* prières et offrandes) à se purger de ses fautes et des maux qui l'accaparent? Or, n'est-ce pas cette même guérison de l'âme et du corps que le prologue promet à tout lecteur/auditeur de l'œuvre?

Qui vauroit bons vers oïr
del deport du viel antif
de deus biax enfans petis,
Nicholette et Aucassins,
des grans paines qu'il souffri
et des proueces qu'il fist
por s'amie o le cler vis,
dox est li cans, biax li dis
et cortois et bien asis.
Nus hom n'est si esbahis,
tant dolans ni entrepris,
de grant mal amaladis,
se il l'oit, ne soit garis
et de joie resbaudis,
tant par est douce (I, 1-15).

¹³ Voir J. Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

Si *l'incipit* permet d'établir une claire analogie entre les peines et souffrances du lecteur et celles qu'endurera, par amour, Aucassin, il en suggère également une autre, plus oblique ou discrète certes, mais non moins éloquente et riche d'implications obscures. En effet, ce chant inaugural, consubstantiel au vers et à la performance orale (corporelle, donc), ne détient-il pas un pouvoir analogue à celui de Nicolette qui, par deux fois dans le texte, est décrite comme un avatar de la fée guérisseuse? La narration ne portant jamais aucune marque grammaticale spécifique du genre, l'héroïne ne serait-elle pas alors la voix secrète qui tisse les fils de cette ingénieuse écriture tout comme elle tisse, grâce à son *engin subtil*, comme le dira Guillaume de Machaut, les fils d'un récit qui, sans son action, serait pure paralysie à l'image d'Aucassin? Le *pharmakon* inhérent au plasma fictionnel (évoqué ailleurs par Geoffroi de Vinsauf dans sa *Poetria Nova*¹⁴) deviendrait ainsi isomorphe du pouvoir à travers lequel l'héroïne guérit le pèlerin (laisse XI) et son bien-aimé (laisse 28), Nicolette incarnant les paradoxes et l'étrangeté d'une écriture travestie et, comme nous le verrons, aux contours étrangement hermaphrodite. Remarquons d'ailleurs, à l'appui de cette hypothèse, que les adjectifs qui caractérisent le langage poétique dans le prologue (*doux, beau, courtois et bien assis*) sont ceux-là mêmes qui décrivent habituellement Nicolette selon la topique courtoise. Tout deux relèvent d'une rhétorique de la séduction, i.e, du signifiant, qu'il soit de l'ordre du corps ou de la lettre. C'est lorsqu'il se trouve emprisonné «en celier sosterin» (XI, 6) sous les ordres de son père qui échoue systématiquement à le convaincre à oublier Nicolette et à se dédier à l'art de la guerre, qu'Aucassin, pris comme Tristan de folie d'amour, entreprend un *planctus* où il désire avidement que son amie le guérisse comme elle a jadis guéri un pèlerin gisant «malades de l'estervin» (XI, 18). Non pas grâce à l'action d'un baume quelconque fabriqué à partir d'herbes dont elle connaît les propriétés médicinales (comme elle le fera pour soigner l'épaule d'Aucassin), mais par le biais d'une véritable érotique du corps (semblable à celle que prétend exercer l'écriture) aux connotations sexuelles à peine voilées par le texte:

«Tu passas devant son lit,
si soulevas ton traï
et ton peliçon ermin,

¹⁴ Voir passage cité en exorde.

la cemisse de blanc lin,
tant que ta ganbete vit:
garis fu li pelerins
et tos sains, ainc ne fu si;
si se levade son lit,
si rala en son païs
sains et saus et tos garis» (XI, 22-31).

Nicolette semble ainsi incarner le triomphe du signifiant en tant qu'art de la séduction, mais également du leurre et de la dissimulation, aspect qui s'inscrit d'ailleurs dans la trajectoire personnelle de l'héroïne (la princesse sarrasine, ravie puis achetée afin d'être transformée en esclave). La séquence de la rencontre clandestine entre les amants (à travers la fente d'un mur) donne, en outre, lieu à un curieux débat sur la conception de l'amour en fonction des sexes. Dans un apparent (et incompréhensible hors de cette lecture) regain de misogynie, faut-il s'étonner de voir Aucassin considérer l'amour au féminin comme étant inférieur au masculin, le premier se situant dans la sphère du regard (l'œil) et de l'envoutement charnel (le «cateron de la mamele» et «l'orteil del pié», dira le poème, en rabaisant la casuistique courtoise au langage propre du fabliau), alors que le second «est ens el cué planté, dont ele ne puet iscir» (laisse XIV)? Aucassin, à l'image du lecteur/auditeur peu averti, se laisse-t-il prendre à l'illusion? Ou son discours révélerait-il une vérité secrète sur le texte et sur lui-même? À savoir que dans un univers entièrement «afublé d'une cape à deus envers» comme celle du bouvier rencontré par le héros (XXIV, 20-21), l'idéal subordonnée à l'inhérence du sens et de la valeur (les notions de *proprietas* et de rectitude prônées par les grammairiens du Haut Moyen Âge)¹⁵ semble condamné à la stagnation et à la pétrification inopérante, alors qu'à partir du signifiant miroite une pluralité, en partie illisible, de significations qui relancent sans cesse la lecture, le désir et le récit.

¹⁵ Voir, entre autres, H. Bloch, «La grammaire du haut Moyen Âge», in *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989, p. 42-89, ainsi que les réflexions d'E. Vance, *From Topic to Tale*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

Rhétorique de l'antiphrase et *descort* des genres

Aussi ce poème est-il tissé, dès le départ, aussi bien de contradictions que de *contradictions*¹⁶ qui visent à tromper le lecteur, à bouleverser son «horizon d'attente» (selon la théorie de la réception énoncée par Jauss), à briser le pacte narratif que le narrateur établit avec le destinataire du récit. Et ceci à tous les niveaux, que ce soit sur le plan structural de l'identité poétique assumée (et immédiatement refusée) par le texte, ou sur celui, plus narratif, du portrait et de l'action des personnages par rapport aux (stéréo)types littéraires qui les façonnent. Cette poétique de la déception s'inscrit dès le prologue dans l'étrangeté d'une expression récurrente: le chant comme réjouissance (*deport*) du «viel antif» (I, 2). Cette figure pléonastique de l'ancienneté (qui contraste avec la présentation, au vers suivant, des «deus enfans petis» formant la matière du conte et dans laquelle se projette déjà la figure du vieux comte Garin de Beaucaire) pourrait renvoyer aux sources du récit qui, à l'instar de l'espace administré par le père d'Aucassin, ssurgit comme une terre assiégée et *gaste*, fragile, comme un univers qui a «son tans trespasé» (II, 8). Mais à quelle matière cette source renvoie-t-elle? Remarquons que «Viel antif», c'est tout d'abord le cheval de Roland dans la geste fondatrice¹⁷. Mais l'expression évoque aussi bien Baligant, «le viel d'antiquitet» (laisse 189, v. 2614) et son double chrétien, Charlemagne. Dans *Floire et Blanchefleur*, la «tor d'antiquité» (v. 1812)¹⁸ représente une réalité païenne dont l'art et l'engin provoquent à la fois le trouble et l'émerveillement. Dans un texte come le *Roman de Thèbes*, les choses se précisent davantage, le syntagme «vielz antis» (v. 5313, 7925) se rapportant directement aux poètes de l'Antiquité Classique, à Platon et Cicéron notamment. C'est donc tout un héritage littéraire (chanson de geste et premiers romans) et philosophique que la chantefable revendique pour aussitôt le mettre à distance. Nous retrouverons d'ailleurs la même expression plus tard dans le récit lorsque Nicolette quitte les bergers en prenant un «viés sentier anti» (Vers XIX, 5) qui la conduira au carrefour des sept

¹⁶ R. Dragonetti, *Le mirage des sources: l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 42.

¹⁷ «As porz d'Espagne en est passt Rollant/ Sur Veillantif, sur bon cheval curreant» (XCI, v. 1152-53: éd. critique de Ian Short, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1990).

