

L'Étude des personnages féminins dans les « Lais » de Marie de France

Abramac, Josip

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:161870>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-19**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije

Diplomski sveučilišni studij francuskog jezika i književnosti, smjer: nastavnički (dvopredmetni)

The seal of the University of Zadar is a circular emblem. It features a central illustration of a building with a dome and a portico. The text "SVEUČILIŠTE" is written along the top inner edge, "U ZADRU" along the top outer edge, and "UNIVERSITAS STUDIORUM JADERTINA" along the bottom inner edge. The years "1961" and "2002" are positioned on the left and right sides of the inner circle, respectively.

Josip Abramac

**L'Étude des personnages féminins dans les « Lais » de
Marie de France**

Diplomski rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije

Diplomski sveučilišni studij francuskog jezika i književnosti, smjer: nastavnički (dvopredmetni)

L'Étude des personnages féminins dans les « Lais » de Marie de France

Diplomski rad

Student/ica:

Josip Abramac

Mentor/ica:

Doc. dr.sc. Daniela Ćurko

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, Josip Abramac, ovime izjavljujem da je moj diplomski rad pod naslovom L'Étude des personnages féminins dans les « Lais » de Marie de France rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. rujna 2021.

TABLE DES MATIÈRES

1	Introduction.....	1
2	Le genre du <i>lai</i> et le recueil des lais de Marie.....	4
2.1	La datation et la définition générique du lai.....	4
2.2	L'importance de la thématique amoureuse dans les lais.....	8
2.3	L'amour courtois et la fin'amor et le monde des Lais	9
3	L'image de la femme et le rôle des personnages féminins	15
3.1	Les femmes d'adjuvants dans les lais féeriques (<i>Guigemar, Milon et Lanval</i>).....	15
3.1.1	La dame de Guigemar, avatar mondain d'une <i>banshee</i>	15
3.1.1.1	La porte sans clé ni serrure comme la métaphore d'une éthique	21
3.1.1.2	La jeune suivante de la dame	22
3.1.2	La dame de Lanval.....	22
3.1.2.1	Lanval, avatar de la victime sacrificielle.....	23
3.1.2.2	La fée de Lanval, initiatrice à l'amour et à la sexualité.....	26
3.1.2.3	Une fée justicière	28
3.2	Les personnages féminins d'adjuvants dans les lais courtois.....	29
3.2.1	La dame au cygne de <i>Milon</i>	29
3.2.2	Les trois personnages féminins d'adjuvants dans <i>Le Frêne</i>	30
3.3	Les personnages féminins ayant le rôle d'opposants	31
3.3.1	La part d'ombre de l'épouse de Bisclavret.....	31
3.3.2	L'épouse criminelle de sénéchal d' <i>Equitan</i> . Sa transformation de l'objet de la quête en opposant.....	34
3.3.3	La reine Genièvre dans <i>Lanval</i>	35
3.3.4	La vieille veuve de <i>Yonec</i>	35
3.3.5	La dame du lai de Chaitivel [le Malheureux].....	36
3.3.6	Le personnage de la mère dans <i>Le Frêne</i>	36
3.4	Les personnages féminins ayant le rôle du sujet ou l'héroïsme de l'amour	37
3.4.1	La dame de Yonec ou l'amour-souffrance et la mort	37
3.4.2	La dame du lai du <i>Rossignol</i> [<i>L'Aüstic</i>], ou la sublimation de la souffrance	39
3.4.3	La dame de lai de Frêne ou l'abnégation récompensée par l'amour humain	40
3.4.4	Guilheluc, héroïne d'Eliduc, ou l'abnégation récompensée par la foi.....	41
4	La vie quotidienne des femmes, le statut et la condition féminines au Moyen Âge français.....	43

4.1. L’habitat de la noblesse féodale : le château avec son donjon	45
4.1.1. Le château médiéval à travers les siècles	47
4.2. La vie de la jeune fille et de la femme mariée.....	51
4.3. La vie quotidienne de l’enfant.....	56
4.4. La grâce ou la peine : les données relatives à la criminalité féminine.....	59
7. Résumé.....	70
7.1 Résumé en français	70
7.2 Sažetak na hrvatskom.....	72
7.3 Abstract in English	74
8. Annexe.....	76

1 Introduction

Le sujet de mon mémoire de Master II est d'analyser l'image de la femme dans les douze Lais de Marie de France, écrits dans le dernier tiers du XII^e siècle.

J'ai choisi ce thème parce que j'ai suivi le cours intitulé *La littérature française du Moyen Âge et de la Renaissance*, qui m'a non seulement fait apprécier les œuvres majeures de la littérature de ces deux époques, mais qui m'a aussi fait comprendre qu'il était impossible d'étudier de maintes œuvres littéraires de la littérature française du XIX^e au XXI^e siècles, et notamment celles de l'époque du romantisme et du surréalisme français, puis le drame symboliste (notamment celui de Maurice Maeterlinck), et le roman du XX^e siècle (et notamment des œuvres des auteurs de la première importance, comme Julien Gracq, Jean Giroudoux ou Jean Giono) sans bien connaître la littérature courtoise. Ce cours m'a aussi fait comprendre combien il était important, pour acquérir une culture générale nécessaire à un futur enseignant de la langue et de la littérature française – lequel doit nécessairement être le passeur, voire l'ambassadeur de la culture française et francophone – d'étudier, dans le texte, des grands auteurs de la Renaissance française comme François Rabelais et Michel Montaigne, tout comme il est impossible d'avoir une vision panoramique de la poésie française sans avoir étudié au préalable la poésie de grands poètes du Moyen Âge et de la Renaissance, comme François Villon et de Pierre de Ronsard.

J'ai été particulièrement et personnellement attiré par le monde des *Lais* de Marie de France pour deux raisons suivantes : parce que son écriture poétique et elliptique me séduit et me fascine – il est impressionnant de voir qu'il est possible, pour un écrivain, de dire et surtout de suggérer beaucoup, en très peu de mots, et parce qu'elle était la première conteuse et poétesse de langue française. Du fond d'un XII^e siècle français déjà très lointain, et au fond d'une civilisation médiévale disparue, la voix de Marie de France a pu traverser les siècles, si bien qu'elle attire toujours l'attention d'un public exigeant et des chercheurs contemporains. C'est conclure que son œuvre nous parle encore et nous dit des vérités encore valables sur l'amour, la mort et le cœur de l'homme – et surtout de la femme.

Dans notre étude de l'image et du rôle des personnages féminins dans les *Lais* de Marie de France, nous adoptons une approche éclectique, en nous appuyant d'abord sur les recherches

du sémioticien Algirdas Julien Greimas, notamment sur son ouvrage *La Sémantique structurale*, ensuite sur les études de la mythologie celte, et en particulier sur les recherches du médiéviste Philippe Walter, sur l'anthropologie religieuse de René Girard, sur la sociologie des religions d'Émile Durkheim, de l'histoire des religions (Mircea Éliade, Arnold Van Gennep), ainsi que la psychanalyse de Jacques Lacan.

Dans la première partie de notre mémoire de Master II, nous résumerons les définitions du genre littéraire médiéval du *lai*, forme brève qui apparaît au dernier tiers du XII^e siècle français, pour disparaître vers le milieu du XIII^e siècle, et dont Marie de France est le seul auteur connu, les autres lais préservés étant anonymes. Ensuite, nous tâcherons de cerner la personnalité et d'évoquer ce que l'on peut savoir sur la vie et sur l'identité de Marie, considérée, nous l'avons affirmé *supra*, comme la première poétesse en langue vernaculaire, et qui écrivait notamment en dialecte anglo-normand de l'ancien français.

Ensuite, en partant de l'hypothèse que le succès attesté de Marie après du public féminin de son temps était en partie dû à la place de choix qu'elle accordait aux personnages féminins, ainsi qu'à la nouvelle thématique, amoureuse, nous résumerons l'idéologie de la *fin'amor* et de l'amour courtois qui imprègne le monde des *Lais*.

Ensuite, dans la partie la plus importante de notre mémoire, nous étudierons les personnages féminins divisés d'après le rôle qu'ils ont dans les *Lais*, suivant le modèle actantiel de A. J. Greimas : ainsi, commencerons-nous par les personnages d'adjuvants, d'abord dans les lais féeriques (*Guigemar* et *Lanval*), puis dans les lais courtois (*Le Frêne*, *Milon*), ensuite les personnages féminins ayant le rôle de sujet, donc des héroïnes des lais féeriques (*Yonec*), et des lais courtois (*L'Aüstic* et *Fresne*), et à la fin des personnages ayant le rôle d'opposants, dont la part d'ombre de l'épouse de *Bisclavret*, le personnage de la femme criminelle du sénéchal d'*Equitan*, le personnage de la reine Genièvre dans *Lanval*, de la vieille sœur du seigneur dans *Yonec*, et de la dame de *Chaitivel*. Comment Marie a dépeint ses héroïnes, si elle les a soutenues, si elle a pris leur partie plutôt que celle de leur époux dans son œuvre, ce que nous pouvons apprendre de ses descriptions de ses héroïnes, ce ne sont que l'une des nombreuses questions auxquelles nous essaierons de répondre dans le troisième chapitre.

En lisant les *Lais*, le lecteur remarque que les héroïnes de Marie de France sont des femmes nobles, épouses des seigneurs. Les femmes nobles vivaient-elles parfois vraiment

enfermées dans des donjons ? Est-ce que les femmes nobles avaient le droit de choisir leur époux ou de faire d'autres choix dans leur vie ? Quelles étaient les responsabilités des femmes médiévales à l'intérieur de leur foyer et dans la société de leur temps ? Nous essaierons de répondre à ses questions-là aussi dans le quatrième et dernier chapitre de notre mémoire. Nous y porterons une attention particulière aux archives historiques de l'époque où Marie est vécue, afin de voir si ses *lais* traduisent et transposent toutefois une certaine réalité sociale, malgré leur merveilleux. En effet, même si de nombreux motifs de ces *lais* proviennent de la mythologie celte, donc d'un fond très ancien, bien plus ancien que la réalité historique du XII^e siècle français, il nous intéresse de savoir s'il y a pourtant des détails qui révèlent la réalité sociale et culturelle de l'époque historique où Marie de France a vécu. Dans cette dernière partie de notre mémoire de Master, nous prenons un recul par rapport à l'image de la femme, hautement idéalisée dans le cas des personnages ayant le rôle de sujet ou d'adjuvants, chez Marie, et étudions la réalité historique de la vie des femmes, le statut et la condition des femmes au temps de Marie de France. Pour cette dernière partie de notre ouvrage, nous nous sommes basés sur les recherches des historiens Georges Duby et de Jacques Le Goff concernant l'histoire de la vie quotidienne des femmes à l'époque féodale et notamment au XII^e siècle français. Bien que l'univers des *Lais* soit en grande partie celui des contes, et que son esthétique ne soit point réaliste, nous verrons s'il est possible néanmoins de relever, dans ses contes, quelques traits significatifs révélant le statut et la condition féminine au Moyen Âge français et notamment dans la seconde moitié du XII^e siècle français. En combinant des informations et des connaissances issues de diverses sciences, et malgré les inconnues liées à la biographie de l'auteure elle-même, nous aurons donc recours à une approche non seulement éclectique, mais aussi interdisciplinaire afin de mieux cerner l'image de la femme que les *Lais* de Marie de France véhiculent, et de comparer cette image à la vie et au statut de la femme dans la réalité sociale et historique de la seconde moitié du XII^e siècle français.

Je dédie ce mémoire de Master II à ma grand-mère qui m'a raconté des histoires sur sa vie, à ma mère qui lutte courageusement dans la vie malgré de nombreux obstacles et à toutes les femmes qui se sentent malheureuses ou qui sont soumises à de diverses formes de violence, qu'il s'agisse de la violence subie de la part de leurs époux, ou du harcèlement et d'autres formes de la violence subis de la part de la société.

2 Le genre du *lai* et le recueil des *lais* de Marie

2.1 La datation et la définition générique du lai

Avant d'analyser le rôle des personnages féminins et l'image de la femme dans les *Lais* de Marie de France, nous définirons le genre littéraire de lai et donnerons des dates de sa floraison.

Même s'il y a diverses controverses sur la date exacte de rédaction de l'œuvre, une chose est sûre, il s'agit du dernier tiers du XII^e siècle français. Pierre Ménard affirme que les lais auraient dû être écrites avant 1189.¹ Un gros problème est également le fait que rien n'est connu de l'auteure -même, sauf que nous la connaissons par son nom.

