Le Traves*tisse*ment : une stratégie parodique dans trois romans en vers du XIII^{e} siècle

Audray Fontaine
Département de langue et littérature françaises
McGill University, Montreal
September 2009

A thesis submitted to McGill University in partial fulfillment
of the requirement of the degree of Master of Arts in French literature

© Audray Fontaine, 2009

Sommaire

Meraugis l'*empopiné*, Silence *li vallés qui est mescine* et Calogrenant *la pucele* sont des personnages de trois romans en vers du XIII^{e} siècle (*Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc, *Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles et *Claris et Laris*), qui abordent tous la thématique du travestissement. Cette forme de déguisement, qui abonde dans la littérature médiévale, a particulièrement inspiré les médiévistes intéressés par le domaine des Gender Studies. Il est néanmoins possible de lire le travestissement de ces trois personnages à partir d'une autre approche critique et d'y voir le reflet de la poétique des auteurs. En effet, il arrive dans le roman en vers du XIII^{e} siècle, que la métaphore textile – qui d'un point de vue étymologique renvoie à la fois au **tissu** qui recouvre un corps et au **texte** même – devienne une stratégie parodique de l'auteur. Au travestissement d'un personnage correspond dès lors, sur le plan de la poétique de l'œuvre, un *bestornement* (renversement) des motifs arthuriens de la tradition. Une attention particulière sera d'abord accordée à l'ensemble des références textiles présentes dans le corpus à l'étude, puis aux travestissements thématiques. Enfin, certains motifs dissociés de l'univers textile feront l'objet d'une étude pour définir plus largement comment s'articule la parodie chez ces trois romanciers du XIII^{e} siècle.

Abstract

Meraugis l'*empopiné*, Silence *li vallés qui est mescine* and Calogrenant *la pucele* are three characters of three different verse romances of the 13th century (*Meraugis de Portlesguez* of Raoul de Houdenc, *Le Roman de Silence* of Heldris de Cornouailles and *Claris et Laris*), in which the authors address the subject of cross-dressing. This type of disguise, which is fairly widespread in medieval literature, has inspired several medievalists in the field of Gender Studies. However, it is possible to read the cross-dressing of these three characters from another critical standpoint and to see it as a reflection of the authors' poetics. In the verse romance of the 13th century, the textile metaphor – that refers to both the fabric that covers the body and the text in an etymological point of view – turns out as the author's parodic strategy on certain occasion. The cross-dressing of a character would therefore be, in terms of the poetics of the work, a *bestornement* (reversal) of the motif of the Arthurian tradition. Particular attention will first be given to textiles in general and then to cross-dressing. Finally, some *motif* differentiated from the textile metaphor will be studied to determine in broader terms how these three writers of the 13th century parody the literary conventions.

Table des matières

SOMMAIRE/ABSTRACT i

TABLE DES MATIÈRES ii

REMERCIEMENTS iii

INTRODUCTION 1

Définition du déguisement et du travestissement 1

Textus : étymologie commune du texte et du tissu 9

La parodie : perspectives critiques générales et parodie du motif médiéval 14

CHAPITRE 1 *TEXTUS* MÉDIÉVAL : *JOINTURE*, DRAP ET MANTEAUX 19

La *jointure* romanesque 20

Silence dans de beaux draps 28

Les manteaux de *Claris et Laris* 32

CHAPITRE 2 LE PERSONNAGE TRAVESTI 41

Les chevaliers et les dames problématiques 41

Le travestissement : quand la femme et l'homme se rencontrent 57

La parodie du motif de la métamorphose 69

CHAPITRE 3 LE TRAVESTISSEMENT ROMANESQUE 81

Le *Roman de Silence* : décaper et polir l'œuvre d'autrui 82

Meraugis de Portlesguez : le roman *empopiné* ou travesti 86

Claris et Laris : de la somme au « patchwork » 93

CONCLUSION 101

BIBLIOGRAPHIE 111

Remerciements

Il y a maintenant trois ans que je suis tombée entre les lacs merveilleux de la Professeure Isabelle Arseneau. Au fil de nos discussions, elle a su me transmettre sa passion pour le Moyen Âge et plus particulièrement pour quelques romans mal aimés dont je n'aurais jamais soupçonné l'existence. Je lui dois aussi de m'avoir appris à ne plus redouter les termes « rigueur » et « réécriture » sans lesquels je n'aurais jamais réussi à tramer ce mémoire. Le lien qui nous unit m'apparaît d'autant plus précieux puisque, jour après jour, Madame Arseneau me témoigne de sa confiance absolue et de son amitié profonde. J'anticipe avec bonheur et palpitations notre prochaine collaboration qui me mènera dans les méandres de l'aventure doctorale.

Je remercie aussi toute ma famille sans laquelle il m'aurait été impossible de compléter la rédaction de ce mémoire. Merci à mes parents, Jean et Suzanne, dont les téléphones dominicaux, les tournées du Marché Jean-Talon et les indélébiles « On finit toujours par y arriver, c'est le temps que ça prend » sont parvenus à me donner l'énergie dont j'avais besoin pour conclure cette aventure. Merci aussi à mon grand frère, Mathieu, qui, malgré toutes les inepties que j'aie pu lui débiter, croit encore et toujours que je suis une « méga tronche ».

Que soient salués mes amis et collègues qui, à tour de rôle, m'ont stimulée (ou divertie) lors de la rédaction de ce mémoire. Je salue Ariane et Julien pour les discussions « entre médiévistes », Claudine pour nos soupers de filles, Kin pour sa foi en moi et Charles pour la leçon de vie. Je remercie aussi tout particulièrement Marianne pour le guacamole et Vanessa pour les thés qui durent quatre heures (et plus !).

J'aimerais aussi témoigner ma reconnaissance à Madame Ching Selao, une professeure extraordinaire et déterminante et une amie sincère, qui m'invite encore et toujours à lutter contre mon syndrome de l'imposteur.

Le soutien généreux du Département de langue et littérature françaises et le Décanat des études supérieures de l'Université McGill ainsi que l'appui du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada m'ont permis de me consacrer à mon mémoire avec plusieurs soucis en moins.

Je salue également chaleureusement le Professeur Michel Biron qui, dès mon arrivée au sein du département, a su m'accorder son plein appui. Je remercie aussi le Professeur Frédéric Charbonneau pour le petit coup de pouce de dernière minute.

Enfin, j'aimerais exprimer ma profonde affection et ma gratitude à Madame Élisabeth Busacker qui, malgré l'océan qui nous sépare, s'est toujours aimablement enquise de mes travaux.

À grand-papa

INTRODUCTION

Meraugis l'*empopiné*, Silence *li vallés qui est mescine* et Calogrenant *la pucele* sont des personnages de trois romans en vers du XIII^e^ siècle. Ils apparaissent respectivement dans *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc, dans le *Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles et dans *Claris et Laris*[1], récits dont les auteurs abordent tous la thématique du travestissement. Cette forme de déguisement, qui abonde dans la littérature médiévale, a particulièrement inspiré les médiévistes intéressés par le domaine des Gender Studies. Bien que ce mémoire ne cherche pas à réfuter ces études, qui paraissent avec constance depuis le milieu des années 1980, il n'en demeure pas moins qu'il est possible de lire le travestissement de ces trois personnages à partir d'une autre approche critique. Si l'habillement sert à rendre compte de la fonction sociale et du sexe d'un protagoniste, le déguisement est loin de se réduire à ces considérations, puisqu'il peut servir à « révéler la trame du texte[2] » et la poétique de l'auteur. En effet, dans le roman en vers du XIII^e^ siècle, il arrive que la métaphore textile – qui d'un point de vue étymologique renvoie à la fois au tissu qui recouvre un corps et au texte même – devienne une stratégie parodique de l'auteur. Au travestissement d'un personnage correspond dès lors, sur le plan de la poétique de l'œuvre, un *bestornement* (renversement) des motifs arthuriens de la tradition.

Définition du déguisement et du travestissement

Au sens strict, se déguiser, ou se travestir, consiste à revêtir une tenue dans le but d'être méconnaissable et de faire sienne la *guise*, ou étymologiquement la « manière d'être », d'autrui. Dans une étude sur les travestis au Moyen Âge, Vern L. Bullough précise cependant que le travestissement implique aussi « the desire to […] assume the role of the opposite sex[3] ». Dès lors, Valérie R. Hotchkiss en conclut que le travestissement s'inscrit comme une sous-catégorie « radicale » du déguisement : « Gender inversion is perhaps

---

[1] Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, éd. et trad. Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004 ; Heldris de Cornouailles, *Le Roman de Silence*, éd. Lewis Thorpe, Cambridge, Heffer & Sons, 1972 ; *Claris et Laris*, éd. Corinne Pierreville, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2008.

[2] Odile Blanc, « Introduction », dans Odile Blanc (dir.), *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions ENS, coll. « Métamorphoses du Livre », 2008, p. 7.

[3] Vern L. Bullough, « Transvestites in the Middle Ages », *American Journal of Sociology*, vol. 79, 1974, p. 1391.

the most radical form of disguise because it contravenes not only societal rules but also biological facts[4] ». Le déguisement et le travestissement sont donc synonymiques[5], bien que le second comporte une valeur ajoutée. Dans un article consacré au « déguisement dans quelques œuvres françaises des XII^e^ et XIII^e^ siècles », Jean Larmat remarque que le costume est une pratique qui abonde dans la littérature médiévale mais qui ne prend une réelle importance qu'au courant du XIII^e^ siècle[6]. Ses implications thématiques varient cependant d'une forme narrative à une autre.

Dans les textes épiques médiévaux, le déguisement fait souvent office de stratégie militaire[7]. Ainsi, dans le *Charroi de Nîmes* et la *Prise d'Orange*, Guillaume revêt respectivement les déguisements de marchand puis de Sarrasin, afin de pénétrer dans des villes qui lui étaient jusqu'alors interdites[8]. Dans un article intitulé « Le jeu du nu et du vêtu à travers le déguisement du chevalier », Michelle Houdeville précise que les déguisements de Guillaume dénotent, d'une part, un constat d'impuissance devant les cités inexpugnables et, d'autre part, une capacité d'innovation et d'adaptation devant l'obstacle[9]. Le déguisement devient alors le synonyme de la créativité et de la ruse de Guillaume qui ne sont pas étrangères à la *mètis* grecque. Cette « prudence avisée[10] », ou cette « intelligence pratique[11] », se sert du déguisement pour « induire son adversaire en erreur[12] ». Souvent associée au domaine de la guerre[13], la *mètis* oppose la force brute des

---

[4] Valérie R. Hotchkiss, *Clothes Make the Man: Female Transvestism in Middle Ages*, New York, Garland, 1996, p. 10.

[5] Par exemple, *Le Robert* donne comme synonyme au déguisement le travestissement. Philippe Ménard inclut quant à lui les déguisements en pèlerin, en jongleur et en fou dans la section « Les Travestissements » de son ouvrage *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 345-52.

[6] Jean Larmat, « Le déguisement dans quelques œuvres françaises des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Razo : Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice*, vol. 6, 1986, p. 11.

[7] *Idem*

[8] *Le Charroi de Nîmes*, v. 918-29, 1036-46 ; *La Prise d'Orange*, v. 323-26, 376-85 dans le *Cycle de Guillaume d'Orange*, éd. et trad. Dominique Boutet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1996.

[9] Michelle Houdeville, « Le Jeu du nu et du vêtu à travers le déguisement du chevalier », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, *Senefiance*, nº 47, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 180.

[10] Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La* mètis *des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 17.

[11] Georges Vignaux, « La ruse, intelligence pratique. Les savoirs invisibles : de l'ethnoscience aux savoirs ordinaires », Auxerre, *Sciences Humaines*, vol. 137, p. 32.

[12] Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *op. cit*., p. 29.

[13] *Ibid*., p. 33-40 et 53.

armes à une « puissance d'affrontement intellectuelle[14] » où perspicacité et promptitude arrivent à déjouer les obstacles qui s'alignent devant le héros. Ulysse est l'incarnation idéale de la *mètis* parce qu'il est à la fois un grand orateur et un stratège militaire, comme en témoigne l'épisode du cheval de Troie[15]. Selon François Suard, la ruse n'est cependant pas aussi intrinsèque à Guillaume que les aptitudes guerrières. Le déguisement, « tel une chrysalide, souligne la valeur qu'il ne peut longtemps dissimuler » et « concourt […] à la manifestation éclatante du héros épique[16] ». Le *Charroi de Nîmes* montre bien, par exemple, comment le déguisement sert l'action guerrière : si Guillaume dit marchander des épieux, des écus et des lames tranchantes (v. 1066-67), ce n'est que pour faire entrer dans la cité des hommes armés qui doivent y livrer bataille. Puis, la découverte de l'identité de Guillaume par Salatrée dans la *Prise d'Orange*, mène le héros à frapper son adversaire d'un bourdon (v. 737 sq.). Pour François Suard, le recours au déguisement est dès lors une manière pour le chanteur de geste de définir « l'indicible, la valeur héroïque[17] ».

Le roman en vers n'est pas en reste, comme en témoignent les *Folies Tristan*, deux courts récits, de la fin du XII^e^ siècle, dans lesquels l'amant prend tour à tour l'apparence d'un ménestrel, d'un jongleur, d'un lépreux et d'un fou[18]. Selon Jean Larmat, le défi qui attend Tristan à travers son déguisement de fou « n'est pas [tant] de tromper, mais de détromper[19] ». En effet, Iseut peine à reconnaître son amant :

> Illoc me numai je Tantris
> Ne sui je ço ? Ke vus est vis ? »
> Isolt respunt : « Par certes, nun !
> Kar cil est beus e gentils hum,
> E tu es gros, hidus e laiz,
> Ke pur Trantris numer te faitz.
> Or te tol, ne huer sur mei !
> Ne pris mie tes gas ne tei. »

---

[14] *Ibid*., p. 52.
[15] Sur la *mètis* d'Ulysse, voir *ibid*., p. 25-28, 30-31 et Marylène Possamaï-Pérez, « Ulysse ou le triomphe de la *mètis* », dans Sarah Baudelle-Michels *et al.* (dir.), *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2007, p. 669-685.
[16] François Suard, « Le motif du déguisement dans quelques chansons du *Cycle de Guillaume d'Orange* », *Olifant*, vol. 7, nº 4, 1980, p. 358.
[17] *Idem*
[18] Pour les descriptions de Tristan en fou voir la *Folie Tristan* d'Oxford, v. 190-222 et la *Folie Tristan* de Berne, v. 104-111, dans *Tristan et Iseut, Les Poèmes français. La Saga norroise*, éd. et trad. Philippe Walter et Daniel Lacroix, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989.
[19] Jean Larmat, art. cit., p. 7.

Folie Tristan d'Oxford, v. 365-72.

Dans un article paru en 2000, Morgan Dickson soutient que cette méconnaissance d'Iseut est attribuable à l'incohérence parfois existante entre l'identité sociale – déterminée par l'habillement et qui, dans ce cas, définit Tristan non plus comme un chevalier, mais comme un fou – et le « self » ou la nature intérieure d'un individu – soit l'amant inconditionnel d'Iseut[20]. C'est finalement le discours de Tristan qui dévoilera la vérité à Iseut tout en conservant l'*incognito*. L'auteur procède ainsi à un double déguisement :

> the disguise allows them [Tristan et Iseut] to meet in public. Although overheard, their public conversation is in fact private since, like the hero himself, the words he speaks while in disguise are themselves disguised[21].

Monica L. Wright creuse plus en profondeur le lien entre le déguisement et le dévoilement de la vérité en citant l'épisode du Mal Pas[22] où Iseut « prouve » sa fidélité au roi Marc en chevauchant Tristan déguisé en lépreux. Les amants deviennent des « very sophisticated manipulators of appearance[23] » capables « to manufacture accepted truth […] through their skillful manipulations of clothing[24] ».

Le déguisement comme savoir-faire s'intensifie d'ailleurs dans un autre roman en vers. Alors que les accoutrements de Guillaume ou de Tristan sont « occasionnels » et servent à « résoudre une difficulté momentanée[25] », ceux de Renart appartiennent à une catégorie à part que Jean Larmat qualifie de « déguisement systématique[26] ». Devenues un véritable art de vivre, les tenues du goupil des premières branches du *Roman de Renart* participent à l'illustration de la *renardie* (la ruse de Renart)[27]. Plus encore, la peau de Renart est désignée tour à tour comme un manteau et un vêtement troué[28]. Les substantifs *gonele*, *mantel*, *peliçon*[29] apparaissent comme des lambeaux de la peau que le

---

[20] Morgan Dickson, « Verbal and Visual Disguise: Society and Identity in Some Twelfth-Century Texts », dans Judith Weiss, Jennifer Fellows et Morgan Dickson (dir.), *Medieval Insular Romance: Translation and Innovation*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 41.
[21] *Ibid*., p. 46.
[22] Béroul, *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Iseut*, *op. cit*., v. 3288 sq.
[23] Monica L. Wright, « Dress for Success: Béroul's *Tristan* and the Restoration of Status Through Clothes », *Arthuriana*, vol. 18, nº 2, 2008, p. 12.
[24] *Ibid*., p. 4.
[25] Jean Larmat, art. cit., p. 5.
[26] Il inclut aussi à cette catégorie le personnage de Faux-Semblant du *Roman de la Rose*, *ibid*., p. 5-14.
[27] *Roman de Renart*, éd. Naoyuki Fukumoto *et al*. et trad. Gabriel Bianciotto, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2005.
[28] Jean R. Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989, p. 269.
[29] *Gonele* : II, 81 ; V, 437 ; *peliçon* : III, 147 ; X, 325.

goupil met constamment à mal dans ses aventures, comme dans le cas de la branche du Renart empereur :

> Vostre peliçon est failliz,
> Pieces i faut et paletiax;
> Mout sont desirees vos piax.
> Se li tens .I. petit se teint,
> Autre peliçon vos covient
> Ou vos morroiz de froit sanz dote
> *Roman de Renart*, XXX, v. 1364-69.

Enfin, les travestissements de Merlin, dans le roman en prose de Robert de Boron, sont quant à eux lourds de conséquences au niveau ontologique. Les talents de *nigromance* de l'enchanteur permettent à Uterpendragon de prendre les traits du mari d'Igerne et de concevoir Arthur[30]. Loin de restreindre l'utilisation de ses pouvoirs à l'assouvissement des désirs d'autrui, Merlin préfère en général les utiliser à ses propres fins. À la fois enchanteur, devin, vieillard, gardien d'animaux, *vilain*, ou même cervidé, Merlin revêt ces « semblances costumées[31] » afin d'« oblitérer la réalité[32] » et de déguiser sa nature. Alors que « l'habillement découle apparemment de la fonction, si bien qu'il n'y a pas lieu de préciser quels vêtements porte un roi, ou un chevalier, ou une demoiselle[33] », les multiples visages de l'enchanteur forcent le prosateur à décrire les habits de son protagoniste. Selon Anne Berthelot, ces descriptions acquièrent alors une signification particulière, puisque le genre narratif en prose est de moins en moins préoccupé par la description textile[34]. D'un même souffle, ces descriptions mettent en péril les repères qui permettent habituellement à l'auditeur/lecteur de définir le rôle d'un personnage.

Le motif du travestissement a, jusqu'ici, particulièrement inspiré le champ des Gender Studies. Le foisonnement d'études est tel que la voie n'en est devenue que trop achalandée. Regina Paski a d'ailleurs proposé de parler d'un véritable « coup de foudre »

---

[30] Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979, 65 : 3-8.
[31] Anne Berthelot, « Merlin, ou l'homme sauvage chez les chevaliers », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit*., p. 26.
[32] Peter F. Dembowski, « Le Faux Semblant et la problématique des masques et déguisements », dans Marie-Louise Ollier (dir.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 43.
[33] Anne Berthelot, art. cit., p. 17.
[34] *Idem*.

de la médiévistique anglo-saxonne, notamment pour le cas du *Roman de Silence*[35]. Une autre veine de la critique y voit cependant plus qu'une question de *gender* et y décèle une question de poétique et de théorie des *genres* littéraires. Dans un article consacré au travestissement dans les genres narratifs médiévaux, Keith Busby souligne que le rire suscité par le travestissement de Meraugis est symptomatique d'un déplacement du genre romanesque :

> It should be clear that the cross-dressing of Meraugis is part of a broader implementation of comic devices which borders on the farcical and which entertains while adding perspective to the depiction of both the hero and of Gauvain and exploiting another direction in the evolution of Arthurian romance[36].

Cette insistance sur le ludisme a ouvert la voie à la réflexion que j'entends mener sur le travestissement en tant que stratégie parodique employée par certains romanciers du XIII^e^ siècle. Dans le roman en vers, la reconduction du motif suppose une tonalité ludique nettement plus affirmée que dans le roman en prose. C'est ce que fait apparaître, par exemple, la comparaison entre le motif de la métamorphose et celui du travestissement. Si la métamorphose porte atteinte à la Création, le travestissement ne fait que perturber temporairement le *paraître* sans jamais altérer l'*estre*. Le *Merlin* de Robert de Boron opère une métamorphose au moment où l'enchanteur, à l'aide d'une herbe, donne à Uterpandragon les traits du mari d'Igerne, permettant ainsi la conception du futur roi Arthur (65 : 3-8). Dans le roman de *Joufroi de Poitiers*, la métamorphose est remplacée par le déguisement : plutôt que de transgresser le « principe d'identité[37] », le déguisement consiste tout simplement, pour le protagoniste, à se barbouiller le visage

---

[35] La revue *Arthuriana* a consacré deux numéros spéciaux à ce roman d'Heldris de Cornouailles (vol. 7, nº 2, 1997 et vol. 12, nº 1, 2002), presque entièrement destinés à l'approche des *Gender Studies*. Plus récemment, Regina Paski souligne qu'étudier l'œuvre d'Heldris de Cornouailles strictement d'un point de vue des *Gender Studies* est dépassé, et qu'il faut dorénavant les assimiler avec d'autres perspectives critiques (« Un coup de foudre : la recherche anglo-saxonne sur le *Roman de Silence* », *Cahiers de Recherches Médiévales*, vol. 13, 2006, p. 289-300). Voir aussi les thèses récentes de Sara Jane Dietzman, *En guize d'omme: Female Cross Dressing and Gender Reversal in Four Medieval French Text* (2005) et celle de Frankki James Ludvig, *Transvestism in the Middle Ages: The Venusfahrt of Ulrich von Lietchtenstein* (2007), qui abordent la question dans une série de textes narratifs du Moyen Âge.

[36] Keith Busby, « *Plus acesmez qu'une popine*: Male Cross-Dressing in Medieval French Narrative », dans Karen J. Taylor (dir.), *Gender Trangressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland, 1998, p. 48.

[37] Francis Dubost, *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois. Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XII^e^ et XIII^e^ siècles)*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991, p. 540.

d'une herbe qui rappelle curieusement celle dont se servait jadis Merlin[38]. Là où les talents d'herborisation et de *nigromance* de Merlin permettaient la conception d'un enfant promis à haute destinée (Arthur), la ruse de Joufroi permet tout simplement l'assouvissement de ses bas instincts[39]. Du roman en prose au roman en vers, le motif du travestissement devient donc l'occasion d'une réécriture ludique du motif merveilleux de la métamorphose. Comme le rappelle Paul Zumthor, à la suite de Mikhaïl Bakhtine[40], le travestissement des personnages introduit une « tension carnavalesque[41] », qui s'incarne dans le *bestornement* (le renversement) des motifs attendus.

Le travestissement qui est habituellement considéré comme relevant de la thématique doit aussi être perçu comme « une façon détournée de poser le problème de la création artistique[42] ». Dans un article intitulé « Les Masques du poème », Paul Zumthor le définit à la fois comme une « transformation [qui] affecte généralement le vêtement », mais aussi comme un « travestissement verbal » qui « contribue […] à suspendre la continuité du discours, à en crever de trous, pour ainsi dire, la trame et, par là même, à faire vaciller toute interprétation[43] ». Pour le poéticien, tous ces déguisements sont loin d'être banals : ils remplissent plutôt « une fonction narrative forte et assume des valeurs important en quelque façon à l'axiologie générale du récit[44] ».

Pour définir quelle est cette « fonction narrative », il faut se baser sur un corpus d'étude composé de six romans en vers du XIII^{e} siècle qui se partage en deux sous-ensembles : les romans où les personnages se **déguisent** et ceux où ils se **travestissent**. Dans *Ipomédon* – composé vers 1180-1185 et conservé dans quatre manuscrits et un fragment[45] –, Hue de Rotelande met en scène un jeune fils de roi qui se déguise en valet

---

[38] *Joufroi de Poitiers, Roman d'aventures du XIII^{e} siècle*, éd. Percival B. Fay et John L. Grigsby, Genève, Droz, 1972, v. 975-78.
[39] Joufroi se déguise ensuite en ermite (v. 1508-1511) et couche avec la femme du seigneur de Tonnerre, Agnès, sans toutefois engendrer de futur roi (voir chapitre 2, « La parodie du motif de la métamorphose »).
[40] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.
[41] Paul Zumthor, « Les Masques du poème. Questions de poétique médiévale », dans Marie-Louise Ollier (dir.), *op. cit.*, p. 13.
[42] Michelle Houdeville, art. cit., p. 183.
[43] Paul Zumthor, art. cit., p. 12-14.
[44] *Ibid*., p. 13.
[45] Hue de Rotelande, *Ipomédon*, éd. A. J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979. Pour la datation du roman, voir p. 6-11 et pour la description codicologique voir p. 16-18.

et en fou (v. 6630-34, 7759-62). *Le Roman de la Violette*, daté de 1227-1229[46], de Gerbert de Montreuil, fait quant à lui place à Gérard de Nevers qui revêt les habits d'un jongleur pour découvrir la trahison de Lisiard (v. 1283-1520). Quelques années plus tard, vers 1250[47], Joufroi de Poitiers, héros d'un roman anonyme, se fait tonsurer pour amadouer le seigneur de Tonnerre qu'il cocufie en séduisant la belle Agnès (v. 1508-11). Le corpus principal regroupe quant à lui trois romans dont les auteurs, non contents de déguiser certains de leurs personnages, vont jusqu'à les travestir. Le premier d'entre eux s'intitule *Meraugis de Portlesguez* et a été composé entre 1200-1220. Il a connu une certaine fortune littéraire, puisqu'il est conservé dans trois manuscrits et deux fragments[48]. Selon Michelle Szkilnik, l'auteur aurait d'ailleurs joui d'une réputation assez considérable pour être mis sur un pied d'égalité avec Chrétien de Troyes, comme en témoigne cet extrait du *Tournoiement Antéchrist* de Huon de Méry :

> Molt mis grant peine a eschiver
> Les diz Raol et Crestïen,
> C'onques bouche de crestïen
> Ne dist si bien com il disoient.
> Mes quant qu'il dirent il prenoient
> Le bel françois trestot a plein
> Si com il lor venoit a mein,
> Si c'apres eus n'ont rien guerpi[49].

Dans ce roman, le héros éponyme quitte ses habits de chevalier pour se travestir en femme (il s'*empopine* [v. 3302]), astuce qui lui permet d'éviter le combat contre Gauvain, prisonnier de la dame de l'Ile sans Nom (v. 3299-3308). *Le Roman de Silence*, qu'on ne peut dater plus précisément que de la seconde moitié du XIII^{e} siècle[50], est

---

[46] Gerbert de Montreuil, Le *Roman de la Violette*, éd. Douglas Labaree Buffum, Paris, Honoré Champion, 1928, p. lv-lxxiii. Le *Roman de la Violette* semble avoir passablement circulé puisqu'il est conservé dans quatre manuscrits (p. vii-xiii). Le récit a aussi subi une mise en prose au XV^{e} siècle. Voir l'édition de Lawrence F. H. Lowe, *Gérard de Nevers. Prose version of the* « *Roman de la Violette* », Elliott Monographs in the Romance Languages and Literature, New York, Kraus Reprint Corporation, [1928] 1965.

[47] *Joufroi de Poitiers* n'a été conservé que dans un seul manuscrit gardé à la Bibliothèque Royale de Copenhague, au Danemark, sous la cote Gl. Kgl. Saml. 3555, 8º. Voir *Joufroi de Poitiers*, p. 27-28.

[48] Sur la datation du roman et la description des manuscrits et des fragments, voir l'introduction de Michelle Szkilnik dans *Meraugis de Portlesguez*, p. 32-36 et 44-50. Sur le contexte codicologique, voir Francis Gingras, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », *Babel, La mise en recueil des textes médiévaux*, dir. Xavier Leroux, vol. 16, 2007, p. 61-80.

[49] Huon de Méry, *Tournoiement Antéchrist*, v. 3534-41, cité par Michelle Szkilnik dans « Introduction », *op. cit*., p. 32.

[50] *Le Roman de Silence*, p. 12-17. Le roman est conservé dans un seul manuscrit, sous la cote Nottingham Mi.LM.6, voir p. 1-12.

attribué à Heldris de Cornouailles et raconte le travestissement de l'héroïne éponyme en ménestrel et en chevalier. Enfin, dans *Claris et Laris*, roman anonyme composé autour de 1268-70[51], Calogrenant se voit humilié lorsqu'il se métamorphose en pucelle (v. 26093-26192). La cohérence de ce corpus découle de la coïncidence entre la **thématique** (Meraugis, Silence et Calogrenant se travestissent) et la **poétique** du récit (les romanciers travestissent les motifs de la tradition).

Textus : étymologie commune du texte et du tissu

Cette coïncidence entre la thématique et la poétique du travestissement n'est d'ailleurs pas fortuite. En effet, il est facile d'oublier que le texte et le tissu partagent une étymologie commune (*texere* > *textus*) qu'ont largement exploitée les auteurs médiévaux, comme nous le rappelle Romaine Wolf-Bonvin dans un ouvrage intitulé *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval* :

> Le texte est avant tout tissage, texture. Cette imagerie a perdu l'éclat du neuf en français moderne, où s'efface l'étymologie du mot. Durant la période médiévale déjà, les métaphores de ce genre sont usuelles dans les textes en langue vulgaire […]. Ourdir, tisser, teindre l'étoffe textuelle, la découper au besoin, les procédés sont variables[52].

Roger Dragonetti soulignait déjà que le recours au vêtement comme métaphore du remaniement de la matière est justifié par la tradition antique :

> Qu'il nous suffise d'ajouter encore que le *drap*, avec toutes les images textiles qui s'y rapportent, appartient, depuis l'Antiquité, aux métaphores les plus usuelles qu'utilisent les traités de rhétorique pour désigner la matière ou l'étoffe d'une œuvre. Et si *écrire* c'est vêtir, comme le notent les mêmes traités, pour l'*ornatus*, c'est-à-dire pour le style, choisir telle ou telle matière pour l'élaborer dans une nouvelle forme, c'est changer la robe ancienne en un vêtement neuf[53].

S'il est tout d'abord associé à l'*elocutio*, le verbe latin « *texere* », qui veut dire « tisser », est rapidement investi du sens « écrire »[54]. L'un des exemples antiques les plus notoires

---

[51] *Claris et Laris*, p. 9. Voir aussi l'introduction de Corinne Pierreville dans *Claris et Laris, somme romanesque du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essai sur le Moyen Âge », 2008, p. 10-12. Le roman est lui aussi conservé dans un seul manuscrit, à la Bibliothèque Nationale de France, sous la cote B.N. fr. 1447, anciennement fonds du roi 7534, ancienne bibliothèque Colbert 3128.

[52] Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval : Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998, p. 11.

[53] Roger Dragonetti, « Les travestissements du langage et la folie du drap dans *La Farce de Maistre Pathelin* », dans Marie-Louise Ollier (dir.), *op. cit.*, p. 263-264.

[54] Pour le détail de l'évolution de la métaphore durant l'Antiquité gréco-romaine, voir le chapitre 3, intitulé « Textus » dans John Scheid et Jesper Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le*

est sans doute le mythe d'Arachné, développé par Ovide dans ses *Métamorphoses*[55]. La lutte entre la déesse Pallas et la Lydienne Arachnée, qui doit déterminer laquelle peut prétendre au titre de la meilleure tisserande, devient rapidement « une mise en abyme du travail poétique propre à Ovide[56] ». Le tissage d'Arachné, qui fait le récit de l'assouvissement des amours coupables des dieux par des déguisements, fait office de *textus* – de tissu, mais aussi de texte – qui s'enchevêtre dans l'ensemble des *Métamorphoses*[57]. Il emblématise aussi l'innovation auctoriale, d'une part, à travers la subversion du sujet et, d'autre part, à travers sa concordance avec la figure métamorphosée de l'araignée qui « s'applique à ses tissus » (v. 145). Le mythe n'est d'ailleurs pas étranger au Moyen Âge, puisque le *Roman de Thèbes*, composé vers 1150, y fait allusion, lors de la description d'une tapisserie de la chambre d'Adraste :

> La cortine fu merveillouse :
> onc rien si bien teissue,
> ne qui taunt fust d'ovre menue.
> Cele la fist qui fu pendue
> port la deuesse qu'ot vencue[58].

Près d'un siècle plus tard, Heldris de Cornouailles reconduit le mythe dans une curieuse charge contre les avaricieux. Alors que la voix du narrateur s'emporte contre la figure de la cupidité, cette dernière, incarnée par l'araignée, se confond étrangement avec celle du mauvais auteur :

> Certes, j'en ai moult grant engagne.
> Ausi est d'auls com de l'aragne :
> Et l'ordist tels, painne et labore,
> Et si se point ne voit on l'ore
> Enmi sa toile qu'a ordi,
> Si font li pusnais esdordi
> Et clerc et lai et conte et duc
> S'enprendre, mois ne altre buc.
> Cui vaut ? Car trop i a a dire :
> Repairier voel a ma matyre.

---

monde gréco-romain, Paris, Éditions Errance, 2003 [1994], ainsi que Jesper Svenbro, « Figures textiles de la parole dans l'Antiquité gréco-romaine », dans Odile Blanc (dir.), *op. cit*., p. 11-27.

[55] Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudeau et trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, VI, 1-145, p. 191-196.

[56] Jesper Svenbro, art. cit., p. 13.

[57] Selon Jesper Svenbro, l'histoire d'Arachné se trame en opposition avec l'histoire qui la précède, un débat de poésie entre les Piérides et Calliope (*Métamorphoses*, V, 294-678). Voir John Scheid et Jesper Svebro, *op. cit*., p. 107-110.

[58] *Roman de Thèbes*, éd. et trad. Francine Mora-Lebrun, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1995, v. 990-995.

Le Roman de Silence, v. 267-276.

L'apparition de la *toile* ourdie par l'araignée replonge une fois de plus le lecteur dans ce lien étymologique entre texte et tissu puisque le substantif, désigné par *tela* en latin, dérive du verbe *texere*[59]. Les premières acceptions des termes « tissu » et « texte » en ancien français remontent d'ailleurs au début du XII^e^ siècle (ca. 1120) dans un contexte liturgique où ils désignent la « contexture » et l'« enchaînement du discours[60] ». Ils se déclinent ensuite sous une pluralité de graphies – *tiste*, *teissue*, *teste*, *teuste* – d'abord chez Wace et les auteurs de romans antiques avant de se répandre chez leurs contemporains[61].

Le « texte-textile » fait donc partie d'un « savoir partagé[62] » valorisé au sein des écrits médiévaux. Les arts poétiques médiolatins « accordent une valeur accrue au concept de revêtement textuel, et même à la superposition des couches vestimentaires. Si écrire équivaut à tisser une étoffe, écrire peut aussi habiller[63] ». Qui plus est, Geoffroi de Vinsauf, dans sa *Poetria Nova*, recouvre la poésie d'un vêtement : « *Materiam verbis veniat vestire poesis*[64] ». Pour le poéticien, ce n'est qu'en rénovant la matière commune (*universitatem materiae*[65]), notamment par l'*ornatus*, qu'un écrit peut prétendre à une certaine valeur, c'est-à-dire à ce que le « sujet se revête d'un manteau de prix » (*Ut res ergo sibi pretiosum sumat amictum, / Si vestus est verbum* [*Poetria Nova*, v. 756-57])[66]. Les romans des XII^e^ et XIII^e^ siècles incluent quant à eux de nombreuses descriptions de vêtements précieux ou de toiles historiées – comme la tente d'Adraste dans le *Roman de Thèbes* (v. 3235-72), ou encore, la robe d'Erec dans le roman de Chrétien de Troyes[67] – qui deviennent de véritables « guides de lecture aptes à éclairer le récit dans lequel ils

---

[59] Voir les articles « toile » dans *Tobler-Lommatzsch Altfranzosisches Worterbuch*, p. 356 et « tela » dans Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch (FEW)*, XIII 158b.
[60] Voir « textus », dans *FEW*, XIII, 296 Lt.
[61] *Ibid*., 295 I.1 et « texere », 290, 1a.
[62] John Scheid et Jesper Svenbro, *op. cit*., p. 8.
[63] Romaine Wolf-Bonvin, « Tisser un récit à l'aube du XIII^e^ siècle : enquête sur la parcimonie d'une métaphore », dans Odile Blanc (dir.), *op. cit*., p. 147.
[64] Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova*, v. 61 dans Edmond Faral (éd.), *Les Art poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1958, p. 199.
[65] Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi*, 134, dans Edmond Faral, *ibid*., p. 309.
[66] À ce sujet, voir l'article de Charles Méla, « 'Poetria Nova' et 'homo novus' », *Littérature*, vol. 74, 1989, p. 4-26.
[67] Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, dans *Romans*, dir. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994, v. 6726-95.

s'insèrent[68] ». Comme le suggère déjà un poème latin du VI^e siècle de Luxurius[69], le lecteur doit *retexere* (retisser, interroger, commenter) le « tissu » dans le « texte ». Selon Jesper Svenbro, la métaphore textile s'inscrit dès lors dans une « théorie dynamique du texte[70] » où :

> L'écrit est une chaîne dans laquelle les lecteurs successifs du poème – à commencer par l'auteur – introduisent chacun leur trame, chaque lecture constituant un texte sonore unique, défait par le silence, pour être « retissé » dans chaque nouvelle mise en son[71].

Enfin, il n'apparaît pas déplacé d'associer la métaphore textile à l'expression d'un certain ludisme. Romaine Wolf- Bonvin cite en exemple le fabliau de la *Vieille Truande*, qui dès ses premiers vers s'inscrit dans la tradition du « texte-textile » :

> Des fables fait on les fabliaus,
> Et des notes les sons noviaus
> Et des materes les canchons,
> Et des dras cauces et cauchons.
> Por çou vos voel dire et conter
> Un fabelet por deliter,
> D'une fable que jou oï,
> Dont au dire mout m'esjoï.
> Or le vos ai torné en rime
> Tout sans batel et tot sans lime[72].