¹⁸ Éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, 1983.

chemins. Cette référence se trouvant inscrite dans l'espace poétique du chant associé au motif des bergers, elle pourrait alors renvoyer à une autre matière appelée à être dépassée, le genre de la pastourelle et, par métonymie, celui de la lyrique provençal. Finalement, est-ce une simple coïncidence si la tour (qui rappelle celle de Blanchefleur, de Lancelot, de Fénice et de tant d'autres) où se trouve enfermé Aucassin est justement décrite comme «vielle [...] et ancienne» (XII, 34), d'où la fente par laquelle l'héroïne parvient à passer sa tête et à communiquer avec son amant? C'est, par conséquent, toute une matière fondatrice hétérogène (épique, romanesque, philosophique et lyrique) marquée par l'usure et la faille, inadéquate donc à représenter une nouvelle dimension/réalité du désir (amoureux tout comme poétique), que la chantefable se propose de revisiter et de dépasser. Remarquons d'ailleurs que le début du poème – clairement ironique au sens d'une mise à distance intertextuelle et dialogique – repose essentiellement sur une rhétorique de l'antiphrase (d'où la notion de *pharmakon* que nous avons appliquée à cette singulière écriture qui se présente à la fois comme remède et poison, promesse de rédemption et imminence d'une dérive provoquée par le leurre sous-jacent au jeu poétique sur les genres).

Le prologue surgit alors comme pacte fiduciaire et trompeur en inscrivant le récit dans diverses traditions poétiques qu'il ne respectera jamais. L'annonce d'une histoire d'amour composée en vers renvoie au récit courtois (lai ou roman), la forme heptasyllabique appartenant néanmoins au registre lyrique. D'autre part, l'usage de l'assonance, de la laisse, du vers orphelin, des formules d'adresse au public («Qui vauroit bons vers oïr») ¹⁹ et de celles qui décrivent armes et combats (laisse XI, par exemple) constituent autant de conventions littéraires qui ancrent le conte dans la tradition épique ²⁰. Un peu à l'image d'un Jean Renart jouant d'une ruse digne de son homonyme animal lorsqu'il vante lui aussi, au début du *Guillaume de Dole*, sa trouvaille poétique consistant à entrelacer récit et chant lyrique, armes et amour, alors que le conte n'aura que faire des vertus chevaleresques, notre auteur promet d'emblée de

¹⁹ Ces formules sont extrêmement nombreuses et scandent le poèmes à la façon d'une chanson de geste: «Nicolette fu en prison, si com vous aves oï et entendu» (VI, 1-2); «Aucassin fu armes sor son cheval, si com vos aves oï et entendu» (X, 1-2); «Nicolette eut faite le loge, si com vos aves oï et entendu» (XXVIII, 1-2).

²⁰ Voir A. E. Cobby, *Ambivalent conventions*, p. 56-58; R. Brusegan, «Retorica di *Aucassin et Nocollette*», p. 56-57.

raconter les «proueces» (I, 6) d'Aucassin dont il ne sera jamais question, bien au contraire. Que dire finalement de ces signifiants nominaux (toponymes et anthroponymes) et de cet espace géographique qui inaugurent le poème? La prose II s'ouvre sur le tumulte des armes et la violence guerrière typique d'un texte du Nord, situant néanmoins l'action épique en terre de Provence, espace préférentiel de la poésie lyrique, récemment occupée par un autre type, plus insidieux, de croisades (je pense à notamment à la *Chanson de la croisade albigeoise*, composé à peu près à la même époque que notre poème). Cette antinomie se retrouve dans la langue du scribe, le picard, déplacé par rapport à un univers où devrait s'entendre les sonorités occitanes. La courtoisie promise par ce beau et harmonieux chant se trouve ainsi radicalement démentie par le *descort* des langues, des genres et du monde mise en scène par *l'incipit*. L'inversion s'empare des signifiants: voici qu'un dénommé Bougart de Valence dont le nom évoque à la fois le bougre et l'altérité menaçante du *bulgare*, s'acharne depuis vingt ans sur Beaucaire défendue coûte que coûte par Garin (qui n'est pas de Monglane ni *Lo Brun*) dont le nom fait écho à la guérison (*garis*, I, 13) promise par le prologue, mais que les attributs de «vix et frales» (II, 7) contredisent violemment. Comme le souligne Roger Drogé, «Li quens Garins de Biaucaire personnifie dans sa santé antiphrastrique la partition absurde, sociale, morale, sentimentale, religieuse dont l'aboutissement inévitable est l'état de guerre auquel se trouve livré le monde. Il concentre en lui la folie violente (l'hybris) par quoi est entraîné aussi le comte de Valence. En regard de cette folie "originelle", comme le péché, la folie d'amour qui concerne Aucassin prend déjà le statut de remède.»²¹ Aussi l'espace oxymorique de Beaucaire, n'a-t-il rien d'un Beurepaire, la forme *caire* évoquant une chute (*cheoir*, *cair*) qui nie la beauté idyllique inscrite dans la racine du mot. C'est donc bien un monde à l'envers (mots et connotations y compris) que le poème suggère dès le départ. Beaucaire apparaît ainsi comme le lieu utopique de la chantefable qui se définit comme espace privilégié de la confluence des genres, des registres et de dictions poétiques généralement séparées et inconciliables.

Les personnages n'échappent pas à cette logique de l'inversion où l'écriture assume les contours d'un paradoxe au seuil de la folie. Ane Elizabeth Cobby a exemplairement démontré que le portrait d'Aucassin,

²¹ *Le Cantique déguisé*, p. 225.

entièrement bâti sur la topique alternativement épique et romanesque, est sans cesse en porte-à-faux avec les vertus guerrières ou courtoises qu'il (ne) possède (pas)²². Fou d'amour, il refuse de prendre part à l'univers de la violence guerrière et dépense son énergie dans un interminable *planctus* alors même que les habitants de Beaucaire perdent leur vie pour défendre son/leur pays. Lorsqu'il accepte finalement de combattre contre la promesse paternelle (destinée, elle aussi, à être brisée) d'un baiser et d'une dernière parole échangée avec son amie, il prend, en parfait chevalier, les armes, le souvenir de Nicolette faisant jaillir en lui le *furor* guerrier. Mais aussitôt l'image créée (et apte à être lue et déchiffrée par le lecteur), le texte se charge de la faire voler en éclats. Que fait Aucassin lorsqu'il est entièrement adoubé? Il contemple, en Narcisse de pacotille, la beauté de ses deux pieds (IX, 12-13) et ceci juste avant que le souvenir ne se transforme en extase amoureuse qui change notre héros en un Lancelot oublieux de ses devoirs chevaleresques, ce qui entraîne sa capture par les ennemis, situation qu'un nouveau coup de théâtre va renverser, Aucassin faisant prisonnier le comte Bougart qu'il remet à son père (laisse X). Le discours poétique renchérit sur l'inversion en faisant tourner à son gré la roue de Virgile, le style noble de l'épopée donnant lieu aux métaphores agricoles du *stylus humilis*:

Or quidiés vous qu'il pensast n'a bués n'a vaces n'a civre rendre, ne qu'il ferist cevalier ne autre lui. Nenil nient! Onques ne l'en sovint (X, 6-8).

Emprisonné par son père dans un cellier au mur pourtant fendu, le héros ne fera rien pour se libérer son carcan (existentiel et rhétorique), et ce sera toujours Nicolette qui, du début à la fin du conte, viendra à sa rencontre. La seule fois qu'Aucassin entreprends (j'y reviendrai) une action digne de ce nom, c'est à Torelore, incarnation thématifiée du monde à l'envers. Mais, là encore, il fera preuve d'un langage – paroles et gestes (battre le roi enceinte pour rétablir un pseudo-ordre anthropologique et culturel; tuer ses ennemis alors que tout n'était que jeu symbolique) – inadéquat, asymétrique et hors contexte, le héros, qui confond facilement le sens littéral et métaphore, se méprenant sans cesse sur les signes et leurs implications dans la conjoncture (ou *conjoncture*) où ils se déploient. Sa paralysie résulte ainsi du fait qu'il incarne un type littéraire que le discours de la chantefable immobilise pour mieux

²² *Ambivalent Conventions*, p. 58-67.

l'amplifier et en suggérer la nature désormais inopérante. Aucassin est donc une formule et, comme telle, il reste impassible, égal à son modèle dont il ne parvient jamais à sortir ni à en accomplir les potentialités. Il est, par conséquent, une espèce de lettre morte figée dans un désir qui, sans l'action de Nicolette, serait, lui aussi, pure topique sans devenir.