Le lai est une forme narrative médiévale de la littérature courtoise. Philippe Ménard souligne leur brièveté : le lai comprend « *des œuvres habituellement brèves, qui atteignent à peine cinq cents vers* ». ² Il s'agit évidemment des vers octosyllabes, les vers du *roman* courtois du XII^e siècle, ainsi que des lais. Les lais sont écrits dans « *le dernier tiers du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle* » ³ pour disparaître vers le milieu du XIII^e siècle, et il y en a au total trente-cinq, dont douze de Marie de France, et vingt-trois lais anonymes. La majorité des médiévistes du XIX^e siècle distinguent le lai narratif, genre narratif qui correspond, en tant que genre courtois, à celui du fabliau dans la littérature populaire, et le lai lyrique qui a inspiré le conte en vers. Ces contes nous sont devenus disponibles grâce au manuscrit Harley 978 conservé à la *British Library* à Londres. Ce recueil de contes a été écrit par un auteur spécifique, plus précisément par une Marie dont le nom apparaît dans le premier lai: «*Ecoutez donc, seigneurs, les récit de Marie*» (Guigemar, v. 3). ⁴ Aussi, il est généralement admis que Marie, en plus d'être l'auteur de *Lais*, est aussi l'auteur de *L'Espurgatoire saint Patrice*, une traduction du *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* d'Henry de Saltrey, et l'auteur de l'œuvre *Les Fables*. Dans le dernier cas, il s'agit des fables ésopiques adapté en français d'une version anglaise. Dans cette œuvre-ci, le nom de Marie de France est mentionné dans l'épilogue du recueil des *Fables*, et c'est le même

¹ Cf. Pierre Ménard, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Âge*, Paris : PUF, 1997 (1979) : 19).

² Philippe Ménard, *Les „Lais“ de Marie de France*, Paris : Presses universitaires de France, 1979, p. 51.

³ Ibid.

⁴ Marie de France, 1990, *Guigemar*, in : *Lais*, Paris: Librairie Générale française, p. 27 (Coll. « Le Livre de poche »)

nom qui se trouvait aussi dans le manuscrit de Harley: «J'ai nom Marie, je suis de France» (Intro., pg. 2).⁵ ⁶ Malgré une opinion générale des médiévistes selon laquelle un seul auteur, Marie de France, a écrit *Les Fables* et les douze lais du manuscrit de Harley, il y a toujours la possibilité que l'auteur des *Lais* et l'auteur des *Fables* ne soient pas une seule et même personne. C'est pourquoi la question de l'identité de l'auteur de *Lais* ne cesse d'intriguer la critique littéraire, d'autant plus que l'on ne sait presque rien sur sa vie, mise à part qu'elle était d'origine noble, et qu'elle vivait et écrivait à la cour prestigieuse d'Henri II de Plantagenêt à Londres. Rappelons que la reine, l'épouse du roi Henri II Plantagenêt était Aliénor d'Aquitaine, auparavant déjà la reine de France, l'épouse de Louis VII. Aliénor était une des premières mécènes connus de l'art sur le sol de la France, et continua son mécénat avant la lettre sur le sol britannique.

Les *Lais* du manuscrit Harley comprennent au total environ 5770 vers octosyllabes. Les contes varient dans leur longueur. Ainsi le lai de *Chèvrefeuille*, un conte épisodique de la légende de Tristan et d'Yseult n'a-t-il que 118 vers, alors qu'*Eliduc* est presque un court roman traitant le sujet des angoisses d'un homme aux loyautés contradictoires (1184 vers).⁷ Depuis sa première publication en 1819 par B. de Roquefort, les *Lais* ont été fréquemment édités et traduits, et comme G. S. Burgess déclare: „Il reste peu de problèmes de compréhension de base du texte, mais il reste encore un ou deux passages difficiles à traduire“.⁸

Donc ce premier chapitre porte principalement sur la question de l'origine de ces lais. L'ambiguïté entourant la traduction de certaines parties des *Lais*, mais aussi la question de la traduction du terme de « *lai* », qui probablement provient de la langue celtique, ont incité plusieurs critiques à essayer de cerner de plus près le genre du lai. La question est de savoir si ces lais étaient accompagnés de musique ou s'ils étaient récités, car Marie a écrit dans un de ces lais: «Du conte que vous venez d'entendre, on a tiré le lai de Guigemar, qu'on joue sur la harpe et la rote: la musique en est douce à entendre.“⁹ De plus, on ne sait pas quel est le nom commun de ces lais et à quel genre ils appartiennent, car dans le *Lai du Frêne*, Marie a écrit: «Je vais vous

⁵ Marie de France, 1990, „Introduction“, in: *Lais*, Paris: Librairie Générale française, (Coll. « Le Livre de poche »)

⁶ J. S. Guthrie, 1976, *Critical analysis of the roles of women in the "Lais" of Marie de France*, University of Montana, Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers, p. 4

⁷ G. S. Burgess, 1987, *The Lais of Marie de France Text and context*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, p. VIII

⁸ *Ibid.*

⁹ Marie de France, *Guigemar*, in: *Lais*, op. cit., v. 883-886, p. 53.

raconter le lai du Frêne d'après le récit que je connais»,¹⁰¹¹ tandis que dans le lai de *Guigemar* Marie a écrit: «Je vais vous raconter en peu de mots les contes dont je sais qu'ils sont vrais, les contes dont les Bretons ont tiré leurs lais». ¹²

À la lecture des lais, on peut remarquer plusieurs noms de villes, lieux et autres localités réelles, situés aussi bien en Bretagne que de l'autre côté de la Manche, en Angleterre et au Pays de Galles, mais il y a aussi des mentions de Salerne en Italie et, évidemment, des lieux relevant de la mythologie celte, comme l'île d'Avalon dans le *Lai de Lanval*. Ensuite, en plus de contextes géographiques réaliste joint à celui des lieux fictifs et des lieux relevant de la mythologie celte, les *Lais* nous offrent une image unique de la société féodale et de la cour à l'époque où Marie écrivait ces poèmes, et cela malgré le merveilleux qui caractérise plusieurs de ces lais. Bien que Marie ait écrit pour la société de cour de l'époque féodale et que ses héros possédaient des compétences en matière de combat et du maniement d'armes, nous pouvons dire que la thématique principale de ses lais est l'amour et la thématique amoureuse et que les personnages centraux sont les femmes. Par conséquent, au deuxième chapitre, j'étudierai des personnages féminins dans les *Lais* de Marie de France. Les *Lais* offrent plusieurs types de personnages féminins qui joueront, selon le poème, un rôle actif (par ex. dans *l'Equitan*) ou passif (par ex. dans *Le Frêne*) dans le développement de l'histoire. Comme G. S. Burgess a déclaré :

« *Physiquement, les héroïnes reflètent le stéréotype du XII^e siècle, mais elles sont particulièrement intelligentes et toujours capables de remporter une forme de victoire sur les hommes qui les oppriment* ». ¹³

En 2018, une théorie intéressante présentée par Phillippe Walter a émergé concernant la définition du genre de lai. Selon cette théorie, le lai ne désigne pas les lais de Marie de France, mais les œuvres qui les ont précédés. Donc, Marie de France n'aurait pas écrit de lais, mais elle aurait écrit des contes inspirés par des lais qui existaient avant elle, ce qui est fort différent. Étant donné qu'il s'agit d'une littérature médiévale en ancien français qui regorge de nombreux dialectes, le mot *lai* n'était pas à l'abri de la confusion sémantique chez les linguistes. La critique s'accorde sur le fait que Marie emploie toujours le mot *lai* au sens anglo-normand. Si on peut

¹⁰ Marie de France, *Le Frêne*, in: *Lais*, op. cit., p. 64

¹¹ Marie de France, *Ibid.*, v. 1-2, p. 89.

¹² Marie de France, *Guigemar*, in: *Lais*, op. cit., v. 19-21, p. 27.

¹³ G. S. Burgess, op. cit., p. X.

croire son *Prologue*, elle trouve des exemples chez le chanoine Wace qu'elle a lu. Chez Wace, le mot *lai*, en anglo-normand, désigne un morceau de musique.

Tous les exemples du mot *lai* relevés dans le *Dictionnaire d'ancien français de Tobler-Lommatzsch* sont anglo-normands.¹⁴ L'étymologie du mot *lai* reste trop discutée, car en gaélique, le mot *laid* peut signifier « *chant d'oiseau* » mais qu'il est aussi un terme de métrique. Il est difficile à établir une dérivation phonétique de ce mot, mais il est sûr que le mot *lai* transpose en anglo-normand un terme d'origine gaélique. Peut-être, si on va un peu plus loin, on peut relier ce mot gaélique *laid* au sanskrit *laya* qui signifie « *mesure, tempo* » et qui, comme lui, relève de l'esthétique musicale.¹⁵ Aussi, P. Walter a donné dans son article l'un des nombreux exemples intéressants qui expliciteraient le sens du terme *le lai*, et il s'agit de la traduction de la signification du mot *lai*. Philippe Walter nous en fournit un exemple dans le *Lai de Frêne* : « *Du ai del Freisne vus dirai, Sulunc le cunte que jeo sai* » (v. 1-2), les vers que M. Séguy et N. Koble ont traduit de la manière suivante : « *Je vais vous raconter le lai du Frêne en suivant l'histoire que je connais* ». Philippe Walter, par contre, traduit la même phrase différemment : « *Je vais vous parler au sujet du lai concernant le Freisne* ».¹⁶ Cet exemple nous dit que Marie n'écrit donc pas le *Lai du Frêne*, mais elle écrit au sujet de ce lai préexistant. On peut conclure qu'en anglo-normand, un mot *lai* ne désigne pas une forme narrative, mais essentiellement lyrique. Malgré le fait qu'aujourd'hui on l'appelle cette œuvre *Lais* de Marie de France, nous avons précisé qu'il y a encore des médiévistes qui doutent que ces récits en vers soient les lais, mais on ne peut pas non plus les appeler les « *contes* » comme Marie de France les appelle dans son *Prologue*.

De ces théories de l'ordre des poèmes, et il y en a certainement plus, il est évident que tous les lais ne sont pas nés comme pure imagination de l'auteur. À l'époque quand elle est vécue, pour une femme, Marie de France avait une large connaissance de la littérature et des sciences, en plus elle était multilingue est la preuve sont les ouvrages traduits comme *Les Fables* (de l'anglais au français) et *l'Espurgatoire saint Patrice*. (du latin au français). Plusieurs allusions dans le *Lais* indiquent que Marie de France connaissait bien le *Brut* de Wace, le *Roman de*

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

Thèbes et le *Roman d'Enee*, et plusieurs œuvres d'Ovide.¹⁷ La complexité de chaque poème est racontée par les deux premiers articles de Romania intitulé « *Pour la Chronologie des Lais de Marie de France* » dans lequel Hoepffner a analysé le lai de *Lanval*. Il conclut que la conception de Marie du royaume du roi Arthur est basée sur le *Roman de Brutus* de Wace. De plus, l'histoire primitive perdue de Tristan est visible dans les descriptions de la fée, puis dans la description de la fée et de ses servantes on assiste à un emprunt direct à l'oeuvre de *Roman de Thèbes* et enfin on a le procès de Lanval qui est similaire à celui de l'oeuvre de *Thèbes* par Daire Le Roux. Dans un autre article, Hoepffner analyse *Guigemar* et *Yonec* dans lequel il appelle ce dernier « *parent proche* » de *Lanval*.¹⁸ Les éléments surnaturels sont généralement plus présents à *Yonec* et à *Lanval*, mais *Yonec* a emprunté moins à d'autres œuvres que *Lanval*. Donc, on peut voir l'influence de *Brutus* à *Yonec* (la description de la ville de Muldumarec) et l'influence de *Thèbes* (la description du lit, de l'épée et de la tombe).¹⁹ Selon Hoepffner, vers 1160 ou un peu plus tard, *Guigemar* a été écrit sous l'influence directe d'*Eneas*. Aussi, l'influence d'*Eneas* est visible dans les œuvres d'*Eliduc*, *Milun* et *Equitan*. Lorsqu'on mentionne *Equitan* ainsi que *Chaitivel*, la description de l'amour est influencée par le troubadour. Le travail de Hoepffner sur la chronologie des *Lais* bien que dispersé dans plusieurs revues, il nous donne une chronologie approximative et l'influence du travail sur *Lais*, et ce sont: *Bisclavret*, *Laüstic*, *Le Fresne* (charpente traditionnelle ou couleur locale bretonne délibérée); *Deus Amanz*, *Chevrefoil* (avec une nette influence du *Brutus*), *Lanval*, *Yonec* (influencé par le *Brutus* et le *Thèbes*), *Guigemar*, *Eliduc*, *Milun* (influencé par le *Brutus*, le *Thèbes* et l'*Eneas*), *Chaitivel* et *Equitan* (également influencé par le code provençal de l'amour).²⁰

2.2 L'importance de la thématique amoureuse dans les lais.

Les *Lais* représentent une littérature folklorique destinée à la société courtoise dans laquelle les deux préoccupations fondamentales sont l'amour (tragique ou heureusement) et la

¹⁷ J. S. Guthrie, *Critical analysis of the roles of women in the Lais of Marie de France*, University of Montana, Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers, 1976., p. 5.