Le personnage éponyme, après avoir vainement réclamé un baiser à un jeune homme, se fait passer pour la mère de ce dernier afin de traverser un gué à cheval. La scène apparaît dès lors comme une reprise caricaturale de la traversée du Mal Pas de Béroul où Tristan, déguisé en lépreux, sert d'*asne* à Iseut (v. 3917-40). La métaphore textile, comme moteur du comique dans les fabliaux, a par ailleurs déjà été exploitée par Howard Bloch, à travers son concept du « ill-fitting coat[73] ». Pour le critique, la relation qui unit la langue et le monde qu'elle représente s'incarne dans la littérature par la métaphore d'un corps revêtu d'un tissu. Incarné par le manteau, ce tissu n'est jamais parfaitement ajusté au

---

[68] Romaine Wolf-Bonvin, art. cit., p. 149.
[69] Il s'agit d'un poème qui appartient à un livre d'épigramme intitulé *Carmina*, cité dans Jesper Svenbro, art. cit, p. 25 : « Quand tu possèdes déjà des livres que tu approuves, ô lecteur, et qui peuvent plaire grâce à l'excellence de leur style, pourquoi retisses-tu [*retexis*], la page [*paginem*] de notre petit livre plein de bagatelles et d'idées superficielles que, débutant, je me suis amusé à écrire, dans un esprit juvénile ? » (trad. Jesper Svenbro).
[70] *Idem*
[71] *Idem*
[72] La *Vieille Truande*, v. 1-10, cité dans Romaine Wolf-Bonvin, *Textus*, *op. cit*., p. 321.
[73] Howard Bloch, *The Scandal of the Fabliaux*, University of Chicago Press, 1986, p. 22-58.

corps, ce qui provoque une « odor of scandal[74] » – illustrée entre autres par le travestissement – et déstabilise l'auditeur/lecteur. C'est cet écart qui est responsable de l'effet comique ou « scandaleux » des fabliaux. Jean R. Scheidegger soutient quant à lui que l'art de la *reprise* participe de la dérision dans le *Roman de Renart*. Le goupil, dont la peau est constamment mutilée par ses ruses, devient « la métaphore d'un roman déchiré entre ses branches et se refaisant à travers elles, par la couture[75] ». Dans le cas de Renart, la métaphore n'est cependant pas que *filée* : elle est aussi *teinte*.

La branche Ic, qui met en scène le goupil dans les rôles consécutifs de teinturier et de jongleur, exploite le préjugé médiéval qui associe la feinte (*fingere*) si chère à Renart à la teinture (*tingere*)[76]. Après être tombé dans une cuve de teinture jaune qui est « molt bien prenanz » et qui le rend « tous luisanz[77] », le goupil subtilise une vièle pour perturber les noces de sa femme qui, le croyant mort, est sur le point de se remarier. Alors que le lustre est qualifié de « luxe inutile[78] » par les théologiens, le jaune est la couleur du mensonge, de la ruse et de la félonie dans la symbolique médiévale[79]. Selon Michel Pastoureau, ces trois vices sont clairement associés au métier du teinturier « jugé infernal » au Moyen Âge, puisqu'il transgresse « la nature et l'ordre des choses voulues par le Créateur[80] ». L'auteur de cette branche du *Roman de Renart* se joue de cette mentalité et se fait « créateur » puisqu'il porte atteinte à la nature du goupil. Néanmoins, le roux naturel de l'animal n'est lui-même qu'une forme superlative du jaune[81] ce qui abîme le récit dans un jeu exponentiel de la tromperie. La couleur apparaît dès lors comme une nouvelle forme de travestissement, « une falsification […] qui permet […] de se faire passer pour ce qu'[elle] n'est pas[82] ». Renart reconnaît d'ailleurs lui-même que sa

---

[74] *Ibid*., p. 60.
[75] Jean R. Scheidegger, *op. cit*., p. 269.
[76] Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2004, p. 190.
[77] « Renart teinturier. Renart jongleur » éd. et trad. Roger Bellon, v. 2324-25, dans Armand Strubel (dir.), *Le Roman de Renart*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1998, p. 63.
[78] Michel Pastoureau, « Jésus teinturier. Histoire symbolique et sociale d'un métier réprouvé », *Médiévales*, *L'Étoffe et le vêtement*, vol. 29, 1995, p. 52.
[79] *Idem*. Sur la couleur jaune, voir aussi du même auteur « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », *Médiévales*, vol. 4, 1983, p. 62-73.
[80] Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique…*, p. 177.
[81] Michel Pastoureau, « Jésus teinturier », p. 52.
[82] *Idem*

teinture le rend méconnaissable : « Jamais ne serai conneüs / En liu ou aie esté veüs » (v. 2326-27).

La parodie : perspectives critiques générales et parodie du motif médiéval

La méthode qui informe la rédaction de ce mémoire est double : elle est à la fois hypertextuelle et topique. Il est tout d'abord difficile de parler de déplacement et de parodie dans un contexte théorique sans aborder la question d'hypertextualité telle que l'a définie Gérard Genette[83], dans *Palimpseste*, en 1982. Cela dit, la théorie « palimpsestueuse », pour emprunter à Philippe Lejeune[84], doit être adaptée à la lumière de la spécificité de la littérature du Moyen Âge, qualifiée de littérature *mouvante*[85] qui relève d'une esthétique de l'imitation ou de la reprise des motifs et des *topoï*. D'abord, Gérard Genette définit la parodie comme « la transformation ludique d'un texte singulier[86] » et l'oppose, d'une part, à la satire, qui est une critique sociale[87] et, d'autre part, au pastiche, qui est « l'imitation d'un style[88] ». Dans *D'une merveille l'autre*, Isabelle Arseneau, rectifie cependant l'utilisation de la définition de la parodie en tenant compte de la spécificité du texte médiéval, soit la réutilisation constante des motifs dont leur emploi est toutefois presque systématiquement déplacé par les auteurs :

> Penser la parodie médiévale en termes de parodie *des motifs* permet de résoudre les problèmes que risque de soulever l'analyse des pratiques hypertextuelles dans un corpus *mouvant* qui repose précisément sur des techniques de réécriture. Qu'il procède par amplification, par réduction ou à partir d'un renversement carnavalesque, l'hypertexte médiéval sera donc rarement la « transformation d'un texte singulier », comme le voulait Genette, l'hypotexte fonctionnant souvent lui-même à partir de la reprise et de la transformation de motifs déjà existants[89].

Le ludisme provoqué par le motif du travestissement fait sourciller l'auditeur/lecteur aguerri et au fait des motifs arthuriens. Cette surprise, ou la « plaisanterie de la

---

[83] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.
[84] Cité dans Gérard Genette, *ibid.*, p. 557.
[85] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000 [1972], p. 84-96.
[86] Rappelons aussi que Genette définit l'hypertextualité comme « […] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*op. cit.*, p. 13 et 202).
[87] *Ibid*., p. 32.
[88] *Ibid*., p. 40.
[89] Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre. Écrire en roman après Chrétien de Troyes*, thèse de doctorat présentée au Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2007, p. 34.

parodie[90] », déclenche un désir d'interprétation du lecteur qui ne peut que se questionner sur la portée du déplacement opéré par l'auteur parodiste. Ce dernier déjoue donc l'horizon d'attente de son auditeur/lecteur, défini par Hans-Robert Jauss comme « un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative[91] ». Michel Zink, qui se sert du déguisement comme exemple, stipule que c'est la mémoire qui, par ce qu'il nomme la « comparaison », informe sa compréhension et par le fait même provoque chez lui le repérage d'indices du déplacement parodique des motifs :

> Tout déguisement, parce qu'il se fonde sur la comparaison, fait appel à la mémoire. C'est elle qui permet l'identification de ce qu'il prétend être et de ce qu'il dissimule […]. Elle [la mémoire] est la faculté décisive de la raison, la condition de toute interprétation et de tout effet de sens[92].

Le chercheur rattache d'ailleurs cette mémoire individuelle à la mémoire « collective de l'humanité[93] » image à laquelle Ernst Robert Curtius, Antoine Compagnon et Roland Barthes ont préféré, respectivement, celles du « magasin[94] », du « réservoir de types[95] » et de la « réserve culturelle[96] ». Dans « Les Masques du poème », Paul Zumthor reprend à son tour cette image du magasin et y adjoint l'univers du costume :

> Le « Moyen Âge » dit le monde à l'aide de types, de motifs stylisés, de *loci communes*, éléments dialectiques, syntaxiques, et lexicaux d'une tradition ; et celle-ci constitue, à l'égard de ce qui est dit, un magasin de costumes et de masques censé […] assurer à juste figuration des essences, au mépris des particularités[97].

Jean Larmat reconnaissait aussi déjà au déguisement un caractère topique en plus de lui adjoindre la capacité à rendre compte de la poétique de son auteur :

> Presque toujours procédé technique devenu recette pour faire avancer l'action, le déguisement peut constituer le support d'une idée ou d'une thèse, révéler un aspect de la mentalité contemporaine de l'œuvre qui l'utilise[98].

---

[90] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 28.
[91] Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 82.
[92] Michel Zink, « Révélations de la mémoire et masques du sens dans la poétique médiévale », dans Marie-Louise Ollier (dir.), *op. cit*., p. 251.
[93] *Ibid*., p. 254.
[94] Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986 [1956], p. 149.
[95] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 29.
[96] Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985, p. 139-140.
[97] Paul Zumthor, art. cit., p. 18.
[98] Jean Larmat, art. cit., p. 11.

L'approche topique est donc tout indiquée pour l'analyse de mon corpus. Le motif, ce « bloc figé[99] » dont le contenu est indépendant du contexte, est un « micro-récit[100] » qui, de par sa résurgence et sa variation, participe à la construction du roman médiéval. Pour souligner la nature du déplacement parodique opéré par les auteurs de mon corpus, il faudra cependant disposer de comparatifs neutres. Le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale*, dirigé par Francis Gingras (Université de Montréal), Armand Strubel (Université de Montpellier III) et Jean-René Valette (Université de Bordeaux III), servira de balise et d'outil permettant le relevé des différents motifs présents dans mon corpus. À la manière de l'étude que Danièle James-Raoul[101] consacre au *Roman de Silence* et où elle souligne l'humour engendré par la comparaison entre l'hypertexte, le roman d'Heldris de Cornouaille, et son hypotexte, *L'Estoire Merlin*, il faudra noter les différents motifs utilisés dans les romans analysés pour les comparer ensuite à ceux des hypotextes pressentis. Seule cette comparaison permettra de saisir et de mesurer le *bestornement* des motifs auquel s'amusent les parodistes du XIII^{e} siècle.

Avant d'analyser les différents travestissements subis par les personnages de *Meraugis*, *Silence* et *Claris et Laris*, il importe de rendre compte de l'utilisation que fait la médiévistique de la métaphore textile (chapitre 1), notamment chez les auteurs des romans antiques, chez Marie de France, ou encore, chez Chrétien de Troyes. Il est à parier que la nature, la valeur économique et le mode de production et d'ornementation des tissus qui jalonnent les écrits médiévaux influent déjà sur la poétique de l'auteur. Une fois ce panorama complété, il sera possible de se concentrer sur la thématique du travestissement (chapitre 2). D'abord simple jeu de brouillage des rôles que sont censés jouer les dames et les chevaliers, la parodie du travestissement s'affirme ensuite à travers Silence et Meraugis, pour enfin culminer dans une parodie du motif de la métamorphose

---

[99] Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, t. CI, nº 2, 1997, p. 164.

[100] *Idem*

[101] Danièle James-Raoul, « Un curieux avatar de *L'Estoire Merlin* : *Le Roman de Silence* », *Traduction, transcription, adaptation au Moyen Âge,* Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3, Université Charles-de-Gaulle, 22-24 septembre 1994, *Bien Dire et bien aprandre : Revue de Médiévistique*, nº 13, Lille, Presses de l'Université de Charles-de-Gaulle, 1995, p. 148.

avec Calogrenant. Cette parodie suggérée par le déguisement sert dès lors de clé de lecture aux romans de Raoul de Houdenc, d'Heldris de Cornouaille et de l'auteur de *Claris et Laris*. Toutefois, pour éviter que cette clé apparaisse fortuite, il importe d'analyser des motifs dissociés des manifestations textiles dans chacun des romans du corpus principal (chapitre 3) pour ensuite définir plus largement comment s'articule la parodie chez ces trois romanciers du XIII^{e} siècle.

CHAPITRE 1 *TEXTUS* MÉDIÉVAL : *JOINTURE*, DRAP ET MANTEAUX

Les travestissements sont loin de constituer les seules « références textiles » qu'accueillent les romans médiévaux, dans lesquels on retrouve une variété considérable de tissus. Certains d'entres eux sont le sujet de descriptions étendues et illustrent le fonctionnement de l'univers – comme la « mappemonde » (v. 4306) de la tente d'Adraste dans le *Roman de Thèbes* – ou témoignent d'un récit passé – comme l'illustre la robe de mariée de Lienor, sur laquelle on retrouve l'histoire de l'enlèvement d'Hélène, dans *Guillaume de Dole*[1]. Il arrive aussi que certains tissus soient fabriqués par des fées à la manière de la robe de pourpre de Camille dans l'*Eneas*[2], alors que d'autres peuvent être l'œuvre de femmes maintenues captives comme dans la « Pesme aventure » du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes[3]. Toutes leurs occurrences contribuent également à développer ce que Romaine Wolf-Bonvin a nommé l'« esthétique luxueuse[4] » du genre romanesque. Pour développer sa thèse, elle rappelle le prologue d'*Erec et Enide*, où le clerc Champenois déprécie les mauvais conteurs qui « dépècent » et « corrompent » (v. 21) les récits, alors qu'il préfère pour sa part entrelacer ces fragments en une « molt bele conjointure » (v. 14). Par conséquent, selon la médiéviste, le genre romanesque se trame, s'orne et s'étoffe à travers toutes les références textiles qui apparaissent au « fil » des aventures – de la robe trouée d'Enide, remplacée par celle offerte par Guenièvre lors du mariage des héros, jusqu'aux robes historiées du couronnement :

> Ainsi, à partir de la vile *robe* trouée d'Enide – équivalente au conte mis en pièces et corrompu par les mauvais conteurs – le roman lui-même s'est tissé pour aboutir aux *robes* féériques et souveraines dont l'évocation marque les points d'aboutissement de l'aventure. *Molt bele conjointure* illustrée par la robe d'Erec, le texte lui-même peut se donner à lire comme un *speculum mundi*, un miroir du monde gouverné par les arts du *quadrivium*[5].

---

[1] Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy et trad. Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classique », 2008, v. 5324 et sq.

[2] *Le Roman d'Eneas*, *édition critique d'après le manuscrit B.N. fr.60*, éd. et trad. Aimé Petit, Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1997, v. 4098 et sq. Dans son *Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure attribue quant à lui la fabrication de la robe de Briséida à des enchanteurs qui proviennent de l'Inde Supérieure (éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieillard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998, v. 13331 et sq.).

[3] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. David F. Hult, dans *Romans*, *op. cit*., v. 5190-93.

[4] Romaine Wolf-Bonvin, *op. cit*., p. 322.

[5] *Ibid*., p. 13.

Avant de se concentrer sur les manifestations du travestissement, il faut donc porter une attention particulière à l'ensemble des tissus qui se taille une place au sein des romans étudiés pour mieux comprendre l'esthétique de leurs auteurs. Plus encore, il est à parier que les détails quant à leur nature (laine, lin, soie, pourpre ou autres) et leur mode de production (tissé, brodé, teint) ne soient pas innocents et qu'ils rendent compte, eux aussi, du travail de ces romanciers et de la façon dont ils parodient leurs prédécesseurs.

La *jointure* romanesque

L'intérêt de la médiévistique pour l'univers des tissus n'est pas récent, mais le lien étymologique qui unit texte et textile n'a pas toujours été exploité de manière satisfaisante. Au milieu du XIX^e^ siècle, Francisque Michel consacre deux volumes à ses *Recherches sur le commerce, la fabrication, et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent* au Moyen Âge[6]. Bien que ses recherches incluent maints exemples littéraires, le philologue fait d'abord et avant tout un relevé historique des différents modes de production textile. En 1966, dans un essai intitulé *Form and Meaning in Medieval Romance*, Eugène Vinaver décrit les romans qui composent la *Vulgate* comme des écrits savamment entrelacés, à la manière d'une « tapisserie », dans laquelle : « a single cut across it, made at any point, would unravel it all[7] », et ce, malgré l'éclectisme des thèmes abordés dans chacun des romans[8]. Malheureusement, le médiéviste réduit cette tapisserie à une image et ne développe pas plus avant sur ce qu'elle est à même de révéler sur le *Cycle*.

Toutefois, depuis les années 1990, certains médiévistes ont tenté de déterminer les « fonctions narratives » des tissus, à la manière de l'auteur de *Textus*, tout en arrivant à des résultats qui s'avèrent aussi variés que les différentes matières existantes. Par exemple, Amelia E. van Vleck considère que les tissus qui jalonnent les *Lais* de Marie de France – de la chemise nouée (v. 558-59) par l'amie de *Guigemar* jusqu'au brocart brodé (v. 135-136) envoyé par la dame à son amant dans le *Laustic* en passant par la soie

[6] Francisque Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication, et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent, et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le Moyen Âge*, 2 vol., Paris, Crapelet, 1852-54.
[7] Eugène Vinaver, *Form and Meaning in Medieval Romance*, Cambridge, Modern Humanities Association, 1966, p. 10.
[8] L'auteur précise que « it [le *Cycle*] was clearly not a unified body of material: it consisted of a variety of themes, independent of, but inseparable from, one another », *idem*.

(v. 121-125) qui fait reconnaître *Freisne*, – deviennent des véhicules de la voix féminine : « Marie's silks and linens can be read as narrative depositions that contribute the woman's side of the story to an inquiry submitted for judgment – be it the readers' judgment or that of a judge within the story[9] ». L'auteur de l'article cite aussi en exemple le récit ovidien attribué à Chrétien de Troyes et intitulé *Philomena*. Dotée d'une intelligence et d'une beauté sans pareille, l'héroïne suscite le désir de Tereüs, son beau-frère. Ce dernier déshonore la demoiselle avant de lui couper la langue pour qu'elle ne révèle pas son méfait à Procné, sa femme et la sœur de l'héroïne. Elle est ensuite enfermée chez une *vilaine* versée dans l'art de tisser[10]. Chrétien de Troyes transforme dès lors son récit en un « embroidery subplot[11] », où Philomena crée une tapisserie sur laquelle elle « écrit » sa mésaventure (« Tot ot escrit an la cortine » [v. 1131]) et obtient vengeance de son beau-frère. La tapisserie devient donc, pour Philomena, un moyen de témoigner et de se faire justice dans une société où la femme n'a pas toujours voix au chapitre.

Au demeurant, associer féminité et textile n'est pas fortuit, puisqu'au Moyen Âge, le devoir de répondre au besoin essentiel de se vêtir incombe d'abord aux femmes : « cloth production remained a respectable and even prestigious occupation for women. It was especially respected as work for married women as part of their responsibility for their households[12] ». Les *Proverbes* de la Bible mentionnaient d'ailleurs déjà que la « femme de caractère » en est une capable de choisir avec soin la laine, de manier le fuseau et de fabriquer des vêtements de lin et de pourpre pour vêtir convenablement les membres de sa famille[13]. Cette association entre féminité et textile s'étend aussi à

---

[9] Amelia E. van Vleck, « Textiles as Testimony in Marie de France and *Philomena* », *Medievalia et Humanistica, Nouvelle série*, vol. 22, 1995, p. 31. Voir aussi la thèse de Gloria Thomas Gilmore, *Tales that Textiles Tell in the* Lais *of Marie de France*, présentée au Département de Langue et Littérature, Université de l'Utah, 2002.

[10] « Por la garder une vilainne / Qui vivoit de sa propre painne, / Car filer et tistre savoit », Chrétien de Troyes, *Philomena*, éd. C. de Boer et trad. Olivier Collet, dans *Romans*, *op. cit*., v. 869-71.

[11] Nancy A. Jones, « The Uses of Embroidery in the Romances of Jean Renart » dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University of Florida Press, 1997, p. 16.

[12] Ruth Mazo Karras, « "This skill in a Woman is By No Means to Be Despised": Weaving and the Gender Division of Labor in the Middle Ages », dans E. Jane Burns (dir.), *"Medieval Fabrications". Dress, Textiles, Clothworks, and Other Cultural Imaginings*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 90.

[13] « Elle cherche avec soin de la laine et du lin et ses mains travaillent allègrement […] Elle met la main à la quenouille et ses doigts s'activent au fuseau […] Elle se fait des couvertures, ses vêtements sont de lin raffiné et de pourpre », *Proverbes*, 31, 13 ; 19 et 22.

l'iconographie médiévale où la Vierge apparaît en virtuose de l'aiguille et du fuseau[14]. Si l'on en croit la thèse de Rozsika Parker, la production de tissus, et plus particulièrement de broderies, fait alors état de la nature profonde de la femme : « When women embroider, it is seen not as art, but entirely as the expression of femininity[15] ». Quoi qu'il en soit, la production textile subit une lente révolution au courant des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Comme le souligne Ruth Mazo Karras, la confection de tissus cesse de relever de l'univers domestique et se transforme en production mercantile[16]. Les hommes finissent effectivement par prendre le contrôle des métiers liés au textile grâce à la formation de guildes, qui apparaissent lors d'une montée d'urbanisation, principalement au XIII^e^ siècle. L'apparition du métier à tisser horizontal à pédales, qui remplace le métier vertical, permet aussi à plus d'une personne de travailler sur un seul et même projet et de créer des étoffes de plus grandes dimensions[17]. À partir de cet instant et comme en témoigne *Le Livre des métiers*[18] écrit par Étienne Boileau vers 1268, les ateliers de tisserands sont gérés par un ensemble de règles qui prédéterminent quelle matière est travaillée, selon quelles techniques et par combien de personnes. Outre quelques exemples de veuves exemplaires, les femmes sont écartées du milieu au profit des hommes de la famille et de quelques apprentis[19]. Associer tissus et féminité n'est donc pas la seule interprétation qui s'offre quant à la métaphore textile dans les romans médiévaux, d'autant plus que contrairement à ce que le laisse entendre Rozsika Parker, le tissage et la broderie sont d'abord et avant tout des formes d'art.

---

[14] Voir les reproductions de la Vierge à l'Annonciation qui manie un fuseau, tiré du manuscrit Bruschal (fin XII^e^ siècle), et celle de Marie entourée de jeunes vierges qui brodent, sur une chape (fin XIII^e^ siècle) conservée à l'église Saint-Maximin en Provence. Nancy A. Jones, art. cit., p. 19 et 21.

[15] Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Women's Press, 1984, p. 5.

[16] Ruth Mazo Karras, art. cit., p. 89.

[17] Elisabeth Crowfoot, Frances Pritchard et Kay Staniland, *Textiles and Clothing c. 1150-1450*, Londres, HMSO, coll. « Medieval Finds From Excavations in London », 1992, p. 21-24.

[18] Étienne Boileau, *Les Métiers et corporations de la ville de Paris au XIII^e^ siècle (Le Livre des métiers)*, éd. René Lespinasse et François Bonnardot, Paris, Imprimerie générale, coll. « Histoire générale de Paris », 1879, *Gallica* : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31834356x/description. Sur les règles qui régissent le métier de tapissiers, voir p. LXVII ; pour les tisserands de laine, voir p. LX-LXVII et p. 93-102 ; pour les tisserands de soie, voir p. LIX et p. 83-84.

[19] Sharon Farmer souligne cependant que la fabrication de certains items de soie, tels des couvrechefs (*queuvrechiers de soie*), était encore confiée à des artisanes (*ouvrieres de tissuz*, *tesserandes de soie*), dans « *Biffes*, *Tiretaines*, and *Aumonières*: The Role of Paris in the International Textile Markets of the Thirteenth and Fourteeth Centuries », *Medieval Clothing and Textiles*, dir. Robin Netherton et Gale R. Owen-Crocker, vol. 2, 2006, p. 82-85.

Dans un article qu'elle consacre à un « poème-tapisserie » créé au XIV^e^ siècle par un moine bénédictin nommé John Lydgate, Claire Sponsler stipule d'ailleurs qu'il faut cesser de percevoir l'art textile et l'art littéraire comme mutuellement exclusifs, et propose plutôt de les appréhender comme des modes de création dont les frontières sont poreuses[20]. La jonction des deux arts fait dès lors de l'auteur médiéval un artisan capable d'intégrer un relief à son œuvre : il devient « a fabricator – or weaver of words – whose writerly craft could both be inspired by the visual and embodied within it[21] ». Dans un article consacré aux tissus dans les romans du XII^e^ siècle, Monica L. Wright refuse aussi de limiter la fabrication d'étoffe à une forme d'expression féminine et suggère d'y voir un auteur à l'œuvre et en train de remanier une matière :

> In depicting the making of cloth in their romances, writers were also providing a deft metaphor for the very process in which they themselves were engaging. The weavers of romance depicted weavers of tapestry and makers of fine cloth, all of whom push the meaning of their labor to its very fullest in order to create new meanings. In a sense, the writers depicted themselves and their projects in the acts of these characters[22].

En ce sens, Philomena doit donc être considérée comme un double de son auteur, pour laquelle une tapisserie s'incarne en un récit « écrit », puis raconté (ou lu) par un auditoire. Ce « texte-textile » ne constitue d'ailleurs pas la première création littéraire de la protagoniste puisque, avant de se faire trancher la langue, la jeune femme avait déjà retracé les aventures d'Hellequin, une figure folklorique médiévale qui mène une troupe de démons[23] :

---

[20] Baptisées par Elanor Hammond en 1910, les « tapestry poems » sont des tapisseries murales sur lesquelles une image vient souligner la présence d'une série de vers (p. 21). Claire Sponsler, « Text and Textile: Lydgate's Tapestry Poems », dans E. Jane Burns (dir), *op. cit*., p. 34.

[21] *Idem*

[22] Monica L. Wright, « "De Fil d'Or et de Soie": Making Textiles in Twelfth-Century French Romance », *Medieval Clothing and Textiles*, dir. Robin Netherton et Gale R. Owen-Crocker, vol. 2, 2006, p. 65-66. Voir aussi du même auteur un article intitulé « *Chemise* and *Ceinture*: Marie de France's *Guigemar* and the Use of Textiles » dans lequel l'auteur stipule que « the poet exploits clothing and cloth to their fullest extent, making it possible to read the narrative of the work through her use of textiles (p. 771) », dans Keith Busby et Christopher Kleinhenz (dir.), *Courtly Arts and the Art of Courtliness. Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of International Courtly Literature Society, July 29th- August 4th*, Woodbridge, D. S. Brewer, 2006, p. 771-777. Trois années plus tôt, la médiéviste soulignait aussi déjà que les tissus que revêtent les personnages des romans de Chrétien de Troyes « reflects the major themes of each romance » (p. 42), dans « Their Clothing Becomes Them: The Narrative Function of Clothing in Chrétien de Troyes », *Arthurian Literature*, dir. Keith Busby et Roger Dalrymple, vol. 20, 2003, p. 31-42.

[23] E. Jane Burns, *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 122. Sur la *Mesnie Hellequin*, voir l'ouvrage récent de Karin Uelschi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 2008.

Avuec c'iert si bone ovriere
D'ovrer une porpre vermoille
Qu'an tot le mont n'ot sa paroille.
Un diaspre ou un baudequin,
Nes la mesniee Hellequin
Seüst ele an un drap portreire.
Philomena, v. 188-193.

Au demeurant, Chrétien de Troyes innove par rapport au mythe ovidien lorsqu'il souligne ce don exceptionnel de son héroïne pour le tissage. Chez Ovide, la jeune femme se découvre des talents de tisserande qu'à force de souffrir de son enfermement[24]. Elle n'est pas non plus secondée par une vieille femme qui reconnaît la finesse de son travail tout en l'aidant à l'embellir[25] par une variété de fils de couleurs différentes. Chrétien de Troyes se propose donc d'orner, mais aussi d'enrichir le récit ovidien de *Philomena*, d'une part, par un renouvellement de la matière latine et, d'autre part, par le rapprochement entre l'héroïne et le textile. En effet, les lèvres charnues de Philomena, l'un des organes d'émission de la parole sont plus rouges que le *samiz vermauz an grainne* (v. 155). Le samit est déjà reconnu comme une étoffe de soie de grande valeur[26], mais le teindre à la graine en fait un objet inestimable. Le procédé est effectivement laborieux puisque le rouge carmin est fabriqué à partir des œufs d'un insecte méditerranéen, c'est-à-dire la cochenille (*quercus coccifera*), plus communément surnommée la « graine » à cause de son apparence. Le procédé apparaît aussi relativement nouveau à l'époque de Chrétien de Troyes, puisque la graine ne sert à teindre des lainages qu'à partir du XII^{e} siècle. Elle est toutefois utilisée pour les soies un peu auparavant[27]. Le tissu carmin est donc de grande valeur et souligne le caractère exceptionnel de son porteur[28]. La création et le renouvellement littéraires sont donc

[24] Ovide, *op. cit*., v. 412-674, p. 206-15.
[25] Bien que la *vilaine* de Chrétien de Troyes ne saisisse pas le message de l'œuvre de Philomena, elle la trouve néanmoins fort plaisante : « Mes el ne conut ne ne sot / Rien de quanque cele tissoit ; / Mes l'uevre li abelissoit » (v. 1116-18).
[26] Françoise Piponnier, « À propos des textiles anciens, principalement médiévaux », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 22, n^{o} 4, 1967, p. 871.
[27] Sur la teinture à la graine, voir Elisabeth Crowfoot et al., *op. cit*., p. 20.
[28] C'est d'ailleurs grâce à la graine que Benoit de Sainte-Maure souligne le teint exceptionnellement parfait d'Hélène dans son *Roman de Troie* :
Ensi come colors de graine
Est plus bele que autre chose
E tote aussi come la rose
Sormonte colors de biautiez

étroitement liés à l'art textile dans le cas de *Philomena*. Monica L. Wright en conclut d'ailleurs que les auteurs se servent des tissus pour infléchir le sens de leur œuvre et faire passer le message à travers leurs personnages : « Yet just as writers used clothing signifiers to force the old conventions to take on new, contextually based meanings, Philomena uses her cloth gift to create and convey meaning by working a message directly into it[29] ».

Chrétien de Troyes n'est cependant pas le seul auteur à faire appel à la graine pour prétendre à l'embellissement de son œuvre. Dans le prologue de *Guillaume de Dole*, Jean Renart entrelarde son roman d'insertions lyriques afin de lui donner de la valeur, à la manière des tissus teints à la graine :

> Car aussi com l'en met la graine
> Es dras por avoir los et pris,
> Einsi a il chans et sons mis
> En cestui Romans de la Rose,
> Qui est une novele chose
> Et s'est des autres si divers
> Et brodez, par lieus, de biaus vers
> Que vilains nel porroit savoir
> *Guillaume de Dole*, v. 8-15.

Selon Nancy A. Jones, la teinture et la broderie sont donc des pratiques équivalentes puisqu'elles servent toutes deux à transformer la matière et à faire du *Roman de la Rose* une *novele chose* (v. 12) :

> The analogy between dyeing and embroidery that is established in the text works to undo the distinction between altering cloth (by dyeing it) and adorning cloth (by embroidering it). Jean Renart's is not simply an additive process but a transformative one[30].

Plus encore, les tissus abondants[31] de *Guillaume de Dole* servent la parodie, puisqu'ils soulignent le renversement ludique des conventions romanesques par l'auteur[32]. Par

---

Trestot aussi e plus assez
Sormonta la biautez Heleine
Roman de Troie, v. 5124-29.

[29] Monica L. Wright, « "De Fil d'Or et de Soie" », p. 68.

[30] Nancy A. Jones, art. cit. p. 37.

[31] Par exemple, la scène où la cour de Conrad va se divertir dans les bois, au début du roman, fait grand cas des tissus : il y a notamment la robe de Conrad agrémentée d'un ruban d'une demoiselle (v. 242 et sq.), les manches recousues par des demoiselles qui se sont lavées à la fontaine (v. 272 et sq.) ou encore les chapes grises des veneurs *mal atirié* (v. 429). Enfin, c'est un tissu brodé (« por li i sont cil oisillon / ou tiessu, et cil poisonet » [v. 4299-4300]) donné au sénéchal, qui permet à Liénor de rétablir sa réputation auprès de l'empereur.

[32] Nancy A. Jones, art. cit., p. 24.

exemple, la « coute pointe enversee » (v. 1318) sur la selle d'un jeune homme annonce la déconvenue de l'empereur Conrad. Devenu une sorte d'avatar du Arthur « passif », l'empereur préfère se faire saigner en sa demeure plutôt que d'aller chevaucher en quête d'aventures, où il aurait été plus naturel qu'il verse son sang (v. 1324-27)[33]. Dans le roman de Jean Renart, l'omniprésence des tropes textiles participent de la parodie du genre romanesque.

Dans un roman intitulé *Ipomedon*, Hue de Rotelande parsème aussi son roman de textiles qui servent à souligner l'*engien* du personnage éponyme. Selon Philippe Ménard, « aucun roman du XIII^e^ siècle ne fait autant de place au déguisement que le roman d'*Ipomedon*[34] » : il quitte d'abord la cour « en tapinage » (v. 263), se déguise successivement en valet et en fou et participe à un tournoi *incognito*. Tous ces jeux sur l'apparence permettront à Ipomedon d'obtenir la main de La Fière, dont il s'est épris, mais qui avait juré de ne jamais se marier. Le déguisement devient une quasi-obsession[35], dont ne démord jamais le héros qui, à maintes reprises, aurait pu renoncer à ses artifices pour marier sa dame[36]. C'est que l'*engin* d'Ipomedon n'est peut-être que le reflet de celui de l'auteur qui souhaite manipuler les conventions littéraires[37]. Si *enginier* veut dire ruser ou faire appel à des artifices, le verbe signifie aussi « fabriquer avec art »[38]. L'art de Hue de Rotelande réside dans la réécriture ludique de romans contemporains (ceux de Chrétien de Troyes), ou antérieurs (les romans d'Antiquité ou ceux de *Tristan et Iseut*)[39]. Il reprend notamment le balbutiement amoureux de Lavine dans l'*Eneas* où le nom du chevalier est remplacé par le « Vahalet » (v. 1461-1526) qu'est Ipomedon. La scène

---

[33] Voir Michel Zink, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979, p. 44 et Isabelle Arseneau, « La condition du pastiche dans le roman lyrico-narratif de Jean Renart (*Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*), dans Isabelle Arseneau (dir.), *Faute de style. En quête du pastiche médiéval, Études françaises*, vol. 46, n° 1, à paraître.

[34] Philippe Ménard, *op. cit*., p. 352.

[35] William Calin, « The Exaltation and Undermining of Romance: *Ipomedon* », dans Norris J. Lacy *et al.,* (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 2, p. 119.

[36] Par exemple, Ipomedon aurait pu révéler qu'il était à la fois les chevaliers blanc, vermeil et noir du tournoi *incognito* et prouver à La Fière sa prouesse en plus de sa courtoisie. Au lieu de cela, il quitte et va guerroyer pour le roi de France (v. 6589 et sq.)

[37] Robert W. Hanning, « "Engin" in Twelfth-Century Courtly Texts » dans *The Individual in Twelfth-Century Romance*, Yale University Press, 1977, p. 105.

[38] *Ibid*., p. 106.

[39] Pour un relevé des motifs parodiés voir l'introduction à son édition du roman de A. J. Holden, *op. cit*., p. 52-57. Sur les rapports entre les romans d'Antiquité et ceux de Hue de Rotelande, voir l'ouvrage récent de Francine Mora-Lebrun, *« Metre en romanz ». Les romans d'Antiquité du XII^e^ siècle et leur postérité (XIII^e^-XIV^e^ siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2008.

permet donc de faire connaître les sentiments de La Fière qui se reproche d'avoir parlé « par couverture » (v. 1529) au jeune homme et de l'avoir ainsi trop durement incité à partir quérir renom et gloire chevaleresque.

Il existe aussi des exemples plus ponctuels où des tissus et des accessoires participent de la parodie. Par exemple, la description des vêtements d'Euriaut dans le *Roman de la Violette* fait référence à une broche censée protéger sa détentrice de toute agression (v. 818-24). La belle subira néanmoins les assauts de Méliatir et devra se résoudre à s'en tirer à force de coups de pied dans la mâchoire de son adversaire (v. 3877-84). L'auteur se plaît ainsi à réécrire une partie de la chanson de geste intitulée *Florence de Rome* à qui appartient la broche[40]. L'auteur anonyme de *Joufroi de Poitiers* fait quant à lui appel au motif de la « suture invisible[41] » alors qu'il s'est déguisé en ermite pour amadouer le seigneur de Tonnerre et obtenir les faveurs de sa femme. Le *froc blanc* (v. 1508) que revêt Joufroi abuse le seigneur qui décide de faire de l'ermite le confesseur de la belle Agnès normalement enfermée dans une tour. À l'arrivée de la belle, Joufroi rejette rapidement son froc pour laisser place à une chemise blanche :

> Si traist lo froc qu'il ot vestu;
> Plus tost que [il] puet, jus lo rue
> N'ot desoz haire vestue,
> Mais blanche chemise ridee
> *Joufroi de Poitiers*, v. 1944-47.

Le romancier convoque une image de la pureté sur laquelle il appose ensuite un vêtement dont la « jointure ne paruit point » (v. 1950). Cette jointure rappelle bien évidemment la *conjointure* de Chrétien de Troyes, mais aussi les créations de Jean dans le *Cligès*. Ce dernier a effectivement su créer une tour « Qua ja n'i troverez jointure » (v. 5514) et un faux tombeau pour Fénice que seul son créateur pourrait *desjoindre* (v. 6081). Alors que les créations de Jean soulignent la subtilité des stratagèmes employés par Cligès et Fénice pour s'abandonner à leur amour, la *jointure* inapparente du manteau de Joufroi est tout sauf subtile pour l'auditeur/lecteur du roman anonyme puisqu'elle lui permet de deviner à quels « tissus » emprunte le romancier du XIII^{e} siècle.

---

[40] Sur la parodie soulevée par la réécriture de *Florence de Rome*, voir Isabelle Arseaneau, *D'une merveille l'autre…*, p. 168-172.

[41] « Suture_invisible », *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale*, dir. Francis Gingras, Armand Strubel, Jean-René Valette.