Aucassin ne parvenant pas à jouer le(s) rôle(s) que son stéréotype impose, il impartira naturellement à l'héroïne de jouer tous les rôles à la fois. Elle est ainsi simultanément figure spéculaire du Même (tout comme son ami, Nicolette est une fille sans père son identité étant marquée par une dérive des sources et de la paternité²³; tout comme lui, elle a le «vis cler» et les cheveux blond, incarnant une beauté entièrement topique) et figure de l'Autre par excellence. Originaire de cet Orient magique et mythique où habitent la richesse inépuisable, le luxe et la connaissance secrète des herbes, des pierres et de toute une mécanique du monde (je songe aux automates qui peuplent cet univers, par exemple), Nicolette détient, elle aussi, les pouvoirs liés à la ruse et à l'engin qui définissent cet espace primordial (proche du Paradis terrestre). Mais elle hérite également de l'art de la (dis)simulation longuement développé par toutes ces figures devenues légendaires qui saturent la tradition littéraire au Moyen Âge. La pucelle incarnait pourtant, au début du récit, une certaine transparence en conformité avec les traits exhibés. En effet, bien que l'aveuglement herméneutique de Garin (qui est aussi bien celui de Marc, d'Arthur, des vieux jaloux de la *fin'amors* et du riche vicomte de Beaucaire qui l'acheta à un *Saisne*) qui ne voit en elle que l'esclave de basse condition sociale, la beauté et les vertus de l'héroïne sont des signes facilement lisibles, ne serait-ce que d'après les conventions littéraires et les stéréotypes culturels de l'époque, d'une appartenance à un haut rang. Le comportement capricieux (et burlesque) d'Aucassin associé à sa passivité déconcertante témoignent d'ailleurs que Nicolette est pour lui davantage un objet de luxe et exotique qu'il s'agit de posséder qu'un véritable objet de désir qu'il séduire et conquérir. Durant sa courte expérience de prisonnière, elle continue en outre à exhiber une parure (le biau de soie) qui la rattache au modèle de la dame courtoise plus qu'à celui de la captive sarrasine (laisse XII). Cette séquence est d'ailleurs particulièrement intéressante. Non seulement par la réécriture

²³ Rapellons qu'Aucassin n'est pas le fils naturel, mais un valet du comte Garin qui n'a pas eu de descendants directs.

du *topos* lyrique de la dame enfermée par un vieux jaloux et le réemploi du motif de la fuite à travers les draps transformées en corde (que l'on retrouve dans *l'Escoufle* de Jean Renart), mais parce qu'elle met en évidence la rupture que Nicolette introduit au sein de l'écriture topique. Remarquons, en effet, que la vieille geôlière qui la garde devient un motif totalement cristallisé et inopérant (i.e., sans aucune fonction du point de vue diégétique). En second lieu que l'héroïne cherche à se libérer au plus vite du rôle (narratif et rhétorique) qui vient de lui être assigné. Si, d'une part, son portrait relève de la transparence, vu que, comme le signale Elizabeth Cobby²⁴, c'est la seule figure narrative qui réalise pleinement ce que l'on attendait d'elle, accomplissant ainsi sa destinée dans le cadre d'une tradition textuelle pré-codifiée, il exhibe cependant une épaisseur qui advient de l'ambiguïté même du langage, extrêmement plastique, qui préside à ses multiples transformations. L'épisode de la chambre/prison nous en donne la mesure: s'il s'agit, à n'en point douter, d'une chambre peinte (comme celle que découvre Lancelot ou Tristan dans la Salle aux Images de Thomas, entre bien d'autres), d'une mise en abîme de la représentation, le texte barre cependant l'accès aux signes figurés (et donc à leur signification) en nous renvoyant abruptement à cet énigmatique hapax d'une «canbre vauti [...] panturee a miramie» (V, 2-4). Il est certes difficile de déchiffrer ce que cache ce «nom de fantaisie» destiné à donner une «expression d'exotisme» (selon le lexique de M. Roques). Mais ne pourrait-on pas y lire, en filigrane, toute la dimension du regard narcissique et médusant qui pétrifie aussi bien Aucassin que le lecteur/auditeur aux prises à de faux modèles poétique de représentation et d'identification (le terme pourrait se lire comme une invitation à la contemplation spéculaire: *mir(e)-mi*, *regarde-moi* ou *mir-ami*: *regardes, ami*)? On y décèle, d'autre part, la racine *mire* («médecin») qui renvoie au motif de la guérison, celle qu'opère le poème s'il est bien *oi* (rappelons le discours-prologue de Calogrenant au début d'*Yvain*), et celle, bien entendu, qui procède de Nicolette dont l'action consiste justement à déjouer les tours (la tour) de la veille et gaste rhétorique courtoise et épique, et de surmonter (soigner), par le bais de la ruse (celle de l'écriture de la chantefable), toutes les antinomies qui parcourent, brisent et blessent le récit: paradis/enfer,

²⁴ *Ambivalent Conventions*, p. 67-81.

païen/chrétien, noble/bourgeois, écriture/oralité, fable/*estoire*, vers/prose, masculin/féminin, etc.

À la différence d'Aucassin, Nicolette n'est pas prisonnière d'une quelconque topique littéraire. Elle manipule (au sens scripturaire du terme) celle-ci en fonction de ses objectifs. C'est ainsi qu'elle peut prendre milles visages (ou masques). Celui d'une Nicolette orphique descendant aux enfers du cellier souterrain pour y conforter son ami. Celui d'une Nicolette-Ariadne guidant Aucassin dans le labyrinthe de la forêt et des sentiers jusqu'au centre du monde figuré par la *loge* feuillie. Celui de Nicolette comme fils de l'*Aube* qu'un bienveillant *gayta* (XV) prévient de l'arrivée des «souduians» (où l'on reconnaît la parole séduisante et trompeuse des *losangiers* de la lyrique provençal). Celui de Nicolette christique exhibant les douze plaies saignantes (XVI)²⁵ infligées à la suite du saut périlleux (Tristan) à travers le fossé qui entoure une muraille croulante, aussi ancienne et usée que ce mur fendu par lequel elle rejoint Aucassin (Lancelot). Celui d'une Nicolette à l'allure fantomatique et faé (au regard des bergers: XVIII) qui ravive le scénario imaginaire des lais complété par le motif de la chasse merveilleuse au (blanc) cerf psychopompe. Celui aussi d'une Nicolette qui, noircissant son visage et se déguisant en jongleur pour offrir à Aucassin le régénérateur chant d'un *amor de lonh* qu'il semble avoir oublié (XXXVIII), assume les contours d'une Vierge Noire²⁶, mais aussi ceux de Tristan (celui des *Folies*), de Renart (le teinturier et le jongleur menacé du feu de l'enfer – autre leitmotiv du poème). Celui, finalement (le cercle étant sans doute incomplet), d'une Nicolette ressurgie des cendres d'une menaçante altérité par la vertu d'une autre herbe, l'herbe *esclaire* (XL), qui redonne aux signes leur transparence perdue. L'héroïne n'en finit donc pas de revisiter les *topoi* de la tradition dans le but de re-trouver – verbe poétique par excellence (qui apparaît près de vingt fois²⁷), renvoyant à la pratique du *trobar* qui participe, à son tour, de la rhétorique de l'*inventio* – son ami, et réinventer ainsi le langage en court-circuitant,

²⁵ La laisse chantée qui suit cet épisode renforce cette assimilation, vu qu'elle consiste en une prière que l'héroïne dirige à Jésus (XVII).

²⁶ Voir R. Drogi, *Le Cantique déguisé*, p. 48-60.

²⁷ Je citerai seulement quelques exemples: «Bel enfant, fait Aucassin [au berger au sujet de la bête métaphorique qu'il devra chasser], assés en avés dit, et Dix le me laist trover» (Prose XXII, 41-42); «Biax doux amis, bien soiiés trovés! / - Et vos, bele douce amie, soiés li bien trovee!» (Prose XXVI, 4-5).

émiettant ou inversant les motifs et structures narratives héritées de la tradition orale et scripturaire.

Au cœur de ce jeu de doubles et de dupes subordonné à une poétique de l'antiphrase au seuil de l'oxymore, aura-t-on jamais remarqué que le nom de *Nicolette* commence justement où finit celui d'*Aucassin* à travers un double métaplasme (permutation morphologique et inversion des phonèmes)? Aura-t-on également jamais constaté que l'autre trait d'union (ou de désaccord) entre les deux signifiants réside dans les morphèmes *-co* et *-ca* qui forment l'axe central des noms propres et qu'une lettre à peine ne sépare? Il ne s'agit toutefois pas d'une lettre et d'une syllabe quelconques, mais de celles qui permettent de distinguer les formes *conter* et *canner* où se s'énonce et se dérobe l'essence de la chantefable²⁸. Pourrait-on dès lors associer préférentiellement Aucassin au registre du vers replongé dans sa source lyrique de la performance orale et musicale, et Nicolette à une nouvelle mesure/vision du monde énoncée à travers la prose?