¹⁸ G. S. Burgess, op. cit. p. 4.

¹⁹ Ibid.

²⁰ G. S. Burgess, op. cit. p. 5.

justice.²¹ Pour Marie, l'amour est une souffrance qui accompagne la vie d'une mal-mariée, et les paroles des femmes suscitent souvent une histoire d'amour ou une action dramatique, alors l'auteur est aux prises avec la société féodale du XII^e siècle qui était associée à la sexualité et à l'androgénie. C'est au XII^e siècle que l'élite dirigeante a commencé à s'intéresser aux beaux-arts et à la littérature. Avec l'avènement de l'amour courtois et des *fin'amors*, les genres qui ont leurs origines dans l'idéologie des poètes troubadours hispano-arabes du Moyen Âge et qui diffèrent par les codes sociaux dans le nord et le sud de la France, deviendront bien plus importants que le genre des héros épiques, ou chanson de geste. Dans le nord de la France, le roman courtois remplacera la chanson de geste, tandis que dans le sud de la France, il sera remplacé par la chanson lyrique. Dans la nouvelle littérature, l'action extérieure du héros épique est ainsi remplacée par une insistance sur l'individu dans des dilemmes émotionnels et psychologiques.²² La caractéristique principale de l'amour courtois et *fin'amor* est la *mezura* qui implique un savoir-vivre, de la maîtrise de soi, de la modestie, de la patience et surtout de la modération dans le désir. L'absence de la *mezura* dans le *Lais de Marie de France*, sera un grave défaut pour un chevalier ou sa dame. Par conséquent, si dans la courtoisie cela signifie la discipline, alors la *mezura* signifie l'autodiscipline. Marie de France jugera ses héros et héroïnes en fonction de leurs mérites et de leur relation amoureuse. Ses critères sont la *mezura*, le secret, la discrétion et la fidélité.

2.3 L'amour courtois et la fin'amor et le monde des Lais

Dans le douzième volume de *Romanie*, publié en 1883, Gaston Paris « invente » le syntagme et le terme de l'amour courtois et en donne la définition. Cela a été le point d'origine d'une polémique académique dont les savants se sont réchauffés depuis près de cent ans.²³ À la fin de son article sur *Lancelot ou Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, Gaston Paris énumère certaines caractéristiques du comportement des héros et héroïnes qu'il a trouvé dans le *roman* courtois mentionné. Il a ensuite affirmé que cette liste des traits représentait l'actualisation dans une œuvre de fiction de la théorie de l'amour énoncée par Andreas Capellanus dans son *De*

²¹ E. Whalen, op. cit. p. 55; J. Guthrie op. cit. p. 6; G. S. Burgess, op. cit. p. 30.

²² J. Guthrie, op. cit. p. 12.

²³ J. D. Burnley, *Fine Amor: Its meaning and Context*, The Review of English Studies, Oxford University Press, 1980, Mai, vol. 31, n. 122, p. 129.

arte honnête amandi.²⁴ D'une manière générale, les écrivains et poètes en langues vernaculaires – français, provençal et italien – qui ont surgi dans le sillage du latin ont donné aux termes dérivés de mot *amor* un sens plus restreint et à nous plus familier. Par amour (leur thème le plus courant), ils entendaient normalement l'amour sexuel, et généralement cette forme raffinée que les troubadours appelaient *fin'amor*.²⁵ *La Fin'amor* sublime le désir sexuel, et s'exprime dans un culte et un service de l'objet désiré, la femme, considérée comme en quelque sorte supérieure de l'amant masculin. Mais quelle est la véritable origine du terme *fin'amor*, et est-ce que la *fin'amor* et ce que Gaston Paris appelle « *l'amour courtois* » désignent la même chose ?

J. D. Burnley déclare dans son article *Fine Amor: Its Meaning and Context* :

“[...] dans l'usage médiéval les mots l'amour et “l'amor” avaient un sens bien plus large que celui du mot « l'amour » dans l'anglais moderne. Les termes incluaient l'affection entre les amis, le lien entre le seigneur et le vassal, tout comme les significations plus familières de la charité chrétienne et de la concupiscence humaine. »²⁶

Chez de nombreux auteurs français ou ceux de la langue latine²⁷, on peut rencontrer très souvent l'usage de l'idiome du mot *fin'amor*. Etymologiquement, le mot *fin* vient probablement du mot latin *finitum* qui signifiait quelque chose qui est complété, auquel rien ne peut être ajouté à titre d'amélioration. En ancien français, le mot apparaît dès la *Chanson de Roland* dans l'expression *fin or*, qui signifie « *or pur* ». Du Cange implique que de telles associations sont à l'origine de l'expression *fine amor*, lorsqu'il met en parallèle l'expression avec le latin médiéval *aurum finum* « *or pur* ». ²⁸ L'adjectif *fin*, en plus d'être un modificateur d'émotions autres que l'amour, pourrait modifier le sens d'autres mots. En anglais et en français, l'utilisation de l'adjectif *fin* avec le mot *cuers* (le cœur) est utilisé pour modifier une gamme de facultés psychologiques et d'émotions.²⁹ Une utilisation identique de l'expression de *fin cuer* est courante aux XIII^e et XIV^e siècles, mais cette phrase ne signifiait pas la qualité de l'amour, mais seulement son intensité, et c'était souvent le cas en ancien français.

Quant au mot *l'amor*, en latin classique, le mot *amor* avait un sens large, mais avec l'avènement du christianisme, son vrai sens a changé. Ainsi, dans son oeuvre autobiographique,

²⁴ Ibid.

²⁵ Kenelm Foster, *Love and „Fin Amors“*, Blackfriars, Wiley, 1961, décembre, vol. 42, no. 498, p. 495

²⁶ [Dans le texte: “[...] in medieval usage the words love and amor are semantically much broader than in modern English, and they include the affection between friends, the tie between lord and vassal, as well as the more familiar significations of Christian charity and human concupiscence.”] J. D. Burnley, *op. cit.*, p. 131.

²⁷ J. D. Burnley, *op. cit.* p. 131.

²⁸ Cf. J. D. Burnley, *op. cit.* p. 131.

²⁹ J. D. Burnley, *op. cit.* p. 133

les *Confessions*, St. Augustin cherche Dieu, et sa recherche n'est rien d'autre qu'une exploration profonde de sa propre capacité d'aimer.³⁰ Thomas d'Aquin était bien connu en distinguant entre deux types d'amour, *amor amicitiae*, l'amitié désintéressée, et *amor concupiscentiae*, un désir égoïste de posséder, vu comme un avantage pour soi.³¹ Dans une relation entre les sexes, *fin'amor* peut aussi désigner le terme *amicitia* ou *pietas*, qui signifiait une relation non sexuelle entre un homme et une femme.

Un résumé de l'essai de J. D. Burnley montre comment l'adjectif *fin* peut signifier « excellent », « parfait », « pur », mais il peut aussi être utilisé, en particulier dans les constructions adverbiales, comme intensificateur pour indiquer la force et véhémence d'un sentiment ou d'un désir. De plus, en collocation avec le mot *amor*, il peut être appliqué à toute l'étendue de la relation d'amour humaine et divine.³² En plus, Dr. Reiss a déjà montré que *fin'amor* n'est pas seulement équivalent à la définition de « amour courtois » donnée par Gaston Paris au XIX^e siècle, car le *fin'amor* représente une sorte d'excellence amoureuse évaluée en termes de théorie psychologique médiévale.³³

Comme un fait de l'histoire littéraire, l'amour courtois émerge dans la poésie lyrique écrite au sud de la Loire à la fin du XI^e et tout au long du XII^e siècle ; et il a été élaboré dans un système et un code de conduite dans l'ouvrage *De Amore* d'Andreas Capellanus, écrit probablement vers 1180.³⁴ Andreas Capellanus a présenté l'amour sous deux aspects : (a) comme un principe de la nature dans lequel l'amour est dépeint comme une attirance sexuelle entre un homme et une femme, et (b) comme un code de conduite humaine en harmonie avec la nature dans lequel une femme doit être libre d'accepter l'amour de son amant, et l'acceptation devait être fondée sur le libre arbitre des deux parties.

L'une des principales caractéristiques de la *fin'amor* depuis l'époque des troubadours est renversement de l'ordre social établi : la *fin'amor* mettait l'homme à genoux devant la dame/ la femme. Les écrivains et poètes médiévaux considéraient l'amour comme un système et un jeu ayant ses propres règles. Ces règles consistaient en secret, en stricte fidélité mutuelle et une réelle *mesure*, donc en maîtrise de soi. Selon Capellanus, un homme devrait avoir de nombreuses vertus, y compris le fait qu'il devrait être sincère, généreux, tempéré, indulgent, gentil,

³⁰ Kenelm Foster, op. cit. p. 494

³¹ J. D. Burnley, op. cit. p. 136

³² J. D. Burnley op. cit. p. 137

³³ Ibid.

³⁴ Kenelm Foster, op. cit. p. 496

courageux, loyal et courtois et il doit être un bon catholique qui respecte les prêtres et les services religieux.³⁵ Savoir bien courtiser les dames est assurément une règle capitale de la *fin'amor*.

La place de la femme dans l'idéologie de la *fin'amor* mérite un peu plus d'attention. Son rôle était de se laisser devenir et être l'objet des désirs physiques de l'amant, dans la mesure où elle impose activement l'idéal moral qu'ils doivent constamment asservir. En outre, il y avait toujours eu une barrière entre la *fin'amor* et le mariage. En effet, dans la société féodale, des raisons d'intérêt dictaient le plus souvent les unions matrimoniales, sans que fût consulté le cœur de la jeune fille ou même celui du jeune homme. Au contraire la *fin'amor*, hors de toute contrainte sociale, prétend à une autonomie morale et une libre élection.³⁶ Ainsi l'amant, toujours inquiet de mériter l'objet aimé, vit dans un tourment délicieux. Car sa nécessaire souffrance est aussi une source de joie. L'intensité de son désir amoureux, qui s'adresse à la fois au *coeur* et au corps de la dame, se trouve accrue par la difficulté et l'éloignement.³⁷ L'amant courtois était fasciné surtout par la beauté de sa dame, et leurs rencontres secrètes avaient lieu dans une chambre ou dans le verger, et étaient accompagnées de regards et de baisers. Aussi, Jean Frappier déclare :

« Les adeptes de la *fin'amor* vivent dangereusement, dans une continuelle anxiété, une ferveur sans cesse alertée. Ils craignent les lauzengiers (losengiers dans la langue d'oïl), plus redoutables encore et odieux que le mari, les envieux et les médisants toujours prompts à épier les amants ».³⁸

À aucun prix l'amant ne doit révéler le nom de leur dame ni même le laisser soupçonner. Le secret est une règle essentielle de la *fin'amor*, non seulement en raison d'une prudence banale, mais aussi parce qu'il convient de comprendre l'amour comme une chose sainte, qu'on ne saurait profaner.³⁹

Dans son ouvrage *Fine Amor: Its Meaning and Context*, J. D. Burnley indique: "Ce concept de "l'amour courtois" était adopté par la plupart des universitaires, mais, à partir du milieu des années 1950, les doutes ont été exprimés de plus en plus souvent concernant à la fois

³⁵ Kenelm Foster, op. cit. p. 499.