Silence dans de beaux draps

Bien que la thématique centrale du *Roman de Silence* soit le travestissement de son héroïne, l'auteur ne consacre que très peu de vers aux descriptions textiles. Cador entoure d'abord les reins de sa fille nouvellement née d'un drap (v. 2087), l'héroïne revêt ensuite des braies (v. 2560) alors qu'elle est élevée en garçon, puis elle finit par « s'atorne[r] come feme » (v. 6664) une fois que Merlin a révélé sa vraie nature à la cour du roi Ébain. Quant aux autres personnages, seuls sont mentionnés les « dras de feme » (v. 6532) qui recouvrent la fausse nonne et la broche d'or que détache la reine Eufème, pour révéler sa chair blanche et ainsi séduire Silence[42]. En réalité, il existe dans le roman un seul *topos* descriptif relié aux vêtements pris dans un sens très large. En effet, Heldris de Cornouailles décline la composition de l'armure que revêt Silence, devenue chevalier pour le roi de France : justaucorps de soie, cotte de mailles offerte par le monarque français, éperon d'or et heaume incrusté de pierreries précieuses (v. 5336-68). Dans un article publié en 2001, Patricia Victorin soutient que cette description n'est en fait que l'écho du premier portrait de l'héroïne dont le corps est façonné par la figure allégorique de Nature (v. 1864 et sq.) : « Au nu de la naissance fait donc écho le vêtu qu'est l'armure précieuse qu'endosse Silence et qui vient masquer, faire écran au premier portrait[43] ». La description de l'armure vient effectivement voiler la nature féminine de Silence par une « rhétorique de la surimpression[44] ».

Ce décalque d'images, ou de clichés descriptifs, s'instaure avant même que Silence revête des hardes masculines, alors qu'Heldris de Cornouailles réécrit le *topos* de la *Natura formatrix*. Ce lieu commun, qui prend racine durant l'Antiquité, met en scène la figure allégorique de Nature qui façonne un être et s'extasie devant sa beauté[45]. Heldris de Cornouailles y adjoint cependant une deuxième métaphore, celle du boulanger qui fait le tri entre le son et la fleur (v. 1808-1830). Il superpose ainsi deux types de créateurs qui manient une matière brute dans le but d'en faire un produit élaboré et fini. C'est d'ailleurs les propos de Nature qui souligne la nécessité de bien affiner sa matière :

---

[42] « La dame son col desafice / D'un harponciel d'or qu'ele ot rice » (v. 3791-92). La reine accuse aussi à tort Silence d'avoir déchiré sa guimpe (v. 4136).
[43] Patricia Victorin, « Le nu et le vêtu dans le *Roman de Silence* : métaphore de l'opposition entre nature et norreture », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, *op. cit*., p. 370.
[44] *Idem*
[45] Ernst Robert Curtius, *op. cit*., p. 147-148.

Tant com la materre est plus fine
Covient il plus l'uevre afiner,
Bien commencier et miols finer.
Roman de Silence, v. 1874-76.

« Bien commencer une œuvre » n'est pas sans rappeler le prologue du *Conte du Graal* où Chrétien de Troyes se propose d' «encommence[r] un romanz » (v. 8). La superposition des figures créatrices n'est donc pas complète si elle omet de percevoir l'allégorisation de nature comme un double de l'auteur[46]. En effet, Silence est une *materre* – le terme survient à quatre reprise en quinze vers[47] – qui se doit d'être écrite :

Les orelles li fait petites
Nature, ki les a escrites (…)
La bouce escrist, fait l'ouverture.
Roman de Silence, v. 1917-18, 1931.

Outre les organes d'émission et de perception de la parole, le visage même de l'héroïne est « bien retrait » (v. 1925), c'est-à-dire à la fois « bien fait » et « bien raconté »[48]. En ce sens, Silence ressemble doublement à Philomena : d'une part, pour le mutisme qu'elle doit maintenir et, d'autre part, pour sa « nature textuelle ».

Silence n'œuvre cependant pas à la fabrication de tissus – à vrai dire, elle refuse l'invitation de Nature de retourner à sa couture (v. 2528 et sq.) –, mais elle est tout de même associée à un textile. Elle avoue elle-même à son père avoir usé le drap qui la recouvre alors qu'elle est devenue « moult bon menestrel » (v. 3221) :

Vos savés bien de ma nature :
Jo sui, fait il, nel mescrées,
Com li malvais dras encrées
Ki samble bons, et ne l'est pas.
Roman de Silence, v. 3640-43.

Dans le glossaire de son édition du roman d'Heldris de Cornouailles, Lewis Thorpe donne au verbe « encreer », qui apparaît au vers 3642, le sens très moderne de « to ink over weak patches in a piece of cloath[49] ». Dans un article sur les « Mots rares chez Gautier de Coinci », Arthur Långfors avait cependant déjà spécifié que le terme désigne plutôt un tissu (ou une fourrure) que les médiévaux saupoudraient de craie pulvérisée afin

[46] Florence Bouchet, « L'écriture androgyne : le travestissement dans le *Roman de Silence* », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, *op. cit*., p. 57.
[47] Voir les vers 1865, 1872, 1874, 1877.
[48] Voir « retrahere » (*trahere*), duquel dérive « tractus » (trait), *FEW*.
[49] Voir l'article « encrées » dans Lewis Thorpe (éd.), « Glossaire », *op. cit*., p. 249.

qu'il en paraisse plus blanc[50]. Un drap encré désigne dès lors, une étoffe neuve, encore jamais portée. Félix Lecoy rectifie aussi l'utilisation qu'en fait Lewis Thorpe et fait remarquer que dans l'exemple de Silence, le traitement à la craie peut aussi servir à dissimuler les défauts et imperfections :

> On notera aussi à propos de *encreer* […] que, si le fait, pour une étoffe ou une fourrure, d'avoir encore sa craie était en général la marque de sa nouveauté, notre texte (*li malvais dras encrées, Ki semble bons et ne l'est pas*) prouve que certains ne se faisaient pas scrupule d'utiliser le procédé pour dissimuler les défauts de leur marchandise, médiocre ou de seconde main[51].

Le travestissement de Silence est en soi une fraude puisqu'il sert à contourner une loi du roi Ébain qui interdit de céder les terres familiales à une fille (v. 314-16). Son déguisement en ménestrel apparaît dès lors comme une dissimulation de plus de la part de l'auteur pour faire avancer sa matière. Une fois que Silence est devenue le meilleur ménestrel qui soit – en clair, que la matière est épuisée ou usée – l'auteur doit savoir la saupoudrer d'une couche de craie pour lui donner des airs de nouveauté. Le discours de Silence à son père marque d'ailleurs son abandon des hardes du ménestrel pour celle du chevalier.

Heldris de Cornouailles fait ensuite appel à une deuxième image similaire où l'obsolète trouve une seconde vie. Dorénavant, Silence est le meilleur chevalier qu'aucun comte ou roi n'a eu le bonheur d'engendrer (v. 5179-85) et elle se doit de partir en quête de Merlin pour le ramener à la cour du roi Ébain. Cette quête menace cependant le secret de l'héroïne, puisque la légende veut que seule une femme puisse capturer Merlin. Alors qu'elle se laisse aller à son désespoir, un vieillard apparaît soudain et harangue Silence :

> Jo ai veü jadis enter
> Sovent sor sur estoc dolce ente,
> Par tel engien et tels entente
> Que li estos et li surece
> Escrut trestolt puis en haltece.
> *Roman de Silence*, v. 5916-20.

Cette jeune pousse qui croît sur une souche pourrie n'est pas sans rappeler, une fois de plus, le prologue du *Conte du Graal*, où « Crestïens seime et fait semence / D'un romanz que il encommence » (v. 7-8). Près d'un siècle plus tard, au moment où Heldris de

[50] Arthur Långfors, « Mots rares chez Gautier de Coinci », *Romania*, vol. 59, 1933, p. 491-92.
[51] Félix Lecoy, « Corrections. Le *Roman de Silence* d'Heldris de Cornualle », *Romania*, vol. 99, 1978, p. 124-25.

Cornouailles écrit son *Roman de Silence*, la semence apparaît cependant comme une souche pourrie sur laquelle une nouvelle génération est appelée à croître. Structurellement, l'auteur de Silence rend d'ailleurs compte de cet écoulement temporel. Alors que l'œuvre de Chrétien de Troyes se situe aux *enfances* de la littérature de langue vernaculaire, les *enfances* de Silence (le personnage et le roman) sont elles-mêmes ponctuées d'hypertextes tirés des romans du clerc champenois. Heldris de Cornouailles emprunte d'abord à la structure bipartite de *Cligès* où le romancier racontait en premier lieu les amours des parents pour se concentrer ensuite sur les aventures du jeune chevalier. Près de 1650 vers plus tard, Heldris de Cornouailles annonce qu'il entame un « conte miols acesmer » (v. 1665) et se consacre enfin à son héroïne. D'abord, élevée en garçon, par une dame, dans une maison isolée dans un bois, Silence est ensuite confiée au sénéchal de Cador pour y apprendre le maniement des armes. L'auditeur/lecteur y aura vu une reprise du *nice*, de la *veuve dame* et de l'apprentissage auprès de Gornement tels qu'ils se succèdent dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Heldris de Cornouailles tient cependant sa promesse de mieux parer son roman. Il déjoue les attentes en faisant de son héroïne non pas une *nice* – une ignorante des usages et de la chevalerie –, mais plutôt un enfant prodige capable de s'éduquer soi-même (v. 2367-68, 2382-86).

Heldris de Cornouailles ne peut penser son roman sans tenir compte de ce que Chrétien de Troyes a déjà « semé », ce qui n'est d'ailleurs pas incompatible avec la parodie. Comme le précise Charles Grivel, « le parodique ne s'isole pas de ce qui lui sert de socle ou de base[52] » et plus encore, il est faux de dire que le « parodiant épuise son parodié[53] ». Le parodié sert plutôt d'engrais à Heldris de Cornouailles qui propose de revitaliser la vieille souche pourrie avec *engien* (v. 5918), c'est-à-dire avec ruse. Pour se faire, il greffe à son roman l'épisode de Grisandole emprunté à l'*Estoire Merlin*. Inclure subitement Merlin à son récit n'est pas un choix anodin, puisque ce dernier est à même de se métamorphoser[54] – c'est-à-dire une fois de plus bâtir une nouvelle identité sur une

[52] Charles Grivel, « Le retournement parodique des discours à leurres constants », dans Clive Thomson et Alain Pagès (dir.), *Dire la Parodie. Colloque de Cerisy*, New York, Peter Lang, 1989, p. 5.
[53] *Ibid*., p. 8.
[54] Le vieil homme à la leçon botanique est d'ailleurs fort probablement, l'enchanteur métamorphosé. Voir Danièle James-Raoul, « Un curieux avatar », art. cit., p. 148 et 150 ainsi que Sarah Roche-Mahdi, « A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 12, nº 1, 2002, p. 12-15.

ancienne – et de briser le silence sur la nature de l'héroïne par son rire prophétique. Merlin devient donc auteur par intérim et se plaira à *merliner* (v. 6384, 6386), soit à conjecturer sur le sort des protagonistes. Il fait mettre à nue Silence, la dépouillant de tout tissu ou texte dans lesquels elle aurait pu se réfugier, et met ainsi un terme au *Roman de Silence*.

Heldris complète donc sa *materre* qu'il devait, à l'instar de Chrétien de Troyes bien commencer, mais personnellement encore « miols finer » (v. 1876). Alors qu'elle est partie jouer les ménestrels, Cador soutient que Silence « estoit li mireöirs del mont » (v. 3063, 3116). En effet, *Silence* est le miroir du monde romanesque et reflète l'univers du genre, comme l'a bien vu Kathy M. Krause : « She [Silence] is a mirror of previous texts, or more precisely, she is mirror of previous heroes and heroines and the romance is the mirror of previous texts[55] ». Certes, Silence est un miroir, une sorte d'anthologie, mais elle est surtout un miroir déformant dans lequel Chrétien de Troyes apparaît comme une vieille souche pourrie ou comme un drap que l'on se doit d'« encrer ».

Les manteaux de *Claris et Laris*

Heldris de Cornouailles fait de *Silence* un roman de la « surimpression » textile, mais l'auteur anonyme de *Claris et Laris* joue plutôt sur la dispersion, voire même sur l'occultation, des tissus. Le romancier semble consacrer peu de ses quelque 30 000 vers à des vêtements, ou plus généralement, à des textiles. Les quelques *topoï* descriptifs qui s'y retrouvent sont néanmoins étroitement liés à l'écriture. Par exemple, lorsqu'il guerroie contre Arthur et les chevaliers de la Table Ronde, Thereüs déploie l'étendard de Rome, sur lequel figure la description de la fondation mythique de la ville de Romulus, afin de motiver ses troupes :

> Iert la baniere redouteuse
> Que cil de Rome tant amoient
> Que lor estandart le clamoient.
> Romulus i estoit portraiz
> Qui de Rome fist (toz) les portraiz,
> Les fortereces et les tors,
> Les batailles et les estors
> Qu'il soufri ainz qu'il eüst Rome ;
> Tout iert escriz, ce est la sonme

[55] Kathy M. Krause, « *Li Mireor du monde*: Specularity in the *Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 12, nº 1, 2002, p. 91.

Claris et Laris, v. 6613-21.

La bannière fait donc le « portrait » de Rome, terme dont le sémantisme en ancien français est multiple. Il désigne, d'une part, l'ensemble de l'art pictural – *portraire* peut être à la fois peindre, dessiner et façonner – et, d'autre part, il évoque le tissage et l'écriture[56]. Christine Ferlampin-Acher, qui a consacré quelques pages aux merveilles de *Claris et Laris*, souligne aussi la présence de la métaphore textile dans la description des tentes de Madoine qui « est une véritable encyclopédie qui met sur le même plan le tissu, la magie et l'écriture[57] ». En effet, au terme du roman, l'auditeur/lecteur retrouve les dix pavillons de la fée sur lesquels les « estoires du firmament sont richement pourtretes » (v. 29213-14) tout comme l'ensemble des savoirs musulmans, juifs et chrétiens (v. 29206-12)[58].

L'auteur de *Claris et Laris* convie donc le motif du « vêtement cosmos[59] » qui est aussi souvent appliqué à des robes ou des manteaux. Par exemple, un éphod du *Livre de la Sagesse* revêt une « longue robe [où] était figuré l'univers entier[60] », tandis qu'Erec endosse un « drap de moire » (v. 6727) où figure le *quadrivium*. Historiquement, les manteaux sur lesquels figurent des éléments du cosmos font d'ailleurs partie intégrante du rituel du sacre d'un empereur ou d'un roi, et ce, depuis le règne d'Otton I[er61]. Toutefois, aucun des vêtements de *Claris et Laris* n'illustre l'univers, mais maints manteaux sont dispersés au fil de la narration. Il y a en tout 22 dons de manteaux dans ce

[56] Sarah-Grace Heller, « Obscure Lands and Obscured Hands: Fairy Embroidery and the Ambiguous Vocabulary of Medieval Textile Decoration », *Medieval Clothing and Textiles*, dir. Robin Netherton et Gale R. Owen-Crocker, vol. 5, 2009, p. 17.

[57] Il ne faut pas oublier que la tente de Madoine transporte Marine, Yvain, Gauvain et leur escorte du Danemark à la forêt de Brocéliande en une nuit, d'où l'allusion à la magie du pavillon de la part de la médiéviste. Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2003, p. 503.

[58] Sur la description des tentes, voir Emmanuèle Baumgartner, « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XII[e] siècle », dans Danielle Buschinger (dir.), *Sammlung – Deutung – Wertung. Mélanges de littérature médiévale et de linguistique allemande offerts à Wolfgang Spiewok à l'occasion de son soixantième anniversaire par ses collègues et amis*, Université de Picardie, Centre d'études médiévales, 1988, p. 3-11.

[59] « Vêtement_cosmos », *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale*.

[60] *Livre de la Sagesse*, 18, 24.

[61] Jacques Paul, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », dans *Du monde et des hommes : essais sur la perception médiévale*, Publications de l'Université de Provence, coll. « Le Temps de l'histoire », 2003, p. 69.

roman-fleuve du XIII[e] siècle[62]. Bien que la majorité de ces étoffes soient offertes aux deux protagonistes principaux[63], certains autres chevaliers de la Table Ronde bénéficient aussi de ces dons précieux. Les occurrences relèvent cependant souvent de la formule (« De [*X*] mantiaus les afublerent ») ou s'étendent tout au plus sur quelques vers qui soulignent la matière des manteaux – généralement des tissus d'or, d'écarlate ou de soie. Ils sont offerts par des hôtes aux chevaliers qui leur sont venus en aide ou ont trouvé une solution à une aventure conflictuelle[64]. Ce genre de cadeau n'est pas inusité, autant dans la civilisation que dans la littérature du Moyen Âge, puisque les seigneurs s'arrogeaient souvent les services de leurs vassaux en souscrivant à la « gift economy[65] ». Semblables au troc, ces échanges de biens – dont des étoffes de grands prix – prouvaient la largesse du donateur et renforçaient les liens sociaux : « The goal of gift-giving was not the acquisition of commodities but the establishment of bonds between giver and receiver, bonds that had to be reaffirmed at some point by a countergift[66] ». Jean Dufournet reconnaît aussi cette coutume et précise que le port du *mantel* « ne conv[enait] que dans les moments de plaisirs[67] ». Dans *Claris et Laris*, l'un de ces manteaux se révèle cependant être un cadeau empoisonné.

À leur arrivée à un châtelet, Yvain et un compagnon anonyme reçoivent de leur hôte un manteau d'or, orné de plumes de phénix :

> Si les afublerent
> De .II. mantiaux a or tissuz.
> De plus riches ne bit ainc nus !
> Fees les firent outre mer,
> Ne faisoient pas a blaumer :

---

[62] Voir les vers 883, 1253-58, 3008-09, 3650-51, 7270, 9312-13, 9355, 10278-80, 10522, 12418, 15375-77, 17933-48, 18145, 20520-21, 20688-89, 21347, 21746-48, 22899-03, 24596, 25167-68, 25754, 29158-61.

[63] Des 22 occurrences, Claris et Laris sont affublés à huit reprises de manteaux. Claris seul en gagne trois autres.

[64] La dernière occurrence fait cependant exception (v. 29158-61). Ce sont les demoiselles qui accompagnent Marine à son mariage qui revêtent des manteaux fourrés d'hermine.

[65] Lester K. Little, *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, p. 4.

[66] Patrick Geary, « Sacred Commodities: the Circulation of Medieval Relics » dans Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, 1986, p. 173, cité dans Monica L. Wright, « "De Fil d'Or et de Soie" », p. 68.

[67] Jean Dufournet souligne aussi la richesse du *mantel* : « Il s'agit d'un vêtement très riche, vêtement de dessus, taillé en rotonde, sans manches et le plus souvent retenu par une agrafe sur le devant, fendu à droite ou à gauche. Taillé dans une riche étoffe de soie, orné de franges, de passementeries et de pierres précieuses, souvent doublé de fourrure, le *mantel* est obligatoire pour le roi et ceux qui l'entourent » (*La Chanson de Roland*, éd. et trad. Jean Dufournet, Paris, GF-Flammarion, coll. « Bilingue », 1993, p. 392, note 462).

Les pennes ierent de fenis,
D'un oisel quant il est fenis,
N'en remaint plus en tot le monde
Tan come il dure a la roonde.
.III. en a en chaucun mantel.
De fin or ierent li tassel.
Li mantel ont richece assez,
Ainz seroie forment lassez
Que vous eüsse les mantiax
Devisez qui tant ierent biaux.
Claris et Laris, v. 17933-47.

Les *Étymologies* d'Isidore de Séville[68] et le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, composé au XII^e^ siècle[69], rappellent les propriétés merveilleuses du phénix, oiseau rare, de couleur pourpre et capable de vivre jusqu'à cinq cents ans, au terme desquels il renaîtra de ses cendres. La valeur de ces manteaux, auxquelles sont brodées les plumes de trois phénix, est donc considérable.

Selon Sarah-Grace Heller, la convocation des fées tisserandes, qui proviennent d'un Ailleurs, est aussi un *topos* courant qui sert à désigner l'origine merveilleuse du tissu[70], même dans un roman où le merveilleux est moins attendu (*Guillaume de Dole*, v. 5324). Leur nature merveilleuse et féérique pourrait donc faire de ces manteaux des auxiliaires magiques destinés à protéger les chevaliers devant un danger, d'autant plus qu'ils ne sont pas encore venus en aide au propriétaire du châtelet. Toutefois, ce dernier a vendu son âme à quatre cents diables pour obtenir l'amour d'une dame. En échange, les démons réclament en tribut un chevalier par année, soit celui qui revêt le manteau de plumes de phénix (v. 17970-86). Le bon accueil qu'avaient réservé les gens du châtelet à Yvain et son compagnon n'était donc que l'expression de leur soulagement de ne pas voir l'un des leurs disparaître (v. 17989-93). Loin de protéger son possesseur, le manteau en

[68] Isidore de Séville, *Étymologies. Des animaux*, Livre XII, éd. et trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, coll. « A.L.M.A », 1986, VII, 22.
[69] Philippe de Thaün, *Bestiaire*, éd. Emmanuel Walberg, Genève, Slatkine Reprints, 1970, v. 2217-2322.
[70] Sarah-Grace Heller, art. cit., p. 35. L'auteur de *Claris et Laris* n'est d'ailleurs pas le premier à orner un tissu de plumes de phénix pour en faire un auxiliaire merveilleux. Les manteaux d'Yvain et de son compagnon font peut-être écho « aux oreillers en plume de fenice » que l'on retrouve dans *Partonopeu de Blois* et *Galeran de Bretagne* (*Partonopeu de Blois*, éd. et trad. Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2006, v. 11557-62 ; Renaut, *Galeran de Bretagne*, éd. Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925, v. 464-68). Le phénix rappelle aussi la Fénice du *Cligès* de Chrétien de Troyes : « Fenice ot la pucele non / Et ne fu mie sanz reson, / Car si com fenix li oisiaux / Est de touz les autres plus biaux / N'estre n'en puet que uns ensemble » (v. 2681-85).

plumes de phénix le met dès lors plutôt en péril et ne déploie aucun artifice pour aider le chevalier. Yvain, en se signant, vient effectivement seul à bout de l'un des *malfet* qui « trop plus fiers qu'autres deables » (v. 18030) :

> La croiz fist sor soi bonnement
> Et li maufez isnelement
> Se trait arrier con recreanz.
> La croiz doute li mescreanz !
> *Claris et Laris*, v. 18047-50.

L'aventure du Chevalier au Lion fait écho à un combat mené préalablement par Claris, alors qu'il se porte au secours d'une demoiselle qui est amaigrie et à l'article de la mort (v. 8714-20). Son état est causé par sa mère qui, furieuse d'avoir vu sa fille s'enfuir au bras d'un chevalier alors qu'elle voulait la faire nonne, a vendu son âme à un diable (v. 8725 et sq.). Tout comme Yvain, Claris se porte volontaire pour affronter le diable qui prendra la fuite à la vue de l'épée gravée du héros :

> Qui d'or fin estoit enheudee;
> El branc avoit letres plusor,
> Li non i sont Nostre Seignor
> En croiz moult noblement assis
> *Claris et Laris*, v. 8808-11.

Les aventures de Claris et d'Yvain dérivent donc d'un même contexte : une âme est vendue à un diable et c'est un chevalier qui vainc la créature maléfique d'un signe de croix. L'aventure d'Yvain apparaît cependant comme une réécriture hyperbolique de la première où un chevalier errant est soudain accompagné d'un acolyte[71] et un diable se mue en quatre cents créatures. C'est toutefois la substitution du tissu doré à l'épée d'or sur laquelle figure un écrit qui importe, puisqu'elle lie une fois de plus le texte au tissu et souligne la réécriture de l'aventure de Claris dans celle d'Yvain. Tel un phénix, le texte renaît dès lors de ses cendres. Ironiquement, l'auteur de *Claris et Laris* ne mentionne jamais les aptitudes régénératrices du phénix – pourtant soulignées à la fois par Isidore de Séville et Philippe de Thaon.

L'absence de tissu est d'ailleurs l'occasion de renouveler le texte dans une autre aventure qui n'est pas étrangère au *Chevalier au Lion*. Dans l'épisode de la « Pesme

[71] Il est vrai que le compagnon anonyme d'Yvain est passif dans l'aventure. Soulignons cependant que ce dernier a préalablement été contraint par la fée Madoine à revêtir les armes d'Urien, le père d'Yvain, pour tromper et éloigner ce dernier de Claris et de Laris (v. 17708 et sq.).

aventure » du roman de Chrétien de Troyes, le personnage éponyme pénètre dans un château où trois cents femmes sont condamnées indéfiniment par les fils d'un *netun* (v. 5267-69) à tisser des étoffes d'or et de soie dans des conditions exécrables :

> Voit puchele jusqu'à trois cens
> Qui dyverses oevres faisoient.
> De fil d'or et de soie ouvroient
> Chascune au mix qu'ele savoit.
> Mais tel poverté y avoit
> Que deslïees et deschaintes
> En y ot de poverté maintes;
> Et les mameles et les keutes
> Paroient par leur cotes routes,
> Et les chemises as cols sales.
> Les cols grelles et les vis pales
> De fain et de mesaise avoient.
> *Le Chevalier au Lion*, v. 5190-5201.

Au début de leurs aventures, Claris et Laris entrent quant à eux dans une tour où des chevaliers – qui étaient autrefois accomplis, mais qui sont dorénavant affamés (v. 2364-68) – sont condamnés par deux « noitons armez richement » (v. 2413) à déplacer des pierres :

> Maint chevalier a coulor pale
> Ont en cele sale veü.
> Mainte besoingne orent eü :
> Touz les jours du mont laboroient
> Pierres pesanz et granz portoient;
> Tant n'avoient le jor porté,
> La nuit n'eüssent raporté.
> *Claris et Laris*, v. 2348-54.

L'auteur de *Claris et Laris* se joue de l'horizon d'attente de son auditeur/lecteur en occultant la référence textile. Une fois de plus le *texte* pallie l'absence du *tissu* : sur la tour où sont gardés les prisonniers, des lettres de sang révèlent ce qui se trame derrière les portes closes[72]. Le romancier réécrit cependant l'épisode de la « Pesme Aventure » dans un registre beaucoup plus ludique : alors que Chrétien de Troyes convoquait un pathos prégnant par sa description de la misère financière de ses tisserandes (v. 5300-20), l'auteur du roman-fleuve banalise le sort malheureux des chevaliers-prisonniers en

[72] En ce qui concerne cette inscription, le manuscrit est cependant lacunaire. Le lecteur moderne ne peut donc que supposer que l'auteur dévoile réellement qui est condamné aux travaux forcés : « Les letres dient merveilleuses […] / Qui touz jours [estuet] travaillier » (v. 2330-31).

mettant en scène la réaction « décalée » des *enfants* (v. 2369) que sont Claris et Laris et qui s'étonnent de les voir travailler un dimanche (v. 2374).

Dans *Claris et Laris*, le *texte* et le *tissu* sont donc à ce point liés qu'ils deviennent interchangeables. Bien que peu de véritables textiles apparaissent, la résurgence des manteaux, qui soulignent le terme de nombreuses aventures, rappelle à l'auditeur/lecteur que chaque occurrence (ou même absence) de textile n'est en fait que la reproduction d'une aventure déjà écrite. Les 22 répétitions formulaires – « De [*X*] mantiaus les afublerent » – deviennent d'ailleurs des indices de parodie, comme l'écrit Michael Riffaterre à propos des répétitions lexicales et syntaxiques[73]. Paradoxalement, les tissus y revêtent une double fonction : d'une part, les références textiles fragmentent le récit ; d'autre part, les répétitions formulaires liées aux manteaux tissent des liens entre les aventures. Disperser pour mieux recueillir est d'ailleurs le mot d'ordre du romancier qui reprend à sa propre sauce – comme Heldris de Cornouailles – la métaphore de la « semence » du *Conte du Graal* :

> Seignor ! Qui matere encomence,
> En plusors leus met sa semence.
> Toute li couvient recoillir
> S'a matiere ne veult faillir,
> Mes c'est trop mauvese manière
> Quant li hons faut sa mati[e]re.
> Moult l'en doit por musart tenir !
> Si vueil a la moie venir.
> *Claris et Laris*, v. 5661-68.

À la manière du clerc champenois, l'auteur anonyme de *Claris et Laris* « sème » pour obtenir une matière. Cela dit, il préfère diversifier ses sources comme en témoigne le contexte de l'extrait. Premièrement, la métaphore de la semence est empruntée au roman en vers. Elle apparaît ensuite après que Claris et Laris aient affronté une guivre et ses sept petits dont la description *diverse* doit beaucoup, selon Christine Ferlampin-Acher, à la tradition des romans en prose[74]. Enfin, elle prélude à la guerre des Bretons contre les

[73] Michael Riffaterre soutient que les répétitions, tant lexicales que syntaxiques, participent de la parodie et ajoute que la répétition « transforme le parodié en parodiant » et « permet au lecteur de comprendre qu'il y a parodie sans pour autant connaître un parodié précis ». Michael Riffaterre, « Parodie et répétition » dans Groupar (dir.), *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, p. 87.

[74] Voir Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e^-XIV^e^ siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 311 et sq.

Romains, thématique empruntée à l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, comme le fait remarquer Corinne Pierreville[75].

Il existe plusieurs types de tissus dans les récits médiévaux et leur présence a déjà grandement inspiré la médiévistique. Comme le souligne Amelia E. van Vleck, que ce soit pour rendre compte du fonctionnement de l'univers, pour donner une voix aux femmes, ou encore pour souligner ou servir la parodie, les tissus sont avant tout porteur de sens : « they signify[76] ». Qu'ils soient, ou non, associés à la thématique du travestissement, ils sont toujours à même de révéler les rouages du texte, soit en servant la ruse des romanciers (Hue de Rotelande et l'auteur de *Joufroi de Poitiers*), soit en incarnant leurs arts poétiques (les romans de *Silence* et de *Claris et Laris*).

[75] Corinne Pierreville, « Introduction », *op. cit*., p. 44.
[76] Amelia E. van Vleck, art. cit., p. 31.

CHAPITRE 2 LE PERSONNAGE TRAVESTI

Tandis que la guerre fait rage aux portes de la cité de Laurente dans l'*Énéas*, le Troyen Tarchon invective l'amazone Camille et lui reproche de préférer le maniement de l'épée à celui de l'aiguille :

> Laissiez ester desmesurance,
> Metez jus l'escu et la lance
> Et le hauberc, qui trop vos blece,
> Et ne mostrez vostre proëce.
> Ce ne est pas vostre mestier,
> Mes filer, coldre et taillier;
> En la chanbre soz cortine
> Fet bon esbatre o tel meschine
>
> *Le Roman d'Eneas*, v. 7147-54.

Bien que l'invectivée obtienne rapidement une douce vengeance en abîmant le chevalier dans les enfers, l'auteur du roman antique souligne d'ores et déjà le malaise que suscite cette rupture de l'ordre social. Dans un ouvrage intitulé *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Simon Gaunt précise toutefois qu'il existe une limite poreuse entre les rôles sexuels conçue précisément pour être franchie et reconstruite :

> This fluid and dynamic picture of gender is largely the result of a process modern criticism calls intertextuality: the impulse to reproduce, reshape or contest models of masculinity and femininity drawn from earlier or contemporary texts ensures transformation, not stasis or stability. Even where the intention appears to be to reproduce, recover, or maintain an earlier paradigm, the production of a new text in itself leads to mobility[1].

Cette permutation des rôles sexuels, et plus généralement sociaux, trouvent une résonnance toute particulière dans les déguisements et travestissements qui surviennent dans *Meraugis*, *Silence* et *Claris et Laris*.

Les chevaliers et les dames problématiques

Si l'on en croit Gornemant dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, l'ordre de la chevalerie est la plus haute et la plus noble distinction qu'un homme puisse obtenir :

> Et dit que donee li a
> La plus haute ordre aviau l'espee
> Que Dex ot faite et comandee,
> C'est l'ordre de chevalerie

[1] Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, 1995, p. 286.

Qui doit estre senz vilenie[2].

Néanmoins, dans une étude sur la structure imaginaire des épopées indo-européennes, Georges Dumézil fait état d'un schéma trifonctionnel dans lequel les chevaliers, qui occupent la fonction guerrière, apparaissent au second rang de la hiérarchie[3]. Les trois fonctions sont celles de souveraineté – partagée entre les prêtres (souveraineté magique) et le roi (souveraineté juridique) –, de force et de guerre et, finalement, de production et de fécondité. Georges Duby reprend quant à lui une structure tripartite semblable pour décrire le système féodal médiéval dans laquelle les *bellatores* (ceux qui combattent) se positionnent par rapport aux *oratores* (ceux qui prient et prêchent) et aux *laboratores* (ceux qui travaillent)[4]. Loin d'être une construction *a posteriori* de la part des médiévistes, le système des trois ordres est clairement enraciné dans les mentalités de l'époque, comme en témoigne la *Chronique des ducs de Normandie* (ca. 1180) attribuée à Benoit de Sainte-Maure :

Trois ordres sont, chacun pour soi,
Chevaliers et clercs et vilains. […]
L'un des ordres prie nuit et jour
L'autre est celui des laboureurs
L'autre garde et tient justice[5].

Alors que le troisième ordre est « contraint d'aliéner la force de ses bras au service d'autrui[6] », l'ordre « par excellence[7] » des *oratores* énonce les lois de provenance divine que les *bellatores* se chargent de faire appliquer sur la terre. Le bon fonctionnement de cette tripartition ne repose donc pas sur l'égalité entre les êtres, mais bien sur le cantonnement de tout un chacun dans son ordre. Le contraire ne peut que créer un état chaotique :

---

[2] Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. et trad. Charles Méla, dans Michel Zink (dir.), *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994, v. 1592-96.
[3] Georges Dumézil, *Mythe et épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », vol. I, p. 16-19.
[4] Georges Duby, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978, p. 78-81.
[5] Benoit de Sainte-Maure déplace cependant la fonction judiciaire du roi au chevalier, *Chronique des ducs de Normandie*, éd. Carin Fahlin, v. 13242-43, 13251-53, cité dans Georges Duby, *op. cit.*, p. 329.
[6] *Ibid*., p. 80.
[7] *Ibid*., p. 78.

> Ce qui se produit quand les « rustres » sont associés aux délibérations dans les assemblées de paix (ou quand un homme qui n'est pas né dans la noblesse accède à la dignité épiscopale), quand les nobles sont requis de prier, ou les *oratores* de combattre[8].

Dans le texte littéraire, toute situation où un chevalier aspire à une autre fonction que la sienne provoquera dès lors un questionnement chez l'auditeur/lecteur.

Il est vrai que pour le chevalier le déguisement peut être le moyen de ruser comme, par exemple, Guillaume qui sous son *esclavine* (v. 326) trompe pour un moment la vigilance sarrasine dans la *Prise d'Orange*. Dans *Claris et Laris*, la pèlerine permet aussi à des chevaliers de la Table Ronde de pénétrer dans une cité interdite, soit celle du roi Tallas, afin de libérer Laris :

> Et li baron isnelement
> Conme (h)ermitain sont atorné.
> Bien ont lor conroi bestorné !
> Ier main estoient chevalier
> Et or sont fet appareillier
> Con genz qui Dieu vuelent servir
> Et la söe amor deservir.
> Ce fait la queste de Laris
> Qui les a en tel atour mis !
> *Claris et Laris*, v. 27642-50.

Alors que dans la chanson de geste le motif sert à témoigner des habiletés guerrières du héros, le romancier reprend le motif pour mieux s'en détacher, notamment par l'exagération. Là où le personnage qui infiltre la cité interdite n'est généralement accompagné que de quelques acolytes[9], Claris s'entoure de pas moins de 24 autres chevaliers de la Table Ronde (v. 27651). Ils forment ainsi un *conroi* (v. 27644) d'ermites – terme qui désigne le bataillon et qui relève plutôt du mode chevaleresque[10] – qui troquent leurs épées pour des *cotiax trenchanz* (v. 28095-97). L'ordre est dès lors doublement permuté, ou plus précisément *bestorné* (v. 27644), puisque les ermites ne se déplacent guère en troupe militaire et ne peuvent troquer des armes qu'ils n'ont au départ

---

[8] *Ibid*., p. 81.

[9] Dans la *Prise d'Orange*, Guillaume est accompagné de Gillebert et Guïelin (v. 376-391). Dans le *Roman de la Violette*, Lisiart se déguise en dévot pour entrer chez Euriaut et part avec dix chevaliers (v. 309). La compagnie de Lisiart ne joue cependant aucun rôle actif dans le récit, exception faite d'un écuyer qui demande le gîte au seigneur Herbert (v. 337-61).

[10] Pour désigner les corps d'armée l'auteur à recourt aux termes : *bataille* (v. 1766, 6263, 6271, *passim*), *chevauchiee* (v. 14 503), *conduit* (v. 5116, 14384, 14459, 20031), *conroi* (v. 6278, 6435, 6461, *passim*), *eschiele* (v. 19923, 19931, 19937, *passim*) ou *route* (v. 5217, 30332). Voir Corinne Pierreville, *Somme romanesque…*, p. 386.

jamais portées. Les *bellatores* se hissent ainsi au statut d'*oratores*, tandis que ces derniers glissent au second rang de la hiérarchie pour ensuite terminer leur course parmi les *laboratores*. En effet, les couteaux tranchants rappellent l'un des « labeurs » de cet ordre qui se doit de nourrir les deux autres. La substitution des « ustensiles de cuisine[11] » aux épées n'est pas non plus sans rappeler le carnavalesque bakhtinien. L'ouverture à l'appétit est une technique de « rabaissement », c'est-à-dire un « transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité[12] », et participe de la parodie médiévale[13].

Le *bestornement* du *conroi* évoque aussi la figure de Merlin. Au contraire de Guillaume ou de Lisiart dans le *Roman de la Violette*, l'épisode du déguisement n'est pas une initiative personnelle d'un chevalier. Il s'agit plutôt du résultat d'une « prophétie » de Merlin, le maître incontesté du *bestornement*[14]. L'auteur n'exploite cependant jamais le surnaturel que pourrait susciter la figure de l'enchanteur qui décrit sans énigme à Claris la marche à suivre pour libérer Laris (v. 22990 sq.). À vrai dire, Merlin perd son statut d'enchanteur au profit de Dampnas qui apparaît dès les premières aventures du roman. Ce dernier est décrit comme le « plus mestres enchanterres / Qui onques fust en tot le monde » (v. 3358-59), capable d'inverser le cours des rivières, de faire trembler la terre et de métamorphoser des chevaliers en animaux (v. 3361-66). Selon Christine Ferlampin-Acher, il acquiert même la nature démonique généralement imputée à son modèle : « [il est] *vis deable* au nom expressif où se lisent à la fois sa damnation et sa parenté avec Satanas[15] ». Merlin est, quant à lui, réduit à son apparence de *vielz preudons* (v. 22190, 22206) et ne semble plus avoir la capacité de se métamorphoser[16]. Ses actions merveilleuses – la construction du Château de la Roche Perdue, la création de la Table Ronde et sa participation à la naissance d'Arthur (v. 4160-61, 22244-53) – renvoient quant à elles à un passé révolu dans le récit : « Merlins est cil qui set les biens »

[11] Sur l'utilisation des ustensiles de cuisine pour engendrer le comique, voir Mikhaïl Bakhtine, *op. cit*., p. 186-187, 195 et 280.
[12] *Ibid*., p. 29.
[13] *Ibid*., p. 36.
[14] Christine Ferlampin-Acher souligne la nature protéiforme de Merlin en citant par exemple la *Vulgate* : « li vilains […] se fut changiés de sa forme et ot prins la fourme d'un chevalier armé », *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, éd. H. Oskar Sommer, t. II, p. 183 cité dans Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes…*, p. 210.
[15] Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique…*, p. 506-7.
[16] Corinne Pierreville, *Somme romanesque*…, p. 318.