Encor aim je mix conter que nient... la parole négociée

Sans que l'on puisse affirmer qu'au XIII^e siècle la prose tend à remplacer le vers, il est néanmoins certain que les deux dictionnements commencent à former deux systèmes concurrentiels de représentation. Dans la lignée d'Isidore de Séville²⁹, par exemple, les grands cycles en prose mettent en scène un jeu rhétorique basé sur l'opposition lancinante entre la fable (associé aux récits en vers et à une transmission orale marquée par la corruption de la matière) et l'*estoire* subordonnée à la

²⁸ Pour compliquer davantage ce processus conduisant à l'effacement et à l'indifférenciation, Mario Roques fait noter, dans son introduction à l'édition du texte (p. XXVI), qu'«il est souvent difficile de distinguer [dans le manuscrit] entre *a* et *o*».

²⁹ Pour Isidore de Séville (*Étymologies*, I, 38), la prose est en effet consubstantielle à la notion de rectitude: «Prosa est producta oratio et a lege metri soluta. Prosum enim antiqui productum dicebant et rectum. Unde ait Varro apud Plautum 'prosis lectis' significari rectis; unde etiam quae non est perflexa numero, sed recta, prosa oratio dicitur, in rectum producendo. Alii prosam aiunt dictam ab eo, quod sit profusa, vel ab eo, quod spatiosius prouat et excurrat, nullo sibi termino praefinito»). Bien plus tard, Brunetto latini (*Li livres dou tresor*, III, 10, 1-5) la définira comme un discours plus naturel, plus fluent et proche du langage commun de l'oralité (d'où sans doute plus adéquat à exprimer une nouvelle vision et toucher un public plus vaste et hétérogène).

symbolique du Livre (de la Révélation) où la vérité se déploie dans le temps linéaire et eschatologique de l'Histoire que seule la syntaxe de la prose peut représenter. À la même époque cependant, d'autres auteurs suggèrent qu'il n'est de vérité révélée que dans le vers dont le rythme et la musicalité, dans la mesure où ils font entendre la musique des sphères, sont une émanation du souffle divin qui fait miroiter dans le microcosme du langage poétique l'harmonie du Cosmos³⁰. Il est donc pas difficile de trancher, à moins d'analyser dans le détail le système du vers et de la prose dans la chantefable.

Le fait que chacun de ces registres discursifs soit le reflet d'une vision du monde distincte (vision qui se complexifie énormément à partir du XII^e siècle sous l'influence des nombreuses transformations sociales, économiques, juridiques, théologiques et autres qui tendent à bouleverser l'épistème médiéval) médiatisée par un système particulier de représentation et de signification porteur d'une structure symbolique et idéologique propre, n'est plus aujourd'hui à démontrer³¹. Or, ce qui définit en premier lieu la chantefable, c'est effectivement la façon dont elle remet en cause, par le biais du seul langage poétique, des codes structurants renvoyant aux notions d'autorité/de pouvoir, de source (problème de la paternité et de la généalogie aussi bien biologique que textuelle), d'identité (sexuelle et poétique/généalogique). Perturbant une certaine orthodoxie de l'écriture, *Aucassin et Nicolette* interroge à la fois le vers comme la prose et, en replongeant chacun des registres fictionnels dans ses origines historiques et culturelles, il en explore les virtualités signifiantes ainsi que les limites, cherchant de la sorte à dépasser la simple dichotomie mensonge (simulacre) de la fable / vérité de l'*estoire* par une inversion des codes de lecture associés à chacune de ces dictionnaires particulières. À une époque où la prose en langue vernaculaire participe de la naissance de nouvelles formes de discours (l'historio-

³⁰ Sur cette question, je renvoie à l'excellente réflexion et synthèse de Cl. Galderisi, «Vers et prose au Moyen Âge», in *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances: Moyen Âge - XVI^e siècle*, éd. F. Lestringant et M. Zink, Paris, PUF, 2006, p. 745-766.

³¹ Voir, à ce sujet, E. Vance, *Marvelous Signals: Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1986 et les travaux développés par B. Stock: *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1983; «Medieval Literacy, Linguistic Theory, and Social Organization», *New Literacy History*, 16, 1984-85, p. 13-29; *Images of Power: Medieval History/ Discourse/ Literature*, éd. K. Brownlee, S. G. Nichols et B. Stock, New Haven, Yale University Press, 1986.

graphie, la chancellerie, les cycles romanesques) liées à une nouvelle conception du pouvoir et à l'émergence d'un nouveau public (une élite bourgeoise et marchande en pleine ascension), la tension (qui ne touche néanmoins jamais à la rupture totale ou au divorce) qui se crée au sein de l'œuvre entre le vers et la prose, réifie le *descort* du monde mis en scène par la fiction³². Une aristocratie au devenir incertain (Garin de Beaucaire dont la continuation du lignage dépend de l'union entre un valet et une belle captive qui, bien que princesse, n'en demeure pas moins sarrasine), en rupture (Aucassin) avec un langage traditionnel (la guerre, la transmission de la richesse et du pouvoir ou le système de castes, par exemple) qui ne sert plus les aspirations du désir. Le fait que la Picardie (la patrie linguistique du poème) soit à l'époque (et dès la fin du XII^e siècle) un important axe commercial entre la Champagne et la Flandres, exerce sans doute une énorme influence sur le rôle joué par les transactions monétaires au long du récit et ses implications (j'y reviendrai) sur l'économie du désir et davantage encore sur l'économie même du (des) discours.

Là encore, nous sommes confrontés à une poétique de la déception. Une lecture superficielle porterait à croire que les parties en vers chantées (dont le prologue et l'épilogue) font entendre une voix auctoriale qui véhicule, au-delà des ambages et miroitement de la prose, une certaine vérité fictionnelle. D'autre part, fonctionnant presque à la manière d'un refrain, nous remarquerons que les fragments versifiés représentent des moments de suspension temporelle et narrative permettant au récit de se recentrer sur lui-même et d'opérer une espèce de synthèse. Notons d'ailleurs que les parties où seul le narrateur parle servent à marquer les grands axes du récit (le prologue; Aucassin prenant

³² «The tension between poetry and prose within *Aucassin et Nicolette* reflects tension between larger intellectual and social forces in thirteenth-century culture. The traditional discourses of twelfth-century vernacular poetry (epic, lyric, romance) had remained, during their evolution, at least more or less superficially constrained by the codes dedicated by their aristocratic audience. Vernacular prose, by contrast, was a new and properly textual art that was not a priori marked by the code of any specific social group but surely served the accounting necessities of a new literate mercantile class, and also the higher aristocracy, for whom the chancery was now an effective instrument of social power in a monetarized body politic. In other words, literacy created new 'textual communities', to uses Brian Stock's term [...], and with new textual communities came new discourses» (E. Vance, «*Aucassin et Nicolette* and the Poetics of Discourse», in *Merveulous Signals*, p. 162.