³⁶ Jean Frappier, « Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle », in : *Cahiers de civilisation médiévale*, 2e année, n°6, Avril-juin 1959, p. 140.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Cf. Ibid.

son authenticité historique, le terme étant rare dans les textes médiévaux, et aussi concernant la rigidité par lequel le terme a été utilisé depuis ».⁴⁰

L'opposition a donc pris deux formes principales. La première forme niait ironiquement « *l'amour courtois* » en le considérant comme un mythe moderne, et la seconde forme dit que le syntagme « *l'amour courtois* » doit être abandonné au profit de l'expression véritablement médiévale, la *fine amor*, qui est supposée avoir une signification similaire.⁴¹

L'un des partisans de la première forme de l'opposition est D. W. Robertson Jr., professeur à l'Université de Princeton. Selon lui, le concept de l'amour courtois est obstacle à la compréhension des textes médiévaux. Il est d'avis que le concept de l'« *amour courtois* » n'a rien de médiéval et n'est qu'une idée anachronique, entièrement inventée par la critique moderne. Pour lui, la *fine amor* des troubadours et ses dérivés médiévaux, le sentimentalisme du XVIII^e siècle, tout comme la révolte romantique de l'individu ne sont que des aspects changeants de la même faiblesse humaine, un abandon à la passion idolâtre.⁴²

John F. Benton,⁴³ par contre, ne veut fonder son opinion que sur des données historiques, des faits dûment attestés, des documents, « des écrits canoniques et religieux, traités médicaux, pénitentiels, lettres, chroniques, textes juridiques ». C'est oublier trop promptement que la *fin'amor* comportait l'obligation absolue du secret et qu'en principe elle n'était pas matière de chroniques, de chartes ou d'ouvrages dévots.⁴⁴ Cependant un argument de J. F. Benton revêt un caractère dialectique et, de ce fait, nous paraît mériter une particulière attention. Comme Jean Frappier a dit :

« Cherchant à préciser ce qu'était la conception de l'amour au Moyen Age, il oppose, en se fondant principalement sur saint Thomas d'Aquin, un « amour d'amitié », chaste et tout à fait compatible avec la loi sociale et la religion, à un amour fait uniquement de désir charnel ».⁴⁵

⁴⁰ Dans le texte: "This concept of 'courtly love' was readily and widely adopted by literary scholars; but, from the mid 1950s, doubts have been more and more widely expressed both about its historical authenticity, since the phrase scarcely occurs in medieval texts, and also about the rigidity with which it has been used [...]"⁴⁰ J. D. Burnley, op. cit. p. 129.

⁴¹ J. D. Burnley, op. cit. p. 129.

⁴² Jean Frappier, « Sur un procès fait à l'amour courtois », *Romania*, tome 93, n°370, 1972. p. 149.

⁴³ Jean Frappier, op. cit. p. 150.

⁴⁴ Jean Frappier, op. cit. p. 150.

⁴⁵ Jean Frappier, op. cit. p. 151.

Pour John Benton les « gens du Moyen Age » ne confondaient nullement ces deux formes d'amour, bien qu'elles fussent désignées par le même terme *amor*.

Le troisième essai, dû à Charles S. Singleton, professeur à l'Université John Hopkins, s'intitule *Dante : à l'intérieur et au-delà de l'amour courtois*. Charles S. Singleton dit que l'amour courtois était entièrement un jeu, sous prétexte qu'une forme d'art et de poésie est toujours un jeu, c'est tourner trop aisément la difficulté et recourir aussi, en somme, à une manière de jeu, à un simple jeu de mots, pour surmonter les contradictions qu'au moins en théorie entraînait la présence de l'amour courtois au sein d'un monde chrétien.⁴⁶

⁴⁶ Jean Frappier, op. cit. p. 157.

3 L'image de la femme et le rôle des personnages féminins

3.1 Les femmes d'adjuvants dans les lais féeriques (*Guigemar, Milon et Lanval*)

3.1.1 La dame de Guigemar, avatar mondain d'une *banshee*

Le personnage de la *dame* (et parfois de la *demoiselle*) dans les lais féeriques de Marie de France (*Guigemar, Lanval* et, à un degré moindre, *Milon*) joue soit le rôle d'adjuvant selon le schéma actantiel de A.G. Greimas, puisqu'elle est tributaire de figure de la *banshee* (ou de *bansid*) de la mythologie celte et qu'elle en garde les traits et en partie la même fonction, ou les mêmes fonctions. Avant d'approfondir ce personnage, nous nous arrêterons sur le schéma actantiel que Roland Barthes résume de la manière suivante :

« Enfin, A.J.Greimas⁴⁷ a proposé de décrire et de classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font (d'où leur nom d'*actants*), pour autant qu'ils participent à trois grands axes sémantiques, que l'on retrouve d'ailleurs dans la phrase (sujet, objet, complément d'attribution, complément circonstanciel) et qui sont la communication, le désir (ou la quête) et l'épreuve ; comme cette participation s'ordonne par couples, le monde infini des personnages est lui aussi soumis à une structure paradigmatique (Sujet/ Objet, Donateur/ Destinataire, Adjuvant/ Opposant), projeté le long du récit [...]. »⁴⁸

⁴⁷ Cf. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris : PUF, 1986.

⁴⁸ Roland Barthes, « L'Introduction à l'analyse structurale des récits » in Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points/Essais », n° 78, 1977, pp.7-57, cit. p. 35.

célibataire, un seigneur qui refuse de prendre une épouse, met en danger le système entier. Le conte de Marie part de ce manque initial : Guigemar n'a ni amie ni épouse.⁵¹ Nous étudierons le rôle des personnages féminins dans ce lai, vu que les deux personnages féminins y sont des adjuvantes du héros.

Nous sommes donc d'avis que la dame elle-même n'est pas l'objet du désir dans ce lai, puisque ce personnage dans les romans et les récits de la matière bretonne est tributaire de la figure *banshee* dans l'imaginaire celte et qu'elle en hérite le rôle d'adjuvante. Dans notre approche de cette figure de la mythologie celte, nous allons partir des recherches de Philip Walter⁵² et de Jean-Claude Aubailly.⁵³ Philippe Walter assimile le personnage de la dame des lais, notamment anonymes, à la figure mythologique celte de *bansid* :

« La dame est généralement une fée, une femme de l'Autre monde, surtout dans les lais anonymes où son apparition est systématique. [...] Dans les îles Britanniques, la fée est dite *banshee*, transcription anglaise de l'irlandais *bansid*. Dans ce mot figure le mot irlandais *sid* (prononcer : chid) qui désigne un lieu d'habitation. Le mot est parallèle au latin *sedes* « siège, habitation, domicile » ; il désigne le séjour des divinités de l'Autre Monde. »⁵⁴

Dans les lais de Marie, la dame ou la demoiselle donne au héros, chevalier célibataire et souvent isolé, voire pauvre et marginalisé comme le sont Lanval ou Milon, l'amour, le bonheur, parfois la progéniture, ou la richesse, et elle l'initie à la sexualité et à l'amour. Dans le cas du lai de *Guigemar*, la dame est sensée surtout lui apporter l'amour et la progéniture : la biche, représentée non pas seule, mais en compagnie de son faon,⁵⁵ l'indique. En effet, la rencontre avec la dame d'un autre pays, d'un pays lointain – qui, chez Marie de France, de l'Autre Monde celte, dont il dérive, ne garde que le caractère d'un pays différent et lointain – est précédée par deux motifs originaires, eux aussi, de la mythologie celte. Ce sont la chasse à un animal sauvage

⁵¹ Rappelons que Guigemar, chasseur solitaire, tel Hyppolite, personnage de la littérature antique, chasse la biche blanche qui, de la messagère de l'Autre monde (dans l'imaginaire celte) qui a le rôle d'y attirer un chevalier (cf. Philippe Walter, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris, Imago, 2014, p. 63-64), devient chez Marie de France le guide conduisant le chevalier vers une mortelle, la dame mal mariée (sur la modification de la matière bretonne, opérée par Marie, voir la note n° 3 de Laurence Harf-Lancner, in Marie de France, *Lais*, op. cit., p. 31). Or, l'animal est hermaphrodite : c'est un animal sauvage avec son faon, mais il a les bois de cerf. Il faut noter que selon Laurence Harf-Lancner, l'hermaphrodisme de la biche blanche suggère que derrière l'insensibilité de Guigemar à l'amour, il peut s'y cacher le désir homosexuel. Voir Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des Fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003, pp. 77-78.

⁵² Cf. Philippe Walter, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris : Imago, 2014 ; et *Gant de verre. Le Mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly: Édition Artus, 1990.

⁵³ Jean-Claude Aubailly, *La Fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris : Librairie Honoré Champion, 1986.

⁵⁴ Philippe Walter, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, op. cit., p. 125.

⁵⁵ Guigemar ne voit pas un animal solitaire, mais une biche avec son faon : « En l'espeisse d'un grant buisson/ vit une bisse aod sun faün » [trad. de Laurence Harf-Lancner : « Alors, au plus profond d'un épais buisson,/ il voit une biche avec son faon. »] (Marie de France, op. cit, p. 30, v. 90).

de couleur blanche – le plus souvent la biche ou le sanglier - et la navigation magique. Francis Dubost définit la chasse merveilleuse de Guigemar comme « une séquence narrative complexe construite sur un agrégat de motifs (six) presque tous merveilleux », ⁵⁶ alors que le second motif est classé parmi les motifs « à fonction de médiation » entre ce monde et l'Autre monde. ⁵⁷

En effet, le chevalier Guigemar chasse d'abord la biche blanche et la blesse à mort. Or, dans la mythologie celte, la couleur blanche d'un animal sauvage est significative : « Sa couleur blanche dénote son appartenance à l'Autre monde » ⁵⁸ Guigemar, blessé à son tour, à la cuisse, et par la même flèche qui a rebondi, saura son sort par la bouche de l'animal merveilleux, doté du pouvoir de la parole. ⁵⁹ La biche lui prédit que sa plaie à la cuisse ne guérira pas « tant qu'une femme ne viendra pas la guérir ». ⁶⁰ Alors Guigemar, s'éloignant du lieu de son crime et de sa blessure, traverse la forêt et arrive à une rivière, puis aux bras de mer, où il s'étonne de voir un navire. L'étonnement même de Guigemar est signe que l'aventure y attend, qu'elle y commence, puisque l'*aventure*, au sens étroit, est, comme le précise Philippe Ménard : « tout événement inopiné et frappant qui surgit soudain et bouleverse les existences. » (Ménard, 1997 (1979): 85) Guigemar réussit à entrer dans le navire malgré sa blessure qui saigne et c'est ce navire, désert, sans marin et sans capitaine, et très richement orné, qui le conduira, sans qu'il le veuille et sans qu'il le sache, à sa dame qu'il se mettra à aimer. Remarquons ici dans l'imaginaire celte, la navigation merveilleuse était un moyen d'accéder à l'Autre monde, alors que dans ce lai de Marie c'est surtout un moyen et un mode d'accéder au monde de l'autre. Mais cette navigation, ce navire qui emmène Guigemar vers le large, a aussi le sens symbolique : il faut se laisser conduire par son l'inconscient pour ressentir du désir et rencontrer l'amour-passion. Nul étonnement que Guigemar soit effrayé de ce départ inattendu du navire, car, l'amour effraie :

« Puis est levez, aler s'en vult.// Il ne pout mie retourner ;/ la nes est ja en halte mer,/ od lui s'en va delivrement. Bon oré ot e suëf vent,/ n'i a niënt de sun repaire; // mult est dolenz, ne set que faire.// N'est merveille se il s'esmaie. » ⁶¹

⁵⁶ Cf. Francis Dubost, „Les Motifs merveilleux dans les Lais de Marie de France“, in: Jean Dufournet (éd.), *Amour et merveille dans les „Lais“ de Marie de France*, Paris: Honoré Champion, 2013, pp. 41-80, cit. p.71-72.

⁵⁷ Ibid., p. 64-71.

⁵⁸ Philippe Walters, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris : Éditions Imago, p. 63.

⁵⁹ Francis Dubost met en avant ce don de la parole prophétique chez l'animal merveilleux de l'imaginaire celte. Voir Dubost, 2013: p. 77.

⁶⁰ Voir Marie de France, *op. cit.*, p. 32, v. 114-115.