(v. 22244). L'auteur de *Claris et Laris* déconstruit la réputation de Merlin au profit d'un personnage qui ne refera pourtant jamais surface dans le récit. L'enchanteur devient un personnage « entravé[17] », qui délègue l'action à d'autres protagonistes. Car une fois que le magicien a transmis son message à Claris, il n'en tient qu'à lui de mener à bien le projet : « Or vous ai conté tout l'afaire, / En quel point il le covient faire » (v. 23005-06). La magie n'intervient pas dans le *bestornement* des chevaliers qui trouvent par un « hasard providentiel[18] » les ressources « naturelles » nécessaires : il y a du tissu en abondance (« Car en cel païs le faisoient » [v. 27631]) et une dame qui œuvre à leur coudre des chapes (« Qui de tailler assez savoit » [v. 27638]). Claris rit alors de bon cœur (« Qui de joie de cuer a ris » [v. 27634]) de voir les prévisions de Merlin se concrétiser. Ce rire, loin de servir la quête du Graal comme celui de l'enchanteur[19], témoigne plutôt de la joie du jeune homme à retrouver son ami.

L'enthousiasme de Claris est cependant de courte durée puisque les chevaliers sont confrontés à la réalité de leur nouvel état. La condition de pèlerin exige qu'ils aillent pieds nus et, comme s'empresse de le souligner le narrateur, condamne huit rois (v. 27655) à s'écorcher les pieds sur la voie :

> An pié sont du chastel issu.
> .VIII. rois ot en lor compaignie
> Qui deschauz va par la chaucie !
> Taint se sont c'on ne les connoise.
> N'i a celui qui point s'envoise
> Ca les pierres grant mal lor font
> Qui parmi la chauciee sont.
> *Claris et Laris*, v. 27654-60.

Une fois de plus, l'ordre ecclésiastique est ridiculisé. Le « degré le plus élevé dans la partie du monde encore imparfaite[20] », qui doit s'élever à des considérations toutes spirituelles, en est réduit à des réalités terrestres, soit la souffrance physique. Ce soudain pragmatisme du narrateur n'apparaît pas sans une pointe d'ironie d'autant plus que ces sévices physiques sont bien dérisoires en comparaison des cervelles éclatées et des girons éventrés de la carrière chevaleresque. Le spectre de la mort plane constamment au-dessus

---

[17] *Ibid*., p. 320
[18] *Ibid*., p. 319.
[19] Sur le rire prophétique de Merlin, voir Howard Bloch, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 37, nº 1, 1985, p. 7-21.
[20] Georges Duby, *op. cit*., p. 78.

des chevaliers comme chez Arthur qui, à la suite d'une bataille contre les Romains, se réjouit de savoir qu'aucun de ses seigneurs renommés n'est tombé au combat (v. 6585-94). Les pieds écorchés font aussi penser au *Lancelot* de Chrétien de Troyes, dans lequel le personnage éponyme retire ses chausses et se mutile les pieds pour traverser le Pont de l'Épée et délivrer Guenièvre :

> Et fet molt estrange mervoille,
> Que ses piez desarme et ses mains. […]
> Que il ne s'est lessiez an pié
> Souler ne chauce n'avanpié.
> De ce gueres ne s'esmaioit
> S'es mains et es piez se plaioit[21].

Francis Dubost souligne que l'altérité convoquée par l'expression « estrange mervoille » (v. 3096) contribue à démontrer l'absurdité du comportement de Lancelot qui se débarrasse de ses armes à un moment bien inopportun[22]. Toutefois, son comportement se justifie parce qu'il n'est pas animé par une pragmatique guerrière, mais bien par Amour qui le guérit une fois sa traversée terminée (v. 3114-15). Devenues un intertexte de la Passion du Christ, les plaies de Lancelot s'affichent comme des « stigmates de la passion courtoise[23] ». Dans cette optique, les « stigmates » de Claris et des chevaliers de la Table Ronde ne devraient pas être justifiés, puisqu'ils se portent au secours d'un frère d'armes plutôt qu'à celui d'une dame en détresse. Or le romancier se plaît à déplacer l'amitié virile qui unit Claris et Laris dans le contexte de la *fine amor*. Le déplacement, on le sait, est l'un des « moteur[s] d'une écriture qui entend chanter "à côté" ou "le long de"[24] », c'est-à-dire de la parodie[25]. Ainsi, la simple vue de ses compagnons lors de sa libération suffit à ce que Laris « plus n'eüst mal ne dolor » (v. 28169), à l'image de ses amants qui revivent à la vue de leur âme sœur[26].

---

[21] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. et trad. Charles Méla, dans *Romans*, *op. cit*., v. 3096-97, 3103-06.
[22] Le chevalier avait effectivement remarqué, avant de traverser, la présence de deux lions enchaînés au bout du pont (v. 3034-36). Francis Dubost, *op. cit*., p. 71.
[23] *Idem*
[24] Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre…*, p. 268.
[25] Gérard Genette s'arrête sur l'étymologie du terme « parodie » : « *ôdè*, c'est le chant; *para* : « le long de », « à côté »; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, *transposer* une mélodie », *op. cit*., p. 20.
[26] Laris lui-même revit à la vue de Marine qui vient lui accorder ses soins pour guérir la blessure qu'il a subie au Tournoi des pavillons (v. 13441-46).

L'exemple de la première libération de Laris par Claris est encore plus percutant : dans le Val des fées, Claris embrasse son compagnon (« La bouche li baise et la face » [v. 11120]), alors que Laris « de fine joie li a ris » (v. 11124). Il arrive d'ailleurs à quelques reprises que les protagonistes disent s'aimer finement[27]. Toutefois, avec le recul, ce sont les allégations de Laris qui font le plus sourire l'auditeur/lecteur, puisqu'il avoue préférer revêtir les vêtements d'un ermite plutôt que de succomber à l'amour de la fée Madoine :

> Voir, mieulz vestiroie la haire
> Et seroie moine renduz
> Et bestornez et haut tonduz
> Que je avec vous m'e[n] alasse !
> *Claris et Laris*, 17163-67.

Il préfigure ainsi la ruse que va mettre en œuvre son compagnon pour le libérer de la tour de Tallas. Ce couple d'« amis » masculins rappelle dès lors celui du *Lancelot* (en prose cette fois) formé par Lancelot et Galehaut. Corinne Pierreville souligne cependant que « le poète cherche à surpasser les modèles littéraires préexistants[28] » en créant un lien plus viscéral entre Claris et Laris. Si Galehaut se laisse mourir après avoir reçu la fausse nouvelle de la mort de Lancelot, qui lui, se consolera auprès de Guenièvre[29], Claris et Laris jurent de se suicider s'ils sont privés l'un de l'autre[30]. Les compagnons ressemblent dès lors aussi aux amants de Cornouailles. Dans le *Tristan* de Thomas, Iseut reprend le chiasme célèbre (« Vus ne poez senz moi murrir, / Ne jo sez vus ne puis perir » [v. 1643-44]) et formule le souhait d'être avalée avec Tristan par un poisson pour partager une sépulture commune (v. 1656-60)[31].

Enfin, l'épisode du déguisement en ermite culmine alors que l'auteur va jusqu'à user de la satire. La véritable raison qui permet aux chevaliers de pénétrer chez Tallas

---

[27] Voir par exemple les vers 3814 et 3862 : « Se vous finement m'amissiez » ; « Se vous m'amissiez finement ».

[28] Corinne Pierreville, « Introduction » dans *Claris et Laris*, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques du Moyen Âge », 2007, p. 35.

[29] *Lancelot du Lac*, éd. et trad. Marie-Luce Chênerie, Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1993, t. 2, LXXI, p. 683-85.

[30] Voir par exemple les réactions de Claris : « Compainz, sachiez certainement, / Se cuidoie que morz fussiez / Et que mes ne me veïssiez, / Ge m'ociroie maintenant ! » (v. 8291-93) ; puis de Laris : « La mort demant, la mort requier / Et je l'avrai prochainement ! / S'ele ne vient hastivement, / Je meïsmes me tuerai ! » (v. 17185-88).

[31] Marie de France rassemble aussi ses *Deux amants* dans un tombeau de marbre (v. 246-47) et fait usage du chiasme dans le *Chèvrefeuille* (« Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus » [v. 78]).

n'est pas l'originalité de leur ruse, mais bien leur apparente fonction d'ecclésiastique. Tallas est convaincu que si les pèlerins prêchent la pauvreté, ils se promènent néanmoins les poches pleines : « Bien sevent faire le colart / Mes se Diex ait en m'ame part, / Ge croi qu'il ont maint bon denier ! (v. 28113-15) ». La voix de Tallas sert alors la cause d'une critique sociale. Le félon ordonne aux ermites d'« ostez les chapes » (v. 28139) pour les dérober et leur donne par la même occasion, l'opportunité de dévoiler leur identité, toujours sans effet magique. Tallas s'est ainsi piégé lui-même et préfère, lorsque l'« euvre a choisie » (v. 28148), fuir devant ces hommes aux jambes nues (v. 28093) et aux pieds meurtris, armés de leurs seuls couteaux.

Le déguisement en ménestrel peut lui aussi mettre les chevaliers dans une position ambigüe. Dans le *Roman de la Violette*, le déguisement de Gérard en jongleur (v. 1350-58) permet au héros de découvrir la trahison de Lisiart en « s'appropri[ant] l'arme de son rival[32] ». Dans une incarnation parfaite de son personnage, Gérard se plaint des conditions de travail du ménestrel (v. 1395-1402) avant d'entamer une chanson du *Cycle de Guillaume d'Orange* (v. 1407-28). Il s'inscrit ainsi au sein d'une tradition de héros littéraires qui ont brillé par leur ruse[33]. Néanmoins, le déguisement de Gérard ne se résume pas qu'à une stratégie circonstancielle, mais affecte sa condition chevaleresque. Isabelle Arseneau a déjà montré que ce chevalier reconnu pour ses talents de chantre plutôt que pour son maniement de l'épée[34] « ne semble pas toujours tributaire du héros tel que l'a imaginé le roman de chevalerie[35] ». Par exemple, le trait de génie de Gérard s'affadit lorsque, envahi par le souvenir d'Euriaut, il pousse la chansonnette tout en poursuivant le seigneur Durlus :

> Grant oirre son chemin aquelt
> Par mi le bos, lors li souvint
> D'Eurïaut, et talens li vint
> De renvoisier et de chanter;
> Lors commenche sans arrester
> Si clerc k'il fait tentir l'arbroie :
> Volontiers verroie
> Cui je suis amis;

[32] Mireille Demaules, « L'art de la ruse dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », *Revues de langues romanes*, *La Fiction réaliste au XIII^e siècle*, t. CIV, nº 1, 2000, p. 151.
[33] *Ibid*., p. 152.
[34] « Li vasaus ot Gerars a non / Qui molt estoit de grant renon ; / Et pour chou qu'il cantoit si bien », *Roman de la Violette*, v. 180-82.
[35] Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre…*, p. 119.

Diex m'i maint a joie !
Ensi Gerars cantant s'en va,
Tant que le chevalier trouva…
Roman de la Violette, v. 4472-82.

Outre la superposition des champs lexicaux de la quête et de la courtoisie[36], l'extrait rend compte de l'habilité de l'auteur à se jouer de l'horizon d'attente de son auditeur/lecteur notamment par la reconduction de formules. Alors que l'auditeur/lecteur aurait été en droit de voir apparaître l'expression « tant a chevalchié que » aux vers 4481-82, l'auteur substitue la chevauchée au chant[37].

La distorsion du héros chevaleresque par la figure du ménestrel atteint de nouveaux sommets avec Dodinel dans *Claris et Laris*. Son nom est tout d'abord mentionné avec les chevaliers de la Table Ronde lors du Tournoi des pavillons (v. 13272), puis lors de la guerre contre les Danois, auquel le romancier adjoint sa réputation de *li sauvage* (v. 20394, 20458). Cependant, ce n'est que lorsqu'il part en quête de Laris que l'auditeur/lecteur est à même de découvrir la nature des actes de Dodinel au sein de la Table Ronde :

Dodiniax ert uns chevaliers
Qui n'estoit mie des plus fiers
Mes en lui grant risee avoit.
Pour ce que de bons moz savoit
L'ont cil de la Table Roonde
Amé plus c'onme de cest monde.
Claris et Laris, v. 26757-62.

Bien qu'il soit clairement nommé *chevalier*, Dodinel refuse tout maniement de l'épée. Sa réputation inquiétante qui lui vient de son surnom – *li sauvage* – est d'ailleurs complètement évacuée de l'épisode. Arrivé devant un seigneur qui lui réclame une joute en échange d'un logis, Dodinel prétend qu'il serait plus courtois de sa part de lui permettre d'attendre au lendemain. Il souhaite donner la chance à son amie de venir assister à la joute pour qu'elle lui fournisse toute l'ardeur dont il aura besoin pour se défendre (v. 26769 sq.). Le chevalier accepte les termes du combat et héberge Dodinel pour la nuit. L'auteur fait cependant avorter le motif de l'hôte périlleux[38] puisque le

[36] À ce sujet, voir *ibid*., p. 121.
[37] *Ibid*., p. 121-122.
[38] Il s'agit du motif P 52 (« Knight jousts with all comers ») du *Motif-index* de Stith-Thompson (pour un relevé systématique des motifs narratifs dans les romans arthuriens, voir Anita Guerreau-Jalabert, qui

combat tant attendu n'a jamais lieu. Dodinel s'éclipse à l'aube parmi les bêtes menées en pâturage (v. 26845-48), laissant ses hôtes se « merveillier / Quant Dodinax pas ne trouva! » (v. 26842-43).

Dans un ouvrage publié en 2003, Christine Ferlampin-Acher précise que toute merveille se manifeste dans le texte littéraire à travers une « topique » qui comprend des occurrences du terme *merveille* (ou des dérivés de la même famille tel *esmerveiller*), d'un verbe de la vision (*veoir*, *esgarder*), des signes d'altérité (*salvage*, *estrange*) et des désignations d'un être de pouvoir ou d'un phénomène capable d'altérer la réalité (*maufé*, *diables*, *faé*, *enchantement*), souvent caractérisé par un certain vague (par exemple, *criature* pour un vilain) qui accentue l'effet édénique[39]. Le tout doit être « traité avec le plus de virtuosité possible[40] », ce pourquoi la merveille « va [souvent] de pair avec des descriptions[41] ». Elle doit donc d'abord et avant tout étonner. Un chevalier de la Table Ronde qui fabule sur l'existence d'une amie, pour éviter une joute des plus banales, pourrait causer cette surprise. Quoi qu'il en soit, de tous les éléments de la topique merveilleuse développée par la médiéviste, seul le seigneur *merveillié* et sa femme *esbahie* (v. 26851) demeurent dans l'épisode de Dodinel. L'auteur donne à son auditeur/lecteur le résultat (l'émerveillement), mais omet l'objet de l'émerveillement. Par conséquent, la merveille est « déceptive » parce que les « références au surnaturel ne viennent pas[42] ». Cette réduction participe de la parodie, puisque les protagonistes se *merveillent* d'une merveille qui n'en est pas une. L'auditeur/lecteur sait que Dodinel s'y connaît en plaisanterie (« grant risee avoit » [v. 26759]) et qu'il a eu recours à une ruse pour se sortir de cette situation. En reniant sa parole – qui s'inscrit au fondement de l'équilibre féodal[43] –, Dodinel contrevient à sa fonction guerrière qui exige de lui qu'il

---

reprend la classification du Motif-Index de Stith-Thomson, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Genève, Droz, 1992).

[39] Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique…*, p. 78 et 85.

[40] *Ibid*., p. 78.

[41] *Ibid*., p. 74

[42] *Ibid*., p. 81.

[43] Mireille Demaules souligne que « les institutions essentielles de la société féodale reposent sur la valeur accordée à la parole donnée, la fidélité et le combat loyal », art. cit. p. 153. Armand Strubel précise quant à lui que le succès de la ruse renardienne repose sur la « perversion que le goupil introduit dans les relations fondées sur la confiance mutuelle et la foi jurée » et « qu'elle affecte en premier lieu l'ordre institutionnel – celui des liens féodo-vassaliques », « Introduction » dans Armand Strubel (dir.), *op cit*., p. LIII.

agisse « en preux » et qu'il « affronte […] l'adversaire sans "goupiller"[44] ». La fuite de Dodinel emprunte donc davantage à la tonalité du *Roman de Renart* qu'à l'esprit du roman de chevalerie. Par exemple, dans une de ses nombreuses tentatives d'éviter la justice du roi Noble, Renart lance une pierre au visage du suzerain du haut d'un arbre avant de prendre la fuite et d'aggraver ainsi la colère du roi :

> Oez con il fist grant merveille :
> Li rois en feri lez l'oreille,
> Por .C. mars d'or ne se tenist
> Li rois qu'a terre ne chaïst
> *Roman de Renart*, X, v. 2169-72[45].

Dans *Claris et Laris*, les hôtes faussement émerveillés ne tiennent pas rigueur à Dodinel de sa ruse et préfèreraient avoir à débourser mille marcs plutôt que de ne pas pouvoir en rire : « Pour .M. mars ne se tenist mie / De rire » (v. 26852-53). Dodinel apparaît comme un émule inversé de Renart, trop sympathique pour que quelqu'un en veuille à sa peau, mais tout aussi enclin à accumuler les déguisements.

Au moment où il gagne le château de Tallas, il se fait passer pour un ménestrel qui a revêtu des armes trouvées par hasard, pour éviter la prison comme Laris et quelques-uns de ces compagnons :

> Sire, je sui uns menestrez,
> Sachiez que mes mestiers est tez !
> Orainz parmi un bois passoie,
> Cez armes trouvai en ma voie.
> *Claris et Laris*, v. 26921-24.

Dodinel se cache dès lors derrière une condition qui n'est pas la sienne et fait rétrograder une fois de plus sa réelle fonction sociale à l'état de déguisement. Alors que Laris l'interroge sur sa conduite, Dodinel répond avec un trait de philosophie affectée que « Mielz aing menestrel devenir / Que chevalier prison tenir ! » (v. 26941-42). Le romancier crée ainsi un chevalier perverti qui a « plus d'esprit que de vaillance[46] », mais qui incarne les dires du prologue en faveur de la fiction :

> Li voir dire ne m'est pas sains,
> Martyr seroie, non pas sains,
> Car en voir dire apertement

---

[44] Georges Duby, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Fayard, coll. « Les Inconnus de l'Histoire », 1984, p. 107.
[45] Cité d'après l'édition de Naoyuki Fukumoto, *op. cit*.
[46] Gaston Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. XXX, p. 131.

N'a fors que tristece et torment.
De ceus qui or sont maintenant
Ne puis faire conte avenant
Se je vueill dire verité.
Pour ce me vient en volenté
De dire, c'on ne m'en repraingne,
Des aventures de Bretaigne.
Claris et Laris, v. 79-88.

Si Corinne Pierreville voit en Dodinel un double de la figure de l'auteur[47], le personnage provoque aussi une mise à distance de l'idéalisation chevaleresque. Certes, Laris est l'un des meilleurs chevaliers du monde[48], mais à quoi bon l'être lorsqu'on est tout de même condamné à se *marrir* dans le fond d'une cellule ? Mieux vaut aller librement et faire rire de ses *bons moz* (v. 26760). Le caractère renardien de Dodinel se mue en figure du boute-en-train qui, selon Corinne Pierreville, devrait être autant valorisée que celle du chevalier parce qu'elle « parvient à rapprocher momentanément des ennemis aussi irréconciliables que Laris et Tallas[49] » :

De ses bons moz souvent rioient
Li rois Tallas meïsmement
Et Laris li biaus ensement
Claris et Laris, v. 26952-54.

À ce compte Lidaine serait tout aussi louable, puisqu'elle permet à son ami, Claris, tout comme à son frère, Laris, de se moquer d'elle dans une « mésaventure plaisante[50] ». Dans une scène qui convoque un objet merveilleux fort courant dans la littérature médiévale, soit une nef qui se conduit seule, la dame laisse transparaître une pointe de vantardise qui n'est pas sans conséquence. La nef apparaît d'abord aux yeux de Claris, Laris et Lidaine au moment où ils contournent la forêt de Brocéliande. Alors que

[47] Corinne Pierreville, *Somme romanesque*…, p. 73.
[48] Laris fait tout d'abord figure d'exception avec Claris alors qu'ils réussissent là où tous ont échoué. Ils franchissent la porte du Château Périlleux où réside Dampnas : « Cil qui la porte passeront / Li mieudre chevalier seront / Du mont » (v. 3380-82). Ils vainquent la guivre et ses sept petits et remportent « le pris et la seingnorie / De toute la chevalerie » (v. 5465-66). Ils acquièrent ensuite le statut des trois meilleurs chevaliers du monde avec Gauvain. Claris confirme sa précellence alors qu'il met un terme aux enchantements d'un moulin maléfique (v. 25021-24), puis lorsqu'il libère des chevaliers de la Table Ronde et le seigneur d'une cité *gaste* avec Gauvain (v. 25618-20). Calogrenant doit quant à lui trouver « les trois meillors barons del monde » (v. 26159) pour rompre l'enchantement qui l'a métamorphosé en pucelle. Enfin, Tor défend par les armes la réputation de Laris de « meillor [chevalier] del monde » (v. 27227), partagée avec Claris et Gauvain (v. 27293-98), contre un chevalier orgueilleux et dubitatif.
[49] Corinne Pierreville, *Somme romanesque…*, p. 73.
[50] Corinne Pierreville, « De la lettre au roman. Lecture, écriture et réécriture dans *Claris et Laris* », dans Claude Lachet et Laurence Richer (dir.), *La Lettre et les lettres*, séminaires de formation doctorale 2003-2005, Lyon, Centre d'étude des interactions culturelles (CEDIC), 2007, p. 55.

la traversée en nef mène généralement le héros d'un monde conventionnel à un Ailleurs[51], celle dans laquelle les protagonistes embarquent quitte l'Ailleurs (Brocéliande, en Petite-Bretagne) pour un monde moins directement associé aux merveilles (le royaume de Grande-Bretagne).

L'inversion du motif merveilleux est accentuée par l'absence de description de l'embarcation, pourtant courante dans la tradition littéraire. Par exemple, dans un lai intitulé *Guigemar*, Marie de France consacre une quarantaine de vers à la description de la nef, ce qui est considérable compte tenu de la longueur du récit de 886 vers[52]. Le genre romanesque n'est pas en reste comme en témoigne les quelques vers dédiés à la description des voiles d'une nef *faee*, dans *Partonopeu de Blois*[53] ou de la tenture historiée de celle d'un roman contemporain de *Claris et Laris*, intitulé *Floriant et Florete*[54]. La seule caractéristique de la nef de *Claris et Laris* est une inscription en *françois* (v. 16 124)[55] qui interdit à toute personne coupable de *tricherie*, de *trahïson*, ou de *loberie* (v. 16 130-31), de monter sous peine de grands tourments. La réduction du *topos* descriptif à une inscription laisse présager que l'auteur s'apprête à ruiner la merveille dans la réécriture. La lecture de l'épigraphe fait hésiter les deux chevaliers devant l'aventure, mais Lidaine chasse leurs scrupules et les pousse à embarquer. Bien que la tranquillité de la traversée (« Moult les en porte söef » [v. 16 151]) suffise à souligner la vertu de ses occupants, Lidaine ne peut s'empêcher de commenter le fait à haute voix :

> Sire, fet ele, bien me semble
> Qu'en cest mont n'a, si com moi semble,
> Si leal feme com je sui
> Car onques ne vous fis anui.
> *Claris et Laris*, v. 16 158-61.

Cette petite vanité suffit à faire tomber Lidaine à l'eau et elle crie immédiatement à la noyade. Le narrateur souligne cependant que « Dusqu'aus mameles se trova / En l'iaue »

---

[51] Logan E. Whalen, « La nef magique dans les textes arthuriens des XII^e^ et XIII^e^ siècles », dans Denis Hüe, Anne Delamaire et Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Actes du 22^e^ congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Rennes, 2008, http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/index.htm, p. 2.
[52] Marie de France, *Guigemar*, v. 151-160, 170-87.
[53] *Partonopeu de Blois*, v. 701-03, 709-12, 751-60.
[54] *Floriant et Florete*, éd. et trad. Annie Combes et Richard Traschler, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003, v. 841-921.
[55] Pour la signification des inscriptions en latin et en français dans le roman, voir Corinne Pierreville, « De la lettre au roman ».

(v. 16 165-66) et enraye du même coup toute dramatisation de l'événement. Il amplifie toutefois l'élément liquide d'un motif destiné à démontrer l'infidélité d'une femme, soit le motif « Magic drinking horn: unchaste woman's husband cannot drink from horn » (H 411.4.1.1)[56]. Lidaine, qui demeure effectivement fidèle à Claris, est toutefois condamnée à boire à la tasse : « Ja començoit de l'iaue a boivre / Plus qu'en ne met a fere un poivre ! » (16 174-75). Selon Sarah Gordon, les références au milieu culinaire participent de la parodie dans les romans en vers du XIII[e] siècle : « Thirteenth-century French romancers composed with a glance toward past written and oral traditions and a knowing wink to the audience; such imitative romances use food and laughter to evaluate and rewrite »[57]. Elle ajoute que l'humour culinaire « is employed as an attack on [the character's] flaws[58] ». Soulignée par la mention de la poivrade, la fatuité de Lidaine est par ailleurs doublement ridiculisée à travers les réactions de Claris et Laris qui se prennent à rire :

> Assez de Lidaine ris
> Qui pour si petit de mesfet
> Dut estre noiee entreset
> *Claris et Laris*, v. 16183-85.

Il est à parier que leur réaction est analogue à celle de l'auditeur/lecteur puisque l'humour culinaire est un *ridiculum* « fort goûté » par les médiévaux[59]. La parodie qui entoure Lidaine n'est donc pas exprimée par un déguisement, mais bien par l'absence d'un tissu – celui de la voile de la nef – qui se voit remplacé par un texte – l'inscription en *françois* – qui annonce la réécriture du *topos* merveilleux[60].

Il en est de même pour Eufème dans le *Roman de Silence* qui, bien qu'elle ne se travestisse pas comme la protagoniste éponyme, n'en demeure pas moins problématique. La première mention de la future reine d'Angleterre correspond au *topos* habituel qui fait de la dame, la plus belle et la plus noble créature qui soit : « El mont n'avoit plus biele

---

[56] Anita Guerreau-Jalabert, op. cit., p. 98.
[57] Sarah Gordon, *Culinary Comedy in Medieval French Literature*, West Lafayette, Purdue University Press, coll. « Studies in Romance Literature », 2007, p. 11.
[58] *Ibid*., p. 90.
[59] Ernst Robert Curtius, « L'Humour culinaire » dans *op. cit*., p. 533. Voir aussi Mikhaïl Bakhtine, *supra*, p. 43.
[60] Voir *supra*, chapitre 1, p. 32 à 38.

gemme (…) / Car moult est franche la mescine » (v. 166, 188)[61]. Pourtant, la fin du roman la présente comme une femme *malfet* (v. 5749) dont la sordidité est exécrée de tous :

> Car la dame ert de grant desroi,
> Et plaine de grant vilonie
> Et d'orguel et de felonie.
> Moult ot cruels tols jors esté
> Et soufraitolse d'onesté.
> Poi prometoit et mains donoit
> Et moult vilment s'abandonoit
> Sor cuer l'avoit la cors trestol[t]e
> *Roman de Silence*, v. 6560-67.

Cette soudaine diabolisation s'explique en partie par la tradition misogyne et la satire anti-féministe qui caractérise une bonne part de la littérature vernaculaire. Dans une étude sur le « mariage dans la société du haut Moyen Âge », Georges Duby précise que la nouvelle épouse est souvent considérée « suspecte » au sein de sa belle-famille :

> A la prendre ailleurs, dans une autre maison, à l'introduire dans cette maison-ci où elle cessera de relever de son père, de ses frères, de ses oncles pour être soumise à son mari, mais toutefois condamnée à demeurer toujours étrangère, un peu suspecte de trahison furtive dans le lit où elle a pénétré, où elle va remplir sa fonction primordiale : donner des enfants au groupe d'hommes qui l'accueille[62].

Katie Keene suppose quant à elle que c'est l'origine *Noroise* (v. 209) de la reine qui contribue à sa descente aux enfers, puisque la Norvège est considérée comme « a country that still subscribed to unorthodox inheritance practices and was suspected of latent paganism[63] ». Femme, étrangère et noroise de surcroît, Eufème est donc triplement prédestinée à son rôle de sorcière diabolique[64]. Toutefois, Heldris de Cornouailles recourt à d'autres préjugés identitaires dans le roman, dont un *topos* littéraire connu du Moyen

---

[61] Sur la description des femmes dans la littérature médiévale, voir Alice Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: an example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

[62] Georges Duby, « Le mariage dans la société du haut Moyen Âge », dans *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988, p. 16-17.

[63] Katie Keene, « "Cherchez Eufeme" : The Evil Queen in *Le Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 14, nº 3, 2004, p. 3.

[64] Sur les femmes et la sorcellerie, voir Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2002, p. 120-136.

Âge[65] : l'Irlandais irascible et violent (v. 1302, 4222, 6392)[66]. Le romancier joue donc sur des conventions. Le commentaire du narrateur à la veille de décrire Silence témoigne d'ailleurs parfaitement de sa connaissance des attentes de son auditoire :

> Se jo le vus di et descuevre
> Quels l'uevre fu, ne vos anuit,
> Car vos devés bien estre aduit,
> Se vos volés savoir un conte,
> D'entendre et oïr cho que monte.
> *Roman de Silence*, v. 1800- 1804.

Dès lors, le déplacement de la nature de la reine du plus beau joyau du monde à l'incarnation du diable doit se lire dans le déplacement du texte. En effet, entre les deux descriptions survient la traversée en mer d'Eufème qui quitte la Norvège pour se rendre en Angleterre et épouser le roi Ébain. Cette traversée a rendu la reine amère malgré le bon accueil du roi :

> Li rois demeure a li baisier
> Et puis sil fait bien aäsier,
> Car son cuer ot un poi amer
> De la lasté et de la mer.
> *Roman de Silence*, v. 243-46.

Le déplacement géographique s'allie à un déplacement du texte, puisque ce jeu d'homophonie entre l'amertume et la mer rappelle bien évidemment celui du fragment Carlisle de *Tristan et Iseut*[67] où le verbe « aimer » se mêle à l'amertume et à la mer :

> Si vus ne fussez, ja ne fusse,
> Ne de l'amer rien ne seüsse.
> Merveille est k'om la mer ne het
> Que si amer mal en mer set,
> E que l'anguisse est si amere !
> *Le Roman de Tristan*, fragment Carlisle (v. 39-43).

Or Heldris de Cornouailles refuse l'amour à Eufème pour le donner à sa suivante, Eufémie, la femme de Cador et la mère de Silence. Grâce à l'homophonie de leur nom, la reine devient dès lors l'épitomé avili d'Eufémie. Sa nature trouble se scelle finalement

---

[65]Heldris de Cornouailles, *Le Roman de Silence*, trad. Florence Bouchet, dans Danielle Régnier-Bohler (dir.), *Récits d'amour et de chevalerie XII-XVe siècl*e, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, note 2, p. 484.

[66] Sur l'irlandais coléreux, voir Jeanne-Marie Boivin, *L'Irlande au Moyen Âge. Giraud de Bari et la Topographia Hibernica (1188)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1992.

[67] Thomas, *Le Roman de Tristan*, fragment Carlisle, dans *Tristan et Iseut*, v. 39-71.

juste avant sa tentative de séduire Silence, alors travestie en chevalier. Le désir de la reine pour « le vallet ki ert meschine » (v. 3704) prend des proportions effarantes :

> Or oiés quel desloialtë
> Avint et ques mesaventure,
> Con faite rage et quele ardure
> Cis Sathanas en soi aquelt :
> Car onques Tristrans por Izelt,
> Ne dame Izeuls por dant Tristran
> N'ot tele angoisse ne ahan
> Com eult Eufeme la roïne
> Por le vallet ki ert meschine :
> N'onques Joseph, ki fu prisons
> Rois Pharaöns, si le lisons,
> N'ot tele angoisse ne tel mal
> Par la mollier al senescal,
> Comme ut icis par la roïne
> *Roman de Silence*, v. 3696-3709.

L'auteur cumule des exemples où le désir s'est avéré néfaste pour les personnages, autant dans la tradition vernaculaire (*Tristan et Iseut*) que dans la tradition biblique (Joseph chez Putiphar[68]), pour mieux exagérer celui de la reine et l'inscrire une fois de plus dans un déplacement littéraire. Cette mutation de la reine donne la clef de lecture au travestissement de Silence.

Le travestissement : quand la femme et l'homme se rencontrent

Au Moyen Âge, le travestissement féminin est plus récurrent que le travestissement masculin[69], notamment à cause de nombreux récits de femmes qui, déguisées en moines, furent sanctifiées à la suite de leur dévotion[70]. Il est aussi plus socialement accepté que le travestissement masculin. Si ce dernier est toléré lors des carnavals, dans d'autres circonstances, il apparaît comme l'expression d'un désordre sexuel[71] ou, plus tard, comme une pratique liée à la sorcellerie[72]. Le travestissement féminin, bien que tout aussi

---

[68] *Genèse*, 39.
[69] Voir entre autres Valérie R. Hotchkiss, *op. cit.,* p. 3 ; Keith Busby, art. cit., p. 45 ; Michelle Szkilnik, « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romance », dans Karen J, Taylor (dir.), *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland, 1998, p. 61.
[70] Frédérique Villemur, « Saintes et travesties », *CLIO : Histoire, femmes et sociétés*, vol. 10, 1999, p. 137-144.
[71] Vern L. Bullough, art. cit., p. 1382.
[72] *Ibid*., p. 1383.

proscrit par les autorités religieuses – il suffit de penser à l'interdit du *Deutéronome*[73] –, est en quelque sorte excusé. L'ordre ecclésiastique salue l'effort de la femme « to atain the higher level of spirituality normally reserved to males[74] ». Il n'en demeure pas moins un tabou aux yeux des autorités religieuses et sociales parce qu'il suppose une transgression de la Nature de l'être tel que l'a voulu Dieu[75].

Heldris de Cornouailles fait de cette transgression le point central de son roman avec la figure de Silence, qui se travestit en garçon pour des questions d'héritage, et choisit de l'illustrer avec une *disputatio* allégorique entre Nature et Norreture. Le romancier n'est pas étranger à ce lieu commun, émergeant de l'Antiquité, d'autant plus qu'il connaît une fortune littéraire au Moyen Âge, notamment avec le *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille, au XII^e^ siècle, et le *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, au XIII^e^ siècle. Le débat illustre généralement la faiblesse du genre humain qui se voit sombrer dans le chaos, la sodomie ou autres perversions, à cause de la figure de Norreture. Nature, qui joue les intermédiaires entre Dieu et l'homme, s'évertue alors à lutter contre son opposant et à redresser la situation[76]. Dans le *Roman de Silence*, les figures allégoriques se disputent la primauté sur le personnage éponyme qui est travesti tout au long du roman. Selon certains critiques, son mariage avec le roi Ébain, au terme du récit, met cependant fin à la transgression suscitée par ce travestissement. Par exemple, Elizabeth A. Waters stipule que « The *Roman de Silence* manages, despite its apparent subversive qualities, to reiterate hegemonic norms[77] ». Quoi qu'il en soit, le mariage de Silence à Ébain, supposé confirmer la nature féminine de l'héroïne et souligner la victoire de la figure allégorique, n'a rien du parangon de l'ordonnancement. Un lecteur attentif se souviendra d'une filiation étroite qui unit Ébain et Cador, le père de Silence, et qui met à mal cet apparent retour à l'ordre. En effet, Ébain est l'oncle du père

---

[73] « Une femme ne portera pas de vêtements d'homme; un homme ne s'habillera pas avec un manteau de femme, car quiconque agit ainsi est une abomination pour le Seigneur ton Dieu » (*Deutéronome*, 22,5).
[74] Vern L. Bullough, art. cit., p. 1383.
[75] *Ibid*., p. 1393.
[76] Sur l'évolution de la figure de Nature et du débat allégorique chez les auteurs antiques, mais aussi chez Alain de Lille, voir Ersnt Robert Curtius, *op. cit*., p. 131 sq.
[77] Elizabeth A. Waters, « The Third Path: Alternative Sex, Alternative Gender in *Le Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 7, nº 2, 1997, p. 45. Voir aussi l'article de Kathleen M. Blumreich pour qui l'écartèlement de la reine Eufème, pour son adultère avec un homme déguisé en nonne, démontre que la loi divine prédomine sur les libertés auctoriales d'Heldris de Cornouailles, « Lesbian Desire in the Old French *Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 7, nº 1, 1997, p. 47-62.

de Silence (v. 689-91). Cette dernière a épousé son grand-oncle, contractant ainsi un mariage incestueux et contre nature. Heldris de Cornouailles flirte dangereusement avec la subversion, puisque le Moyen Âge a une « conception démesurée de l'inceste[78] », qui s'étend même aux filiations « spirituelles » :

> In the Middle Ages the prohibitions relating to marriage and also intercourse with relatives were extended to a degree unprecedented in any other society […] these prohibitions banned sexual intercourse between all relatives connected by consanguinity or affinity to the seventh degree, and between persons linked by compaternity (spiritual affinity) to the fourth degree[79].

La victoire de Nature par l'union de Silence et Ébain est alors équivoque.

Dans un ouvrage intitulé *La Parole empêchée*, Danièle James-Raoul va jusqu'à doubler la portée incestueuse de ce mariage. Selon la tradition arthurienne, « Cador le Preux » est reconnu comme le « Comte de Cornouailles », alors que dans le *Roman de Silence*, Cador a obtenu ce titre grâce à son mariage avec Eufémie, la fille de Renault de Cornouailles. La médiéviste en conclut que :

> L'auteur mélange à plaisir les générations, ou du moins fait jouer les souvenirs littéraires connus d'un public cultivé pour brouiller les pistes, mais il suggère fortement que Cador (de Cornouailles) et Eufémie (de Cornouailles) appartiennent au même lignage. Leur union serait, elle aussi semble-t-il, un lien de chair et l'inceste de la fille ne ferait que reproduire celui de son père et de sa mère[80] !