les armes [IX]; construction de la loge feuillie par Nicolette [XIX]; rire déconcerté et déconcertant d'Aucassin assistant à la «l'estor canpel» qui se déroule à Torelore [31]; l'happy end final sous forme d'épilogue [XLI]). Mais encore faut-il préciser qu'aucune de ces séquences ne sert à construire une image exemplaire de l'*auctoritas* poétique ou textuelle, car toutes, y compris le prologue et le simulacre de pacte narratif qu'il introduit, servent à miner ou à déjouer des structures et des motifs bien connus de la tradition: la *captatio benevolentiae*; l'image du héros admirant ses pieds et immédiatement déconfis par la suite; l'hypertexte béroulien complété par la référence au rayon de lune (qui remplace le rayon de soleil illuminant la face d'Iseut); image du monde à l'envers où le héros assume, lui aussi, un comportement inverse et contraire aux règles du jeu. Le vers serait donc une parole totale ou à tendance totalisante, la plus adéquate (contrariant ainsi le système de la prose à la même époque) à exprimer l'unité et l'intégrité du message fictionnel. Du point de vue structural, il fonctionne comme une enveloppe qui *contient* littéralement la prose. Une analyse plus minutieuse nous conduit néanmoins à nuancer ces remarques. En effet, si des quarante et une pièces chantées, trente-neuf témoignent de la présence du narrateur, il s'agit toujours d'une voix suspendue qui ne fait jamais progresser le récit. Ironiquement, la seule fois que le vers introduit une action (ou séquence) nouvelle (laisse XI), c'est pour enfermer le héros dans la prison du cellier souterrain. Elle suit d'ailleurs, ce qui est extrêmement révélateur, la partie en prose où le père d'Aucassin refuse de tenir sa parole (combattre contre un baiser): le vers ne colmate donc pas la faille inhérente à la prose paternelle (qui devrait être émanation de l'intégrité verbale désignant une autorité symbolique consubstantielle à la Loi), mais en dénonce et en amplifie, au contraire, la nature et les conséquences. Une analyse lexicale montre, d'autre part, que c'est dans les parties versifiées que se concentrent la plupart des noms et des adjectifs, alors que la prose est le domaine privilégié du verbe et de l'adverbe. Si nous ajoutons à cela que le chant est le terrain préférentiel où s'agglutinent les *topoi* (formules et motifs) de la tradition lyrique (pastourelle, aube, Grand Chant Courtois) et narrative (épopée et roman), nous en concluons que le système du vers incarne le monde figé de la tradition littéraire. Lorsque le narrateur partage l'espace du chant avec l'un des héros (neuf laisses), c'est d'ailleurs pour donner lieu à une forme statique par excellence, celle du *plantus* (dominé, bien entendu, par Aucas-

sin: six occurrences). Les héros n'occupent que très rarement seuls l'espace du chant, excepté dans les laisses XXV (nouvelles lamentations d'Aucassin) et XXXIII (autoportrait déformé de Nicolette pour échapper au mariage avec le fils du roi de Torelore). Le dialogue (présent dans trois laisses versifiées) ne relève pas de la dynamique narrative (ou dramatique) que l'on attendrait de lui, débouchant toujours sur une impasse (la mère essayant de convaincre, en vain, Aucassin à oublier Nicolette [III]; l'héroïne réconfortant son ami dans la loge feuillie, les deux ne sachant pas où se diriger [XXVII]; dialogue de sourds entre Aucassin et le roi de Torelore [XXIX]). Reste le chant de la laisse XXI (axe central du récit) où le narrateur, infléchissant le registre poétique sur le mode de la pastourelle, introduit la figure des bergers dans une étonnante séquence que nous considérerons par la suite.

Le système du vers, réflexif par excellence (*or se cante*), semble donc être l'univers privilégié de la stagnation et d'une représentation inopérante, car cristallisée dans la structure miroitante du *topos*. Il figure comme l'immuable de la substance (du substantif) face à la temporalité introduite par la prose qui ébranle les structures rhétoriques et imaginaires et sans laquelle le texte s'enroulerait indéfiniment sur lui-même. Verbale et actantielle, la prose inaugure la dimension du devenir (*fieri* par opposition au concept d'une propriété – verbale, économique ou ontologique – ancrée dans la continuité et la permanence – *esse*), de la transformation, de la rupture. C'est donc la forme par excellence de l'inversion et de la réunion des contraires. Celle également d'une parole qui se veut, par définition, plurielle et changeante. La formule quasi sacramentelle «Or dient et content et fabloient» relève à la fois de la parataxe (simple juxtaposition des termes sans une subordination hiérarchique clairement marquée) propre de l'oralité, et de l'hypotaxe (si l'on y perçoit une progression) qui caractérise le davantage de discours écrit. La prose est ainsi espace de la confluence entre deux dictionnements différents (et leurs traditions poétiques respectives) où se donne également à lire une certaine évolution qui nous conduit du pure registre du *dire* (associé souvent à une vérité philosophique ou morale), à celui du *conte* (dimension du mythe fondateur) et, finalement, à la *fable* (parole fictionnel par excellence) qui semble émerger comme l'accomplissement d'une parole.

L'épisode des bergers et celui de la rencontre avec le bouvier assurément, dans ce contexte, une importance capitale en établissant (ou

consolidant) l'analogie entre le discours, le désir et l'imaginaire marchand, i.e., entre le signe poétique et le signe monétaire. Dans la lignée des études pionnières d'Eugene Vance³³, Virginia M. Green³⁴ a clairement montré le rôle essentiel joué par les métaphores monétaires et les transactions marchandes tout au long du récit. En commençant par l'histoire de Nicolette, achetée par le vicomte de Beaucaire à un *Saisne*. Un peu à l'image de ce que nous observons, sensiblement à la même époque dans le dénommé roman «réaliste» (*Galeran de Bretagne, l'Escoufle*, etc.), l'argent constitue, d'autre part, un important moteur de l'action, fonctionnant toujours comme un indispensable signe médiateur pour rejoindre l'objet du désir dont la quête semble ainsi suivre les lois du marché. L'éloignement de Nicolette la transforme, en effet, en une marchandise rare dont la valeur (le *prix*) s'en trouve successivement accrue. Lors du pacte avec son père, Aucassin devra payer (métaphoriquement parlant) le même pris (participer au combat) pour recevoir en échange beaucoup moins qu'il n'espérait au départ (un baiser au lieu du mariage). Cette logique de l'inflation domine entièrement le conte (qui revêt alors les contours d'un *compte*). Nicolette offre cinq sous (prose XVIII) aux bergers pour qu'ils retransmettent à son ami l'histoire (une pure fiction) de la chasse merveilleuse d'une bête dont la nature/valeur métaphorique renvoyant à l'objet même du désir – Nicolette – ne saurait naturellement se résorber dans une quelconque valeur marchande³⁵. Pour accéder à cette même histoire (Prose XXII), Aucassin devra payer le double (10 sous), valeur à nouveau redoublée, à travers les 20 sous qu'il donne au bouvier, ce singulier alter ego (un *frère*: XXIV, 48) qui se croise sur son chemin³⁶, en échange du réconfort que celui-ci lui offre en lui montrant que la ruine du héros est bien inférieure à la

³³ E. Vance, «The Word at Heart: *Aucassin et Nicolette* as a medieval comedy of language», *Yale French Studies*, 45, 1970, p. 33-51; «*Aucassin et Nicolette* as a medieval Comedy of signification and exchange», in *The Nature of Medieval Narrative*, éd. M. Grunmann-Gaudet, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1980; «*Aucassin et Nicolette* and the Poetics of Discours», in *Merveulous Signal*, p. 152-183. Voir aussi K. Brownlee, «Discourse as *Proueces* in *Aucassin et Nicolette*», *Yale French Studies*, 70, 1986, p. 167-182.

³⁴ «*Aucassin et Nicolette*: the Economics of Desire», *Neophilologus*, 79, 2, 1995, p. 197-206.

³⁵ «[...] et s'il li puet prendre [la bête], il n'en donroit mie un membre por cent mars d'or, non por cinc cens, ne por nul avoir» (XVIII, 18-20).

³⁶ Cette familiarité annule l'altérité menaçante du bouvier présente dans *Yvain*.

sienne, lui qui a perdu le bœuf dont dépendait économiquement toute sa famille (Prose XXIV)³⁷. À en jugé par l'expression employée («si fist tant vers aus qu'il le missen en lor nef», prose XXVIII, 4-5), Aucassin a sans doute dû, en outre, dépensé une considérable somme d'argent pour que lui et son amie puissent s'échapper et prendre le bateau *marchand* qui les emportera à la dérive (motif traditionnel de la tempête) jusqu'à Torelore. Finalement, quand Nicolette déguisée en jongleur revient à Beaucaire et entonne, devant son ami, le récit où se donne à entendre l'aventure des amants, Aucassin, se montrant initialement prêt à donner tout son avoir, finit par offrir au jongleur vingt livres (i.e., vingt fois plus qu'au bouvier) en échange et du chant d'amour et de Nicolette (Prose XL).

Une conclusion s'impose au sein de cette véritable poétique de l'usure qui inverse la Parabole biblique des Talents. Toutes les transactions monétaires qui font avancer le récit se situent dans l'espace de la prose, lieu par excellence de la parole négociée³⁸, alors que le vers est l'espace qui fixe l'objet du désir dans l'incommensurable de la valeur et de l'hyperbole. En effet, les métaphores monétaires présentes dans les parties chantées ne renvoient jamais (ou presque) à l'argent comme signe commutatif et instrument matériel permettant d'acquérir tout ce que l'on souhaite³⁹, mais à un idéal de permanence (à travers lequel nous retrouvons les notions d'immutabilité et de statisme associées au chant). Filant la métaphore, nous dirons que le vers représente l'or du discours⁴⁰, alors que la prose, plus dynamique, fonctionnelle et prag-

³⁷ Situation burlesque, bien entendu, car les termes comparés appartiennent à des sphères culturelles, sociales et poétiques radicalement différentes. Mais l'argent n'est-ce pas justement ce signe commutatif par excellence qui permet d'échanger des biens complètement différents les uns des autres?