⁶¹ Marie de France, *op. cit.*, p. 36, v. 190-197. [Trad. de Laurence Harf-Lancner : « Il se relève, veut partir/ mais c'est impossible. // Déjà le navire est en haute mer / et file vers le large avec lui. // Le temps est beau, le vent souffle,/ le retour est impossible.// Il se désole, impuissant.// Rien d'étonnant à ce qu'il soit épouvanté ! »]

Or, selon Nathalie Koble et Mireille Séguy, la notion de l'effroi a ici le même sens que lui attribuera la psychanalyse,⁶² et les lais de Marie sont, d'ailleurs, principalement « une littérature qui explore les manifestations du désir et de l'effroi, au sens psychanalytique du terme »⁶³(Koble et Seguy, 2018 :75)

Finalement il y a la rencontre avec la dame qui sera effrayée, elle aussi – son effroi est causée par l'arrivée du navire portant Guigemar. Ainsi les deux protagonistes de ce lai éprouvent la même peur initiale devant l'autre, devant l'inconnu, devant l'amour.

Le personnage de la dame, tout en dérivant d'une *banshee*, n'a plus rien de surnaturel, sauf les deux motifs merveilleux évoqués *supra* et le fait qu'elle habite dans un pays inconnu de Guigemar, un pays étranger et lointain, par rapport à la Bretagne armoricaine dont il est originaire et où il est revenu vivre. Les êtres que nous aimons ne sont-ils pas porteurs d'une altérité qui peut effrayer, ne viennent-ils pas d'un monde différent, et qu'il faut apprendre à connaître ? C'est ce que la narratrice de Marie semble nous suggérer. La blessure de Guigemar, cette plaie ouverte est la métaphore de l'ouverture à l'autre, condition sine quoi non qui permettra au personnage de sortir finalement de son isolement et son égocentrisme et de connaître l'amour. Le dernier trait qui rapproche la dame de *Guigemar* de la fée est son pouvoir de guérir⁶⁴ le héros blessé. Or, Philippe Walter souligne que la médecine, avec la magie et la divination, constituait les trois activités « étroitement liées dans le monde celtique et constituant l'axe mythique d'un personnage féerique ».⁶⁵ Mais là, encore une fois, dans le cas de la mal mariée de *Guigemar*, il n'y a presque plus rien de surnaturel - elle ne fait que prodiguer au blessé les soins les plus naturelles, avec l'aide de la jeune fille :

« En bacins d'or ewe aporèrent :/ sa plaie e sa quisse laverent.// A un bel drap de cheinsil blanc/ li osterent en tur le sanc ; puis l'unt estreitement bendé. »⁶⁶

⁶² Le terme de l'effroi désigne l'irruption d'une situation perçue par le sujet comme dangereuse pour sa vie psychique. C'est aussi le terme employé par la psychanalyse pour définir l'irruption de la sexualité. Cf. J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1967, p. 128-9.

⁶³ Nathalie Koble et Mireille Seguy, *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 75.

⁶⁴ Rappelons que dans le *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre, Yseut la blonde, qui tirait ses origines de la banshee, elle aussi, était la seule qui pût guérir Tristan blessé par un épieu empoisonné. (ajouter la réf.)

⁶⁵ Philippe Walter, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, op. cit., p. 395.

⁶⁶ [Trad. par L. Harf-Lancner : « Elles apportent de l'eau dans deux bassins d'or/ pour laver la plaie de la cuisse. //Avec une belle étoffe de lin blanc, elles essuient le sang autour de la blessure/ qu'elles entourent d'un pansement bien serré. »]. (Marie de France, *Guigemar*, in : *Lais*, op. cit., v. 369-373, p. 44.)

Le grand luxe des bassins fait partie des motifs indiciels du merveilleux, dans la classification de Francis Dubost.⁶⁷ L'or rappelle les messagères de la fée dans *Lanval*, dont « l'aînée portait deux bassins/ d'or pur ». ⁶⁸ Dubost, en analysant les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie, conclut que les bassins d'or de *Lanval* « sont essentiellement des indices féeriques et les deux dameiseles font figures d'initiatrices à un univers de luxe, de raffinement et de volupté. »⁶⁹ (Dubost, 2013: 53)

La dame de *Guigemar*, malgré tout ce que son personnage générique doit à la figure de banshee, n'est donc plus une fée, mais une noble mortelle, « une dame de halt parage,/ franche, curteise, bele et sage. »⁷⁰ Elle fait partie de ces mal mariées, séquestrées par un vieux mari jaloux, et qui sont des personnages féminins fréquents chez Marie de France, comme l'est la dame de *Yonec*, la dame du lai de *Laüstic* et la dame de *Milon*. Contrainte à (sur)vivre prisonnière dans un lieu clos et clausttral, entre un haut mur de marbre vert et la mer,⁷¹ dans une seule chambre avec une chapelle attenante, la dame de *Guigemar* a toutefois deux modes de consolation dans sa solitude : l'art et l'amitié. D'abord, l'art, les murs de son unique chambre étant couverts de peintures représentant la déesse Vénus jetant au feu le livre d'Ovide.⁷² Marie de France, dont l'esthétique de brièveté, qui découle d'abord du choix d'un genre bref, ne laisse pas de place aux longues descriptions,⁷³ dédie pourtant à cette peinture douze vers. Ce choix de s'y attarder si longtemps est une preuve de l'importance que Marie de France accorde à la peinture et surtout à son sujet - la déesse de l'amour dominant et gouvernant les mortels, et même excommuniant ceux qui, comme *Guigemar*, ose lutter contre l'amour :⁷⁴

« La chambre ert peinte tout en tur./ Vénus, la deuesse d'amour,/ fu trèsbien mise en la peinture ; les traiz mustrot et la nature/ cument hom deit amur tenir/ et leialment e bien servir. Le livre d'Ovide, u il enseigne/ coment chascuns s'amur estreigne./en fu ardant le getout,/ e tuz icels escumenjout,/ ki ja mais cel livre lirreient/ ne sun enseignement fereient. »⁷⁵

⁶⁷ Francis Dubost, op.cit., p. 53.

⁶⁸ Dans le texte : « L'einznee portout uns bacins/ d'or esmere, bien faiz et fins [...]. » (Marie de France, *Guigemar*, in : *Lais*, op. cit., v. 61-62, p. 136.

⁶⁹ Francis Dubost, op. cit., p. 53.

⁷⁰ Cf. Marie de France, *Guigemar*, in *Lais*, op. cit., p. 36, v. 211-212.

⁷¹ Voir Marie de France, *Lais*, op. cit., p. 36, v. 219-228.

⁷² Laurence Harf-Lancner est d'avis que Marie de France vise *Remedia amoris*, l'ouvrage d'Ovide qui conseille les manières de combattre l'amour. Marie de France, *Guigemar*, in : *Lais*, op.cit., p. 39, note n°6.

⁷³ Sur l'esthétique de la brièveté des *Lais* de Marie, voir Philippe Ménard, *Les « Lais » de Marie de France*, Paris : PUF, 1997 (1979), p. 202- 212. Ménard souligne que la description de Marie de France est sélective : la poétesse ne choisit que quelques détails significatifs.

⁷⁴ Laurence Harf-Lancner nous informe qu'il doit s'agir de *Remedia Amoris* d'Ovide. Voir Marie de France, op. cit., p. 39, note 6.

⁷⁵ [Trad. par L. Harf-Lancner : « On y voyait Vénus, déesse de l'amour,/ admirablement représentée:// elle y montrait les caractères et la nature/ de l'amour/ et comment l'amour est un devoir qui impose un service

Cette peinture dans la chambre de la mal mariée nous semble être l'expression du défi de la dame lancé, par l'intermédiaire de l'art, à son mari et à sa condition de séquestrée ; une affirmation de sa volonté et de sa décision de ne pas se plier à la volonté d'un mari devenu geôlier implacable. Cette peinture, le reflet et le miroir des valeurs de la dame, nous décrit à son tour la locataire de la chambre comme une femme insoumise, qui érige l'amour, valeur individuelle, en seule valeur et ainsi défie l'autorité de son seigneur et maître, et, par-delà lui, l'emprise de la société féodale sur son sort.

3.1.1.1 La porte sans clé ni serrure comme la métaphore d'une éthique

La dame peut être considérée comme l'initiatrice de Guigemar à la sexualité, et à l'amour. Séparée de Guigemar que son époux avait chassé, et emprisonnée dans une tour dont la couleur (« de marbre bis »)⁷⁶ est à l'image de sa vie triste et solitaire, la dame passe deux ans dans la tristesse et l'angoisse. Puis, juste au moment où, lasse de cette vie de recluse, de prisonnière dans sa tour, n'en pouvant plus de la solitude, elle veut se noyer à la mer, elle sort de sa prison comme par magie : la porte n'est même pas close. Plus encore : la serrure n'existe plus.

L'interprétation psychanalytique de cette sortie miraculeuse, tant elle est facile, s'impose tout de suite : la dame n'a plus voulu se plier à la coutume injuste qui commandait à une épouse d'obéir à « son seigneur et maître », elle n'a plus voulu vivre sans amour, sans son amant, bref, elle n'a plus voulu « céder sur son désir »,⁷⁷ selon l'injonction de Jacques Lacan, même si ce désir semblait d'abord être un désir de mort. Et d'ailleurs, il va subitement s'inverser en son contraire, en désir de l'autre, de l'amour. Cette porte sans clé ni serrure, c'est la métaphore des obstacles qui se lèvent d'eux-mêmes et comme par miracle une fois que l'on est vraiment

loyal. Quant au livre d'Ovide, où il enseigne/ à lutter contre l'amour,/ elle le jetait en un feu ardent/ et excommunait tous ceux/ qui oseraient le lire/ et suivre ses leçons. » (Marie de France, *Guigemar*, in *Lais*, op. cit., trad. des v. 233-244, p. 38-39).

⁷⁶ Marie de France, *Guigemar*, in : *Lais*, op. cit., v. 659, p. 58.

⁷⁷ Dans le *Séminaire VII* intitulé *L'Éthique de la psychanalyse* Jacques Lacan affirme que l'on est « coupable seulement d'avoir cédé que son désir ». Évidemment, il ne faut nullement confondre le désir avec l'envie ou les envies ni l'éthique de Lacan avec un pur hédonisme, car en réfléchissant au problème du désir, le psychanalyste a notamment pensé au personnage d'Antigone. L'héroïne de Sophocle n'a pas cédé sur son désir (de faire enterrer son frère) même au prix de sa propre vie et en a accepté le prix : d'être emmurée vive. Tout comme son père Oedipe, de la pièce *Oedipe à Colone*, Antigone a « rejeté le « primum vivere » (vivre d'abord) pour entrer dans « l'entre-deux-morts » qui fait leur grandeur immortelle. » (Marcelle Marini, *Jacques Lacan*, Paris : Pierre Belfond, 1986, p. 181.)

déterminé à ne plus céder sur son désir et la dame va réaliser alors son projet : abandonner son vieux mari devenu son geôlier, sortir de sa tour devenue un cachot, quitter cette vie qui était déjà la mort même, quitter son pays et partir à l'*aventure*, retrouver son amant.

3.1.1.2 La jeune suivante de la dame

L'amitié sincère de la jeune nièce de son mari reconforte aussi la dame : « Entre les dous out grant amur ; od li esteit quant il errout. »⁷⁸ Ce personnage de jeune fille, le seul être que la dame avait pour compagnie, mis à part un vieux prêtre, choisi pour son impuissance (« les plus bas membres out perduz »),⁷⁹ était une jeune fille « franche e enseignee »⁸⁰ et possédait donc deux des vertus essentielles de la société courtoise. Le personnage jouera le rôle d'adjuvant, elle aussi – c'est le rôle de celui qui aide le héros à obtenir l'objet recherché. C'est cette jeune fille qui, à l'arrivée du navire, encourage d'abord la dame, affolée, de ne pas fuir et d'aller vers le port, tout comme plus tard elle persuadera Guigemar à oser parler de son amour à sa dame, en le mettant en garde contre la dissimulation.⁸¹

Ayant écouté la déclaration de Guigemar, la dame est réticente au début, de peur d'être considérée par le chevalier étranger comme une femme qui accorde facilement ses faveurs. Puis, elle finit par se laisser convaincre, mais la narratrice de Marie reste évasive et pudique quant aux détails des échanges amoureux entre Guigemar et la dame. La *fin'amor* des troubadours, qui a influencé l'idéologie amoureuse des *Lais*, n'était pas un amour nécessairement platonique, aussi bien les rencontres entre la dame et le Guigemar sont très sensuels : « Ensemble gisent et parolent/ e sovent baisent et acolent ; / bien leur covienge del surplus/ de ceo que li altre unt en us ! »⁸²

3.1.2 La dame de Lanval

⁷⁸ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Une grande amitié liait les deux femmes / et la jeune fille vivait avec la dame quand le seigneur était en voyage. »] (Marie de France, *Guigemar*, in *Lais*, op. cit., trad. des v. 250-251, p. 38-39.)