Ce « lien de chair » incestueux trouve alors aussi sa résonnance dans la perversion d'une autre filiation, celle de la matière romanesque. En jouant avec les « souvenirs littéraires » – ou l'hypertextualité et l'horizon d'attente –, Heldris de Cornouailles fait croître une branche qui dévie du tronc commun de l'arbre généalogique romanesque et qui n'est pas étrangère à la parodie. Dans un article sur la « situation de la parodie » dans la littérature, Claude Abastado reprend les travaux d'Iouri Tynianov pour qui la tradition littéraire apparaît comme une « filiation » qui est « avant tout combat, destruction de l'ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments[81] ». Selon l'auteur de l'article, cette relation dynamique de « déconstruction-reconstruction » constitue l'« essence

---

[78] Georges Duby, « La matrone et la mal mariée », dans *Mâle Moyen Âge*…, p. 50.
[79] Elizabeth Archibald, *Incest and the Medieval Imagination*, Clarendon, Oxford University Press, 2001, p. 11.
[80] Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1997, p. 44.
[81] Iouri Tynianov, « Destruction, Parodie », *Change*, nº 2, 1969, p. 67 cité dans Claude Abastado, « La situation de la parodie », *Cahiers du 20^e siècle. La Parodie*, n° 6, 1976, p. 34.

parodique[82] ». C'est cette image de la perversion filiale qui permet de positionner le travestissement de Silence au-delà de la transgression du genre sexuel et plutôt comme une transgression du genre romanesque.

D'ailleurs, avant même que Cador entoure d'« un drap li rains » (v. 2123) de sa fille nouvellement née pour cacher son sexe, Silence est inscrite dans cette dynamique de « construction-déconstruction ». Le sujet choisi par l'auteur qui s'engage à faire un roman à partir de Silence est le premier à en témoigner. Le terme « roman », avant de faire référence au genre littéraire, désigne d'abord la langue vernaculaire par opposition au latin[83]. Faire le roman de Silence semble alors improbable puisqu'il fait apparaître l'oxymore mutisme/parole. Danièle James-Raoul rappelle cependant que :

> réfléchir sur le silence, absence ou défaillance de la parole, c'est nécessairement réfléchir sur le langage, analyser les échanges – chocs et interactions incessants à la fois – qui se produisent entre ces deux pôles et dont l'écriture porte l'empreinte[84].

Ce paradoxe, entre silence et parole, apparaît d'ailleurs dès le prologue :

> De mon prologhe faire point,
> Car moult grans volentés me point
> De muevre rime et commencier
> Sans noise faire, et sans tenchier.
> *Roman de Silence*, v. 103-106.

L'auteur fait donc une œuvre *sans noise* (v. 106), ce qui veut dire à la fois sans chercher querelle et sans faire de bruit. Il annonce, par la même occasion, l'exact contraire de ce qui se déroulera dans le récit, constamment traversé par le débat, soit la *noise*, entre Nature et Noreture. Ce qui semble être une contradiction littéraire est en fait une invitation de plus de la part de l'auteur à lire entre les lignes. Après tout, quelques vers plus tôt, il ordonne au propriétaire de ses vers de les brûler plutôt que de les laisser aux mains d'un public qui ne saurait en comprendre la signification (v. 4-8). « Commencier sans faire noise » veut aussi dire garder un secret. En parlant du *Roman de Thèbes*, Jean-Charles Huchet décrit le roman comme un genre qui repose : « sur le déploiement d'une opposition "parler" *vs* "taire", sur l'articulation de la parole et du silence, doublée d'une autre opposition : "parler" *vs* "cacher"[85] ». Il résume ainsi sans le vouloir le roman de

[82] Claude Abastado, *idem*.
[83] Voir l'article « romanice », *FEW*.
[84] Danièle James-Raoul, *op. cit*., p. 7.
[85] Jean-Charles Huchet, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 182.

cette jeune fille, Silence, qui doit taire et cacher la nature de son sexe pour que le roman ait lieu.

Au demeurant, la conception de Silence émerge de cette tension entre *dire* et *taire*. En effet, Cador et Eufémie finiront par s'avouer leur amour réciproque à cause d'un simple lapsus d'Eufémie :

> Li jors apert et Eufemie
> Saut sus que ne s'atarja mie.
> Vient en la cambre a son ami.
> Dist li : « Amis, parlés, haymmi ! »
> Dire li dut : « Parlés a moi, »
> Mais l'Amors li fist tel anoi
> Que dire dut : « Parlés a mi, »
> Se li a dit : « Parlés, haymmi ! »
> *Roman de Silence*, v. 879-86.

Eufémie, par étymologie la « bonne parole[86] », prononce un son qui permet de faire évoluer le désir d'amour en désir d'écrire, puisqu'une fois de plus l'auteur parodie le fragment Carlisle de *Tristan et Iseut*. La reprise textuelle appartient aussi au *Cligès* de Chrétien de Troyes[87], qui emprunte aux aventures des amants cornouaillais, et duquel le *Roman de Silence* tire sa structure[88]. Dans le roman du XIII^e^ siècle, le jeu de mots prend cependant une ampleur considérable puisqu'il s'étend sur une trentaine de vers (v. 879-918). La mention de « Li parole covierte » (v. 908), au cœur du jeu de mots, finit de transposer l'éventuel travestissement physique de Silence dans un « travestissement verbal ». Ainsi, Heldris de Cornouailles se réclame, d'une part de la tradition romanesque préexistante et, d'autre part, il en pervertit la filiation. Il respecte le contexte courtois d'origine, tout en suggérant la parodie par amplification et dilatation de la plainte amoureuse.

Le conflit « dire/taire » se transpose ensuite dans le prénom de l'héroïne, choisi par Cador. Puisqu'il ne peut léguer ses terres à une fille, il lui donne un prénom d'apparences masculines qui lui permet d'agir par *coverture* (v. 1755) jusqu'à ce que le moment soit le bon pour que Nature reprenne ses droits :

> Il iert només Scilenscius;
> Et s'il avient par aventure

[86] Eufémie : *Eu* : « bien », *phêmê* : « parole ». Cette étymologie est d'ailleurs déjà exploitée dès le milieu du XI^e^ siècle dans la *Vie de Saint Alexis*.
[87] Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd, et trad. Charles Méla et Olivier Collet, dans *Romans*, v. 541-565.
[88] Voir *supra*, chapitre 1, p. 31.

> Al descovrir de sa nature
> Nos muerons cest -us en -a,
> S'avra a non Scilencia.
> Se nos li tolons dont cest -us
> Nos li donrons natural us,
> Car cis -us est contre nature,
> Mais l'altres seroit par nature.
> *Roman de Silence*, v. 2074-2082.

Silence, prénom épicène, imbrique à la fois les terminaisons féminines et masculines du latin. Jusqu'à ce que le roman en vienne à son terme, l'héroïne revêtira l'-*us*, le masculin, mais aussi les us (« usages » du latin *usus*) masculins. D'ici là, elle devra enfouir le *–a* naturel dans le silence. Ce jeu entre les langues, entre les lettres, c'est précisément ce qui, selon Jean-Charles Huchet :

> produit un « surplus » de sens, qui est la part même du romanesque, qui feint de livrer le fin mot de l'énigme pour mieux la maintenir en la recouvrant d'un excès de sens. Écrire c'est donc toujours réécrire afin de cerner un secret antérieur, le déplier tout en le déplaçant, le dire et le taire à la fois, mieux le refouler pour qu'il conserve son mystère, sa force de sollicitation, et incite à lutter par l'écriture contre son retour[89].

Plus globalement, le roman est dès lors parsemé de rimes qui font état de ce jeu qui allie le texte au voilement, dont celle entre *uevre* et *cuevre* (v. 2185-86, 2191-92, 2217-18, 2443-44)[90]. Pour Florence Bouchet, le « motif du déguisement » dans *Silence* s'inscrit comme la « métaphore de l'écriture masquée, travestie[91] » d'Heldris de Cornouailles, dont le maniement de la langue « motive le plaisir du lecteur[92] ». Alors qu'elle définit la teneur des aventures du *Roman de Silence*, Caroline A. Jewers en vient à un constat similaire où « Heldris toys with gender, genre » dans le but que « each component of the romance formula becomes a novelty[93] ».

Le jeu et la nouveauté sont aussi les moteurs du travestissement chez Raoul de Houdenc. Quelques années avant d'éditer *Meraugis de Portlesguez*, Michelle Szkilnik a affirmé dans son article « Verbal and Visual Disguise » que : « the disguise male

---

[89] Jean-Charles Huchet, *op. cit*., p. 11.
[90] Notons aussi les rimes *aventure/coverture* (v. 1755-56), *covrir/norir* (v. 1757-58), *coverture/noreture* (v. 2179-80) et *nature/coverture* (v. 2499-2500, 3179-80). À ce sujet, voir l'article de Florence Bouchet, « L'écriture androgyne : le travestissement dans le *Roman de Silence* », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, *op. cit*., p. 56.
[91] *Ibid*., p. 54.
[92] Florence Bouchet, « Introduction », dans Danielle Régnier-Bohler (dir.), *op. cit*., p. 464.
[93] Caroline A. Jewers, « The Non-Existent Knight: Adventure in *Le Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 7, nº 2, 1997, p. 98.

character, contrary to the female one, cannot be the hero. He might play a major role, but he is not the model proposed for the reader's identification[94] ». Le travestissement de Meraugis laisse pourtant penser le contraire, et ce, même si inversement à celui de Silence, il n'est qu'épisodique. Comme le précise Norris J. Lacy, la place centrale qu'il occupe dans le roman lui confère une portée symbolique importante : « there is justification for seeing this episode either as the pivot on which the text turns or as the first major episode of the second half[95] ». Plus encore, l'aventure se produit sur une île, espace géographique isolé, qui accentue la singularité de l'événement. Meraugis, parti en quête de Gauvain, engage un combat contre un chevalier inconnu sur l'Île sans Nom. Ce dernier n'est nul autre que le neveu d'Arthur condamné, par la dame des lieux, à tuer tous les adversaires qu'il rencontre, et ce, jusqu'à ce qu'il trouve lui-même la mort et soit ainsi remplacé dans ses fonctions. Devant l'impasse de cette aventure, Meraugis met en scène sa propre mort avant de s'*empopiner* (v. 3302), c'est-à-dire revêtir les parures de la dame, pour s'échapper de l'île avec Gauvain :

> – Et que fist il ? – Par foi, il prist
> Trestote la robe a la dame,
> E lors dou tot com une fame
> Se vest e lace e empopine.
> Plus acesmez q'une popine,
> Descent aval de cel chastel,
> S'espee desoz son mentel.
> Que vos diroie ? Au havre vint
> Einsi vestuz. Mout li avint
> Car il estoit bien fes e genz.
> De l'autre part virent les genz
> Meraugis qui par l'isle aloit
> E de sa main les acenoit
> Einsi com la dame fesoit
> *Meraugis de Portlesguez*, v. 3299-3312.

Déjouant l'horizon d'attente de l'auditeur/lecteur, Meraugis déconstruit la portée chevaleresque de l'aventure en « jouant à la poupée ». Effectivement, le substantif *popine*, qui vient du latin populaire *puppa*, désigne un « petit enfant », mais aussi une « poupée »[96]. Le ludisme convoqué par ce jouet est renforcé par l'amusement patent du

[94] Michelle Szkilnik, « Verbal and Visual Disguise», p. 63.
[95] Norris J. Lacy, « *Meraugis de Portlesguez*. Narrative Method and Female Presence », dans J. Claude Faucon, Alain Labbé et Danielle Quéruel (dir.), *Miscellania Mediaevalea : Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 822.
[96] Francis Gingras, *op. cit.*, p. 108, note 37.

narrateur qui précise que la robe revêtue par Meraugis lui sied bien « car il estoit bien fes e genz » (v. 3308).

Toutefois, l'allusion poupine fait aussi écho au début du roman, où Meraugis et son ami Gorvain se disputent l'amour de Lidoine. Devant les points de vue irréconciliables des deux chevaliers – Meraugis aime Lidoine pour ses qualités morales, tandis que Gorvain valorise son apparence physique –, la dame en appelle à la sagesse de la cour d'Arthur pour résoudre le conflit. Le seigneur de la Table Ronde et ses barons sont cependant écartés du débat qui est mené par Guenièvre et les dames de la cour. Elles en concluent à une victoire de Meraugis, provoquant l'animosité de Gorvain envers la société arthurienne. Dès lors, il proclame qu'il n'est pas un *poupart* (v. 1076), c'est-à-dire un enfant que l'on peut manipuler – mais aussi une poupée –, et accuse la cour d'être pervertie puisqu'elle est régie par des dames. Il prétend effectivement qu'elle est *faee* (v. 1056) parce que Guenièvre tient la bride serrée à Arthur et prend en charge la juridiction :

> Ja por le roi ne remaindra
> Qui a sor vos mise sa court.
> Certes assez le tenez court.
> *Meraugis de Portlesguez*, v. 1068-70.

Gorvain ne peut se résoudre à rester dans un lieu « Quant ce derriere va devant » (v. 1072) et quitte « ceste cort [qui] clochent li droit » (v. 1080). Raoul de Houdenc fait appel au motif du « monde renversé », où « tout est détourné de sa voie[97] », pour renouveler les rôles qui incombent aux sexes masculin et féminin dans la littérature courtoise. En effet, la cour sombre dans le « carnavalesque[98] », pour emprunter à Mikhaïl Bakhtine, puisque des femmes s'emparent du pouvoir décisionnel, alors que les preux sont réduits au silence et à l'inaction. Dès lors, comme le souligne Kristin L. Burr, « Raoul casts doubt upon the naturalness of the roles men and women must play for the courtly tale to function[99] ». Dans ce contexte, l'apparition du substantif *poupart* – terme

[97] Ernst Robert Curtius, *op. cit*., p. 117.
[98] Rappelons que Mikhaïl Bakhtine suppose que la parodie carnavalesque « est marquée par la logique originale des choses "à l'envers" […] par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons », *op. cit*., p. 19.
[99] Kristin L. Burr, « Défining the Courtly Lady: Gender Transgression and Transvestism in *Meraugis de Portlesguez* », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. 53, 2001, p. 378.

qui fait presque figure d'hapax dans le roman[100] – s'associe avec le renversement des conventions romanesques. Il annonce certes le travestissement de Meraugis, mais il reconduit aussi l'ensemble de l'univers arthurien vers un espace du jeu où les « poupées » ont le rôle principal.

Le renversement poupin est aussi exacerbé par l'expression « l'espee desoz son mentel » (v. 3305) lors du travestissement de Meraugis. Dans son article « Transvestite Knights in Medieval Life and Literature », Ad Putter perçoit la mention de ce « motif » du « sword under the mantle[101] » comme une allusion phallique certaine[102]. Néanmoins, il affirme que cette allusion participe à la réaffirmation de la masculinité du personnage puisque l'épée est un objet « [which] is (or should be) the exclusive property of men[103] ». Bien qu'il reconnaisse une intention de la part de Raoul de Houdenc to « excite risibility[104] » avec le travestissement, il conclut que :

> For what […] Meraugis seek[s] by dressing up as women is the opportunity to dress down and so to convert the castration symbolized by a woman's dress into a demonstration of undisguised manhood[105].

Marjorie Garber avait pourtant déjà démontré, dans sa thèse intitulée *Vested Interests*, que tout travestissement ne peut se réduire qu'à une question de *gender* :

> One of the most consistent and effective functions of the transvestite in culture is to indicate the place of […] "category crisis", disrupting and calling attention to cultural, social, or aesthetic dissonances[106].

Toutefois, « l'espee desoz le mentel » relève d'avantage du bas corporel qui, lui, témoigne d'une ouverture sur la parodie[107]. Après avoir convoqué les passeurs « com une fame » (v. 3312), Meraugis révèle rapidement sa véritable nature en découvrant son épée pour menacer les matelots :

> De souz le mantel a porfil
> Tret Meraugis l'espee nue

---

[100] Les seules occurrences sont celles des vers 1076 (*poupart*), 3302 (*empopine*) et 3303 (*popine*).
[101] Ad Putter, « Transvestite Knights in Medieval Life and Literature », dans Jeffrey Cohen (dir.), *Becoming Male in the Middles Ages*, New York, Garland, 2000, p. 289.
[102] *Ibid*., p. 290.
[103] *Idem*
[104] *Ibid*., p. 291.
[105] *Idem*
[106] Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York/London, Routledge, 1992, p. 16.
[107] Voir particulièrement le chapitre de Mikhaïl Bakhtine sur « L'image grotesque du corps », *op. cit*., p. 302 et sq.

E dit : « Vostre dame est venue.
- Ou est ? – Vez la ci en ma main. »
Por la moustrer abat son frain
E dit as maroniers : « Par m'ame,
Ceste espee, c'est votre dame
Meraugis de Portlesguez, v. 3325-3331.

L'épée nue, qui est certes à percevoir comme une image phallique, se confond avec la *dame*, qui est normalement l'objet du désir du chevalier, dans une tonalité qui frôle celle du fabliau. Or, dans ce contexte, Meraugis *empopiné* n'est pas attiré par une dame, il s'en sauve.

La suite de cet événement est d'autant plus surprenante que Meraugis, réussissant à quitter l'île avec Gauvain, en oublie sa propre dame, Lidoine, dans la Cité sans Nom. Devant sa faute, le chevalier se laisse aller à sa douleur aigüe :

Quant Meraugis s'arreste e fet
Un doel, - Por quoi ? – C'est por s'amie :
« Qu'est ce, fet il, ou est ma vie ?
Ou est ? Ha, Dex, je l'ai lessie.
Oïl !, Por tant l'ai esloignie !
Par tant ai ? L'ai ge donc perdue ?
Oïl! » Lors se fiert e se tue.
Se s'amie fet doel por lui,
Ce est noeinz avers cestui.
Non ! Q'en diroie ? Ce n'avint !
Meraugis de Portlesguez, v. 3403-12.

En soi, l'attitude de Meraugis à l'idée d'avoir perdu son amie ne s'écarte pas de la tradition littéraire. Anita Guerreau-Jalabert a répertorié de nombreuses occurrences de cette attitude sous le motif « Reactions to excessive grief[108] » (F 1041.21). Sa réaction accuse cependant un certain retard. À aucun moment de son aventure sur l'île – qui dure tout de même deux jours – Meraugis a-t-il songé à son amie. Pas une seule fois son souvenir lui a-t-il redonné l'énergie nécessaire pour faire face au combat[109]. L'oubli de Meraugis remet en question la courtoisie qu'il a si ardemment défendue pour obtenir

[108] Un exemple parmi tant d'autres peut être tiré de l'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes où Enide se tord de douleur devant son ami qu'elle croit mort à la suite d'un combat contre deux géants (v. 4603 sq.). Voir le motif F 1041.21, mais aussi ses dérivés où la douleur conduit à la folie où à la mort (Anita Guerreau-Jalabert, *op. cit*., p. 83). Le désespoir de Meraugis permute aussi les sexes puisqu'il est plus souvent associé à des demoiselles *desconseillées* qui s'arrachent les cheveux puis tombent en pamoison à la suite de la perte de leur ami.

[109] Il suffit de penser à Erec qui « revient à la vie », alors qu'il entend les cris de protestation d'Enide qui ne peut se résoudre à marier de force le comte de Limors (*Erec et Enide*, v. 4847-53).

Lidoine. Les insertions interrogatives du narrateur, qui s'adressent à un narrataire fictif, accentuent ce retard puisqu'elles simulent le propre questionnement de l'auditeur/lecteur. Dans un article paru en 1987, Roberta L. Krueger postulait déjà que le narrateur de certains romans « is sharply dramatized as a writer or performer who perpetrates the image of a romancer artfully directing his audience's attention[110] ». Toujours selon la médiéviste, Raoul de Houdenc agit de la sorte avec ses propositions interrogatives qui soulignent son travail de réécriture : « However, Raoul's authorial interventions call his reader's attention primarily to his "engin", his ingenious manipulation of romance conventions[111] ». Les questionnements rhétoriques du narrateur – qui encadrent d'ailleurs aussi le travestissement du héros (v. 3399, 3306) – ponctuent la plainte de l'amant en dénonçant son manque de courtoisie.

Au demeurant, l'« oublieux[112] » Meraugis permet aussi de renouveler le récit. Une fois que Gauvain est libéré de l'emprise de la dame de l'Île sans Nom, Meraugis a accompli sa quête d'origine. Par conséquent, le récit pourrait se clore, mais l'épisode du travestissement apparaît au centre du roman. Sa seconde partie servira à mettre à l'épreuve la décision des dames de la cour de laisser Lidoine entre les mains de Meraugis. L'oubli agit donc à la manière d'un « ressort dramatique[113] » comme l'explique Michelle Szkilnik :

> Chez Proust, la réminiscence est à l'origine de l'écriture. Le roman médiéval quant à lui n'est pas la reconquête d'un passé transfiguré par le souvenir, mais le récit d'une expiation au terme de laquelle le héros est un être différent qui a réglé ses comptes avec son passé qu'il peut désormais refermer sans danger. C'est donc l'oubli qui est le point de départ du récit ou au moins d'un épisode du récit, dans la mesure où il entraîne des conséquences dramatiques pour le protagoniste et exige réparation[114].

La médiéviste ajoute également que l'oubli du personnage est inversement proportionnel à la mémoire de l'auteur et à sa capacité à jouer de ses souvenirs[115]. La réaction de Gauvain, qui finit par s'impatienter de l'apitoiement de Meraugis et l'inciter à se ressaisir (v. 3426-30), témoigne de cette reconduction du souvenir littéraire par l'oubli.

---

[110] Roberta L. Krueger, « The Author's Voice », dans Norris J. Lacy *et al.* (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 118.
[111] *Ibid*., p. 130.
[112] Le terme est emprunté à Michelle Szkilnik, « Le chevalier "oublieux" », *Études de Lettres*, *Figures de l'oubli (IV^e^-XVI^e^)*, 2007, nº 1-2,77-97.
[113] *Ibid*., p. 77.
[114] *Ibid*., p. 85.
[115] *Ibid*., p. 78.

Avant de devenir la cible des parodistes des romans du XIII^e^ siècle, Gauvain est tout d'abord considéré comme le parangon de la chevalerie[116]. D'ailleurs, Raoul de Houdenc reconnaît la courtoisie exemplaire de Gauvain en rappelant sa réputation « Dou chevalier as demoiseles » (v. 1318). Gauvain devient même l'objet de sa réputation, alors que, secouru par Meraugis, il devient plus efféminé que ne peut le paraître le chevalier *empopiné*. Il endosse effectivement le rôle de la dame passive des romans courtois[117], alors qu'il suit les indications de Meraugis pour sortir de l'Île sans Nom. Gauvain est en réalité habité par un défaitisme profond quant à l'issue de l'aventure :

> Ge voi
> Que tu ez ci venuz por moi
> E si convient que ge t'ocie
> Ou tu moi. Ci a male vie,
> Mout aim ma mort. Se ge pooie
> Sauver ton cors, ge m'ocirroie
> Tot orendroit sanz plus atendre.
> Mes se la mort me venoit prendre
> Orendroit, jap or ce n'istroies
> De ci, mes toz jors garderoies
> L'isle sanz joie e sanz deport
> Tot ton vivant jusqu'a la mort
> Por ce m'esmai que je ne sai
> Que dire.
>
> *Meraugis de Portlesguez*, v. 3182-3195.

La longue tirade du neveu d'Arthur qui prétend pourtant ne pas savoir quoi dire devant l'impasse de l'aventure finit de plonger le personnage dans l'inaction. C'est que Gauvain fonctionne selon *li usages* (v. 3144) et c'est précisément ce qui l'empêche de voir une solution à sa situation. Quasi suicidaire, Gauvain n'est plus le parangon de la chevalerie, mais l'incarnation de la vieille tradition arthurienne devenue passéiste. Il doit être secouru par un nouveau venu plus inventif, soit Meraugis, un chevalier-poupée.

Selon Gorvain, être *poupars* veut dire être contrôlé par les autres. Dans le récit, Meraugis *empopiné* apparaît plutôt comme celui qui manipule que comme celui qui est manipulé. Comme le soulignait déjà Keith Busby en 1980, Meraugis détient « a considerable flair for the dramatic[118] », dont il se sert pour jouer sur la *samblance*

---

[116] Keith Busby, « Diverging Traditions of Gauvain in Some of the Later Old French Verse Romance », dans Norris J. Lacy *et al*. (dir.), *op. cit*., vol. 1, p. 95.
[117] Norris J. Lacy, art. cit., p. 822.
[118] Keith Busby, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980, p. 267.

(v. 3215) afin de décevoir (v. 3217) un auditoire, soit la population de la Cité sans Nom. Il arrive ainsi à contourner la coutume mortelle des lieux, principalement parce qu'il est un « nouveau venu » dans le monde arthurien « qui ne connaît pas les conventions littéraires[119] ». Raoul de Houdenc utilise effectivement un personnage sans aucun passé romanesque et en fait l'emblème de sa volonté de faire un *novel conte* (v. 19) tel que maintenu dans le prologue. À l'image de Meraugis, ce nouveau conte sera plus inventif, original et durable que ceux de la tradition :

> Car joie est de bon œuvre faire
> De matire qui touz jours dure. […]
> Pur ce Raoul de son sens dit
> Que il veult de son sens qu'est petit
> Un novel conte comencier
> Qui sera bons a anouncier
> Touz jours, ne ja mes ne morra
> *Meraugis de Portlesguez*, v. 6-7, 17-21.

Alors que Chrétien de Troyes s'est évertué dans *Erec et Enide* à faire un conte qui allait perdurer « Tant con durra crestïentez » (v. 25), Raoul compose pour aller au-delà de la chrétienté, mais surtout, au-delà de *Chrétien* de Troyes.

La parodie du motif de la métamorphose

Tout comme le travestissement, la notion de métamorphose est problématique pour les autorités religieuses puisqu'elle « est sentie comme une retouche à la création et un exercice illégal des pouvoirs du Créateur[120] ». Considérée comme réelle par certains puisqu'elle tire ses origines de la culture antique – notamment grâce à l'*Âne d'or* d'Apulée et à la légende des compagnons de Diomède métamorphosés en oiseaux –, les autorités chrétiennes prétendent quant à elles qu'il s'agit d'un phénomène illusoire diabolique[121]. Par exemple, dans *La Cité de Dieu*, saint Augustin réfute que les démons puissent avoir le pouvoir de métamorphoser l'enveloppe charnelle d'un homme en alléguant que les diables agissent plutôt sur le *phantasticum hominis*, le « double

[119] Michelle Szkilnik, « Introduction », *op. cit*., p. 15.
[120] Francis Dubost, *op. cit*., p. 726.
[121] Laurence Harf-Lancner, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1985, vol. 40, nº 1, p. 208-09.

fantastique de l'homme[122] », alors que ce dernier est plongé dans le sommeil. Ce double est en fait une représentation que le dormeur se fait de lui-même, totalement imaginaire, et donc malléable par les démons[123].

Dans la littérature profane, la métamorphose se révèle être une « matière susceptible d'être modelée selon les impératifs d'un idéal mondain[124] ». Outre des occurrences fréquentes de loups-garous[125], Merlin apparaît rapidement comme le « Protée de la littérature médiévale[126] » grâce à sa nature double de mi-dieu, mi-démon. Sa transformation la plus célèbre est bien entendu celle d'Uterpendragon où, grâce à des herbes, il lui donne l'apparence du mari d'Ygerne :

> Merlins quant il les ot desassamblez, si vint au roi, si li porta une erbe, si lis dist : « Frotz de cest herbe vostre vis et voz mains. » Et li rois la prist, si s'en frotta; et quant il s'en fu frotez, si ot tout apertement la semblance dou duc.
>
> *Merlin*, 65 : 3-8.

La scène semble avoir suffisamment marqué les contemporains de Robert de Boron pour faire l'objet d'une reprise parodique. L'auteur anonyme de *Joufroi de Poitiers* reprend la trame pour permettre à son personnage de participer à un tournoi sans être reconnu. Cette fois par contre, aucun magicien n'intervient pour le personnage qui se découvre lui-même de soudains talents de *nigromance* :

> Quant fu venuz li cuens, lor syre,
> Que bien s'estoit desconeüz,
> C'onques ne fu aperceüz.
> D'une herbe que ot en s'amoisniere
> Ot tein son vis en tel maneire
> Que si serjant que l'av[is]oient
> A granz peine lo conosoient.
>
> *Joufroi de Poitiers*, v. 972-78.

Cette mystification est toutefois superflue puisque Joufroi a pris soin au préalable de se faire préparer de nouvelles armes couleur vermeil (v. 897-914). L'auteur abîme le *topos* du tournoi *incognito* et crée un lien hypertextuel avec le *Lancelot* de Chrétien de Troyes.

---

[122] *Ibid*., p. 210.
[123] Sur la « métamorphose illusoire » selon saint Augustin, voir *ibid*., p. 209-216 et du même auteur, « De la métamorphose au Moyen Âge » dans Laurence Harf-Lancner (dir.), *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, Éditions ENS, 1985, p. 3-25.
[124] *Ibid*., p. 208.
[125] Il suffit de penser au *Bisclavret* de Marie de France (1160-70), au lai de *Mélion* (1190-1204) ou au roman de *Guillaume de Palerme* (1195).
[126] Laurence Harf-Lancner, « De la métamorphose… », p. 18.

Au moment où il est maintenu prisonnier chez le sénéchal du seigneur Méléagant, l'amant de Guenièvre obtient une permission spéciale de sa geôlière pour aller s'illustrer au tournoi de Noaut devant la reine. La femme du sénéchal lui prête alors les armes vermeilles de son mari (v. 5499-5504) et Lancelot fait route vers le tournoi seul. Alors que ce dernier se présente au tournoi avec le strict minimum, Joufroi s'adonne à la surconsommation en achetant 80 lances (v. 901), 80 pennonceaux (v. 905), trois couvertures (v. 907) deux robes (v. 908) et trois destriers (v. 913). À la parodie suscitée par l'accumulation de l'équipement chevaleresque, s'adjoint la parodie de l'amour courtois. Chez Chrétien de Troyes, Lancelot se soustrait momentanément à sa captivité pour prouver une fois de plus son amour à Guenièvre. Dans *Joufroi de Poitiers*, le héros éponyme joute dans le but d'assouvir son désir avec la belle Agnès de Tonnerre maintenue captive par son mari jaloux. L'emprisonnement passe donc du chevalier à la demoiselle et il n'est pas associé à l'amour entre les protagonistes. Malgré sa promesse de rester fidèle à Agnès – il « l'ameroit sanz tricherie » (v. 2186) – Joufroi la quitte… pour mieux se marier à Blanchefleur ! La nouvelle venue, dont le nom évoque celle qui a initié Perceval aux plaisirs de l'amour (v. 2012-27), n'a cependant qu'une valeur marchande. Complètement ruiné, Joufroi se fait passer pour un fils de bourgeois et d'une dame bien née dans le but de marier la belle. Il espère ainsi obtenir la dot de mille marcs qui lui est adjointe : « si l'ont présenté / Mil mars d'argent et la pulchele, / Qui fu sage et cortoise et belle » (v. 3504-06). L'auteur place plaisamment, la pucelle et la dot en un même vers et sur un pied d'égalité.

Heldris de Cornouailles ne résiste pas à l'envie de reproduire à son tour la scène du *Merlin*. Alors qu'elle est aux prises avec des questionnements existentiels sur son identité[127], Silence décide de quitter son tuteur pour suivre deux ménestrels afin d'expérimenter un nouveau métier (v. 2863-72). Elle souhaite toutefois s'arroger les faveurs des ménestrels qu'elle a accueillis la veille avec grand soin, sans se faire reconnaître. Elle se barbouille donc elle aussi le visage avec une décoction d'ortie :

> D'une herbe qu'ens ek bos a prise
> Desconoist sa face desguise.
> Ki bien l'esgarde viers le chiere
> Bien sanble de povre riviere.

[127] Dans un monologue intérieur Silence se dit : « Ti drap qu'as vestut, et li halles, / Font croire as gens que tu iés malles. / Mais el a sos la vesteüre / Ki de tolt cho n'a mie cure », *Roman de Silence*, v. 2827-30.

Roman de Silence, v. 2907-2913.

Bien que les ménestrels soient abusés pendant les premiers instants (v. 2922-26) par le teint de Silence qui s'est mué du rose au jaune (v. 2954-55), ils n'en sont pas moins pris d'une certaine *doutance* (v. 2957) lorsque les *colors natures* (v. 2975) de Silence – le blanc et le vermeil (v. 2976) – transparaissent sous le masque herbeux. À la manière de Renart, le jaune souligne la ruse opérée par Silence, mais fait aussi allusion au mensonge et à la félonie[128]. Paradoxalement, il fait aussi du personnage une version inversée de la figure christique. Michel Pastoureau souligne qu'au milieu du XIII^e^ siècle les teinturiers du Moyen Âge ont voulu s'associer à la figure du Christ de la Transfiguration qui apparaît à ses disciples Pierre, Jacques et Jean avec le visage radieux comme le soleil et des vêtements blancs comme la neige[129]. Ces remanieurs de la couleur ont voulu voir dans les nouveaux traits du sauveur une justification de leur travail[130]. Ils ont dès lors célébré la figure christique avec des retables et des vitraux où le Christ apparaît en vêtements blancs et le visage peint en jaune[131]. Silence, au teint jaune, prétend elle aussi à une « transfiguration » en devenant ménestrel. Elle atteint elle aussi le statut glorieux en devenant « moult bon menestrel » (v. 3221) et, selon son père, le miroir du monde (v. 3063, 3116). Cette conversion se clôt sur un autre signe biblique. Pour révéler son identité à son père, Silence lui montre une croix, signe distinctif inscrit sur son épaule droite : « Sor diestre espaule li ensegne / Une crois qu'il ot en ensegne » (3647-48). Néanmoins, Silence se transfigure alors qu'elle est déjà travestie en homme. Elle agit contre Nature et contre la volonté divine. Elle se *bestorne* (v. 2259-60) un peu plus profondément.

Les êtres *bestornés* sont aussis récurrents dans *Claris et Laris*. Outre le *conroi* d'ermites mené par Claris, le roman fait aussi état d'une demoiselle condamnée à chevaucher à l'envers (« Ainsi chevauche bestornee » [v. 11 906]) par son ami. Le chevalier de *grant noblece* (v. 11 899) croit la pucelle menteuse puisqu'elle affirme que Laris a été libéré de la fée Madoine. Il est forcé de s'excuser auprès de sa belle lorsqu'il rencontre Claris, mais surtout Laris qui est libre comme l'air. La chevauchée à rebours est

[128] Michel Pastoureau, « Jésus teinturier », p. 52.
[129] *Matthieu* 17, 2 ; *Marc* 9, 2-3 ; *Luc* 9, 29.
[130] Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique…*, p. 193.
[131] *Idem*

récurrente dans les textes médiévaux et apparaît « au cours de rituels publics à caractère punitif et/ou carnavalesque » dans le but d'« emblématise[r] une infraction[132] ». Sa présence dans un roman aussi dense et qui, selon Corinne Pierreville, souhaite faire la somme de la matière romanesque[133], peut donc aller de soi. Cependant, son apparition survient juste avant un autre type de chevauchée à rebours. Au moment où Brandalis chevauche dans un val, une vieille hideuse lui offre son amour avec un peu trop d'insistance (v. 11 777-81). Un chevalier tout aussi laid, dont les « Jambes ot toutes bestornees, / Ce devant derriere tornees » (v. 11 805-06), accourt alors à la rescousse de la vieille, accusant à tort Brandalis de l'avoir malmenée. Après avoir ri de l'apparence du chevalier hideux (v. 11 816), le chevalier de la Table Ronde renverse le *bestorné* et lui accorde merci malgré le fait que la veille se soit mêlée du combat. Ce couple, vieux et hideux, s'inscrit comme un pendant négatif de la demoiselle et son noble seigneur : alors que les premiers cultivent le mensonge, les seconds promeuvent la vérité ; alors que les uns sont nobles – et par extension probablement beaux – les autres sont hideux[134]. Les différents *bestornés* semblent appartenir à une seule et même aventure qui se décline en multiples versions. On pourrait donc – comme l'a fait Romaine Wolf-Bonvin dans un article sur le *Vengeance Raguidel* – percevoir le couple comme des « emblèmes » des règles qui président à l'écriture ou au pervertissement du récit[135].

Une autre manifestation *bestornée* jette un éclairage intéressant sur l'épisode de la métamorphose de Calogrenant en pucelle. Gallegantin, l'un des chevaliers de la Table Ronde en quête de Laris, croise « un nain qui ce devant [derriere] / Chevauchoit » (v. 25939-40). Le nain fait régulièrement partie du personnel romanesque arthurien, et ce, dès le début du XII^e^ siècle[136]. La tradition accorde à ses créatures une physionomie généralement hideuse, courte, bossue, voire pilleuse, qui rend compte de leur caractère

---

[132] Romaine Wolf-Bonvin, « La *Bestornée* et le « coup de la nef » : la merveille dans *La Vengeance Raguidel* », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les Motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres, Symposiums », 2006, p. 79.

[133] Corinne Pierreville, *Somme romanesque*….

[134] La vieille est *boisteuse*, bossue et *diverse* avec son anatomie fragmentée et animalière (v. 11 760-71), alors que son ami est « la plus laide crïature / Qui onques sor cheval montast » et tout aussi bossu (v. 11 800-01, 11 805-14).

[135] Romaine Wolf-Bonvin, « La *Bestornée*… », p. 89.

[136] Vernon J. Harward Jr. va même jusqu'à alléguer la présence historique des nains au sein des cours du Moyen Âge. Voir *The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1958, p. 21-28.

félon et inquiétant[137]. Ainsi, Frocin dénonce les amants cornouaillais dans *Tristan et Iseut* (v. 320 et sq.), un nain au service d'Ydier frappe Erec de sa *corgie* dans le roman de Chrétien de Troyes (v. 145 et sq.) et un nain *camus* force Meraugis à partir en quête de Gauvain après avoir invectivé les membres de la cour arthurienne (v. 1244 et sq.). Dans le cas de *Claris et Laris*, la petite créature qui apparaît à Gallegantin est bel et bien l'incarnation du *bestornement* de la tradition. Alors qu'à sa vue le chevalier « si conmence a rire » (v. 25943), le nain lui fait une leçon de morale sur la conduite qu'un seigneur devrait adopter envers autrui :

> Vassaus, fet, il, n'est pas sage !
> Sachiez que c'est trop grant outrage
> Quant ainsi de moi vous riez !
> Vostre cortoisie oubliez.
> *Claris et Laris*, v. 25945-48.