³⁸ Remarquons que le pacte oral établi entre Aucassin et son père (l'affaire du baiser) est le seul qui ne s'appuie sur aucune garantie financière. Est-ce pour cela qu'il sera si facilement rompu comme le suggère V. Green («*Aucassin et Nicolette: the economics of desire*», p. 204)?

³⁹ Comme le signale E. Vance (*Mervelous Signals*, p. 182-183), ce poème est bien une histoire où chacun, indépendamment du groupe social auquel il appartient, obtient ce qu'il désire par l'intermédiaire de l'argent: service (le vicomte), amour (Aucassin et Nicolette), héritiers (Garin), instruments de musique et nourriture (bergers), un bœuf (le bouvier), etc.

⁴⁰ L'expression d'Aucassin au début du poème est, en ce sens, particulièrement éloquente: «Aucassin ot du baisier/ qu'il ara au repairier:/ *por cent mile mars d'ormier/* ne le fesist on si lié (Vers IX, 1-4)

matique, constitue une espèce de monnaie courante, objet de moindre valeur certes, mais bien plus efficace et puissant en tant que signe qui permet d'opérer tous les échanges, de dépasser les impasses, pouvant même, comme le signalera au XIV^e siècle Gilles le Muisit dans son *Dit des Marchands*⁴¹, convertir chaque chose en son contraire, comme il arrive justement dans ce texte. Et ceci par opposition à l'immuable du symbole que le récit s'attache constamment à fragmenter et à mettre en pièces. Revenant au jeu des signifiants évoqué plus haut, nous devons donc une certaine consubstantialité entre Aucassin et la poétique du vers (l'art de *canter*), alors que dans le nom de Nicolette s'inscrit en filigrane une intime parenté avec l'écriture en prose (l'art de *conter*). L'épisode de la rencontre entre le héros et les bergers (*topos* cultivé par la pastourelle) est particulièrement intéressant et d'autant plus notable qu'il occupe la partie centrale du poème (lignes XIX-XXI) dont la structure (ainsi que la distribution des rôles dans les parties versifiées ou en prose) est ainsi loin d'être arbitraire ou aléatoire. Ces personnages sont remarquables à bien des égards. Du point de vue anthropologique, ils assument une fonction médiatrice (et civilisatrice) entre l'espace indifférencié de la forêt (avatar de la *Sylva* chaotique et primordiale dont parlait Bernard Sylvestre dans sa *Cosmographia*) et l'espace cultivé symbolisant l'ordre culturel⁴². Ils ont, par conséquent, une vocation *naturelle* à devenir les guides dans cette *peregrinatio* amoureuse. Mais la façon dont le texte infléchit leur portrait par rapport à la tradition lyrique est considérable. En effet, le comportement et l'aptitude de ces bergers à marchander pour obtenir le plus grand lucre possible en échange d'informations précieuses (une opération qui se situe d'ailleurs au seuil de l'usure, car ils finissent par vendre deux fois – et à un prix fort différent – le même «produit») relève davantage de l'*ethos* commerçant ou bourgeois que de celui qui définit traditionnellement le monde rural. L'objet vendu est lui-même assez atypique et d'autant plus suspect: il ne s'agit pas de négocier un simple objet matériel, mais le plus estimable des biens spirituels: la parole et, qui plus est, une parole fictionnelle. Remarquons finalement que c'est lors de cette rencontre que la tension

⁴¹ «Gens rentet sont perdue, se cheste cose dure;/ Faire leur convenra selonc le temps temprure./ Monnoyer et cangeur ont ore l'aventure,/ Car en monnoies est la cose moult obscure» (*C'est des marcheans*).

⁴² Voir, à ce sujet, les remarques de R. Pensom, *Aucassin et Nicolette. The Poetry of Gender*, p. 67-72 et 79-84.

entre le vers et la prose se manifeste explicitement pour la première (et seule) fois à travers la condition énigmatique formulée par l'un des bergers pour transmettre les paroles de Nicolette, ce qu'il n'accepte de faire, notons-le bien, que parce qu'il a été payé pour cela, la fiction étant restituée comme acquittement d'une dette monétaire ou d'un contrat marchand⁴³:

«– Sire, les deniers prendrons nos, mais ce ne vos *canterai* mie, car j'en ai juré; mais je le vos *conterai*, se vos volés.

– De par Dieu, fait Aucassin, encor aim je mix conter que nient» (Prose XXII, 23-27).

Le chant étant associé, comme nous l'avons observé, à l'immuable de la valeur et à l'origine-même de l'acte poétique (celle du récit – voir le prologue en vers –, comme celle, sans doute, de toute littérature qui puise dans un chant primordial), il ne peut être l'objet d'une dévalorisation/négociation monétaire. Mais sur le plan strictement rhétorique, le choix de la prose peut également signifier le refus (comme le fait Nicolette tout au long du récit) de la part des bergers de se soumettre à un stéréotype littéraire (la pastourelle) auquel Aucassin (le plus qualifié en la matière) voudrait les astreindre. Nouvelle inversion donc. Et voici qu'une fois encore, entre le vers (*canterai*) et la prose (*conterai*), la différence se joue seulement au niveau de la valeur (du prix) d'une lettre, le conte étant sauvé *in extremis* du néant (*encor aim je mix conter que nient*)⁴⁴ par le signe monétaire. Mais ces deux lettres *in-signifiantes* qui césurent également, rappelons-le, le nom propre des héros en disent beaucoup sur les aspirations secrètes de ces deux dictionnements entrelacés qui tissent le texte. Le *a*, lettre primordial, cause et origine de toute parole, n'est-il pas invitation à relier, par le biais du chant, le vers au souffle créateur et à remonter à une langue adamique d'avant la faute (imaginaire à travers lequel nous retrouvons la dialectique inaugurale Paradis/Enfer associée à l'exil des amants comme parodie de la Chute)? Quant à la lettre *o*, «ronde comme le monde», d'après Huon le Roi de Cambrai⁴⁵,

⁴³ Le berger termine son récit de la façon suivante: «Or le caciés se vos volés [la bête], et se vos volés si le laiscié, *car je m'en sui bien acuités vers li* [Nicolette]» (Prose XXII, 39-40).

⁴⁴ Voir les observations de R. Drogi, *Le Cantique déguisé*, p. 94-96.

⁴⁵ Sur cette question, je renvoie au bel ouvrage de M. Zink, *Le Moyen Âge à la lettre. Un abécédaire médiéval*, Paris, Tallandier Éditions, 2004 (voir p. 12-17 pour le *a* et 74-77 pour la lettre *o*).

n'offre-t-elle pas à la prose une possibilité de se *rachater* en se détachant d'une temporalité soumise à l'arbitraire des signes et aux aléas de la signification, et en s'élevant au statut d'un véritable microcosme en tant qu'espace privilégié de la confluence, de la totalité et de la *coincidentia oppositorum*? Or, n'es-ce précisément pas ce lieu u-topique de la convergence et de la réversibilité totale que la chantefable rêve d'opérer et que le monde à l'envers de Torelore vient (d)énoncer sous les traits d'une fiction où l'écrire côtoie à nouveau avec la folie?

Torelore ou l'écriture hermaphrodite

C'est un navire marchand entraîné à la dérive à la suite d'une tempête qui transporte les héros jusqu'à cette «tere estragne» (Prose XXVIII, 7) de Torelore gouverné par un roi qui git enceinte sur son lit:

Dist le roi: «Je gis d'un fis;
quant mes moi sera conplis
et je sarai bien garis,
dont irai le messe oïr,
si com mes ancestre fist,
et me grant guerre esbaudir
encontre mes anemis» (XXIX, 8-14).