⁷⁹ Marie de France, *Guigemar*, in *Lais*, op. cit., v. 257, p. 38.

⁸⁰ Trad. de L. Harf-Lancner : « noble et courtoise ». Dans le qualificatif de « franche », « l'accent est mis sur les qualités morales élevées », l'adjectif signifiant « noble, loyal, généreux » (URL : [DÉCT : Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes \(atilf.fr\)](http://dect.univ-troves.fr/), alors que le qualificatif « enseignee » signifie « bien élevé » (*Ibid.*)

⁸¹ Voir Marie de France, *Guigemar*, op. cit., v. 446, p. 48.

⁸² [Trad. de L. Harf-Lancner : « Ils s'allongent l'un contre l'autre/ s'enlacent, échangent bien des serments et des baisers. Quant au reste, quant aux pratiques qui sont d'ordinaire/ celles des autres amants, c'est leur affaire ! »] (Marie de France, *Guigemar*, in *Lais*, op. cit., v. 531-534, p. 52-53).

3.1.2.1 Lanval, avatar de la victime sacrificielle

Au début du lai de *Lanval*, le héros, jeune chevalier étranger, a subi une grande injustice de la part de l'autorité suprême qui est celle du roi Arthur lors du séjour du roi à Carlisle à la Pentecôte. Le roi a oublié de le récompenser, alors qu'il a richement récompensé tous les autres barons et comtes. Or, Lanval est pourtant un chevalier ayant toutes les qualités requises, et il les possède à un très haut degré. Ses qualités le distinguent parmi ses pairs, mais c'est précisément la source et la cause de ses problèmes : car, ses pairs, autres barons et comtes sont, somme toute, des rivaux rivalisant d'obtenir les mêmes choses de leur suzerain : terre, femmes, peut-être titres. Il y a là le processus du mimétisme du désir exploré par Girard : si tout le monde souhaite la même chose, cela suscite d'abord de l'envie et de la jalousie entre les rivaux. Or, ce sont des sentiments hostiles qui sont déjà une forme d'agressivité à la base d'une montée de la violence dans la société.⁸³ Toujours selon René Girard, la canalisation de la violence se trouve à la base de tout ordre culturel. La violence est dirigée vers un seul être, ou un seul groupe d'individus, dont la destruction ou l'exil – évacue la violence latente ou en montée et ressoude la communauté.⁸⁴ La violence est donc protectrice de l'ordre culturel. Or, l'entourage du roi Arthur n'est nullement représenté par Marie comme un monde idyllique où règnerait la concorde, l'harmonie, l'amitié et la solidarité. Il y a, au contraire, et nous l'avons vu *supra*, de l'envi, de la jalousie à l'encontre d'un eux, Lanval, et peut-être à l'encontre des autres, le style elliptique de Marie nous ne nous donnant pas tous les détails de l'atmosphère à la cour. Ce monde des égaux – puisque tous sont nobles, et choisis par le roi pour leurs qualités (la prouesse, la vaillance ...)-, se caractérise par le manque d'empathie et de solidarité entre la communauté et la victime emmissaire: « Pur sa valor, pur sa largesce, pur sa bealté, pur sa pruesce/l'envioënt tuit li plusur ; tels li mustrouit semblant d'amur,/ s'al chevalier mesavenist, ja une feiz ne l'en pleinsist. »⁸⁵ Et, ce qui est pire, lors du procès intenté par la reine à Lanval, beaucoup des barons et des comtes voudront la perte de

⁸³ Selon Girard, le désir est toujours triangulaire et mimétique, il a toujours besoin d'un médiateur, car c'est l'Autre qui donne de la valeur à un objet, sans valeur intrinsèque, et le désigne comme l'objet de désir. Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961, ch. I : Le désir « triangulaire », p. 23-78 ; et aussi *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette, éd. Hachette Littératures, coll. « Pluriel/ Philosophie », 1972, ch. VI, p.

.....
⁸⁴ Voir René Girard, *La Violence et le Sacré*, op. cit., ch. I, p. 9-61.

⁸⁵ [Trad. par L. Harf-Lanscner : « La plupart enviaient/ Sa valeur, sa générosité, /sa beauté, sa vaillance:/ certains, qui lui donnaient des marques d'amitiés, n'auraient pas songé à le plaindre/ en cas de malheur. »] (Marie de France, *Lanval*, in : *Lais*, op. cit., v. 21-26, p. 134-135.)

l'étranger, par conformisme et par lâcheté : « Encumber le vuelent plusur/ pur la volenté lur seignur. »⁸⁶

La narratrice de Marie met donc l'accent sur l'isolement de Lanval et sur l'absence de soutien de la part des autres chevaliers de la cour (itinérante) du roi dont personne ne prendrait sa défense : « [...] et nuls des soens bien ne li tint. »⁸⁷ Plus tard, après la rencontre de la fée, alors que les chevaliers se divertissent dans le jardin de la reine, c'est n'est que Gauvin qui se souvient de Lanval et qui persuade les autres, qui n'y avaient nullement pensé, à venir chercher le solitaire pour lui demander de se joindre à eux.

La question qui se pose **est pourquoi c'est Lanval** et pas un autre chevalier qui est l'objet de l'envie générale, et surtout pourquoi il est l'unique victime de l'oubli du roi. Marie de France ne nous en dit rien, s'abstenant de nous expliciter les raisons de l'omission – ou de la décision du roi. Son style elliptique,⁸⁸ et le parti pris d'obscurité⁸⁹ nous ne nous permettent que d'émettre quelques hypothèses, comme celle que l'oubli du roi pourrait être précisément la conséquence de l'envie générale dont Lanval était l'objet : le roi Arthur, en souverain sage et avisé, n'aurait pas voulu distinguer celui que tout le monde envie et qui s'est attiré, par ses qualités, tant de jalousie. Bref, il se peut que le roi n'aurait pas voulu aller à l'encontre de l'opinion générale au moment où il a besoin de l'appui de tous ses chevaliers pour défendre son royaume dans la guerre contre les Écossais et les Pictes.

C'est l'exclusion sociale du héros, provoquée par l'oubli du roi, que Laurence Harf souligne : « [...] le héros est souvent un laissé pour compte qui prend sa revanche sur la société qui l'a méprisée. »⁹⁰ Harf conclut que c'est l'altérité du héros qui est la cause de son exclusion -

⁸⁶ [Trad. par L. Harf-Lanscner : « Beaucoup voulurent sa perte/ pour complaire à leur seigneur. »]. *Ibid.*, v. 433-434, p. 156-157.

⁸⁷ [trad. par L. Harf-Lancner : « [...] et personne, dans l'entourage du roi, n'a cherché à le défendre. »] (Marie de France, *Lanval*, in : *Lais*, op. cit., v. 20, p. 134-135).

⁸⁸ Sur l'art elliptique et l'esthétique de la brièveté de Marie de France voir notamment Pierre Ménard, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Âge*, Paris : PUF, 1979, 1997, coll. « Littératures modernes », ch. V. : L'art de Marie de France, p. 190-237 ; et Pierre-Yves Badel, « La brièveté comme esthétique et comme éthique dans les *Lais* de Marie de France », in : Jean Dufournet (éd.), *Amour et merveille dans les „Lais“ de Marie de France*, Paris : Honoré Champion, 2013, p.25-40.

⁸⁹ Dans le Prologue de *Lais*, Marie se réfère style des Anciens, auxquels elle prête l'obscurité qu'elle semble ériger en modèle de son propre œuvre, parce que l'obscurité, nous dit Marie, a permis de « gloser la lettre », c'est-à-dire de susciter toujours de nouvelles interprétations au fil des siècles. Voir Prologue, in : Marie de France, *Lais*, op. cit., v. 9-22. Pour l'analyse du Prologue, voir notamment Nathalie Koble et Mireille Séguy in : [éd.], *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, Paris : Honoré Champion, 2018 (coll. « Champion classiques/Moyen Âge »), p. 45-57.

⁹⁰ Laurence Harf, « La reine ou la fée : l'itinéraire du héros dans les *Lais* de Marie de France », in : Jean Dufournet (éd.), *Amour et merveille dans les „Lais“ de Marie de France*, Paris : Honoré Champion, 2013, p. 81-108, cit. p. 82.

le héros est marquée de l'altérité, laquelle peut prendre plusieurs formes, et dont l'exclusion est la conséquence (presque) naturelle. Harf affirme, à propos de Bisclavret, le héros marqué d'une autre forme d'altérité : « L'altérité suscite le rejet [...]. »⁹¹

Nous y ajouterons, que ce qui caractérise Lanval dans la situation initiale, et qui est lié à son état d'exclusion sociale, est le fait que l'oubli du roi fait du jeune chevalier **victime d'une grande injustice**. C'est sur ce statut de la victime à qui l'on a fait un dommage que nous nous arrêterons avant d'analyser le rôle de la fée justicière, puisque la fée a précisément le rôle de réparer l'injustice faite à Lanval. Rappelons les traits essentiels d'une victime sacrificatoire : c'est en général ou le plus souvent un étranger,⁹² en tout cas un être dont personne ne prendra la défense,⁹³ parce que seulement dans ce cas-là la spirale de la violence dans la société pourrait être arrêtée. Elle doit être à la fois extérieure et intérieure à la communauté,⁹⁴ or, Lanval fait partie de l'entourage le plus proche du roi Arthur, tout en étant un étranger : « Fiz a rei fu, de halt parage,/ mes luin ert de sun heritage. »⁹⁵ Et Marie de plaindre la situation d'un « étranger sans appui ».⁹⁶ Plus tard, quand le roi demandera les garants voulant garantir pour Lanval qui doit se présenter au procès, Marie de France met encore une fois l'accent sur l'isolement de Lanval, dû à son statut de l'étranger : « Li reis a pleges demandez,/Lanval fu suls e esguarez,/ n'i aveit parent ne ami. »⁹⁷ Ce n'est que Gauvain, seuls parmi les barons et les comtes du l'entourage du roi, qui se portera être le garant, et il sera suivi de ses compagnons.

Tout ce qui reste à Lanval, « bien malheureux et bien soucieux »⁹⁸ car exclu du partage des dons royaux, et donc resté dans la reconnaissance de ses mérites de la part de l'autorité, est de quitter la ville, la cour et, par-delà, la société qui l'a rejeté en quelque sorte. Et c'est dans l'espace de la nature qu'il aura l'*aventure* : la rencontre avec la fée, précédée de celle de ses deux messagères.

⁹¹ Ibid., p. 94.

⁹² Voir René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. ...

⁹³ Ibid., p. 27.

⁹⁴ La victime doit être intérieure à la communauté, pour canaliser vers elle toutes les tendances agressives, et pourtant suffisamment lointaine pour être sacrificable. René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 64.

⁹⁵ [trad. par L. Harf-Lancner : « Il était pourtant fils de roi de noble naissance, mais loin de ses biens héréditaires »]. (Marie de France, *Lanval*, in : *Lais*, op. cit., v. 27-28, p. 134-135).

⁹⁶ *Lanval*, v. 36, p. 136-137. Dans ces vers plains de compassions, la critique a vu un trait autobiographique de Marie, un souvenir de ses propres souffrances d'une étrangère. Selon toute vraisemblance Marie a vécu en Angleterre, alors qu'elle était originaire « de France ». Sur le peu que l'on sait de sa vie, voir notamment Pierre Ménard, op. cit., ch. I : Marie de France en son temps, p. 13-50.

⁹⁷ [trad. de L. Harf-Lancner : Mais Lanval, seul et sans ressources, n'a ni parent ni ami. »] (Marie de France, *Lanval*, in : *Lais*, op. cit., v. 399-401, p. 154-155).

⁹⁸ Dans le texte : « mult est dolenz, mult est pensis » (Marie de France, *Lanval*, op. cit., v. 34, p. 136).