C'est donc le nain qui fait preuve de savoir-vivre tandis que l'attitude du chevalier est dépréciée[138]. La créature a d'ailleurs elle-même choisi de chevaucher à l'envers pour protester contre une trahison fomentée à son égard par un autre nain (v. 25996-25999) ! Ce dernier l'a accusé d'avoir cocufié son seigneur (v. 25980-84), puisqu'il était jaloux des relations harmonieuses qu'il entretenait avec son maître. Dès lors, Gallegantin, qui juge le nain « bestorné preudons et lëax » (v. 26041), vengera son honneur. L'auteur de *Claris et Laris* ne fait donc pas qu'évoquer le renversement parodique que suscite le loyal nain *bestorné*, puisqu'il le matérialise dans ce conflit entre nain « original » et nain « traditionnel ». Il fait donc du *bestornement* un choix conscient et un moyen de contrecarrer la tradition.

Cette aventure sert de prélude à celle de Calogrenant, pour laquelle le narrateur est forcé de « retorner arriere » (v. 26093) dans sa narration pour en rendre compte. À l'instant où il entre dans un château *feez* (v. 26108)[139], Calogrenant se métamorphose en la première créature qu'il aperçoit, soit « Une cortoise damoisele / Qui a merveilles estoit

---

[137] Sur le portrait physique des nains voir Anne Martineau, *Le Nain et le chevalier. Essais sur les nains français au Moyen Âge*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 29-36.

[138] Renaut de Beaujeu fait déjà appel à un nain courtois et beau dans un roman parodique intitulé le *Bel Inconnu* : « Ensanble li aloit uns nains, / Ki n'ert pas ne fols ne vilains, / Ain sert cortois et bien appris, / Gent ot le cors et biel le vis ; […] / Sa robe estoit a sa mesure / Molt i ot bele creature », Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. Michèle Perret et trad. Isabelle Weill et Michèle Perret, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classique », 2003, v. 157-60, 165-66.

[139] Le narrateur n'explique pas à l'auditeur/lecteur l'origine de cette merveille.

bele ! » (v. 26113-14). Bien que métamorphosé, Calogrenant garde son mode de pensée et conçoit grande honte, non pas d'être devenue femme, mais bien de voir ses armes pendre à ses membres devenus trop menus :

> Mes en son cuer avoit grant honte
> De ses armes qui li pendoient.
> Durement li mesavenoient
> Car n'iert pas de si grant corsage
> La pucele cortoise sage
> Qu'il encontra droit a l'entree
> *Claris et Laris*, v. 26130-35.

Dans son édition du manuscrit unique de *Claris et Laris* et qui est l'œuvre d'une seule main[140], Corinne Pierreville souligne une correction apportée par le scribe à cet extrait par une exponctuation[141]. À la rime du vers 26133, le scribe a souligné d'un pointillé le terme « outrage », ainsi désigné comme forme fautive, pour inscrire ensuite les syllabes « corsa » au-dessus. Bien qu'il soit impossible d'extrapoler sur la nature de ce lapsus, il est plaisant de penser que le scribe croyait la situation de Calogrenant outrageuse. Le chevalier métamorphosé fait ensuite son entrée dans la salle avec le teint frais de la pucelle et le maître des lieux lui offre une robe qui « A merveilles bien li avint ! » (v. 261677) et qui est fort « bien geronnee » (v. 26174). Le participe passé fait figure de syllepse, puisqu'il est un jeu de mots double qui renvoie à la fois à une « étoffe dont les pans sont coupés en biais » et au « giron féminin »[142]. Il subit ensuite les avances du châtelain, pourtant conscient que Calogrenant est une victime de l'enchantement (v. 26148-156, 26181-83), avant de découvrir comment il pourra y mettre un terme. Le chevalier-pucelle devra trouver les trois meilleurs chevaliers du monde (Claris, Laris et Gauvain) pour retrouver son apparence masculine.

La fausse pucelle chemine donc vers le château de Tallas, où Laris est toujours maintenu captif, et y pénètre sans inconvénient puisque une femme « Par tout puis aller asseür » (v. 26187). Dès lors, la honte première de Calogrenant suscitée par sa métamorphose s'efface et le chevalier plonge tête première dans son nouveau rôle. Tout

---

[140] Corinne Pierreville souligne que le manuscrit (BnF fr. 1447), qui est vraisemblablement daté du tout début du XIV^e^ siècle, est l'œuvre d'une seule main dont la « belle écriture noire, arrondie et soignée » laisse peu de « difficultés d'élucidation du texte », « Introduction », *op. cit*., p. 57.
[141] Sur le système utilisé par le scribe pour faire part de ses erreurs de transcription (dont l'exponctuation) et sur celles apportées par l'éditrice, voir *ibid*., p. 101 sq.
[142] Voir les « Notes », dans *ibid*., p. 1028.

d'abord, il invective Tallas pour ces méfaits contre les chevaliers arthuriens sachant pertinemment que sa féminité l'immunise. La réaction du félon le confirme, alors qu'il regrette que la pucelle ne soit pas un chevalier : « Mes se vous chevalier fussiez, / Jamés jor ne m'eschapissiez ! » (v. 26281-82). Cette assertion ridiculise Tallas qui laisse réellement s'échapper un chevalier de la Table Ronde et annonce sa déconvenue contre Claris et les chevaliers-ermites. Calogrenant pousse ensuite plus loin l'incarnation féminine en chevauchant son palefroi en amazone : « Qui chevauchoit con damoisele (v. 26303), « La jambe giete d'autre part » (v. 26327). Comme le souligne Keith Busby, cette soudaine émasculation de Calogrenant n'est pas étrangère à son incapacité à faire face à l'aventure de la fontaine dans le *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes :

> The author of Claris and Laris has in a sense actualized the subliminal message from the beginning of Chrétien's Yvain, where Calogrenant's failure at the fountain cast doubt on his chivalric masculinity. This is unlikely to have escaped a medieval audience, accustomed as thy apparently were to reading post-Chrétien verse romance as a response to the work of the master[143].

Ce lien avec le *Chevalier au Lion* n'est pas que vaguement intuitif puisque le romancier de *Claris et Laris* fait entre autres ouvertement référence au clerc champenois en citant son nom (v. 627).

Toutefois, la remise en question de la masculinité de Calogrenant atteint son paroxysme au moment où il rencontre Mordred qui aimerait bien se *deduire* (v. 26312) avec la « pucelle ». Dans la tradition des romans en prose et plus particulièrement dans le *Cycle de la Vulgate*, Mordred est le fils illégitime et incestueux d'Arthur[144]. Son caractère libidineux est dès lors justifié par sa conception dérivée de ces pulsions incestueuses[145]. Dans *Claris et Laris*, qui a été composé après les premières heures du roman en prose, l'auteur fait toutefois l'impasse sur la nature incestueuse du personnage et présente le chevalier comme le frère de Gauvain (v. 26351). La lubricité de Mordred est dès lors ridiculisée par la convocation du souvenir littéraire. Devant ses avances, Calogrenant lui oppose dans un premier temps un refus tout féminin :

> Biau sire,

[143] Keith Busby, « *Plus acesmez*… », p. 51.
[144] Sur la nature incestueuse de Mordred dans les différents romans en prose, voir Elizabeth Archibald, « Arthur and Mordred: Variations on an Incest Theme », *Arthurian Literature*, dir. Richard Barber, vol. 8, 1989, p. 1-27.
[145] *Ibid*., p. 3.

S'il vous plest, mielz porrïez dire !
N'est pas droiz force me facez,
Trop grant vilonie ferez !
Claris et Laris, v. 26317-320.

Mordred n'entend cependant rien à son discours et s'élance vers Calogrenant. S'en suit une étrange joute entre les deux personnages puisque la « pucelle » est bien décidée à ne pas se laisser faire :

Mordrez li vient fierement
Si l'a par les flancs embracié,
Et Kalogrenanz l'a lacié
Des siens braz moult estroitement.
Moult s'entreviennent fermement !
Si tres fermement s'embracerent
Qu'andui a la terre verserent.
Claris et Laris, v. 26330-36.

À l'exemple du *Roman de la Violette*, les champs lexicaux de l'amour courtois (*embracié*, *lacié*, *braz*, *estroitement*, *s'embracerent*) et du combat (*vient fierement*, *s'entreviennent fermement*, *Qu'andui a la terre verserent*[146]) s'entremêlent et provoquent la parodie. C'est « l'écart entre la robustesse masculine et la délicatesse féminine[147] » supposées qui crée la dissonance. Alors que Keith Busby souligne que ce mélange de ton est le reflet de la « nature of the work in general as a ludic exploration of romance convention[148] », Corinne Pierreville croit que « l'humour est tempéré par le sentiment de répulsion qu'éprouve le lecteur ou l'auditoire face à l'évocation de ce viol projeté sur lequel se superpose le tabou de la sodomie[149] ». L'auteur joue plutôt avec la tension homosexuelle. Dans un ouvrage intitulé *Le Chevalier et son désir*, Robert Lafont soutient que c'est la pudeur des critiques modernes qui a fait du Moyen Âge un milieu strictement hétérosexuel et il associe l'essor et le succès littéraire de la *fin'amor* à l'existence de l'homosexualité : « On en vient à soupçonner que la sublimation de la pulsion qui occupe tant de place ans l'élaboration de la *fin'amor* aurait pu être acquise au XI^{e} siècle dans l'homosexualité[150] ». Déjà suggéré avec le châtelain de la cour *fae* qui s'entêtait à séduire

[146] « Qu'andui a la terre verserent » relève même de la formule dans *Claris et Laris*, v. 1418, 11838, 12762, 21666, 21968, 25138, 26064, 26336, 27144.
[147] Corinne Pierreville, *Somme romanesque*…, p. 74.
[148] Keith Busby, « *Plus acesmez*… », p. 53.
[149] Corinne Pierreville, *Somme Romanesque*…, p. 76.
[150] Robert Lafont, *Le Chevalier et son désir. Essai sur les origines de l'Europe littéraire 1064-1154*, Paris, Éditions Kimé, 1992, p. 105.

Calogrenant métamorphosé, le désir entre deux hommes est affirmé dans la joute entre Mordred et sa « pucelle ».

Par la même occasion, il est aussi tourné en ridicule, puisque le lecteur attentif se souviendra quelque vers plus tôt d'un épisode similaire où Mordred est porté par ses élans libidineux. Il tente cette fois de déshonorer une véritable demoiselle (v. 23897 sq.). Après avoir laissé à Mordred le temps de délacer ses chaussures (v. 23915), les deux frères de la jeune dame capturent Mordred et le condamnent à la pendaison. Mordred est cependant sauvé *in extremis*, par Gauvain qui, furieux d'apprendre les faits et gestes de son frère, jure de lui trancher la tête s'il le reprend dans ce genre de délit (v. 24027-28) contre lequel les femmes non aucun recours :

> Car feme ne se puet defendre,
> Car par nature est mole et tendre
> Et li hons fiers et durs et fors.
> *Claris et Laris*, v. 24065-67.

Dans le *Conte du Graal*, Gauvain avait déjà contraint Gregoreas à manger un mois avec des chiens pour avoir abusé d'une demoiselle (v. 7025 et sq). L'auteur de *Claris et Laris* renouvelle l'épisode d'une part par amplification – la peine devient capitale – et, d'autre part, par neutralisation puisque la sanction n'est jamais appliquée. En effet, malgré sa promesse envers son frère, Mordred récidive avec Calogrenant, sans toutefois parvenir à ses fins. Calogrenant vole ensuite le destrier de Mordred et chevauche jusqu'à ce qu'il croise Gauvain et Claris. Il est alors secoué d'un rire (v. 26356) puisqu'il reprend son apparence, ce qui stupéfie ses compagnons, qui s'étonnent non pas de sa métamorphose mais du fait qu'il soit « vestuz con pucele » (v. 26359). Il leur raconte ensuite que Mordred a voulu l'*enforcier* (v. 26371). Ce dernier arrive sur le palefroi de Calogrenant la pucelle et justifie la perte de son destrier par un combat avec un vassal. Ce qui semble mensonge n'est alors que pure vérité. Gauvain « si prist a rire » (v. 26385) de la situation et renonce à décapiter Mordred qui, après tout, n'a pas réellement déshonoré une demoiselle. C'est le retour en arrière dans la narration qui jette toute la lumière sur le renversement de l'épisode du viol. Enfin, la leçon de chevalerie du nain *bestorné* est elle-même mise à mal. Gauvain rit d'un autre chevalier, en l'occurrence son frère, mais cette

risée est justifiée puisque Mordred réserve « ses prouesses à un domaine bien éloigné de la chevalerie[151] ».

Raoul de Houdenc, Heldris de Cornouailles et l'auteur de *Claris et Laris* puisent allègrement dans la thématique du travestissement pour accentuer l'examen critique et la parodie de romans antérieurs. Si certains d'entre eux servent d'abord à opérer un renversement des différents ordres sociaux – à la manière du *conroi* d'ermite chargé de libéré Laris –, des exemples comme ceux de Lidoine à la nef et de la reine Eufème laissent graduellement apparaître que le travestissement ne résulte pas que d'une parodie qui s'articule autour du tissu. L'absence d'un voile ou la métamorphose de la nature d'un personnage suggèrent aussi une reprise ludique des motifs connus de leurs auditeurs/lecteurs. Les travestissements de Silence et de Meraugis affirment quant à eux un renversement des sexes qui est toutefois rapidement dépassé par un renversement des conventions littéraires. *Silence* reconduit la *disputatio* allégorique entre Nature et Norreture, non plus pour illustrer la victoire de la députée de Dieu, mais bien pour définir une nouvelle nature romanesque. Raoul de Houdenc parodie quant à lui l'univers courtois et chevaleresque arthurien, plongé dans un univers du ludisme poupin. Enfin, le motif de la métamorphose apparaît avec une tonalité ludique nettement plus affirmée dans *Claris et Laris*. Bien que premièrement honteux d'avoir été travesti en pucelle, Calogrenant se plaît rapidement à incarner son nouveau rôle. Le renversement subi par le chevalier ne prend cependant tout son sens que dans l'incessant « retour en arrière » ou *bestornement* de la narration.

[151] Corinne Pierreville, *Somme Romanesque*…, p. 77.

CHAPITRE 3 LE TRAVESTISSEMENT ROMANESQUE

Selon Mikhaïl Bakhtine, le travestissement s'inscrit au cœur même de la parodie carnavalesque, puisqu'il permet à ses participants « de changer mutuellement de corps » et de « se rénover »[1]. Cependant, tout déguisement n'est pas nécessairement au service de la parodie et on se souviendra par exemple que ceux du *Cycle de Guillaume d'Orange* témoignent plutôt de la ruse guerrière du héros. Toute proportion gardée, il est aussi vrai que les travestissements n'occupent pas toujours une place prédominante dans les romans du corpus à l'étude. Les quelques vers que leur consacrent les auteurs justifient-t-ils vraiment que l'on puisse en dégager une esthétique du roman dans son ensemble ? Plus encore, même les médiévistes qui ont étudié en profondeur l'inscription et la circulation des tissus dans les romans reconnus pour leur nature hypertextuelle et leur registre ludique hésitent encore à parler de parodie. C'est le cas notamment de Romaine Wolf-Bonvin, qui a analysé les tissus du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu. Certes, elle reconnaît que le manteau mi-parti offert à Guinglain[2] incarne l' « ambivalence discourtoise[3] » du chevalier entre la Belle aux Blanches Mains et Blonde Esmerée et qu'il propose par conséquent une réécriture qui participe du « beau jeu » de Renaut[4]. Le terme de « parodie » est toutefois occulté.

Pour contrecarrer cette hésitation critique que l'on pourrait aussi remarquer à propos de *Meraugis*, *Silence* et *Claris et Laris*, le présent chapitre se propose d'analyser des motifs qui ne sont pas nécessairement en lien avec la métaphore textile ou le travestissement dans le but ultime de prouver que la parodie s'étend bel et bien à l'ensemble des romans étudiés. Ainsi, la parodie suscitée par les travestissements textiles apparaîtra comme le fil conducteur au « travestissement romanesque ». Les procédés parodiques varient cependant d'un auteur à l'autre. Si Heldris de Cornouailles préconise une parodie de la subtilité où il importe d'abord et avant tout de décaper et de « polir » ses hypotextes, Raoul de Houdenc prône le travestissement dans son sens pur, soit le

---

[1] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit*., p. 255.
[2] Le manteau est « partie de deus dras divers » (v. 4231) : d'un côté, un drap d'orient bleu et, de l'autre, une soie chamarrée (v. 4232-33). La doublure est elle aussi bipartite (voir les vers 4234-46 pour une description complète du manteau).
[3] Romaine Wolf-Bonvin, *op. cit*., p. 224.
[4] Jean Dufournet (dir.), *Le chevalier et la merveille dans" Le Bel Inconnu" ou "Le beau jeu de Renaut"*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1996.

« renversement » de certains motifs. Enfin, on a déjà parlé de « somme romanesque[5] » à propos du roman-fleuve qu'est *Claris et Laris*. Toutefois, l'accumulation d'aventures indépendantes – qui ressemblent à autant de « micro récits » – déplace l'effet globalisant de l'œuvre dans un art du « patchwork » littéraire.

Le *Roman de Silence* : décaper et polir l'œuvre d'autrui

De *Meraugis de Portlesguez*, le *Roman de Silence* et *Claris et Laris*, le roman d'Heldris de Cornouailles est sans doute celui à propos duquel la critique hésite le plus à parler de parodie. Dans son édition du roman, Regina Psaki reconnaît que « humor is a constant in the romance[6] ». Plus récemment, Caroline A. Jewers mentionne « [that] there is comedy in the narratorial tone of *Silence*[7] ». Enfin, Karen Pratt souligne l'hypertextualité régnante dans le *Roman de Silence*, mais réduit le travestissement de son héroïne à une « safe joke[8] ». Entre l'humour, la comédie et la plaisanterie, la critique conclut à une tonalité ludique, mais ne va jamais jusqu'à parler de parodie. L'amplification et la dilation du balbutiement d'amour entre Cador et Eufémie, ou encore, le renversement du *nice* Perceval en une Silence « moult liés de l'apresure » (v. 2383), suggère pourtant qu'Heldris de Cornouailles se commet à *bestorner*, ou à renverser, quelques motifs. Toutefois, comme le soutient une fois de plus Caroline A. Jewers, « Heldris does not exploit the vast farcical potential of Silence's transformation[9] » contrairement à ce qui se produit dans le fabliau de *Berangier au lonc cul*, où une femme travestie en chevalier tire vengeance de la vantardise de son mari par le motif du « baiser honteux »[10]. Dans *Silence*, la parodie s'articule donc de manière plus subtile dans une rhétorique de l'oxymore et du voilement qui est au demeurant déjà annoncée dans le prologue du roman. La *disputatio* allégorique entre Nature et Norreture – qui est par ailleurs marquée

---

[5] Outre Corinne Pierreville (*Somme Romanesque…*), Alexandre Micha stipule quant à lui que *Claris et Laris* est une « compilation » de la tradition arthurienne préexistante (*Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dir. Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, vol. 4, t. 1, p. 395).

[6] Regina Psaki (trad.), « Introduction », dans Heldris de Cornuälle, *Le Roman de Silence*, New York/London, Garland Publishing, coll. « Garland Library of Medieval Literature », 1991, p. xxvii.

[7] Caroline A. Jewers, art. cit., p. 98.

[8] Karen Pratt, « Humour in the *Roman de Silence* », *Arthurian Literature, Comedy in Arthurian Literature*, vol. 19, 2003, p. 102.

[9] Caroline A. Jewers, art. cit., p. 98.

[10] Garin, *Berangier au lonc cul*, dans *Fabliaux érotiques*, éd. et trad. Luciano Rossi, Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 241-261.

par leur opposition fréquente à la rime[11] – accentue la tension entre *dire* et *taire* et *couvrir* et *découvrir*, opposition nécessaire pour que le *Roman de Silence* ait lieu.

Cette tension qui agit comme principe structurant du roman engendre son lot d'événements amusants. Alors que le travestissement de Silence est censé la protéger des lois et des assauts masculins, il devient le principal agent de danger auprès de la gent féminine. Durant son service de valet auprès du roi Ébain, Silence suscite le désir de la reine Eufème. Cette dernière prend la décision de lui « dire » (v. 3748-56) son désir en la pressant de baisers et en lui révélant sa chair blanche sans *froncissure* (v. 3796). Le « vallés ki est mescine » (v. 3871) tente cependant de se dérober par tous les moyens, ce qui plonge la reine dans une profonde perplexité. Cette dernière ne remet toutefois jamais en doute la masculinité de Silence et conclut plutôt à l'homosexualité du valet : « Certes, gel croi bien a erite / Quant a feme ne se delite » (v. 3935-36). Comme il possède un surplus de savoir, l'auditeur/lecteur ne partage pas les doutes de la reine et il est conscient de sa méprise. Elizabeth A. Waters suggère de parler à propos de cette méprise de situation ironique[12]. L'ironie, qui par étymologie (*eirôneia*) désigne une interrogation, est aussi un procédé rhétorique grâce auquel une personne dit le contraire de ce qu'elle souhaite faire entendre. Selon Linda Hutcheon, elle est aussi l'un des principaux mécanismes de la parodie :

> Irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the reader's awareness of the dramatization. Irony participates in parodic discourse as a strategy (…) which allows the decoder to interpret and evaluate[13].

Heldris de Cornouailles joue donc sur la connivence qu'il partage avec son auditeur/lecteur au détriment des connaissances de ses propres personnages, et ce, à plusieurs reprises. Par exemple, lorsque Silence acquiert la réputation de meilleur chevalier du monde, le narrateur souligne qu'il est préférable pour ses opposants d'ignorer que Silence est en fait une femme, sans quoi ils pourraient en concevoir une grande honte :

> Tels chevaliers par li i vierse
> Que se il le tenist envierse

[11] Voir les vers 2267-68, 2293-94, 2299-2300, 2315-16, 2325-26, 2339-40, 2373-74, 2423-24, 2547-48, 2599-2600, 2613-14, 5153-54, 6011-12, 6027-28, 6043-44.
[12] Elizabeth A. Waters, art. cit., p. 41-42.
[13] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985, p. 31. Voir aussi Dennis H. Green, « Irony and the rise of courtly romance », dans *German Life and Letters*, vol. 35, 1981, p. 98-104.

Et il peüst la fin savoir
Que grant honte en peüst avoir
Que feme tendre, fainte et malle,
Ki rien n'a d'ome fors le halle,
Et fors les dras et contenance,
L'eüst abatu de sa lance.
Roman de Silence, v. 5157-64.

Au demeurant, l'ironie soulevée par les conclusions de la reine s'accentue au fil du roman. Blessée dans son orgueil, Eufème incite son mari à envoyer Silence quérir Merlin afin qu'il interprète un rêve fictif. Ironie du sort, ce sont ses propres machinations qui causeront sa perte, puisque Merlin va révéler à la cour son adultère. Avec une pointe d'humour culinaire[14], l'enchanteur précise d'ailleurs que le dévoilement de la vérité aura le goût d'une sauce amère : « Destemperra ancui tel suevre / Ki fera tels i moult sure » (v. 6410-11). Peut-être est-ce là une façon pour Heldris de Cornouailles de souligner sa réinterprétation de *L'Estoire Merlin* ? En effet, dans le roman en prose, la quête de Merlin n'est pas imposée à Grisandole, puisqu'elle est plutôt suggérée par le prophète métamorphosé en blanc cerf[15]. Au Moyen Âge, le cervidé est une représentation de la figure christique, comme en témoigne le *Bestiaire* de Philippe de Thaon : « Par cest cerf par raisun / Jesu Crist entendum »[16]. Loin d'ignorer cet enseignement, l'auteur reprend d'ailleurs l'allusion christique, mais procède à la « démorphose » de Merlin. Il apparaît à Silence comme un homme sauvage qui, dans sa précipitation à attraper un morceau de viande braisée, se blesse au côté avec des ronces (v. 6095-96) – tel un amalgame de la couronne d'épines et de la blessure au côté de la Passion du Christ – et bondit mieux qu'un cerf (v. 6099)[17]. Dès lors, les stigmates de la Passion sont, d'une part, réduits à l'appétit si cher au reversement carnavalesque et, d'autre part, le motif de la métamorphose avorte. L'auteur rappelle aussi la fausse Transfiguration de Silence qui, imitant le geste du personnage éponyme du roman de Robert de Boron, se teint (vainement) le visage d'une décoction d'ortie.

[14] Revoir l'ouvrage de Sarah Gordon sur l'humour culinaire au Moyen Âge, *op. cit*.
[15] Pour toutes les différences soulevées entre *L'Estoire Merlin* et le *Roman de Silence*, voir le tableau comparatif de Danièle James-Raoul, art. cit., p. 149.
[16] Philippe de Thaün, *op. cit*., v. 735-36.
[17] Merlin est aussi associé au blanc quand il incarne le vieillard qui harangue Silence de sa métaphore végétale : « hom tols blans al dos » (v. 5875) et « li blans hom » (v. 5977).

Enfin, cette « démorphose » permet à Silence de capturer Merlin et de le ramener chez le roi Ébain. Alors que la cour pense que l'enchanteur se retrouve « dans de beaux draps » (« Or a Merlins moult mal tissu » [v. 6181]), il apparaît plutôt comme celui qui fait « tomber la chemise », puisqu'en révélant la nature de Silence, il dénonce aussi les ébats de la reine avec un homme travesti en nonne. Selon Keith Busby, le présumé désir *inverti* de Silence se solde ainsi par l'inversion parallèle de celui de la reine Eufème : « Silence, the cross-dressed female, has rejected Eufeme's advances, to be replaced in her affections by a cross-dressed male[18] ». Heldris de Cornouailles réduit du même coup l'hypotexte auquel il emprunte, puisque la reine de l'épisode de Grisandole cocufiait son souverain avec douze « demoiselles ». La réduction en nombre de la « galante compagnie[19] » est cependant immédiatement contrecarrée par une dispersion toute concrète : au bûcher du roman en prose se substitue l'écartèlement de la reine Eufème (v. 6656). Heldris de Cornouailles peut dès lors clore *Silence* puisqu'il a « levé le voile » sur les zones d'ombre qu'il entretenait volontairement et sur lesquelles reposait son roman. Comme le souligne Patricia Victorin, le *Roman de Silence* ne peut être dissocié de l'univers textile :

> le poète use de la métaphore vestimentaire et invente une écriture de la "coverture", dans lequel signe et signifié ne sont plus en adéquation et où l'oxymoron devient la figure emblématique du récit au niveau rhétorique et ontologique[20].

Dire et *taire*, *voiler* et *dévoiler* ne sont pas pour autant incompatibles avec la parodie. Derrière une définition à saveur poétique du « parodieur errant », Sanda Golopentia-Eretescu évoque sans le savoir le « drap encré » et la *noise* d'Heldris de Cornouailles : « le parodieur errant [est un] vagabond inlassable dans l'écriture des autres, qui surgit devant nous, couvert de débris de motifs et de lambeaux de phrases[21] ». Si l'auteur du *Roman de Silence* erre dans les textes d'autrui, c'est cependant à la fois pour les *dévaliser* et les *revitaliser*. Il s'écrie après tout dans son prologue que « Grans volentés [lui] point et lime » (v. 74) à trouver ses vers. À la « surimpression » de textiles, Heldris de Cornouailles adjoint donc une autre métaphore, celle du ponçage à la lime. Selon

[18] Keith Busby, « *Plus acesmez…* », p. 49.
[19] Danièle James-Raoul, art. cit., p. 149.
[20] Patricia Victorin, art. cit., p. 379.
[21] Sanda Golopentia-Eretescu, « La parodie et la feinte », dans Clive Thomson et Alain Pagès (dir.), *op. cit.*, p. 39.

Romaine Wolf-Bonvin, l'outil de polissage (la lime) est une image analogue à la métaphore textile, qui suppose à la fois un travail de « décapage » et de « finition », mais qui ne doit toutefois pas « éroder la science poétique d'autrui[22] » : « L'usage de la lime […] remonte au-delà des arts poétiques des XII^e^ et XIII^e^ siècles [et fait état d'un] travail raffiné qui toujours érode, corrige, perfectionne[23] ».

Meraugis de Portlesguez : le roman *empopiné* ou travesti

Si Heldris de Cornouailles fait preuve d'une certaine subtilité avec sa rhétorique du polissage, Raoul de Houdenc fait appel à un peu plus de flamboyance. Dans l'épisode de l'Île sans Nom, le travestissement de Meraugis a déjà fait basculer l'univers arthurien dans un imaginaire où la poupée obtient le beau rôle au détriment du chevalier traditionnel. Le renversement s'étend cependant à l'ensemble de l'aventure puisque Raoul de Houdenc emprunte à la Joie de la Cour d'*Erec et Enide*. L'espace géographique insulaire et l'amante jalouse, qui force son ami à décapiter tous les chevaliers qui se présentent devant lui, avaient déjà mené certains médiévistes à conclure à la similitude des deux aventures[24]. Dans un article publié en 2008, Michelle Szkilnik note cependant que le parallélisme ne se borne pas à une imitation de la part de l'auteur : « il fait plus qu'imiter : il transforme, voire ici inverse, de nombreux traits de l'épisode auquel il tisse en outre des éléments étrangers pour écrire une véritable "contre-joie de la cour"[25] ».

Cette « contre-joie » se manifeste par de nombreuses inversions patentes et ce, dès la désignation des aventures sœurs. Alors que Chrétien de Troyes qualifie expressément

---

[22] Romaine Wolf-Bonvin, *Textus…*, p. 322, note 28.

[23] *Ibid*., p. 322. Le narrateur de *Joufroi de Poitiers* prétend quant à lui qu'il n'a jamais eu besoin de peaufiner son œuvre à la lime puisqu'elle lui a été dictée par Amour : « Et ge por che si vos dirai / Une istoire que bien sai, / Que je ai mis por Amor en rime; / Ne oncques n'i ai martel ne lime / Ne nul maistres fors que s'amor / Que bien m'enseigne chascus jor. » (v. 83-88). L'amour chez *Joufroi* n'est pourtant guère raffiné comme en témoigne le manteau à la *jointure* que trop apparente du héros qui s'évertue à cocufier des seigneurs et à marier des demoiselles pour des intérêts pécuniaires. C'est donc l'inversion de la métaphore qui participe de la parodie dans ce cas.

[24] Dans un ouvrage intitulé *Érotisme et merveilles*, Francis Gingras reconnaît que « Gauvain est confronté à une aventure similaire à la Joie de la Cour » sur l'Île sans Nom (*op. cit*., p. 107). Renate Blumenfeld-Kosinski suggérait elle aussi de lire l'aventure de l'Île sans Nom dans ses rapports avec l'épisode de la Joie de la Cour : « On the island he [Meraugis] finds Gauvain in a terrible predicament, reminiscent of the Joie de la Cort episode in *Erec et Enide*: he is being held hostage by a wicked lady» (« Arthurian Heroes and Convention: *Meraugis de Portlesguez* and *Dumart le Galois* », dans Norris J. Lacy *et al.* (dir.), *The Legacy of Chretien de Troyes*, *op. cit*., vol. I, p. 84).

[25] Michelle Szkilnik, « Méraugis et la Joie de la Cité », *Cahiers de Recherches Médiévales*, *La tentation du parodique dans la littérature médiévale*, dir. Élisabeth Gauche, vol. 15, 2008, p. 117.

la sienne de « Joie de la Cort » (v. 5457) et la situe au château d'Evrain nommé Brandiganz (v. 5381), Raoul de Houdenc opte pour un anonymat total avec une île et une cité *sans nom* – qu'il faut d'ailleurs atteindre par la voie *sans nom* (v. 2747) – dirigées par une dame *sans nom*. À ce sujet, Francis Gingras précise que le nom – qui a une « valeur ontologique » au Moyen Âge – révèle la nature du défi à venir, tant à l'auditeur/lecteur qu'au personnage[26]. L'anonymat de l'aventure centrale du roman de Raoul de Houdenc plonge dès lors Meraugis dans « un jeu où tous les retournements sont possibles[27] ». Ensuite, là où Chrétien de Troyes convoque le *topos* du *locus amoenus*[28] pour souligner le merveilleux de la Joie de la Cour, Raoul de Houdenc en dilue la teneur avec une touche sinon de vraisemblance du moins de prosaïsme. En effet, dans *Erec et Enide*, Girflet décrit d'abord brièvement au fils du roi Lac la pérennité, l'abondance et l'autosuffisance qui règnent dans l'enceinte :

> Et tout croist dedenz le porpris,
> Quanqu'a riche chastel covient;
> Et fruiz et bles et vins i vient,
> Ne bois ne riviere n'i faut.
> De nule part ne crient asaut,
> Ne riens nou porroit afamer.
> *Erec et Enide*, v. 5390-5395.

Le jeune chevalier sera d'ailleurs à même de le constater par lui-même lorsqu'il fera son entrée dans le verger clos où fruits, oiseaux et plantes de toutes sortes abondent (v. 5731-56). Dans le cas de l'Île sans Nom, la nature se résume à la grève où Gauvain et Meraugis combattent. Bien plus, l'autosuffisance du lieu – qui ne provoquera jamais l'émerveillement des protagonistes – est remise en question par Méraugis, qui s'inquiète :

> Mes quant nus n'ose ça venir,
> Qui vos done donc a mengier ?
> – Ce ne fet mie a encerchier.
> Assez est que trop en avons
> De toz les més que nos savons
> Dire de bouche e deviser,
> – Comment ? – Toz jors ainz le disner,
> Chascun matin ist de lasus
> Ma dame. E quant ele vient jus,

[26] L'auteur cite notamment en exemple le « Pont de l'Espee » du *Chevalier à la Charrette* et le château de « Pesme Aventure » du *Chevalier au Lion*. Francis Gingras, « Roman contre roman… », p. 69.
[27] *Idem*
[28] Sur le fondement et la nomenclature du lieu amène dans la littérature, voir Ernst Robert Curtius, *op. cit*., p. 240-244.

La nef assenne e ele vient.
Meraugis de Portlesguez, v. 3157-66.

Le retournement central de la parodie de la Joie de la Cour concerne cependant la nature même de cette joie. À la suite d'Emmanuèle Baumgartner, Michelle Szkilnik rappelle que celui qui détient la capacité de semer la joie « transforme un bon chevalier en un chevalier exceptionnel[29] ». À l'instar d'Erec, Meraugis ne voit que du bon dans la joie (« Mes en joie n'a se bien non » [v. 2865][30]) et se prédispose à faire des heureux. Son arrivée à la cité sème d'ailleurs la joie parmi les demoiselles qui *carolent* et les chevaliers qui les précèdent de leurs chants (v. 2845-2857). Ce sont toutefois les cors retentissants qui étonnent Meraugis, alors que les gens de la cité ne semblent pas revenir de la chasse (v. 2834-38). Il y a effectivement de quoi étonner quand ces cors qui marquent le début de l'aventure de Meraugis sont ceux qui closent celle d'Erec. Une fois qu'il a vaincu Mabonagrain, l'ami d'Enide est effectivement invité par son adversaire à sonner du cor et à déclencher ainsi la joie au sein de la cour[31]. Auparavant, ils étaient pourtant plus de deux mille à plaindre Erec (v. 5520) qui s'avançait vers une mort certaine en réclamant l'aventure de Joie de la Cour. Selon Michelle Szkilnik, Raoul de Houdenc remplace ses plaintes par des chuchotements appréciatifs de la foule en train de jauger les capacités de Meraugis à affronter Gauvain[32] :

Et li poeples li vient ento
Qui l'esgarde come mervelle.
Se cist parole, cil conseille
A cel autre e cil le resgarde.
Mes Meraugis e se prent garde
De quanqu'il dient fors d'itant
Entent paroles en alant
Qu'il conseilloient dui e dui :
« Ciz n'est mie mainz genz de lui ! »
Meraugis de Portlesguez, v. 2881-89.

[29] Michelle Szkilnik, « Méraugis et la Joie de la Cité », p. 115.
[30] Meraugis s'écrie aussi « Que je n'aim riens tant come joie » (v. 2868). Erec disait déjà quant à lui : « Dex ! en joie n'a se bien non » (v. 5458).
[31] La « joie » est telle, que Chrétien de Troyes la dissémine dans son texte (v. 6110, 6113, 6115, 6116, 6139, 6154, 6156, 6161, 6163, 6178, 6180, 6182, 6186, 6206, 6249, 6322, 6326, 6347, 6348, 6353, 6378, 6384) jusqu'à ce que la « Joie [soit] fine » (v. 6402).
[32] Michelle Szkilnik, « Méraugis et la Joie de la Cité », p. 121.

Et ce n'est qu'une fois le combat entamé que la joie est au comble chez les habitants qui, contrairement à ceux de Brandiganz[33], assistent à la joute en dignes spectateurs :

> Bien le voient
> Cil de la cité qui n'avoient
> Onques mes tel jouste veüe.
> De la jouste ont grant joie eüe
> Que mout plest a ceuz.
> *Meraugis de Portlesguez*, v. 2994-98.

Le spectacle semble d'ailleurs agrémenté d'effets pyrotechniques alors que les armes qui s'entrechoquent provoquent des étincelles semblables à un « feu grizois » (v. 3021). Le combat chevaleresque est donc réduit à une version médiévale de la philosophie des césars romains qui, pour faire la joie d'un peuple, lui donnaient « du pain et des jeux ». Toutefois, il s'agit de « réjouissances perverses[34] » puisque, comme l'expliquera Gauvain, l'aventure n'a jamais d'issue. Le neveu d'Arthur en conclut que « L'isle [est] sanz joie » (v. 3192) et, alors qu'ils prennent une pause pendant la joute, Meraugis ajoute que ce n'est plus du jeu : « Or ne sai gié / Li dé me son changié ! » (v. 3051-52). C'est lors de cet entracte que Meraugis en vient à *s'empopiner* et à s'échapper avec Gauvain. Parions que, bien que Raoul de Houdenc ne nous donne pas leurs réactions, les spectateurs de la Cité sans Nom n'ont guère été soulevés de joie par ce deuxième acte. Rien n'est moins sûr en ce qui concerne l'auditeur/lecteur du romancier, puisqu'à l'instar de Meraugis qui tire son épingle du jeu avec son travestissement, Raoul de Houdenc *empopine* un épisode déjà connu de la tradition littéraire arthurienne afin de susciter sa propre « Joie ».