Pendant ce temps-là, sa femme, à l'image d'une reine amazone, livre une terrible bataille qui se joue à coup de pommes, d'œufs et de fromages frais (XXX-XXXI). Aucassin commence par s'indigner devant ce scandale à tel point qu'il se met à battre violemment le roi à coup de bâton (Prose XXX), à rire face au simulacre guerrier et à tuer les ennemis supposés du roi. On peut certes interpréter (et certains l'ont fait⁴⁶) cet épisode clairement carnavalesque du point de vue de l'anthropologie culturelle. Ce roi hermaphrodite ou androgyne évoque, en effet, l'institution de la *couvade* décrite par Freud à travers laquelle l'homme alimente l'illusion de s'assurer qu'il est le vrai géniteur de l'enfant. Or, le seul moyen de contrôler véritablement ce processus anxiogène, c'est d'imaginer que le père puisse également devenir mère et enfanter sa propre descendance. Cet idéal utopique d'une paternité absolument transparente qui annule cependant tout rapport à l'autre, rendant inutile une institution vitale (pour le Moyen Âge) comme le mariage. D'où

⁴⁶ Voir, par exemple, R. Pensom, *Aucassin et Nicolette. The Poetry of Gender*, p. 105-113.

un risque imminent de désintégration sociale contre lequel Aucassin s'acharne en bon défenseur de l'ordre social et symbolique, ce souverain battu ressemblant clairement au roi sacrifié sur le bucher de Carnaval. Sur l'autre versant, symétrique, nous voyons la reine traduire et déplacer le langage guerrier (la deuxième fonction dumézilienne) vers un espace imaginaire propre du féminin où les aliments (la troisième fonction dumézilienne) remplacent les armes sur le champ de bataille. Dans ce contexte, l'infinie dispersion des victuailles n'est pas sans évoquer à la fois l'abondance inépuisable et joyeuse qui caractérise le pays de Cocagne, les pratiques liées aux *Saturnalia* de la Rome antique, ainsi que le rituel archaïque du *potlach* où le pouvoir assume les contours d'un don infini permettant à l'ordre social de rejoindre l'ordre cosmique source d'une inépuisable énergie créatrice. Torelore se situe, en ce sens, aux antipodes de la région de Beaucaire, le système symbolique du don formant l'envers d'une économie placée sous l'empire du signe monétaire et de l'*ethos* marchand.

Du point de vue du mythe, le texte présente donc une cohérence parfaite que le récit intègre symbiotiquement à sa structure et à sa signification singulière. Car l'épisode de Torelore n'est, après tout, qu'une projection mythique ou une amplification métaphorique du principe d'inversion qui, nous l'avons vu, gouverne entièrement le récit. Il suffit de rappeler qu'Aucassin s'y comporte de façon paradoxale ou asymétrique, un peu à la manière d'un personnage qui se trouve placé hors de son contexte, ne comprenant pas que, dans ce royaume de fantaisie digne d'un Lewis Carroll, les règles du jeu et du langage sont autres⁴⁷. D'où son désarroi qui se manifeste dans la violence du geste et du rire. Mais son trouble a également une autre raison d'être, le roi de Torelore confrontant scandaleusement le héros à son propre passé, à sa propre identité. En effet, ce roi enceinte qui attend d'être *gueri* (XXIX, 10), ne fait-il pas miroiter l'image de *Garin*, le père vieux et fragile d'Aucassin. Père qui, en outre, n'a pour seul successeur que son valet. Sans primogéniture, le lignage risque de se désintégrer. À moins que *Garin* en vienne à concevoir son propre fils, ce qui exclurait le héros de la

⁴⁷ Comme le souligne E. Vance (*Mervelous Signals*, p. 179-181), Torelore est l'univers de la métaphore et du sens figuré (*l'ornatus difficilis* des traités poétiques de l'époque) qu'Aucassin prend au pied de la lettre et qu'il veut réduire à une rectitude et à une propriété (aussi bien grammaticale que morale ou sexuelle) dont cet espace purement fictionnel n'a que faire.

transmission de l'héritage. Pure spéculation fantaisiste ? Mais Torelore, n'est-ce justement le royaume de la fantaisie, qu'elle soit de l'ordre du désir ou de l'angoisse sans cesse refoulée? Soulignons d'autre part l'inversion qui s'opère entre la violence aveugle et meurtrière qui opposait Bougart à Garin au tout début du récit et cette «*estor canpel*» (XXXI, 4) final où tous se divertissent (verbe *esbaudir*: XXIX, 13). Finalement, comme le suggère E. Vance⁴⁸, ce roi n'apparaît-il pas devant Aucassin comme un miroir (déformant, mais non moins lucide) de lui-même, lui renvoyant l'image hypertrophiée d'une féminité qui le pousse à refuser le langage viril des armes et à vivre dans une immobilité/passivité léthargique qui n'est pas sans évoquer celle de ce souverain gisant sur son lit? D'où cette soudaine agressivité, illogique et déplacée dans le contexte, qui semblerait manifester un violente retour du refoulé.

Nous constatons donc que si l'univers carnavalesque retourne et inverse les signes comme une cape, c'est pour mieux en révéler la vérité sous-jacente sous le voile de métaphore fictionnelle toujours déroutante par nature. En habiles et lucides lecteurs du texte, les habitants de Torelore ne se trompent pas sur le danger qu'Aucassin représente pour leur royaume: il y figure comme un corps étrange qu'il faut expulser. Nicolette, au contraire, elle qui ne montre jamais aucun trouble et que les gens de Torelore distinguent immédiatement comme étant une «*femme de haut lignage*» (Prose XXXII, 19), semble s'intégrer parfaitement dans cet univers, à tel point qu'on lui propose de se marier avec le fils du roi. Elle devra, bien entendu, refuser, ayant cette fois recours à un étrange masque verbal qui consiste en un autoportrait défigurant dans lequel elle inverse radicalement les traits physiques et les vertus (ruse, savoir musical et maîtrise du corps à travers la danse) qui la définissent comme prototype de l'héroïne courtoise. La singularité de l'épisode est mise en relief par l'espace textuel qu'il occupe: il s'agit de la seule pièce chantée où Nicolette intervient seule:

«Sire rois de Torelore,
ce dist la bele Nichole,
vostre gens me tient por *fole*:
quant mes dox amis m'acole
et il me sent grasse et mole,
dont sui jou a tele escole,

⁴⁸ *Mervelous Signals*, p. 179.

baus ne tresce ne carole,
harpe, gogle ne viole,
ne deduis de la nimpole
n'i vauroit mie» (XXXIII).

Trois ans passés (amplification des trois jours de Carnaval?), l'univers de Torelore abandonne la sphère de la fantaisie joyeuse pour redevenir un royaume à part entière, soumis aux mêmes exactions que celui de Garin. L'arrivée des Sarrasins (incompréhensible en dehors de ce contexte) signale la fin de l'utopie, provoquant une nouvelle séparation des amants qui se placera, elle aussi, sous le signe de l'inversion et du chiasme narratif. En effet, alors qu'Aucassin regagne Beaucaire où il apprend la mort de son père, Nicolette arrive providentiellement à Carthage, espace où l'identité se donne comme une épiphanie (*ele se reconut*) engendrée par la re-connaissance de ces lieux communs de la mémoire des origines qu'elle retrouve⁴⁹. L'ordre généalogique étant rétabli et la vérité du sujet restaurée, une nouvelle inversion ironique se produit: non seulement Nicolette n'est pas une esclave, comme elle se révèle être supérieure en rang à Aucassin qui, malgré les fiefs dont il hérite, n'est somme toute qu'un valet érigé, grâce aux aléas de la Roue de Fortune⁵⁰, au statut de seigneur féodal. Et il impartira, une fois de plus, à l'héroïne de mettre en œuvre son infatigable énergie et ruse (*l'engien*: XXXVIII, 11) pour rejoindre son ami. Ce qu'elle fera au *prix* d'un nouveau dédoublement de l'identité particulièrement signifiant.

Teignant de noir son visage, elle endosse cote et manteau, se munit d'une vielle et d'un archet, et prend, «a guise de jogleor» (Prose XXXVIII, 17-18), un navire qui la conduira, sans tempête ni dérive cette fois-ci, directement en terres de Provence. Cette séquence est en fait une sorte de prolongement narratif de Torelore qui contenait déjà, en

⁴⁹ Bien que Nicolette ne parvienne pas, au départ, à décliner son identité vraie («Mais ele ne lor sot a dire qui ele estoit, car ele fu pree petis enfes», Prose XXXVI, 5-6), cette révélation prendra, en effet, les contours d'une véritable révélation (ou réminiscence) opérée grâce à la mémoire comme «pensée localisante» (voir, à ce sujet, M. Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002): «et quant Nicolette vit les murs del castel et le país, ele se reconut, qu'ele i avoit esté norie et pree petis enfes, mais ele ne fu mie su petis enfes que ne seust bien qu'ele avoit esté fille au roi de Cartage et qu'ele avoit esté norie en la cité» (Prose XXXVI, 7-12).