3.1.2.2 La fée de Lanval, initiatrice à l'amour et à la sexualité.

L'arrivée et la rencontre de Lanval et de la fée est préparée et annoncé par la venue des deux demoiselles « somptueusement vêtues », ⁹⁹ et d'une grande beauté, qui viennent justement au moment où Lanval, attristé, voire humilié par l'oubli du roi, est en proie au désespoir. Francis Dubost range ces deux « messagères de la fée » parmi les motifs indiciels du merveilleux et souligne :

« Par leur beauté, leurs riches vêtements, les accessoires dont elles sont munis (les deux bassins d'or pour l'une, la serviette pour l'autre), les messagères de la fée semblent annoncer quelque rituel lustral et purificateur préluant à la rencontre amoureuse. »¹⁰⁰

Or, nous pouvons nous poser la question de la raison d'être du rituel purificateur. De tels rituels sont habituels lors de l'entrée dans l'espace sacré, et Dubost est de cet avis : il pourrait s'agir d'« une cérémonie d'introduction à l'Autre monde ». ¹⁰¹ En effet, l'entrée dans l'espace sacré – qui est dans le roman courtois et dans le lai l'espace de la nature – est précédée par le passage du seuil, donc par les rites du passage. Il s'agit des rites de purification laquelle peut être accomplie notamment par l'eau ou par le sang. ¹⁰² Mais il peut y avoir une autre raison de ce rituel : Lanval doit se laver de l'impureté que représente la violence sociale dont il a été objet et qui a été incarnée par l'oubli du roi et par le rejet consécutif de la part des barons et des comtes, ses compagnons.

La rencontre avec la fée est décrite dans une scène d'un érotisme subtil : la fée, qui attend Lanval dans un pavillon d'une grande richesse, ¹⁰³ l'accueille allongée sur le lit et très légèrement vêtue, avec des parties du corps (dons la poitrine et les hanches) toutes découvertes, offrant ainsi la blancheur de son corps aux regards du jeune homme ravi. Et Lanval, jeune chevalier n'ayant

⁹⁹ Dans le texte : « Vestues furent richement » (Ibid., v. 57, p. 136).

¹⁰⁰ Francis Dubost, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Le rituel de purification fait partie du rite initiatique, au cours duquel l'initié a la triple révélation : du sacré, de l'amour et de la mort (voir Mircea Éliade, *ÉLIADE, Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1957/1965, p. 159). Sur les rites de passage, voir Arnold Van Gennep, *The rites of passage*, traduit par Monika B. Vizedom et Gabrielle L. Caffee, Chicago, Phoenix books, The University of Chicago Press, 1960. Voir notamment le ch. VI: Les Rites de l'initiation.

¹⁰³ Dubost remarque que la splendeur du pavillon produit l'effet du dépaysement radical qui annonce l'univers merveilleux de la fée. Voir Dubost, *op. cit.*, p. 53-54.

jamais connu l'amour, va maintenant connaître la beauté du corps féminin. Ici, l'érotisme du blanc et du rouge, couleurs juxtaposées,¹⁰⁴ symbolise l'alliance de la pureté et de la passion :

« Dedenz cel tref fu la pucele.// Flur de lis e rose nuvele,/ quant ele pert el tens d'este,/ trespasot ele de bealté.// Ele jut sur un lit mult bel/ (li drap valeient un chastel)/ en sa chemise senglement.// Mult ot le cors bien fait e gent.// Un chier mantel de blanc hermine,/ covert de purpre Alexandrine,/ ot pur le chalt sur li geté ; / tut ot descovert le costé,/ le vis, le col et la peitrine:/ plus ert blanche que flurs d'espine. »¹⁰⁵

La fée a donc présenté d'abord dans son rôle de l'initiatrice à l'amour et à la sexualité. Elle propose le pacte à Lanval: elle sera son amie, à condition qu'il garde le secret de leur union et de leur amour, et, le pacte accepté, le chevalier se couche immédiatement auprès de la fée et la connaît charnellement. Il faut souligner que Marie met l'accent à deux reprises sur l'érotisme et la sensualité de la fée : lors du procès de Lanval, la fée apparaîtra de nouveau non seulement sur un blanc palefroi à le harnais magnifique, mais, encore une fois, elle laisse voir ses hanches : « Ele ert vestue en itel guise/ de chainse blanc e de chemise,/ que tuit li costé li pareient,/ ki de dous parz lacié esteinet. »¹⁰⁶ La blondeur de ses cheveux bouclés rappelle celle d'une *banshee*, de qui la fée, nous l'avons vu *supra* (cf. l'étude de la dame de Guigemar), tire ses origines. Avec un épervier au poing, un écuyer et un lévrier à sa suite,¹⁰⁷ la dame non seulement éblouit par sa beauté, mais impose par son style de reine, car il n'y avait que les nobles qui avaient ce chien pour compagnie et qui avaient l'épervier pour les accompagner à la chasse.

Dès cette première rencontre avec la fée, ses demoiselles habillent Lanval en de nouveaux et riches vêtements. Or, étant donné que dans les contes de fées, le vêtement est considéré comme faisant partie de l'identité du personnage, le changement des habits est toujours signe qu'après le processus d'initiation le personnage a acquis une nouvelle identité.

¹⁰⁴ Rappelons que le contemporain de Marie de France, Chrétien de Troyes, de qui l'œuvre suit de quelques années *Les Lais* de Marie, a recours à plusieurs reprises à l'alliance de ces deux couleurs auquel il donne un sens tantôt érotique, tantôt mystique, ou bien le sens symbolique en lien avec la valeur du rouge et du blanc en alchimie. Voir notamment la description de Blanchefleur, amie de Perceval (Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, Paris : Librairie générale française, 1990, v. 1780-1783, p. 144) ; la scène de la cérémonie du Graal (*Ibid.*, v. 3125-3258, p. 234-244) et la scène du sang sur la neige (*Ibid.*, v. 4098-4145, p. 300-304).

¹⁰⁵ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Dans ce pavillon, la jeune fille:/ la fleur de lys et la rose nouvelle, / fraîche éclose au printemps,/ pâlassaient devant sa beauté.// Étendue sur un lit superbe/ dont les draps valaient le prix d'un château,/ elle ne portait que sa chemise/ sur son corps plein de grâce.// Elle avait jeté sur elle, pour avoir chaud,/ un précieux manteau de pourpre d'Alexandrie,/ doublé d'hermine blanche.// Mais son flanc était découvert,/ comme son visage, son cou et sa poitrine, plus blanc qu'aubépine. »] (Marie de France, *Lanval*, in : *Lais*, op. cit., v. 93-106, p. 138-139.)

¹⁰⁶ [Trad. de L. Harf-Lancner : « La dame était vêtue/d'une chemise blanche et d'une tunique/ lacées des deux côtés/ pour laisser apparaître ses flancs. »] (*Ibid.*, v. 565-568, p. 162-163)

¹⁰⁷ Voir *Ibid.*, v. 579-581, p. 162.

3.1.2.3 Une fée justicière

Ce n'est qu'un second lieu que la fée aidera Lanval à obtenir tout ce qu'il mérite et dont la société des hommes, cette cour du roi l'a injustement privé. Nathalie Koble et Mireille Séguy mettent en avant la fonction compensatoire de l'Autre Monde dans les *Lais* de Marie :

« L'Autre Monde concrétise en effet les fantasmes majeurs de la classe des „*juvenes*“ identifiée par Georges Duby, ces jeunes chevaliers sans terre en quête de réalisation sociale, mais il fonctionne aussi, ainsi que le souligne Danielle Régnier-Bohler, comme le rêve d'un monde matriarchal où le monde féodal tend à s'inverser [...].¹⁰⁸

L'ordre et l'idéologie de l'Autre monde l'opposent au monde réel. Ainsi, le rôle de la fée, personnage par excellence de l'Autre monde, est-il précisément de suppléer au manque et à l'injustice dont le héros est victime dans le monde réel de la société féodale, et de lui permettre d'obtenir l'objet de désir auquel la société lui refuse l'accès. Car, la conséquence de l'oubli du roi était que Lanval était sans femme et sans terre, mais les accusations de la reine le mettaient dans une position pire encore : le roi aurait pu le chasser de son entourage et probablement aussi du pays de Logres. Il est significatif que, la scène du procès de Lanval le démontre-t-elle, ni le roi Arthur lui-même ni les nobles de son entourage ne seraient pas aptes à donner le jugement équitable sans le secours de la fée, à qui le rôle encombre de dire la vérité afin de disculper Lanval. Y a-t-il là un trait autobiographique, un souvenir de Marie, poétesse étrangère à la cour des Plantagenêt ; femme ayant du talent et des grandes qualités, mais victime, comme son personnage de Lanval, des médisants et des jaloux ? Marie de France critique-t-elle ainsi, d'une manière oblique et indirecte, la cour du roi Henri II avec ses médisants, ses *losengiers* ?¹⁰⁹ Il l'est bien possible. En tout cas, comme l'a démontré Laurence Harf,¹¹⁰ Marie de France oppose deux univers antagonistes dans le conte féerique de Lanval : le monde réel, où l'individu est frustré et malheureux car la société s'oppose à la réalisation de ses désirs – et il désire l'amour, le bonheur et la richesse-, et l'Autre monde, où les désirs individuels sont réalisés. La fée, appartenant à l'Autre monde, dont les valeurs sont contraires au monde de la société féodale, peut seule permettre la réhabilitation, et finalement l'épanouissement du héros. En même temps, par son élection de Lanval, par ce choix juste et équitable, elle donne une leçon à la justice injuste de cette société. Il est aussi intéressant que l'air et l'apparition de la jeune fille féerique non seulement font l'ombrage à la reine indigne, mais que la fée se substitue à la reine par

¹⁰⁸ Nathalie Koble et Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁹ Voir le prologue de *Guigemar*, in : Marie de France, *Lais*, *op.cit.*, v. 16, p. 26.

¹¹⁰ Voir Laurence Harf, *op. cit.*, p. 82.

l'admiration, le respect et l'hommage qu'elle suscite chez tous, même chez le roi : « Li reis, ki mult fu enseigniez,/ s'est tost encuntre li dresciez,/ et tuit li altre l'enurerent,/ de li servir mult se penerent. »¹¹¹ Certains critiques ont pensé que Lanval, en partant avec la fée vers l'île d'Avalon, son pays, a choisi la mort. Cela nous semble ne pas tenir compte du fait que les Celtes, comme d'ailleurs de nombreuses religions archaïques, avaient une autre vision de la mort que les religions monothéistes :

« (...) l'Autre Monde des Celtes – îles élyséennes situées dans la mer occidentale, paradis sous-marins, tertres hantés, palais souterrains – *étaient à la fois le pays des morts, plus exactement de ceux qu'on croit morts, mais qui sont peut-être encore vivants,* » et celui des dieux, des déesses et des fées ; régions bienheureuses où l'on ne vieillit pas, où le temps s'abolit, où un jour vaut un siècle. »¹¹²

3.2 Les personnages féminins d'adjuvants dans les lais courtois

3.2.1 La dame au cygne de *Milon*

Bien que la dame de Milon, l'amie du chevalier Milon, semble jouer le rôle de l'objet de désir, nous sommes d'avis qu'elle joue le rôle d'adjuvant, elle aussi, en ce qu'elle permet à Milon, chevalier célibataire, sans épouse et sans enfants légitimes, à voir un héritier, et un héritier digne de lui. Dans le combat entre le fils et le père, ce fils, déjà un chevalier renommé, confirme sa valeur.

Il faut noter que c'est la jeune fille qui prend l'initiative de leur première rencontre, s'étant éprise de lui la première, avant de le rencontrer, tant elle avait été séduite par sa renommée :

« Il aveit une fille, bele/ et mult curteise dameisele.// Ele ot oï Milun nommer ; / mult le cumença a amer.// Par sun message li manda/ que, se li plaist, el l'aimera. »¹¹³

Il faut ajouter que le cygne servant de messenger entre la dame mal mariée et Milon représente un objet phallique, par son attribut le plus important : son long cou. Ainsi le cygne, porteur des messages d'amour, peut-t-il symboliquement suppléer à l'impossibilité des amants à se rencontrer souvent, et autant qu'ils le voulaient, vu qu'ils n'ont pu se rencontrer que plusieurs

¹¹¹ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Le roi, très courtois,/ se lève bien vite pour l'accueillir/ et tout le monde s'empresse de lui faire l'honneur/ et de la servir. »] Voir Marie de France, *Lanval*, in : *Lais*, op. cit., v. 623-626, p. 164-165.

¹¹² Jean Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'oeuvre*, Paris: Hâtier, 1957, pp. 59-60.