La Joie de la Cour n'est pas la seule épreuve que le romancier du XIII^{e} siècle se plaît à travestir. Tout juste après avoir quitté la cour d'Arthur en compagnie de Lidoine, Meraugis est défié par une vieille femme de décrocher l'écu de l'Outredouté en échange de quoi elle redonnera son cheval au nain qui lui sert de guide. Une situation similaire, qui implique cette fois le chevalier Yvain en quête de Lancelot, survient dans le « Livre d'Agravain » du *Lancelot en prose*. Elle se divise toutefois en deux temps : Yvain croise d'abord le chemin d'un nain qui regrette s'être fait voler son *brachet* par une demoiselle accompagnée du chevalier Bohort, puis Yvain implore une vieille femme hideuse de

[33] Chez Chrétien de Troyes, Evrain et les habitants de Brandiganz pénètrent avec Erec dans le verger, mais attendent l'issue de l'aventure à l'orée du *locus* (v. 5815-19).
[34] Michelle Szkilnik, « Méraugis et la Joie de la Cité », p. 126.

relâcher un deuxième nain qu'elle traîne par les cheveux. Cette dernière accepte à condition qu'il lui donne un baiser. Toutefois, devant le refus d'Yvain, elle lui ordonne plutôt de décrocher l'écu du géant Mauduit et de subtiliser son heaume et son épée[35].

Dans un article qui remonte à 1912, G. Huet croit que l'originalité de l'épreuve de l'écu revient à l'auteur de *Meraugis* puisque son « récit est le plus simple et le plus logique[36] ». Dans son édition au roman de Raoul de Houdenc, Michelle Szkilnik est toutefois loin de partager le même avis et elle souligne qu'« une curieuse parole prêtée à Meraugis laisse entendre que le personnage *connaît* la mésaventure d'Yvain[37] ». En réponse aux pleurs et aux remontrances des demoiselles gardiennes de l'écu, Meraugis prétend qu'il n'a que faire de connaître le nom de son adversaire, tant et aussi longtemps qu'il peut livrer bataille : « Ge ne demant se guerre non, / Coment que li gaainz ait non » (v. 1624-25). Or le héros n'a jamais entendu ou vu quoi que ce soit qui lui permet de conclure au gigantisme de l'Outredouté. Somme toute, les seules démesures associées à son adversaire sont celles de sa cruauté (« Li crueuls si desmesurez » [v. 3587]) et sa propension à faire le tort, malgré une stature droite :

> – Oïl! Ce n'est reson ne droiz
> Que hom puisse estre e torz e droiz
> – Si puet ! Li menbre sont defors
> Droit, mes li cuers cloche el cors
> Qui li fet la reson tortue,
> Si torte que de son tort tue
> Le droit. – Par tant di orendroit
> Que l'œuvre est torte en l'ome droit.
>
> *Meraugis de Portlesguez*, v. 1860-67.

La droiture physique n'est donc plus garante de la droiture morale. Raoul de Houdenc se plaît ainsi à amplifier[38] et à inverser la fameuse formule de la *Chanson de Roland* – « Nos avum dreit, mais cist glutun unt tort. » (v. 1212) – qui donne le droit aux « beaux »

---

[35] *Lancelot. (D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons)*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979, t. IV, LXXX, 1-23. Pour la nature gigantesque de Mauduit, voir plus précisément LXXX, 22 : 3.

[36] G. Huet, « Le *Lancelot en prose* et *Meraugis de Portlesguez* », *Romania*, vol. 41, 1912, p. 527.

[37] Michelle Szkilnik, « Introduction », *op. cit*., p. 17. Voir aussi Jessie Weston, un médiéviste pourtant contemporain de G. Huet, qui conclut aussi à l'antériorité du *Lancelot en prose* dans *The Legend of Sir Lancelot du Lac: Studies Upon its Origin, Development, and Position in the Arthurian Romantic Cycle*, Londres, David Nutt, 1901, p. 232, note 1.

[38] Raoul de Houdenc dissémine le « tort » et le « droit » de l'Outredouté du vers 1851 à 1867.

Chrétiens et le tort aux hideux Sarrasins[39]. Le supposé gigantisme de l'Outredouté apparaît dès lors comme une « trace de l'intertexte » ou, ce que Michelle Szkilnik a nommé à la suite de Michael Riffaterre, une « agrammaticalité[40] ». La « connaissance » du *Lancelot* ne garde toutefois pas Meraugis de décrocher l'écu, ce qui déclenchera la colère de l'Outredouté[41]. Loin d'en tirer une leçon, il croit d'abord pouvoir facilement apaiser les demoiselles éplorées en le raccrochant :

> N'en plorent eles ja
> Que c'est legier a amender. »
> Lors prent l'escu, sel vet porter
> Arriere la ou il pendoit.
> *Meraugis de Portlesguez*, v. 1543-46.

La « légèreté » avec laquelle il traite sa bévue contribue une fois de plus à démontrer son « inexpérience littéraire ». Raoul de Houdenc exagère d'ailleurs la faute de son chevalier novice : inondé de sarcasmes par une demoiselle à la mule (v. 1549-52), il jette à nouveau l'écu par terre (v. 1601-02).

C'est toutefois la description de la *vieille guernue* (v. 1432) qui a incité Meraugis à décrocher l'écu qui témoigne le plus de la reprise parodique :

> La vielle qui mout fu guernue
> E granz e hisdeuse e ossue.
> Mes de si grant aïr estoit,
> Quant toz li monz gele de froit,
> E el chevauche desfublee !
> E fu de tel robe atornee
> Com se il fust el tenz d'esté.
> Qu'en diroie ? Bele o testé
> E mout se tint noblete e cointe.
> Se viellece ne l'eüst pointe,
> Ce fust la plus cointe a devise.
> Desloiee fu par cointise,
> S'ot un cercle d'or en son chief.
> Mes itant i ot de meschief
> Au cercle metre que li crin
> Estoient blanc de regaïn

[39] Le personnage de Falsaron est un exemple parmi tant d'autres de la *Chanson de Roland* où le nom – qui découle du faux – annonce la morale perverse du personnage et la difformité de son corps : « Suz cel nen at plus encrisme felun. / Entre les dous oilz mult out large le front, / Grant demi pied mesurer i pout hom. » (v. 1216-18).

[40] Rappelons que Michael Riffaterre définit l'« agrammaticalité » comme « une trace [qui] consiste en des anomalies *intra*textuelles : une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute par rapport à la norme que constitue l'idiolecte du texte » (« L'intertexte inconnu », *Littérature*, vol. 41, 1981, p. 5).

[41] Michelle Szkilnik, « Introduction », *op. cit*., p. 18.

Mes de ses jors biau se portot.
Meraugis de Portlesguez, v. 1432-48.

Selon Alice Colby, la vieillesse, l'échevellement, une grandeur étrange et des protubérances osseuses sont toutes des caractéristiques convenues qui participent du portrait de la laideur[42]. Le romancier s'écarte toutefois de la tradition par l'attention qu'il porte à la *cointise* (v. 1440, 1442, 1443), ou la coquetterie, de la vieille. Le substantif renvoie effectivement, d'une part, à la grâce, l'élégance et la coquetterie et, d'autre part – selon son étymologie latine (*cognitum*) –, à un savoir habile ou à une ruse[43]. Là où le narrateur précise qu'à une certaine époque la vieille avait dû être belle (v. 1439), il souligne aussi qu'elle recourt à certains artifices pour masquer sa vieillesse. L'un d'eux consiste à teindre ses cheveux. Dans un article paru en 1987, May Plouzeau signale que le terme *regaïn* (v. 1437) désigne une « repousse »[44]. Le blanc de cette repousse laisse entendre que la vieille a sans doute négligé de revitaliser sa coloration pour ainsi prétendre à sa prime jeunesse. Sa vieillesse n'est toutefois que trop apparente puisque cette dernière est victime d'un mal typique du vieillissement féminin : elle a des chaleurs. Bien que « toz li monz gele de froit » (v. 1435), elle préfère chevaucher toute *desfublee* en une tenue estivale (v. 1436-38).

Raoul de Houdenc met d'ailleurs l'accent à deux reprises sur la température hivernale avant la description de la vieille. La première occurrence survient lors du départ de Meraugis et de Lidoine de la cour d'Arthur (v. 1382-83) et la seconde lorsque ces derniers découvrent le nain défait de sa monture et enseveli sous la neige : « La noiz est haute e li nains bas / Si que li nains ne puet aler » (v. 1394-95). Le contexte hivernal permet donc d'évoquer le premier nain du *Lancelot* qui s'est fait voler son *brachet* par une demoiselle (LXXX, 1 :17). Toutefois, Raoul de Houdenc le ridiculise puisque, d'une part, il fait perdre à sa propre créature un animal beaucoup plus précieux (son cheval[45]) et, d'autre part, il exagère la petitesse déjà convenue du nain prisonnier d'une neige trop

[42] Alice Colby, *op. cit*., p. 72-88. (Voir plus particulièrement p. 88 pour un relevé complet des constituantes de la description « idéale » de la laideur).
[43] Voir l'article « cointe », dans Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 2004 [1979], p. 113-114.
[44] May Plouzeau, « Une vieille bien singulière (*Méraugis*, 1463-1478) », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Age*, *Senefiance*, nº 19, Publications de l'Université de Provence, 1987, p. 403.
[45] Sur le cheval dans la civilisation et la littérature médiévale, voir entre autres *Le Cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, nº 32, Publications de l'Université de Provence, 1992.

abondante. La violence avec laquelle la vieille *guernue* rosse le nain (v. 1452-54) rappelle cependant plus la vieille *froncie* du *Lancelot*, qui tire un nain par les cheveux (LXXX, 10 : 4-7) et réclame un baiser à Yvain (LXXX, 11 :7-8). Si la vieille « élégante » de Raoul de Houdenc ne réclame pas de baiser à Meraugis, le débraillement de ses hardes suggère peut-être que, loin de seulement souffrir de chaleurs, elle est bel et bien *en* chaleur. Michelle Szkilnik précisait d'ailleurs déjà que « le portrait appuyé de la vieille élégante ne semble se justifier qu'en regard de l'attitude provocante de la vieille du *Lancelot*, qui prétend se faire embrasser par Yvain[46] ». Raoul de Houdenc condense dès lors deux épisodes distincts du *Lancelot en prose* dans son épreuve de l'écu. La condensation, qui suppose « inévitablement une interprétation[47] », est le « résultat d'une "force de compression" qui permet à divers éléments de fusionner et de former une unité composite[48] » et participe de la parodie. Le romancier du XIII^{e} siècle travestit au sens strict – c'est-à-dire qu'il procède par inversion – des motifs de ses prédécesseurs. Il transforme la Joie de la Cour de Chrétien de Troyes en une « Île sans Joie » et fait d'une vieille hideuse une créature qui se travestit en une dame élégante.

Claris et Laris : de la somme au « patchwork »

Raoul de Houdenc n'est pas le seul à mettre l'épreuve qualifiante de l'écu au service de la parodie. Dans *Claris et Laris*, Beau Mauvais est appelé à heurter un écu, afin de jouter à trois reprises contre trois chevaliers différents et obtenir ainsi la permission de pénétrer dans le Manoir des dames. Il est d'abord convié à cette aventure par un écuyer chantant : « Oïl chanter un escuier […] / Qui chantoit de la vraie Croiz, / Nes ce n'estoit que par deduit » (v. 27679, 27682-83). L'aventure s'inscrit d'ores et déjà dans un contexte subversif puisque la solennité du chant religieux s'oppose à un acte fait « que » pour le plaisir. Beau Mauvais n'en suit pas moins l'écuyer qui le mène au Manoir où de nombreuses dames se trouvent appuyées aux fenêtres. La description rappelle d'un même souffle le château d'Igerne dans le *Conte du Graal* :

O palais fenestres overtes
Ot bien .VC. totes covertes
De dames et de damoiseles,
Aus fenestre voit damoiseles,
Dames, meschines et puceles;
Apoiees sont aus fenestres

[46] Michelle Szkilnik, « Introduction », *op. cit*., p. 36.
[47] Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre…*, p. 265.
[48] *Ibid*., p. 264.

Qui esgardoient devant eles
Les prez et les vergiers floriz
Conte du Graal, v. 7157-61.

Dont trop bien li plesoit li estres.
Claris et Laris, v. 27721-24.

Là où chez Chrétien de Troyes cette scène de balustrade prélude au combat entre le neveu de Gregoreas et Gauvain, dans *Claris et Laris* elle inverse la nature de l'adversaire. Beau Mauvais est d'abord témoin du départ de l'une des demoiselles appuyées aux fenêtres. Son attention est toutefois rapidement requise par l'arrivée d'un chevalier richement armé (v. 27759-61) qui, d'une voix aigüe, l'incite à jouter pour son amie (v. 27766). Bien qu'il soit momentanément interloqué, Beau Mauvais ne fait pas grand cas de cette petite voix :

En son cuer dist veraiement
Que cele voiz semble de fome
Mes il a veü a maint home
Qu'il avoient les voiz femeles
Autresi conme damoiseles,
Si cuide bien chevaliers soit
Claris et Laris, v. 27768-73.

Il affronte ce qu'il croit être un chevalier et lui fait vider les étriers. L'auteur anéantit cependant les présuppositions de Beau Mauvais, alors qu'il débute le vers qui suit la conclusion du chevalier par un pronom démonstratif féminin : « Cele qui a lui jouster doit » (v. 27774). S'en suit les occurrences toutes féminines de pronom sujet « ele » (v. 27778, 27785) et du substantif « dame » (v. 27776, 27784). Il n'a plus de doute possible, Beau Mauvais vient d'accomplir l'exploit de désarçonner une femme, plus précisément celle qui vient de quitter la balustrade ! L'auteur « trahi[t] l'identité sexuelle de l'adversaire[49] » pour mieux susciter le rire de son auditeur/lecteur. Non content de réduire l'exploit chevaleresque de son personnage, le romancier répète le manège une seconde, puis une troisième fois, avant de permettre à Beau Mauvais de demander si son adversaire « est hom ou damoisele ! » (v. 27856). Rien ne lui sera cependant révélé tant et aussi longtemps qu'il n'aura fait vider les étriers à son troisième adversaire. « La pucele s'est [alors] desarmee » (v. 27907) et découvre du même coup la honte du chevalier :

Quant li Biau Mauvés l'a veüe,
De honte la color li mue :
Par foi, fet il, or sui honiz
Et trop vilainement traïz
Quant hui a jousté a puceles

[49] Corinne Pierreville, *Somme romanesque…*, p. 79.

Qui si sont avenanz et beles ! »
Claris et Laris, v. 27909-14.

La dame des lieux prétend cependant qu'il devrait en tirer un grand honneur (v. 27923) puisque nul autre chevalier n'avait auparavant réussi à renverser trois des demoiselles. Les prédécesseurs de Beau Mauvais devaient cependant faire piètre figure puisque le narrateur se plaît à préciser pour la deuxième adversaire qu'elle « monte a quelque paine » (v. 27830) sur son destrier après avoir été renversée. Plus encore, le chevalier de la Table Ronde a vaincu la troisième demoiselle en retournant la pointe de sa lance vers l'arrière : « A pris sa lance en tel manière / Que le devant torne derriere » (v. 27887-88), énième image de renversement. L'ironie suscitée par les louanges des dames du Manoir à l'endroit de Beau Mauvais est d'autant plus palpable que l'aventure de ce dernier s'est ouverte sur l'apologie de ses qualités chevaleresques :

Li Biaus Mauvés iert chevaliers
Preuz et hardiz et forz et fiers.
Mauvés en sornon l'apeloient
Toutes les genz quil connoissoient
Car qui en veult oïr la some,
Par le sornom connoist on l'ome.
Claris et Laris, v. 27669-74.

L'auteur de *Claris et Laris* reprend mot à mot l'enseignement de la mère de Perceval qui dit que « Par lo sornom conoist en l'ome » (v. 526). Si la malfaisance du Beau Mauvais est bel et bien confirmée par sa capacité à faire vider les étriers des dames du manoir, sa hardiesse est quant à elle réduite à bien peu de chose.

Beau Mauvais n'est toutefois pas le seul à s'avérer incompétent dans un domaine qu'il devrait pourtant maîtriser. C'est aussi le cas de Lidaine en matière d'amour. Au terme de la guerre contre les Romains, Claris est contraint de s'aliter pour soigner une plaie à la cuisse (v. 7843-47) et c'est la reine Lidaine qui, toujours mariée au souverain de Gascogne à ce moment du récit, se charge du patient. La scène évoque bien entendu les différents fragments de *Tristan et Iseut*, où le Triste Sire est confié aux bons soins de la jeune demoiselle et de sa mère pour guérir les blessures causées par ses combats contre le Morholt ou le dragon[50]. Elle rappelle aussi le roman de Béroul où, blessé à la jambe des suites d'une partie de chasse, Tristan souille les draps d'Iseut de son sang, incriminant du

[50] Voir par exemple les *Folie Tristan* d'Oxford, v. 359 et 416-28 ; *Folie Tristan* de Berne, v. 411-18.

même coup les amants aux yeux du roi Marc (v. 716 et sq.). Le motif de « l'amour-médecin », soit cette intelligence double où une femme allie potions et amour pour guérir son amant[51], est toutefois mis à mal dans le roman de *Claris et Laris*.

Effectivement, le jeune chevalier, qui souhaite avouer son amour à la souveraine, tente de le lui révéler en lui « soupirant couvertement » (v. 7895) les symptômes d'un mal « étrange » qui l'assaille : maux de cœur, chaleur, tressaillement et changement de couleur (v. 7900-06). L'auteur du XIII^{e} siècle reprend dès lors sans grande originalité tous les symptômes du mal d'Amour plus d'une fois mis en scène dans les romans de ses prédécesseurs. Par exemple, l'auteur de l'*Eneas*, avait déjà décrit ces manifestations à travers le personnage de la mère de Lavine :

> D'amor estuet souvent suer
> et refroidier, fremir, trambler,
> et degeter et tressaillir,
> muer coulor et espamir,
> segloutre, veillier et plorer,
> giembre, plaindre, palir, penser :
> ce li estuet faire souvent
> qui bien aime et qui s'en sent.
>
> *Roman d'Eneas*, v. 7985-7992.

Ce respect des conventions permet toutefois de mieux souligner son inversion à venir. Claris enchaîne et précise qu'il a bon espoir de guérir de ses maux à condition qu'il puisse obtenir une « racine » fort « précieuse et digne » qu'il n'ose cependant regarder directement (v. 7909-20). Bien qu'aux yeux de l'auditeur/lecteur la féminité et les herbes médicinales servent souvent les desseins amoureux – que ce soit par le vin herbé ingéré par Tristan et Iseut (Béroul, v. 1414-2139 et 2259) ou encore le philtre fabriqué par Thessala pour servir les amours de Cligès et Fénice (v. 3251 et sq.) –, Lidaine ne comprend pas ce que cette racine *senefie* (v. 7923). Elle blâme même Claris d'avoir bien « pou de hardement » (v. 7932), puisqu'il ne peut se résigner à la cueillir. Enfin, elle voudrait bien l'aider, mais stipule qu'elle en serait incapable puisqu'elle est bien peu versée dans l'art des plantes :

> « Je ne sai
> Mes onques n'en fui a l'essai
> D'erbe coillir ne de racine
> Car ne fis onques medecine. »

[51] Au sujet de « l'amour-médecin », voir Francis Gingras, *Érotisme et merveilles…*, p. 433 et sq.

Claris et Laris, v. 7947-50.

La connaissance des herbes médicinales pour la femme apparaît pourtant comme une seconde nature dans la tradition littéraire[52]. Lidaine s'avère toutefois aussi incompétente en amour qu'en botanique et force Claris à nommer la « racine » :

J'appel la racine Lidayne;
Lidayne est ma joie et m'amors
Et mes deduiz et mes depors,
Ma santé, mes solaz, ma vie
Claris et Laris, v. 7966-69.

L'aveu n'aura cependant pas l'effet escompté, tant pour l'auditeur/lecteur que pour l'amant, puisque la belle se met d'abord à rire (v. 7976) pour expliquer ensuite qu'elle ne cèdera jamais à l'adultère.

Alors que la reine tourne en dérision l'aveu du chevalier, l'auteur de *Claris et Laris* provoque aussi le sourire de son auditeur/lecteur, puisqu'il inscrit sa « racine Lidaine » dans un autre souvenir littéraire que celui de *Tristan et Iseut*. Le romancier reprend effectivement un passage d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes dans lequel le père d'Enide fait l'éloge de sa fille :

C'est mes deduiz, c'est mes deporz
C'est mes solaz, c'est mes conforz
C'est mes avoirs et mes tresors
Erec et Enide, v. 543-45.

Cette marque d'affection filiale est toutefois déplacée dans un contexte amoureux qui est lui-même en rupture avec la tradition de « l'amour-médecin ». L'auteur de *Claris et Laris* n'est cependant pas le seul à parodier ce segment du roman de Chrétien de Troyes, puisque Raoul de Houdenc place les mêmes paroles dans la bouche de Meraugis qui, en parlant de Lidoine, amplifie l'apologie à outrance :

C'est mes deduiz, c'est mes deporz
C'est ma joie, c'est mes conforz,
C'est quanque j'aim, c'est ma puissance
C'est ma baniere, c'est ma lance,
C'est mes deduiz, c'est ma richece,
C'est mes escuz, c'est ma proëce,
C'est ma hautece, c'est mes pris,
C'est toz li monz, ce m'est avis,
C'est uns chastiax, c'est uns tresors,
C'est uns dous cuers, c'est uns biaus cors,

[52] *Ibid*., p. 124.

> C'est ma main destre, c'est ma dame,
> C'est moi meïmes, ce est m'ame
> C'est mes chastiax, c'est quanque j'ai,
> C'est la santez dont je garrai.
> *Meraugis de Portlesguez*, v. 4836-49.

Bien qu'il soit difficile d'affirmer ou d'infirmer que l'auteur de *Claris et Laris* s'inspire de Lidoine pour créer sa Lidaine[53], l'auditeur/lecteur peut très bien avoir relevé les différents hypotextes conviés par la désignation de la « racine » de Claris. La nature diverse de cette dernière rappelle dès lors la volonté de l'auteur de récolter les fruits, tout aussi divers, des « semences » qu'il a déjà dispersées aux quatre vents.

Dans un ouvrage paru en 2008, Corinne Pierreville a voulu voir dans cette récolte une volonté de la part de l'auteur de faire la somme de la matière romanesque arthurienne :

> De même que la philosophie aristotélicienne se donne l'univers comme objet d'étude, l'auteur a conçu son œuvre dans une volonté de tout dire, en s'inspirant de la littérature médiévale dans sa totalité. En ce XIII^e^ siècle marqué par la prolifération des encyclopédies destinées à rassembler et organiser les diverses branches du savoir, il entend proposer une somme des motifs, des personnages, des thèmes et des genres littéraires du temps[54].

L'expression « faire la somme[55] » est au demeurant une formule qui revient tout au long du roman. Selon la médiéviste, elle vise aussi à faire oublier la chute de l'univers arthurien dans la *Mort le Roi Artu*[56] et à redorer son blason à travers le compagnonnage sans faille de Claris et Laris[57]. L'incompétence de Beau Mauvais et de Lidaine, tout

---

[53] Il est vrai que la similitude des deux noms est désarmante, mais Meraugis ne figure pas parmi le personnel chevaleresque pourtant nombreux de *Claris et Laris*. Les deux femmes ont été forgées par Nature (*Meraugis de Portlesguez*, v. 19-20 ; *Claris et Laris*, v. 244-48), mais la description de Lidaine emprunte plus à celle de Blanchefleur puisqu'elles ont toutes les deux des lèvres *grossettes* et rouges vermeilles ainsi qu'une haleine épicée (Robert d'Orbigny, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques du Moyen Âge », 2003, v. 2905-06 et 2909-12 ; *Claris et Laris*, v. 227-28 et 234-36). Outre le cas de *Philomena* (v. 153-54 et 156-157), Alice Colby ne répertorie pas d'autres occurrences de l'haleine épicée (*op. cit*., p. 17-19 et 129). De plus, le *Conte de Floire et Blanchefleur* figure dans le manuscrit qui contient *Claris et Laris* (BnF fr. 1447).

[54] Corinne Pierreville, *Somme romanesque…*, p. 369.

[55] Voir par exemple les vers 4723, 5726, 5796, 5836, 5904, 6168, 6621, 6773, 8276, *passim*.

[56] « La chevalerie arthurienne doit s'ouvrir sur des forces nouvelles pour s'y régénérer si elle veut parvenir à supplanter dans les mémoires l'apocalypse évoquée par la *Mort le roi Artu*, œuvre dont le romancier oublie délibérément l'existence » (Corinne Pierreville, « Introduction », *op. cit*., p. 41).

[57] « Le poète ne cesse en effet de suggérer que la prouesse solitaire est limitée ou stérile et que le compagnonnage constitue une nécessité vitale pour la classe chevaleresque. C'est pourquoi il choisit comme héros non pas un chevalier solitaire, mais deux amis […]. Leur amitié [à Claris et Laris] devient l'emblème des relations au sein de la Table Ronde » (Corinne Pierreville, *Somme romanesque*…, p. 268).

comme les êtres *bestornés* et travestis, laissent cependant planer un doute quant à la volonté réelle de présenter un tout « redoré ». Dans deux articles parus en 1969 et en 1983, Douglas Kelly soutient d'ailleurs que derrière la prétention narrative à rendre compte de « tout li sens du monde » (v. 69629), gît une structure narrative « ramifiée[58] », faite de « multiple quests », qui permet d'amalgamer des éléments « hétérogènes » dans un ensemble[59]. La quête principale de Claris pour Laris est donc constamment traversée, ou croisée, par les quêtes subordonnées des chevaliers de la Table Ronde : « the author of *Claris et Laris* has the quest of Claris "cut across" the quests of the other knights, thus linking them again after the initial separation[60] ». L'entreprise romanesque de l'auteur de *Claris et Laris* apparaît dès lors davantage comme un « patchwork » où l'aspect décousu des différentes aventures met à mal la complétude de l'œuvre. Dans un essai sur le dialogisme, Mikhaïl Bakhtine rappelle d'ailleurs l'existence d'un genre latin, le *Cento*, qu'il définit comme un « patchwork » ou « a poetic compilation made up of passages selected from the work of greats poets of the past[61] ». L'hypertextualité de *Claris et Laris*, d'ailleurs reconnue par Corinne Pierreville[62], scelle l'appartenance de l'œuvre à une esthétique que l'on pourrait qualifier de « patchwork » romanesque.

Les auteurs de *Meraugis de Portlesguez*, du *Roman de Silence* et de *Claris et Laris* ne bornent pas la parodie aux références textiles et encore moins aux travestissements thématiques. Une brève étude de quelques motifs puisés dans chacun des romans du corpus démontre que la parodie s'étend à l'ensemble des œuvres et recourt à des procédés variés : la reprise d'épisodes connus de l'auditeur/lecteur (Grisandole de l'*Estoire Merlin*, la Joie de la Cour d'*Erec et Enide* et l'épreuve de l'écu de Mauduit du *Lancelot en prose*) ; la mise à mal de l'ordre de la chevalerie (Beau Mauvais qui fait vider

---

[58] Douglas Kelly, « "Tout li sens du monde" dans *Claris et Laris* », *Romance Philology*, vol. 36, nº 3, 1983, p. 413.
[59] Douglas Kelly, « Multiple Quests in French Verse Romance: *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », *L'esprit créateur*, vol. 9, nº 4, 1969, p. 260.
[60] *Ibid*., p. 262.
[61] Mikhaïl Bakhtine, *The Dialogic Imaginations: Four Essays*, trad. Michael Holquist et Caryl Emerson, Austin, Texas University Press, 1982, p. 69.
[62] Corinne Pierreville, « Introduction », op. cit., p. 42 et sq. C'est ce même art du « patchwork » qui lui a valu d'être qualifié, par un pionnier de la médiévistique, de « vrai produit de décadence, une perpétuelle imitation d'imitations une interminable compilation de lieux communs » (Gaston Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. XXX, p. 124).

les étriers à des femmes) ; la reconduction d'un *topos* descriptif (la vieille « élégante » de *Meraugis*) ; et l'inversion d'un motif merveilleux (« l'amour-médecin » et la « racine Lidaine »). L'examen de ces motifs permet d'ailleurs de mieux définir à quelles stratégies parodiques ces romanciers empruntent. Si Heldris de Cornouailles faisait déjà appel à une rhétorique de la « surimpression », il y adjoint aussi la métaphore de la lime où l'auteur se doit de « décaper » et de « polir » l'œuvre d'autrui. Les épreuves de l'Île sans Nom et de l'écu de l'Outredouté soulignent quant à elles le travestissement, ou le renversement, des motifs opérés par Raoul de Houdenc. Enfin, l'hypothèse de l'esthétisme de la somme chez l'auteur de *Claris et Laris* est mise en doute par la multiplicité d'aventures qui confère à l'œuvre un caractère décousu qu'il est possible de définir comme un art du « patchwork ».

CONCLUSION

Il existe, parallèlement à la tradition des romans en vers, des récits brefs dans lesquels la métaphore textile peut servir les desseins du parodiste. Le *Mantel mautaillié*[1], lai anonyme du XIII^e^ siècle, en est un bon exemple. À la veille de la Pentecôte, le roi Arthur convoque tous ses chevaliers et leurs dames et leur offre maints objets précieux, dont des armes nouvelles et des étoffes de grands prix. Comme il est de coutume, Arthur boude cependant son repas, attendant que survienne *l'aventure.* Son vœu sera rapidement exhaussé et il verra bientôt arriver un valet qui voyage d'un royaume à un autre afin de trouver à quelle dame siéra parfaitement le manteau féérique que nul ne peut décrire :

> Et li vallés prist s'aumosniere ;
> Si en a tret fors .I. mantel.
> Onques nul hom ne vit si bel,
> Quar une fée l'avoi fet ;
> Nul n'en saveroit le portret
> Ne l'uevre du drap aconter.
> *Du Mantel Mautaillié*, v. 190-95.

Comme le précise le narrateur, ce n'est toutefois pas la beauté singulière du tissu qui importe (v. 196-200), mais bel et bien sa capacité à dévoiler l'inconstance féminine : « La fée fist el drap une oevre / Qui les fausses dames descuevre » (v. 201-202).

Une fois que le valet a fait jurer à Arthur de faire essayer le manteau à toutes les dames de la cour sans toutefois leur révéler l'astuce, les femmes, la reine Guenièvre en tête, sont convoquées dans la grande salle où on les soumet au test de fidélité. La *tricherie* (v. 324) de la souveraine est dès lors exposée aux yeux de la cour entière, puisque le manteau se révèle juste un peu trop court au niveau des pieds (v. 265). Lorsque Guenièvre apprend « Comment le mantel fu tissu / Et l'uevre que la fée i fist » (v. 332-333), elle requiert supposément par « plaisanterie » (*jenglois* [v. 340]) que toutes les dames de la cour se soumettent à l'épreuve. Les amies de Keu, Gauvain, Yvain, Perceval, Yder et plusieurs autres se succèderont et seront tour à tour reconnues coupables

[1] « Du Mantel Mautaillié », dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, imprimés ou inédits, publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits*, éd. Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-1890 [réimpr.: New York, Burt Franklin, coll. « Burt Franklin Research and Sources Work Series », n° 47, 1975], t. 3, p. 1-29. Sur le débat générique entourant le *Mantel Mautaillié* – pour certains critiques le récit bref est un lai, alors que pour d'autres il appartient au fabliau –, voir la préface d'Emmanuèle Baumgartner dans Nathalie Koble, *Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé. Les dessous de la Table ronde*, Paris, Éditions ENS, 2005, p. 8.

d'infidélité : le manteau découvre les jambes des unes, les genoux des autres et le postérieur de certaines ! Keu et Girflet se plaisent d'ailleurs à railler les demoiselles coupables et conjecturent sur la nature de leur adultère. La déchéance de la cour arthurienne arrive cependant à son terme alors que Galeta, l'amie de Caradoc, revêt le manteau qui « Ne li fu trop cort ne trop lons / Tout a point li avint a terre » (v. 846-45). Dès lors, le valet peut retourner auprès de sa fée et Arthur peut quant à lui revenir (enfin) à son repas. Le narrateur laisse cependant planer la menace que le manteau, finalement offert à Galeta et exposé dans une abbaye du Pays de Galles, pourrait bien être remis en circulation.

La critique a déjà reconnu la nature profondément intertextuelle et parodique de ce récit bref marqué par l'ouverture au bas corporel et dans lequel se succèdent, par exemple, propos grivois (Keu) et indifférence à l'égard de la merveille (lasse d'attendre la venue d'une merveille à la cour, Guenièvre s'avoue indisposée par la faim [v. 240-43])[2]. La « distance ironique[3] » est d'autant plus palpable que le narrateur refuse dans un premier temps de consacrer son énergie à décrire les tissus offerts à la cour, puisque son propos est ailleurs :

> Robes diverses manieres
> Molt furent vaillanz les moins chieres
> De molt bone soie et de riche.
> Mès que vous voudroit la devise
> Et l'uevre des dras aconter,
> Trop i convendroit demorer
> Qui bien en voudroit reson rendre ;
> Mès aillors me covient entendre.
> *Du Mantel Mautaillié*, v. 29-36.

Cet autre « récit » qu'il dit vouloir entreprendre repose toutefois lui aussi sur une étoffe, qui est de surcroît mal taillée, et qui incarne à elle seule le renversement que l'auteur fait subir à l'univers arthurien. Au terme de ce mémoire sur les travestissements de *Meraugis*, *Silence* et *Claris et Laris*, ce récit bref vient en quelque sorte synthétiser l'apport parodique de la métaphore textile aux œuvres de ces trois romanciers du XIII^{e} siècle.

Dans un article consacré aux fonctions sociologiques du vêtement, Peter Corrigan rappelle que l'une d'entre elles consiste à déclencher des événements : « clothing

[2] Voir entre autres P. E. Bennett, « Le *Lai du Cort Mantel* et la critique de la courtoisie », *Lettres Romanes* (Louvain), vol. 32, nº 2-3, 1978, p. 103-121 et Nathalie Koble, *op. cit*., p. 103-144.
[3] *Ibid*., p. 110.

provoque things to happen[4] ». Cette proposition peut s'étendre au-delà du vêtement et toucher à la fois, dans une assertion plus globale, aux tissus – à l'instar de la tapisserie de Philomena – et dans une association plus spécifique, aux déguisements et aux travestissements – comme ceux de Meraugis, Silence et Calogrenant. Au-delà de leur aspect thématique, les tissus et les travestissements participent donc à l'élaboration du récit. Le fondement de cette hypothèse repose essentiellement sur l'étymologie commune que partagent le **texte** et le **tissu** et qui a inspiré bon nombre de médiévistes. Dans un article qu'elle consacre à la broderie dans les romans de Jean Renart, Nancy A. Jones insiste sur le fait que « [the] textiles tropes are, of course, ubiquitous in statements about literary form[5] ». Mis à part quelques réserves[6], il semble y avoir consensus au sein des médiévistes sur le rapport existant entre les tissus et l'élaboration du texte. L'unanimité s'explique sans doute par les origines reculées de la métaphore, dont le fil remonte à l'Antiquité. Comme le précisent les auteurs du *Métier de Zeus*, elle est une « figure de pensée utilisée par toute une civilisation et qui est répétée, modifiée et reprise dans la longue durée, sans pour autant atteindre à l'état de métaphore figée ou morte[7] ». Plus récemment, E. Jane Burns faisait d'ailleurs de la métaphore textile au Moyen Âge une partie intégrante des « cultural imaginings[8] », alors qu'Odile Blanc avait déjà parlé de l'existence d'un « imaginaire vestimentaire[9] » participant à la construction du récit.

Il a donc semblé pertinent de lire les romans de *Meraugis de Portlesguez*, de *Silence* et de *Claris et Laris* à la lumière de cette métaphore, puisqu'ils mettent tous les trois en scène leur lot de références textiles. Par exemple, Heldris de Cornouailles fait de son personnage éponyme un « drap encré », c'est-à-dire un drap que l'on veut faire passer pour neuf grâce à l'ajout d'une matière dissimulatrice, la craie. L'auteur révèle ainsi déjà

---

[4] Peter Corrigan, « Interpreted, Circulating, Interpreting: The Three Dimensions of the Clothing Object », dans Stephen Harold Riggings (dir.), *The Socialness of Things: Essays on the Socio-semiotics of Objects*, Berlin, Mouton de Grutyer, 1994, cité dans E. Jane Burns, « Why Textiles Make a Difference », dans E. Jane Burns (dir.), *op. cit*., p. 4.

[5] Nancy A. Jones, art. cit., p. 33.

[6] Emmanuèle Baumgartner précise que ce n'est pas tant le tissage – travail jugé brut par la médiéviste – que la couture, la broderie et les autres procédés d'ornementation textile qui témoignent de la métaphore (« Les brodeuses et la ville », dans Rosanna Brusegan (dir.), *Un'idea di cittia : L'imaginaire de la ville médiévale*, Édition Arnoldo Mondadori, 1992, p. 90). Les exemples déjà cités (le tissage d'Arachné, la tapisserie de Philomena), suggèrent cependant que le tissage n'est pas sans lien avec le travail textuel.

[7] John Scheid et Jesper Svenbro, *op. cit*., p. 8.

[8] E. Jane Burns, « Why Textiles Make a Difference », dans E. Jane Burns (dir.), *op. cit*., p. 4.

[9] Odile Blanc, « Historiographie du vêtement ; un bilan », dans Michel Pastoureau (dir.), *Le Vêtement : histoire, archéologie et symbolique vestimentaire au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 28.

une part de sa poétique où la réécriture des romans de Chrétien de Troyes – avec le *Conte du Graal* en tête – et l'épisode de Grisandole de l'*Estoire Merlin*, permet de revitaliser une matière déjà connue ou usée par l'auditeur/lecteur. Le romancier du XIII^{e} siècle conjugue aussi à son drap revitalisé une rhétorique de la « surimpression » où les différents tissus que revêt Silence pour masquer sa nature féminine – ses braies, ses hardes de ménestrels puis celles du chevalier – font écho à l'accumulation des figures de créateurs qui circulent dans le roman – Nature, le boulanger, Merlin et l'auteur même.

Pour sa part, l'auteur de *Claris et Laris* met en scène une coutume sociale et économique : le don de manteaux aux chevaliers de la Table Ronde. La résurgence des manteaux apparaît cependant comme un procédé mnémotechnique où l'honneur habituel de l'un de ces dons – celui du manteau en plumes de phénix offert à Yvain – est inversé afin de faire écho et reconduire une aventure précédente de Claris. Le romancier instaure du même coup une adéquation entre le texte et le tissu, puisque l'aventure de Claris met en scène une arme merveilleuse gravée de lettres, tandis que celle d'Yvain pallie l'absence de l'inscription par le tissu doré du manteau. La substitution du texte par le tissu est par ailleurs confirmée dans la reprise de la « Pesme Aventure » de Chrétien de Troyes, où le romancier de *Claris et Laris* substitue des tisserandes aux chevaliers prisonniers d'une tour sur laquelle sont gravées des lettres de sang.