⁵⁰ Voir les derniers mots que le bouvier dirige à Aucassin: «car avoires va et vient: se j'ai or perdu, je gaaignerai un autre fois» (Prose XXIV, 58-59).

germe, certains motifs sur lesquels le texte s'évertue à faire des variations (musicales et thématiques). La folie que Nicolette refusait (vers XXXIII) prend désormais corps, l'héroïne jouant dans ce passage des morceaux bien connus des *Folies Tristan*. À cette importante dimension dialogique et intertextuelle, se joint la dynamique des rapports intratextuels. En travestissant de la sorte son identité sociale (qu'elle rabaisse en adoptant une activité généralement méprisée, la vielle du jongleur n'ayant pas le prestige de la harpe courtoise), et sexuelle, Nicolette se masculinise et devient le double de la reine amazone⁵¹ (alors que la féminité d'Aucassin se projetait dans celle du roi de Torelore). À l'instar de Silence dans le singulier roman (contemporain?) d'Heldris de Cornouailles, cette Nicolette-Hermaphrodite place le chant, i.e., la poésie, à la fois sous le signe d'une totalité autosuffisante et d'une radicale altérité signalée non seulement par le déguisement (et si Aucassin (se) reconnaît à travers le chant, il ne parvient cependant pas à déceler l'identité de son auteur/interprète⁵²), mais également par le lien étroit que la fiction entretient avec le signe monétaire et l'usure (cette inflation constante de la valeur – qui culmine avec l'énorme somme d'argent qu'Aucassin offre au jongleur - associée à l'objet du désir qui supporte et incarne le discours poétique). D'où cette cohérente chaîne d'isomorphismes tissée tout au long du récit qui lie poésie, métaphore, usure et ambivalence sexuelle (ou poétique). Le scandale de l'usure au Moyen âge ne réside-t-il pas précisément, outre le fait de vendre le Temps qui n'appartient qu'à Dieu, dans cet acte contre-nature par excellence qui consiste à engendrer le Même (l'argent) à partir du Même, niant ainsi radicalement toute différence fondatrice et créatrice?⁵³ Mais c'est justement ce qu'opère la métaphore sur les mots dont elle démultiplie le(s)

⁵¹ Voir R. Brusegan, «Retorica di Aucassin et Nicolette», p. 59.

⁵² Le départ de Nicolette-jongleur à la recherche de Nicolette l'amie, montre également que la poésie implique une différence radicale entre l'univers de la fiction (ce chant qui comble la distance et alimente le désir: pensons à l'imaginaire développé par le Grand Chant Courtois, et notamment au motif de *l'amour de lonh* exploré par Jaufré Rudel) et le temps de la consommation de l'amour qui épuise une parole poétique qui se résorbe alors dans le silence: «Or a sa joie Aucassins/ et Nicholette autresi:/ no canteflable prent fin,/ n'en sai plus dire» (Vers XLI, 22-25).

⁵³ Voir à ce sujet l'excellente synthèse de J. Le Goff, *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1986.

sens à l'infini⁵⁴. Et c'est également ce dont rêve le roi de Torelore dont la continuité du lignage repose entièrement sur une autoreproduction hermaphrodite. Le masque fictionnel laisse ainsi transparaître la vérité du récit, en déplaçant désormais dans la sphère du dit ce qui s'énonçait déjà, en filigrane, dans le simple registre de l'analogie et de l'implicite. En effet, en assumant les traits d'un jongleur, Nicolette fait miroiter en elle l'image du poète, elle qui déjà se présentait comme la fée guérissante qui soignait toutes les plaies (poétiques, amoureuses et physiques) ouvertes dans/par le texte, accomplissant ainsi, dans le domaine de la fiction, la promesse inaugurale faite par le narrateur dans le prologue.

Ce récit apparaît ainsi, dans ses plus divers aspects, comme un véritable défi à la représentation qui bouleverse complètement, dans les limites fragiles d'un ordre rétabli, tant bien que mal, à la fin du conte (du compte), les structures et les codes culturelles, symboliques, sociales et poétiques qui supportent la vision médiévale du monde. Le ton était déjà donné dès les premières lignes. En effet, méprisant le spectre du feu de l'enfer que son père brandit devant lui, Aucassin renverse brutalement l'imaginaire traditionnellement associé à la géographie de l'Au-delà, en affirmant, sans ambages, préférer l'enfer (qui accueille les amants courtois dans une atmosphère de largesse, d'abondance et de luxe vibrant au rythme de la poésie des jongleurs et de la musique des harpeurs), à ce paradis qu'il définit, suivant la logique de l'antiphase, comme étant l'espace de la difformité, de l'hypocrisie, et de l'éternelle froideur où des vieillards croulants, boiteux et vêtus de haillons, meurent (*sic*) de faim et de soif⁵⁵. Dans un univers narratif basé sur la réver-

⁵⁴ Comme le suggérait H. Bloch à propos du roman d'Heldris de Cornouailles («Silence and holes: the *Roman de Silence* and the Art of the Trouvère», *Yale French Studies*, 70, 1986, p. 93), «The usurer and the poet are colleagues - fellow disruptors of genealogy through monetary and verbal impropriety, interest [...] and metaphor. Both meet, moreover, in the figure of Silence who produces song from the soundlessness of her name and money from song. Like the counterfeiter, she engenders herself, becomes, in the final account of her adventures, the author of her own tale.» Rappelons cependant que déjà saint Augustin définissait la métaphore comme une usurpation de la propriété verbale à travers l'imposition d'une signification impropre (*De Doctrina Christiana*, X, 10, 15).

⁵⁵ «En paradis qu'ai je a faire? [...] Il i vont ci viel prestre et cil viel clop et cil manke qui tote jor et tote nuit cropent devant ces autex et en ces viés creutes, et cil a ces viés capes ereses et as ces viés tatereles vestues, qui sont nu et decauc et mesaises;

sibilité totale des signes et du sens, toutes les combinaisons et inversions deviennent possibles, et s'il faut refuser le paradis des théologiens au nom d'un enfer purement fictionnel (le vrai paradis) qu'il en soit ainsi. Car, dans la chantefable, l'écriture se conçoit avant tout comme jeu et folie: immense carnaval poétique qui fait voler en éclat toute une tradition littéraire dont elle exhibe les piètres lambeaux (image d'un faux paradis textuel) pour mieux la racheter (ou la guérir) en l'affublant d'une nouvelle et singulière parure rhétorique⁵⁶.

icil vont en paradis: avec ciaux n'ai jou que faire. mais en infer voil jou aller, car en infer vont les bel cler, et li bel cevalier qui sont mort as tornois et as rices gueres, et li buen sergant et li franc home: avec ciaux voil jou aler; et s'i vont les beles dames cortoisies que eles ont deus amis ou trois avoc leur barons, et s'i va li ors et li argens et li vairs et li gris, et s'i vont herpeor et jogleor et li roi del siecle: avoc ciaux voil jou aller, mais que j'aie Nicolette ma tresdouce avec mi» (Prose VI, 24-43). Le motif des vêtements usés et transformés en haillons est particulièrement intéressant vu qu'il s'inscrit dans une vaste et cohérente tradition rhétorique et littéraire (et ceci dès L'Antiquité Classique) où il représente métaphoriquement un discours fragmenté ou inadéquat que la chantefable désire transformer en une nouvelle parure textuelle. Nous percevons ici l'écho d'un célèbre épisode du *Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dole* (Jean Renart): il s'agit de l'épisode de la chasse d'où de vieux chevaliers exclus des jeux amoureux et courtois organisés par l'empereur Conrad reviennent bredouilles, les vêtements complètement déchirés. Il impartira aux jeunes pucelles de recoudre et de retisser (de leurs mains et de leur voix à travers le chant lyrique) ces parures, afin de leur redonner une nouvelle vie et une nouvelle forme (voir, à ce sujet, la fine analyse de R. Dragonetti, *Le mirage des sources*, p. 151-199).

⁵⁶ Je pense, bien entendu, à la renaissance finale de Nicolette, lavée et régénérée grâce au pouvoir de l'herbe *esclair* qui redonne à son visage toute sa lumière, avant de rejoindre, huit jours après et revêtue de «rices dras de soie» (Prose XL, 28-46), son ami.