Si les tissus du *Roman de Silence* et de *Claris et Laris* supposent déjà un travail hypertextuel, les déguisements et les travestissements contenus dans le corpus à l'étude confirment leur travail parodique. Loin de se réduire à des ruses guerrières, à l'instar des déguisements de Guillaume d'Orange, ou à des chassés-croisés amoureux, comme chez les amants Cornouaillais, ces travestissements témoignent d'abord d'un renversement de l'ordre social et plus précisément de celui des figures du chevalier et de la dame. Le romancier de *Claris et Laris* est sans doute celui qui se plaît le plus à déguiser ses chevaliers et à les mettre dans des situations ne convenant pas à leur ordre. Le *conroi bestorné* des chevaliers de la Table Ronde parti en quête de Laris permute les trois ordres féodaux au demeurant bien implantés dans la mentalité médiévale. Il provoque d'un même souffle une ouverture à l'appétit qui, selon Mikhaïl Bakhtine, participe de la parodie. Le *conroi* permet aussi de déplacer l'amitié de Claris et de Laris dans le contexte de la *fine amor*. Le personnage de Dodinel vient quant à lui dédramatiser les tenants et

aboutissants de la carrière chevaleresque alors qu'il préfère le divertissement (chansons et fables) aux combats arides et à l'emprisonnement. Le romancier déconstruit donc la réputation avérée du « sauvage » Dodinel pour en faire un plaisantin ou un *entertainer*.

Quant aux dames, elles ne sont jamais directement inscrites dans la thématique du déguisement. Elles n'en demeurent pas moins problématiques en regard de la tradition. L'aventure de Lidaine dans la nef enchantée souligne le double travail de réécriture de l'auteur alors qu'il omet de faire de la nef un *topos* descriptif comme le suggère la tradition et parodie « l'épreuve de chasteté » où le péché de la chair est réduit à une pointe de vantardise. Dans son *Roman de Silence*, Heldris de Cornouailles joue plutôt sur les conventions descriptives féminines pour parodier le motif de la métamorphose à travers son personnage de la reine Eufème : c'est la reprise du jeu d'homophonie tristanien – aimer/amère/la mer – qui métamorphose la reine. Si elle est d'abord le plus beau joyau du monde, une traversée en *mer* la rendra *amère* de ne pas se faire *aimer* plus tard de celui (ou celle) qu'elle désire.

Ce déplacement littéraire donne la clé de lecture au travestissement de *Silence* qui s'affirme comme un examen critique des romans antérieurs. Heldris de Cornouailles reconduit la *disputatio* allégorique entre les figures de Nature et Norreture pour souligner la nouvelle nature romanesque de Silence. À la perversion filiale suscitée par le mariage incestueux de Silence et Ébain, Heldris de Cornouailles adjoint la perversion filiale romanesque. De sa conception au retour à sa « nature » féminine, le romancier inscrit son héroïne dans un univers de l'écriture et de la réécriture : elle naît des suites d'un balbutiement d'amour entre Cador et Eufémie qui n'est qu'une amplification et une surimpression de ceux de *Tristan et Iseut* et du *Cligès* de Chrétien de Troyes ; elle est élevée en garçon à la manière de *Perceval* pour toutefois se révéler mieux apprise que le Gallois.

Raoul de Houdenc pervertit lui aussi la tradition romanesque avec le travestissement de Meraugis. Dans son cas, la parodie se joue de *l'empopinement* du personnage, soit le travestissement momentané d'un chevalier en une poupée. Bien que ce travestissement puisse faire du héros un être infantilisé ou puéril, Meraugis se révèle plutôt fort habile pour s'évader de l'Île sans Nom. Son ignorance des conventions

romanesques fait de lui un héros plus inventif que Gauvain, devenu l'incarnation d'une tradition littéraire passéiste et figée dans « l'usage ».

L'auteur de *Claris et Laris* travestit lui également l'un des chevaliers de la Table Ronde, soit Calogrenant, et adjoint au renversement une parodie de la métamorphose. Si le chevalier regrette d'abord d'avoir été métamorphosé en pucelle, il s'adapte rapidement à sa nouvelle nature et tire avantage de ses privilèges. C'est toutefois la tentative de viol perpétrée par Mordred qui suscite le plus le sourire de l'auditeur/lecteur. L'auteur de *Claris et Laris* joue, d'une part, de la réputation libidineuse de Mordred empruntée aux romans en prose et, d'autre part, de la confusion entre les champs lexicaux de la joute et de l'amour courtois. La déconvenue de Mordred face à Calogrenant *la pucelle* acquiert cependant tout son sens qu'en regard d'une aventure antérieure où le fils illégitime d'Arthur avait juré à Gauvain de ne plus jamais *enforcier* une demoiselle. À l'instar de l'aventure d'Yvain au manteau de plumes de phénix, la métamorphose de Calogrenant apparaît comme une réécriture de la tradition romanesque arthurienne, mais aussi d'une mise en abyme du travail de l'auteur de *Claris et Laris*. Le romancier convoque d'ailleurs à maintes reprises le personnage du *bestorné* pour souligner ce constant retour en arrière.

Bien que ces travestissements témoignent d'un renversement ou d'un *bestornement* des motifs littéraires, il n'en demeure pas moins que la critique hésite encore. Les tissus et les travestissements occupent somme toute une place réduite dans le corpus à l'étude et il semble dès lors risqué de le définir comme parodique. Au demeurant, la médiévistique n'a pas ou que très peu utilisé la métaphore textile comme clé de lecture à la parodie. Monica L. Wright, qui a pourtant déjà consacré quelques articles à la métaphore – notamment dans *Tristan et Iseut*, dans les *Lais* de Marie de France et dans les romans de Chrétien de Troyes –, ne s'aventure même pas dans l'univers romanesque du XIII^{e} siècle et encore moins dans celui de la parodie[10]. On l'a

[10] Il faut toutefois préciser que dans la présentation des auteurs qui ont contribué au deuxième volume du collectif *Medieval Clothing and Textiles*, il est mentionné que Monica L. Wright prépare une monographie sur les rôles narratifs du vêtement dans les romans du XII^{e} siècle. Il est impossible de savoir si la médiéviste consacrera aussi quelques pages aux romans du XIII^{e} siècle et aux travestissements qui participent de la parodie de *Meraugis*, *Silence* et *Claris et Laris* (*Medieval Clothing and Textiles*, vol. 2, 2006, p. xii). Dans son article publié dans ce même volume (« "De Fil d'Or et de Soie" »), elle mentionne toutefois un épisode comique du roman de *Jaufré* où le chevalier éponyme est contraint par le Chevalier Blanc de jouter contre lui ou de faire le serment que, dès lors, il ne portera que des vêtements qu'il aura lui-même confectionnés. Puisque Jaufré s'inquiète de ne pouvoir maîtriser l'art de l'aiguille, il se résigne à affronter son adversaire (*Jaufré : roman arthurien du XIII^{e} siècle en vers provençaux*, éd. Clovis Brunel,

vu, dans son ouvrage sur le *Textus*, Romaine Wolf-Bonvin, hésite aussi à se servir du manteau mi-parti de Guinglain pour souligner la parodie pourtant reconnue du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu. Nancy A. Jones semble être l'une des seules à hasarder que les tissus peuvent servir les desseins de la parodie, cette fois dans le cas de *Guillaume de Dole*[11]. La réticence de ces médiévistes n'est d'ailleurs peut-être que le reflet de l'hésitation globale de la part de la critique à faire de *Silence* et de *Claris et Laris* des romans en partie parodiques. Le cas de Raoul de Houdenc doit toutefois être considéré à part puisqu'il a bénéficié récemment d'une attention toute particulière[12]. L'examen des motifs qui ne sont pas liés au travestissement thématique est cependant peut-être parvenu à relativiser ces hésitations de la critique.

Quoique la critique qui porte sur l'œuvre d'Heldris de Cornouailles soit principalement préoccupée par l'approche des Gender Studies, quelques médiévistes ont bien voulu reconnaître un ton humoristique au *Roman de Silence*. D'aucuns n'ont toutefois osé parler de parodie et le phénomène s'explique en partie par la subtilité avec laquelle le romancier du XIII^{e} siècle en fait usage. La lecture attentive du roman fait pourtant apparaître que, à l'instar des parodistes reconnus, son auteur « emprunte » pour mieux « revitaliser ». Dans le cas de *Meraugis de Portlesguez*, la parodie est suscitée par le travestissement, au sens fort de renversement, des motifs de la tradition arthurienne. Raoul de Houdenc se réapproprie principalement l'épisode de la Joie de la Cour de Chrétien de Troyes et crée l'aventure de l'« Île sans Joie ». La reprise de l'épreuve de l'écu du géant Mauduit du *Lancelot en prose* permet quant à elle de renverser le *topos* descriptif de la laideur avec la vieille « élégante ». Enfin, le roman de *Claris et Laris* n'a quant à lui pas encore joui d'un grand intérêt critique, mis à part les travaux importants de

---

Paris, Société des anciens textes français, 1943, 2 vol., v. 1447 et sq.). La médiéviste perçoit cette scène comme l'incarnation d'un malaise engendré par les réformes masculines de la production textile (p. 64).

[11] Nancy A. Jones, art. cit., p. 24.

[12] Sur la parodie dans l'œuvre de Raoul de Houdenc, voir entre autres, Mark Burde, « Sweet Dreams: Parody, Satire and Alimentary Allegory in Raoul de Houdenc's *Le Songe d'Enfer* », dans Keith Busby et Catherine M. Jones (dir.), *Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam, Rodopi, vol. 9, n° 3, 2000, p. 53-74 ; Norris J. Lacy, « Convention, Comedy and the Form of *La Vengeance Raguidel* », *Arthurian Literature, Comedy in Arthurian Literature*, dir. Keith Busby et Roger Dalrymple, vol. 19, 2003, p. 65-75 ; Francis Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinage corrosifs dans un manuscrit du XIII^{e} siècle (Chantilly, Condé 472) », dans Ugo Dionne et Francis Gingras (dir.), *De L'usage des vieux romans*, *Études Françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38.

Corinne Pierreville, qui parle à son sujet d'une « entreprise de divertissement[13] ». Encore qu'elle reconnaisse un caractère « burlesque » aux épisodes de Beau Mauvais, de Dodinel et de Calogrenant, la médiéviste ne croit toutefois pas qu'ils entravent le « récit à dominante sérieuse[14] » :

> En entrelaçant ces « micro récits » burlesques consacrés à Dodinel, Calogrenant ou au Beau Mauvais avec la narration des aventures sérieuses et parfois même dramatiques de leurs compagnons, le romancier exploite toutes les facettes de son esthétique de la variété et de l'exhaustivité[15].

L'auteur aurait donc conçu de faire la somme de la tradition romanesque arthurienne en éliminant les éléments qui, dans la *Mort le Roi Artu*, lui ont été fatals. Il aurait ainsi redoré le blason breton grâce au compagnonnage parfait de Claris et de Laris. Toutefois, cette succession de « micro récits » confère à l'œuvre un aspect décousu, qui ne tient en un seul morceau que par l'existence de « points de croix », c'est-à-dire les manteaux qui y circulent et qui apparaissent comme autant d'éléments itératifs liant les différents épisodes entre eux. Au final, l'auteur de *Claris et Laris* ne souscrit peut-être pas tant à une esthétique de la somme qu'à un art du « patchwork » littéraire.

Enfin, dans un article qu'elle consacre à la métaphore textile dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, Monica L. Wright répertorie les différents vêtements que revêtent les personnages de chacun des cinq romans du clerc champenois. Au terme de son analyse, elle stipule que le vêtement en tant que « thematic analogy[16] » témoigne de la poétique – ou pour emprunter au romancier – de la « molt bele conjointure » de l'auteur : « Chrétien de Troyes' use of clothing as a narrative tool that is touched, as are all of his tools, by the hand of a master artist, plays a greatly important role in his romances: it is part of his *molt bele conjointure*[17] ». Elle confirme ainsi l'intuition qui a mené à l'établissement du corpus que ce mémoire a soumis à l'analyse. La cohérence de ce corpus découle de la coïncidence entre la **thématique** (Meraugis, Silence et Calogrenant se travestissent) et la **poétique** du récit (Raoul de Houdenc, Heldris de Cornouailles et l'auteur de *Claris et Laris* travestissent les motifs de la tradition arthurienne). Si chez Chrétien de Troyes cette

---

[13] Corinne Pierreville, « Introduction », *op. cit*., p. 51.
[14] Corinne Pierreville, *Somme romanesque…*, p. 70.
[15] *Ibid*., p. 82.
[16] La médiéviste emprunte la notion à Norris J. Lacy : « [it] consists of the reflection of the central theme or intrigue of the work in numerous other episodes » (« Thematic Structure in the *Charrete* », *L'esprit créateur*, vol. 12, 1972, p. 13-18), cité dans Monica L. Wright, « Their Clothing Becomes Them », p. 31.
[17] *Ibid*., p. 42.

coïncidence permet l'illustration de l'art romanesque, chez les trois romanciers du XIII^{e} siècle, elle souligne plutôt la mise à distance parodique. De fil en aiguille, cette coïncidence aura contribué à l'élaboration du « perplexing web of medieval textuality[18] ».

[18] Nancy A. Jones, art. cit., p. 40.

Bibliographie

I. CORPUS PRINCIPAL

Claris et Laris, éd. Corinne Pierreville, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2008.

HELDRIS DE CORNOUAILLES, *Le Roman de Silence*, éd. Lewis Thorpe, Cambridge, Heffer & Sons, 1972.

RAOUL DE HOUDENC, *Méraugis de Portlesguez*, éd. et trad. Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.

II. CORPUS SECONDAIRE

2.1 Le déguisement dans trois romans en vers du XIII^e^ siècle

GERBERT DE MONTREUIL, Le *Roman de la Violette*, éd. Douglas Labaree Buffum, Paris, Honoré Champion, 1928.

HUE DE ROTELANDE, *Ipomédon*, éd. A. J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979.

Joufroi de Poitiers, Roman d'aventures du XIII^e^ siècle, éd. Percival B. Fay et John L. Grigsby, Genève, Droz, 1972.

2.2 Liens hypertextuels

BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, *extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieillard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998.

Chanson de Roland, éd. et trad. Jean Dufournet, Paris, GF-Flammarion, coll. « Bilingue », 1993.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Romans*, éd. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994.

Cycle de Guillaume d'Orange, éd. et trad. Dominique Boutet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1996.

« Du Mantel Mautaillié », dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, imprimés ou inédits, publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits*, éd. Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-1890 [réimpr.: New York, Burt Franklin, coll. « Burt Franklin Research and Sources Work Series », nº 47, 1975], t. 3, p. 1-29.

Floriant et Florete, éd. et trad. Annie Combes et Richard Traschler, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.

GARIN, *Berangier au lonc cul*, dans *Fabliaux érotiques*, éd. et trad. Luciano Rossi, Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 241-261.

Gérard de Nevers. Prose version of the « *Roman de la Violette* », éd. Lawrence F. H. Lowe, Elliott Monographs in the Romance Languages and Literature, New York, Kraus Reprint Corporation, [1928] 1965.

Jaufré : roman arthurien du XIII^e^ siècle en vers provençaux, éd. Clovis Brunel, Paris, Société des anciens textes français, 1943, 2 vol.

JEAN RENART, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy et trad. Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2008.

Lancelot. (D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons), éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979, t. IV.

Lancelot du Lac, éd. et trad. Marie-Luce Chênerie, Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1993, t. II.

MARIE DE FRANCE, *Lais*, éd. et trad. Alexandre Micha, Paris, Flammarion, coll. « GF-Bilingue », 1994.

Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudeau et trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.

Partonopeu de Blois, éd. et trad. Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2006.

RENAUT, *Galeran de Bretagne*, éd. Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925.

RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, éd. Michèle Perret et trad. Isabelle Weill et Michèle Perret, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.

ROBERT DE BORON, *Merlin : roman du XIII^e^ siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979.

ROBERT D'ORBIGNY, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques du Moyen Âge », 2003.

Roman d'Eneas, *d'après le manuscrit B.N. fr.60*, éd. et trad. Aimé Petit, Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1997.

Roman de Renart, éd. Naoyuki Fukumoto et al. et trad. Gabriel Bianciotto, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2005.

« Renart teinturier. Renart jongleur » éd. et trad. Roger Bellon, dans Armand Strubel (dir.), *Le Roman de Renart*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1998.

Roman de Thèbes, éd. et trad. Francine Mora-Lebrun, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1995.

Tristan et Iseut, Les Poèmes français. La Saga norroise, éd. et trad. Philippe Walter et Daniel Lacroix, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989.

III. DÉGUISEMENTS ET TRAVESTISSEMENTS

BULLOUGH, Vern L., « Transvestites in the Middle Ages », *American Journal of Sociology*, vol. 79, 1974, p. 1381-1394.

BUSBY, Keith, « *Plus acesmez qu'une popine*: Male Cross-Dressing in Medieval French Narrative », dans Karen J, Taylor (dir.), *Gender Trangressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland, 1998, p. 45-60.

CLASSEN, Albrecht (dir.), *Discourses on love, marriage, and transgression in medieval and early modern literature*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.

CRANE, Susan, « Knights in Disguise: Identity and Incognity in Fourteenth-Century Chivalry », dans F. R. P. Akehurst et Stephanie Cain Van D'Elden (dir.), *The Stranger in Medieval Society*, University of Minnesota Press, 1997, p. 63-79.

DIETZMAN, Sara Jane, *En guize d'omme: Female Cross Dressing and Gender Reversal in Four Medieval French Text*, thèse de doctorat présentée au Département de langue et literature françaises, Université de Virginie, 2005.

GARBER, Marjorie, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Harmonsdworth, Penguin, 1993.

HOTCHKISS, Valerie R., *Clothes Make the Man: Female Transvestism in Middle Ages*, New York, Garland, 1996.

HOUDEVILLE, Michelle, « Le Jeu du nu et du vêtu à travers le déguisement du chevalier », *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, *Senefiance*, nº 47, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 179-185.

JAMES LUDVIG, Frankki, *Transvestism in the Middle Ages: The Venusfahrt of Ulrich von Lietchtenstein*, thèse de doctorat présenté à la Faculté des études supérieures, Madison, Université du Wisconsin, 2007.

LARMAT, Jean, « Le déguisement dans quelques œuvres françaises des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Razo : Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice*, vol. 6, 1986, p. 5-14.

OLLIER, Marie-Louise (dir.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988.

PUTTER, Ad., « Transvestite Knights in Medieval Life and Literature », dans Jeffrey Cohen, (dir.), *Becoming Male in the Middles Ages*, New York, Garland, 2000, p. 279-302.

SUARD, François, « Le motif du déguisement dans quelques chansons du *Cycle de Guillaume d'Orange* », *Olifant*, vol. 7, nº 4, 1980, p. 358.

SZKILNIK, Michelle, « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romance », dans Karen J, Taylor (dir.), *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland, 1998, p. 61-88.

VILLEMUR, Frédérique, « Saintes et travesties », *CLIO : Histoire, femmes et sociétés*, vol. 10, 1999, p. 137-144.

IV. TEXTUS : MÉTAPHORE ET TEXTILES

4.1 La métaphore textile

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Les brodeuses et la ville », dans Rosanna Brusegan (dir.), *Un'idea di cittia : L'imaginaire de la ville médiévale*, Édition Arnoldo Mondadori, 1992, p. 89-95.

BLANC, Odile (dir.), *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions ENS, coll. « Métamorphoses du Livre », 2008.

BURNS, E. Jane (dir.), *"Medieval Fabrications". Dress, Textiles, Clothworks, and Other Cultural Imaginings*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

DICKSON, Morgan, « Verbal and Visual Disguise: Society and Identity in Some Twelfth-Century Texts », dans Judith Weiss, Jennifer Fellows et Morgan Dickson (dir.), *Medieval Insular Romance: Translation and Innovation*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 41-54.

GILMORE, Gloria Thomas, *Tales that Textiles Tell in the* Lais *of Marie de France*, thèse de doctorat présentée au Département de Langue et Littérature, Université de l'Utah, 2002.

HELLER, Sarah-Grace, « Obscure Lands and Obscured Hands: Fairy Embroidery and the Ambiguous Vocabulary of Medieval Textile Decoration », *Medieval Clothing and Textiles*, dir. Robin Netherton et Gale R. Owen-Crocker, vol. 5, 2009, p. 15-35.

JONES, Nancy A., « The Uses of Embroidery in the Romances of Jean Renart » dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University of Florida Press, 1997, p. 13-44.

PARKER, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Women's Press, 1984.

SCHEID, John et Jesper SVENBRO, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Éditions Errance, 2003 [1994].

VAN VLECK, Amelia E., « Textiles as Testimony in Marie de France and *Philomena* », *Medievalia et Humanistica, Nouvelle série*, vol. 22, 1995, p. 31-60.

WOLF-BONVIN, Romaine, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval : Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998.

WRIGHT, Monica L., « Their Clothing Becomes Them: The Narrative Function of Clothing in Chrétien de Troyes », *Arthurian Literature*, dir. Keith Busby et Roger Dalrymple, vol. 20, 2003, p. 31-42.

——, « "De Fil d'Or et de Soie": Making Textiles in Twelfth-Century French Romance », *Medieval Clothing and Textiles*, dir. Robin Netherton et Gale R. Owen, vol. 2, 2006, p. 61-72.

——, « *Chemise* and *Ceinture*: Marie de France's *Guigemar* and the Use of Textiles » dans Keith Busby et Christopher Kleinhenz (dir.), *Courtly Arts and the Art of Courtliness. Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of International Courtly Literature Society, July 29th- August 4th*, Woodbridge, D. S. Brewer, 2006, p. 771-777.

——, « Dress for Success: Béroul's *Tristan* and the Restoration of Status Through Clothes », *Arthuriana*, vol. 18, nº 2, 2008, p. 3-16.

4.2 La production textile au Moyen Âge

BLANC, Odile, « Historiographie du vêtement ; un bilan », dans Michel Pastoureau (dir.), *Le Vêtement : histoire, archéologie et symbolique vestimentaire au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 7-33.

BOILEAU, Étienne, *Les Métiers et corporations de la ville de Paris au XIIIe siècle (Le Livre des métiers)*, éd. René Lespinasse et François Bonnardot, Paris, Imprimerie générale, coll. « Histoire générale de Paris », 1879, *Gallica* : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31834356x/description.

CROWFOOT, Elisabeth, Frances PRITCHARD et Kay STANILAND, *Textiles and Clothing c. 1150-1450*, Londres, HMSO, coll. « Medieval Finds From Excavations in London », 1992.

FARMER, Sharon, « *Biffes*, *Tiretaines*, and *Aumonières*: The Role of Paris in the International Textile Markets of the Thirteenth and Fourteeth Centuries », *Medieval Clothing and Textiles*, dir. Robin Netherton et Gale R. Owen-Crocker, vol. 2, 2006, p. 73-89.

MICHEL, Francisque, *Recherches sur le commerce, la fabrication, et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent, et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le Moyen Âge*, 2 vol., Paris, Crapelet, 1852-54.

PASTOUREAU, Michel, « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », *Médiévales*, vol. 4, 1983, p. 62-73.

——, « Jésus teinturier. Histoire symbolique et sociale d'un métier réprouvé », *Médiévales*, *L'Étoffe et le vêtement*, vol. 29, 1995, p. 47-62.

——, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2004.

PAUL, Jacques, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », dans *Du monde et des hommes : essais sur la perception médiévale*, Publications de l'Université de Provence, coll. « Le Temps de l'histoire », 2003, p. 66-94.

PIPONNIER, Françoise, « À propos des textiles anciens, principalement médiévaux », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 22, nº 4, 1967, p. 864-80.

V. INTERTEXTUALITÉ ET PARODIE

5.1 Intertextualité et motifs

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986 [1956].

GINGRAS, Francis, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, t. CI, nº 2, 1997, p. 161-183.

GUERREAU-JALABERT, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Genève, Droz, 1992.

JAUSS, Hans-Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 79-101.

5.2 Études sur la parodie

5.2.1 La parodie dans la littérature médiévale

ARSENEAU, Isabelle, *D'une merveille l'autre. Écrire en roman après Chrétien de Troyes*, thèse de doctorat présentée au Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2007.

——, « La condition du pastiche dans le roman lyrico-narratif de Jean Renart (*Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*), dans Isabelle Arseneau (dir.), *Faute de style. En quête du pastiche médiéval, Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 46, n^o^ 1, à paraître.

BLOCH, Howard, *The Scandal of the Fabliaux*, University of Chicago Press, 1986.

GINGRAS, Francis, « Décaper les vieux romans : voisinage corrosifs dans un manuscrit du XIII^e^ siècle (Chantilly, Condé 472) », dans Ugo Dionne et Francis Gingras (dir.), *De L'usage des vieux romans*, *Études Françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38.

GREEN, Dennis H., « Irony and the rise of courtly romance », dans *German Life and Letters*, vol. 35, 1981, p. 98-104.

MÉNARD, Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.

PRATT, Karen, « Humour in the *Roman de Silence* », *Arthurian Literature, Comedy in Arthurian Literature*, dir. Keith Busby et Roger Dalrymple, vol. 19, 2003, p. 87-103.

SCHEIDEGGER, Jean R., *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989.

5.2.2 Études générales sur la parodie

ABASTADO, Claude, « Situation de la parodie », *Cahiers du 20e siècle. La Parodie*, n° 6, 1976, p. 9-37.

Dire la parodie. Colloque de Cerisy, dir. Clive Thomson et Alain Pagès, New York, Peter Lang, 1989.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.

Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, New York, Peter Lang, 1984.

VI. SÉLECTION D'ÉTUDES SUR LE CORPUS PRINCIPAL

6.1 Études sur *Claris et Laris*

FERLAMPIN-ACHER, Christine, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XIIe-XVe siècles) », *Arthurian Literature*, *Comedy in Arthurian Literature*, dir. Keith Busby et Roger Dalrymple, vol. 19, 2003, p. 17-47.

KELLY, Douglas, « Multiple Quests in French Verse Romance: *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », *L'esprit créateur*, vol. 9, nº 4, 1969, p. 257-266.

——, « "Tout li sens du monde" dans *Claris et Laris* », *Romance Philology*, vol. 36, nº 3, 1983, p. 406-417.

MICHA, Alexandre, « Claris et Laris », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le Roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, dir. Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, vol. 4, t. 1, p. 395-96.

NOBLE, Peter, « Magic in the Late Arthurian French Verse Romance », *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. 44, 1992, p. 245-254.

PIERREVILLE, Corinne, « Plaisance et *outrance*. Les tournois dans *Claris et Laris* », *Cahiers du Centre d'Histoire Médiévale*, *Le Tournoi au Moyen Âge*, dir. Nicole Gonthier, nº 2, 2003, p. 31-43.

——, « Introduction », *Claris et Laris*, trad. Corinne Pierreville, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques du Moyen Âge », 2007.

——, « De la lettre au roman. Lecture, écriture et réécriture dans *Claris et Laris* », *La Lettre et les lettres*, séminaires de formation doctorale 2003-2005, dir. Claude Lachet et Laurence Richer, Lyon, Centre d'étude des interactions culturelles (CEDIC), 2007, p. 37-63.

——, *Claris et Laris, somme romanesque du XIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essai sur le Moyen Âge », 2008.

6.2 Études sur le *Roman de Silence*

BLOCH, Howard, R., « Silence and Holes: The *Roman de Silence* and the Art of Trouvère in Images of Power », *Yale French Studies*, vol. 70, 1986, p. 81-99.

BLUMREICH, Kathleen M., « Lesbian Desire in the Old French *Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 7, nº 1, 1997, p. 47-62

BOUCHET, Florence, « Introduction. Le *Roman de Silence* » dans Danielle Régnier-Bohler (dir.), *Récits d'amour et de chevalerie XII-XV^e siècl*e, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 459-65.

——, « L'écriture androgyne : le travestissement dans *Le Roman de Silence »*, dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, *Senefiance*, nº 47, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 47-58.

BURNS, E. Jane, *Bodytalk. When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « New Cultural Studies », 1993.

JAMES-RAOUL, Danièle, « Un Curieux avatar de *L'Estoire Merlin* : *Le Roman de Silence* », *Traduction, transcription, adaptation au Moyen Âge,* Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3, Université Charles-de-Gaulle, 22-24 septembre 1994, *Bien Dire et bien aprandre : Revue de Médiévistique*, nº 13, Lille, Presses de l'Université de Charles-de-Gaulle, 1995, p. 145-158.

JEWERS, Caroline A., « The Non-Existent Knight: Adventure in *Le Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 7, nº 2, 1997, p. 87-110.

KEENE, Katie, « "Chercher Eufeme": The Evil Queen in *Le Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 14, nº 3, 2004, p. 3-22.

KRAUSS, Kathy M., « Li Mireor du monde: Specularity in the *Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 12, nº 1, 2002, p. 85-91.

LECOY, Felix, «Corrections. *Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornualle », *Romania*, vol. 99, 1978, p. 109-125.

PSAKI, Regina (trad.), « Introduction », dans Heldris de Cornuälle, *Le Roman de Silence*, New York/London, Garland Publishing, coll. « Garland Library of Medieval Literature », 1991.

—— (dir.), *Arthuriana*, *Special Issue on* Le Roman de Silence, vol. 7, nº 2, 1997.

—— (dir.), *Arthuriana*, *Special Issue: Essays on* Le Roman de Silence, vol. 12, nº 1, 2002.

——, « Un coup de foudre : la recherche anglo-saxonne sur le *Roman de Silence* », *Cahiers de Recherches Médiévales*, vol. 13, 2006, p. 289-300.

ROCHE-MAHDI, Sarah, « A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 12, nº 1, 2002, p. 6-21.

VICTORIN, Patricia, « Le Nu et le vêtu dans le *Roman de Silence* : métaphore de l'opposition entre *nature* et *norreture* », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-*

XIII^e siècles), *Senefiance*, nº 47, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 365-382.

WATERS, Elizabeth A., « The Third Path: Alternative Sex, Alternative Gender in *Le Roman de Silence* », *Arthuriana*, vol. 7, nº 2, 1997, p. 35-46.

6.3 Études sur *Meraugis de Portlesguez* et Raoul de Houdenc

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Arthurian Heroes and Convention: *Meraugis de Portlesguez* and *Dumart le Galois* », dans Norris J. Lacy *et al.* (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 79-92.

BURDE, Mark, « Sweet Dreams: Parody, Satire and Alimentary Allegory in Raoul de Houdenc's *Le Songe d'Enfer* », dans Keith Busby et Catherine M. Jones (dir.), *Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam, Rodopi, vol. 9, n° 3, 2000, p. 53-74.

BURR, Kristin L., « Defining the Courtly Lady: Gender Transgression and Transvestism in *Meraugis de Portlesguez* », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. 53, 2001, p. 378-92.

HUET, G., « Le *Lancelot en prose* et *Meraugis de Portlesguez* », *Romania*, vol. 41, 1912, p. 518-40.

KRUEGER, Roberta L., « The Author's Voice », dans Norris J. Lacy *et al.* (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 115-140.

LACY, Norris J., « *Meraugis de Portlesguez*. Narrative Method and Female Presence », dans J. Claude Faucon, Alain Labbé et Danielle Quéruel (dir.), *Miscellania Mediaevalea : Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 817-25.

——, « Convention, Comedy and the Form of *La Vengeance Raguidel* » *Arthurian Literature, Comedy in Arthurian Literature*, dir. Keith Busby et Roger Dalrymple, vol. 19, 2003, p. 65-75.

PLOUZEAU, May, « Une vieille bien singulière (*Méraugis*, 1463-1478) », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Age*, *Senefiance*, nº 19, Publications de l'Université de Provence, 1987, p. 391-411.

SZKILNIK, Michelle, « Le chevalier « oublieux » dans le roman arthurien en vers », *Études de Lettres*, nº 1-2, 2007, p. 77-97.

——, « Méraugis et la Joie de la Cité », *Cahiers de Recherches Médiévales*. *La tentation du parodique dans la littérature médiévale*, dir. Elisabeth Gauche, vol. 15, 2008, p. 113-127.

6.4 Études sur le corpus secondaire

CALIN, William, « The Exaltation and Undermining of Romance: *Ipomedon* », dans Norris J. Lacy *et al.* (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 2, p. 111-124.

DEMAULES, Mireille, « L'art de la ruse dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », *Revues de langue romane*, *La Fiction réaliste au XIII^e siècle*, t. CIV, nº 1, 2000, p. 143-161.

HANNING, Robert W., « "Engin" in Twelfth-Century Courtly Texts » dans *The Individual in Twelfth-Century Romance*, Yale University Press, 1977, p. 105-138.

VII. CIVILISATION MÉDIÉVALE ET PERSPERCTIVES CRITIQUES GÉNÉRALES

7.1 Civilisation et littérature médiévales

ARCHIBALD, Elizabeth, « Arthur and Mordred: Variations on an Incest Theme », *Arthurian Literature*, dir. Richard Barber, vol. 8, 1989, p. 1-27.

——, *Incest and the Medieval Imagination*, Clarendon, Oxford University Press, 2001.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XII^e siècle », dans Danielle Buschinger (dir.), *Sammlung – Deutung – Wertung. Mélanges de littérature médiévale et de linguistique allemande offerts à Wolfgang Spiewok à l'occasion de son soixantième anniversaire par ses collègues et amis*, Université de Picardie, Centre d'études médiévales, 1988, p. 3-11.

BENNETT, P. E., « Le *Lai du Cort Mantel* et la critique de la courtoisie », *Lettres Romanes* (Louvain), vol. 32, nº 2-3, 1978, p. 103-121.

BERTHELOT, Anne, « Merlin, ou l'homme sauvage chez les chevaliers », *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, *Senefiance*, nº 47, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 17-28.

BLOCH, Howard, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 37, nº 1, 1985, p. 7-21.

BOIVIN, Jeanne-Marie, *L'Irlande au Moyen Âge. Giraud de Bari et la Topographia Hibernica (1188)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1992.

BUSBY, Keith, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980.

——, « Diverging Traditions of Gauvain in Some of the Later Old French Verse Romance », dans Norris J. Lacy *et al.* (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 93-109.

COLBY, Alice, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: an example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

DUBOST, Francis, *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois. Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XIIe et XIIIe siècles)*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991.

DUBY, Georges, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978.

——, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Fayard, coll. « Les Inconnus de l'Histoire », 1984.

——, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988.

DUFOURNET, Jean (dir.), *Le chevalier et la merveille dans" Le Bel Inconnu" ou "Le beau jeu de Renaut"*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1996.

FARAL, Edmond (éd.), *Les Art poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1958.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e^-XIV^e^ siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

——, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2003.

GAUNT, Simon, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, 1995.

GEARY, Patrick, « Sacred Commodities: the Circulation of Medieval Relics » dans Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, 1986, p. 169-191.

GINGRAS, Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2002.

——, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », *Babel, La mise en recueil des textes médiévaux*, dir. Xavier Leroux, vol. 16, 2007, p. 61-80.

GORDON, Sarah, *Culinary Comedy in Medieval French Literature*, West Lafayette, Purdue University Press, coll. « Studies in Romance Literature », 2007.

HARWARD Jr., Vernon J., *The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1958.

HARF-LANCNER, Laurence, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1985, vol. 40, nº 1, p. 208-226.

—— (dir.), *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, Éditions ENS, 1985.

HUCHET, Jean-Charles, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984.

ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies. Des animaux*, éd. et trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, coll. « A.L.M.A », 1986, Livre XII.

JAMES-RAOUL, Danièle, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1997.

KOBLE, Nathalie, *Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé. Les dessous de la Table ronde*, Paris, Éditions ENS, 2005.

LAFONT, Robert, *Le Chevalier et son désir. Essai sur les origines de l'Europe littéraire 1064-1154*, Paris, Éditions Kimé, 1992.

LÅNGFORS, Arthur, « Mots rares chez Gautier de Coinci », *Romania*, vol. 59, 1933, p. 481-96.

MÉLA, Charles, « 'Poetria Nova' et 'homo novus' », *Littérature*, vol. 74, 1989, p. 4-26.

LITTLE, Lester K., *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

MARTINEAU, Anne, *Le Nain et le chevalier. Essai sur les nains français au Moyen Âge*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

MORA-LEBRUN, Francine, *« Metre en romanz ». Les romans d'Antiquité du XII^e^ siècle et leur postérité (XIII^e^-XIV^e^ siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2008.

PHILIPPE DE THAÜN, *Bestiaire*, éd. Emmanuel Walberg, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène, « Ulysse ou le triomphe de la *mètis* », dans Sarah Baudelle-Michels *et al.* (dir.), *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2007, p. 669-685.

UELSCHI, Karin, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 2008.

VINAVER, Eugène, *Form and Meaning in Medieval Romance*, Cambridge, Modern Humanities Association, 1966.

WESTON, Jessie, *The Legend of Sir Lancelot du Lac: Studies Upon its Origin, Development, and Position in the Arthurian Romantic Cycle*, Londres, David Nutt, 1901.

WHALEN, Logan E., « La nef magique dans les textes arthuriens des XII^e^ et XIII^e^ siècles », dans Denis Hüe, Anne Delamaire et Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Actes du 22^e^ congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Rennes, 2008, http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/index.htm.

WOLF-BONVIN, Romaine, « La *Bestornée* et le « coup de la nef » : la merveille dans *La Vengeance Raguidel* », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les Motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres, Symposiums », 2006, p. 75-90.

ZINK, Michel, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000 [1972].

7.2 Perspectives critiques générales

BAKHTINE, Mikhaïl, *The Dialogic Imaginations: Four Essays*, trad. Michael Holquist et Caryl Emerson, Austin, Texas University Press, 1982.

DETIENNE, Marcel et Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La* mètis *des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

DUMÉZIL, Georges, *Mythe et épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », vol. I.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 2004 [1979].

PARIS, Gaston, *Histoire littéraire de la France*, Imprimerie générale de France, t. XXX.

TOBLER, Adolf, *Tobler-Lommatzsch Altfranzosisches Worterbuch*, Berlin, Weidmann, 1925-.

VIGNAUX, Georges, « La ruse, intelligence pratique. Les savoirs invisibles : de l'ethnoscience aux savoirs ordinaires », Auxerre, *Sciences Humaines*, vol. 137, p. 32-35.

WARTBURG, Walther von, *Französisches etymologisches Wörterbuch (FEW)*, Tübingen, J.C.B. Mohr 1946-.