¹¹³ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Il avait pour fille,/ une belle et courtoise demoiselle/ qui entendit parler de Milon/ et se mit à l'aimer.// Par un messenger,/ elle lui offrit son amour. » Marie de France, *Milon*, in : *Lais*, op. cit., v.

fois au cours vingt ans. La citation suivante démontre bien la valeur de l'objet phallique dont est dotée le cygne, puisque la narratrice met l'accent sur le plaisir sensuel que la dame ressent en caressant le cou de l'oiseau :

« Entre ses mains li baille e rent./ El le receit mult bonement.// Le col li manie e le chief [...]. »¹¹⁴

Moyen inventé par Milon afin de pouvoir dire son amour à l'amante dont il est séparé, le cygne est aussi un signe. Il peut être lu comme un « emblème de fidélité [...]. »¹¹⁵ Nous ajouterons que le cygne a un sens pluriel, comme tout symbole. Le signe, qui sont les lettres du message, qui ont compensé l'absence de Milon, l'homme réel. Ainsi le conte de *Milon* peut être compris comme la métaphore de la littérature et de sa valeur consolatrice, compensatoire et créatrice : les mots non seulement consolent de l'absence de la chose réelle, ils font plus : ils la créent.

3.2.2 Les trois personnages féminins d'adjuvants dans *Le Frêne*

Parmi les personnages féminins d'adjuvants dans les lais courtois il y a d'abord la jeune fille, suivante de la mère de Frêne. Alors que la propre mère de l'enfant voulait faire tuer le nouveau-né, pour ne pas être déshonorée par cette naissance gémellaire, la jeune fille eut l'idée et l'initiative qui sauvèrent à la fois la vie de l'enfant et l'honneur : elle déposerait l'enfant devant la porte d'un monastère où l'on le trouverait et l'on l'y accueillerait. C'est donc la jeune fille qui fit le trajet à la ville où se trouvait le couvent, et c'était elle qui plaça l'enfant dans l'abri du frêne et qui pria Dieu pour protéger le nouveau-né.

Il y a encore deux personnages féminins d'adjuvants dans le *Frêne* : la fille du portier du couvent, et l'abbesse du couvent. La première prodigua à l'enfant des soins de nourrice, la seconde lui donna le nom, fit garder le secret de sa naissance, l'éleva et se chargea de son éducation, en la présentant comme sa nièce. Lors de l'adolescence de Frêne qui est louée dans le pays pour sa beauté et la courtoisie, l'abbesse continue à assumer le rôle d'une mère qui accueille les prétendants de renom :

¹¹⁴ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Il le lui donne [il lui donne le cygne] en le plaçant entre ses mains,/ et la dame le reçoit avec plaisir,/ lui caressant la tête et le cou. »] *Ibid.*, v. 215-217, p. 230-231.

¹¹⁵ Nathalie Koble et Mireille Séguy, op. cit., p. 70.

« Li riche hume veir l'alouent.// A l'abeesse demandouent,/ sa bele niece lur mustrast/ e que sufrist qu'a els parlast ». ¹¹⁶

La lecture psychanalytique verrait dans ces trois personnages les figures maternelles de substitution pour une mère biologique égoïste.

3.3 Les personnages féminins ayant le rôle d'opposants

3.3.1 La part d'ombre de l'épouse de Bisclavret

Nous démontrerons que dans *Bisclavret*, l'épouse du héros joue le rôle de l'opposant. Avant d'analyser le seul personnage féminin, rappelons quelques données de l'intrigue : *Bisclavret* est le conte qui met en récit l'histoire d'un homme se transformant régulièrement en loup garou. Ayant appris son secret, son épouse le rejette avec horreur et organise une véritable brigade, une véritable machination contre lui afin de le chasser de leur domaine et de le spolier de tous ses biens. Nathalie Koble et Mireille Séguy souligne que le choix même de Marie de France de nommer son héros d'un nom celte, et pas français, est significatif : ainsi, le titre même du conte, qui est le nom générique et en même temps le nom propre du héros, met-il en avant « l'irréductible étrangeté du héros et de ce dont il est la manifestation » ¹¹⁷ Les agissements de l'épouse de Bisclavret sont le rejet, tout naturel, de cette altérité que symbolise son époux. ¹¹⁸

Le personnage de Bisclavret est un bon baron, bien apprécié de son seigneur, aimé de son épouse, bien intégré dans la société féodale de son temps :

« Beals chevaliers et bons esteit/ e noblement se cunteneit./ De sun seignur esteit privez/ et de tuz ses veisins amez.// Femme ot espuse mult vaillant/ e ki mult faiseit bel semblant./ Il amot li e ele lui [...]. » ¹¹⁹

Le conte s'ouvre donc par une situation idyllique avec le portrait d'un homme apprécié de tous, et qui a un mariage d'amour. Toutefois, cette situation qui est vite interrompue, car, le lecteur apprend que, trois jours par semaine, le héros disparaît de son château, sans que personne ne sache où il se rend. Son épouse, très inquiète de ses absences, et ayant peur de l'infidélité de la

¹¹⁶ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Les seigneurs du pays venaient lui rendre visite, / et demandaient à l'abbesse/ de leur montrer sa belle nièce/ et de leur permettre de lui parler. »] *Ibid.*, v. 249-253, p. 100-101.

¹¹⁷ Nathalie Koble et Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁸ Laurence Harf, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁹ [Trad. par L. Harf-Lancner : « C'était un beau et bon chevalier./ de conduite irréprochable./ apprécié de son seigneur/ et aimé de tous ses voisins. Il avait une noble épouse/ pleine de tendresse. Ils s'aimaient. »] Marie de France, *Bisclavret*, in : *Lais*, *op. cit.*, v. 17-23, p. 116.

part de son mari, finit un jour par le persuader de lui dire où il va ces jours-là. Le héros, rassuré par ses cajoleries, lui avoue de devenir le loup garou lors de ses absences hebdomadaires, et d'y manger ses proies. La femme lui demande s'il garde ses vêtements sur lui et Bisclavret lui avoue qu'il se dévêt et qu'il reste nu, mais refuse d'abord de lui révéler où il garde ses vêtements, puisque, sans eux, lui dit-il, il ne pourrait plus reprendre la forme humaine.

Rappelons ici que, pour la pensée mythique, tout comme le nom d'un homme est perçu comme son essence,¹²⁰ les vêtements représentent son statut social, son identité, ou plutôt, ce que Carl Gustav Jung appellera plus tard la « *persona* », et qu'il définit comme « une sorte de masque, fait, d'un côté, pour produire de l'impression précise sur les autres, et de l'autre côté, pour cacher la véritable nature de l'individu ». ¹²¹ Donc, Bisclavret, se dépouillant de son masque social, de sa *persona*, devient un autre, et un autre violent, agressif et rapace : il est significatif que, le temps de sa métamorphose, le personnage quitte son château, lieu de culture, pour la forêt profonde, lieu de nature. La forêt est, rappelons-le, selon Jung, l'image de l'inconscient : ¹²² c'est « au plus profond du bois »¹²³ que Bisclavret peut donner libre cours à ses pulsions violentes. La forêt est aussi l'espace du sacré,¹²⁴ et si Bisclavret y appartient, c'est un signe qu'il est devenu lui-même un être sacré.

C'est là que l'épouse de Bisclavret montre, elle aussi, sa part d'ombre, la partie cachée de sa personnalité, car, cette femme d'abord présentée comme « une noble épouse, pleine de tendresse »,¹²⁵ aimant son époux, se révèle, et un peu trop vite, être une femme sournoise, hypocrite et perfide : si elle presse son époux de questions sur les conditions de sa métamorphose, ce n'est pas pour compatir avec lui, mais pour obtenir des informations qui lui serviraient de mieux le trahir. Si Bisclavret est la métaphore de l'homme à la personnalité dissociée, son épouse présente, elle aussi, deux faces opposées de sa personnalité. Et si la révélation de son mari l'épouvante, c'est que son époux est son « double noir », son double

¹²⁰ Sur l'importance et le sens du nom pour la pensée mythique, voir Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, t. II : *La Pensée mythique*, Paris : Éd. de Minuit, 1972.

¹²¹ C. G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology* [je traduis : *Deux essais sur la psychologie analytique*], Londres, 1953, p. 190.

¹²² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont/ Jupiter, 1982 (1969), p. 456.

¹²³ Dans le texte : « al plus espés de la gualdine » (Marie de France, *Bisclavret*, in : *Lais*, op. cit., v. 65, p. 120).

¹²⁴ Pour la pensée mythique, c'est l'espace de la nature est qui perçu comme sacré.

¹²⁵ Voir la citation *supra*.

monstrueux,¹²⁶ celui chez lequel elle a horreur de reconnaître sa propre part d'ombre. Or, le double monstrueux appartient au sacré¹²⁷ qui est isolé par définition, car il est considéré comme contagieux.¹²⁸ C'est pour cela que l'épouse cherche à se séparer de Bisclavret, et refuse de partager son lit, refusant ainsi tout contact physique avec lui : « La dame oī cele merveille,/ de pour fu toute vermeille.// De l'aventure s'estrea./ En maint endroit se purpensa/ cum ele s'en peüst partir ; / ne voleit mes lez lui gisir. »¹²⁹

C'est la dame de Bisclavret qui devient son véritable agresseur, et en même temps sacrificateur de Bisclavret, qui est ici la victime émissaire, sur laquelle la dame projette ses propres pulsions violentes. Car elle n'en est pas dépourvue, sa capacité de simuler et de nuire en sont les preuves. La dame fait l'appel à un chevalier depuis longtemps amoureux d'elle, à qui elle offre son amour, afin de pouvoir, avec l'aide de ce chevalier, faire en sorte que Bisclavret ne puisse plus trouver ses vêtements et reprendre la forme humaine. Ainsi réussit-elle à le chasser de son domaine et à le spolier de tous ses biens : cet exil n'est-il pas une forme de la destruction, sociale, au moins, de la victime ?

La fin du conte rétablit l'ordre et réhabilite Bisclavret, qui a pu revêtir ses vêtements et reprendre forme humaine. Il peut réintégrer la société et ses biens lui ont été rendus. C'est l'épouse, l'agresseur du conte, qui est chassée, bannie du pays et donc punie, mais cet exil, qui fait l'écho à l'exil de Bisclavret, n'est pas l'unique punition de l'agresseur : elle a le nez arraché par Bisclavret, et bien des femmes de son lignage n'auront pas de nez. Désormais c'est à l'épouse et à sa lignée d'être monstrueux, sans nez, et de porter ainsi le lourd fardeau de l'altérité ... À la fin du conte, l'épouse, défigurée, se substitue à Bisclavret, qu'elle prenait pour un être monstrueux, et subira le sort qu'elle lui avait manigancé : monstrueuse de visage, et de coeur,

¹²⁶ René Girard souligne que la communauté effectue le transfert de leurs propres tendances agressives sur une victime émissaire qui incarne à la fois le double monstrueux et la différence sacrée (voir René Girard, *op. cit.*, ch. XI, p. 436).

¹²⁷ Voir la note précédente avec la citation de René Girard.

¹²⁸ Durkheim souligne que le sacré, qu'il soit pur ou l'impur – puisque ce sont les deux faces du sacré – est également défendu, frappés de l'interdit (p. 372), dont notamment l'interdit de contact. Le sacré est isolé de la communauté parce qu'il est considéré comme contagieux. On n'a pas le droit de l'approcher, de le regarder, de le toucher etc. Voir Émile Durkheim, *Elementarni oblici religijskog života*. Totemistički sistem u Australiji [je traduit : *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Le système totémique en Australie], Zagreb, Jesenski i Turk, 2008, livre III, ch. III, p. 351²-358.

¹²⁹ [trad. de L. Harf-Lancner : « En apprenant ce prodige,/ la dame eut si peur qu'elle changea de couleur.// L'aventure l'épouvantait.// Longtemps elle chercha le moyen/ de se séparer de son époux. »] (Marie de France, *Bisclavret*, in : *Lais*, *op. cit.*, v. 97-102, p. 120-121.

l'épouse traîtresse sera exilée. Mais sa punition ne suscite pas la pitié, et ne fait pas l'appel à l'empathie des auditeurs et des lecteurs, comme dans le cas de Bisclavret. Le châtement de l'épouse ne suscite que le rire, ce qui est, somme toute, la pire des punitions.

3.3.2 L'épouse criminelle de sénéchal d'*Equitan*. Sa transformation de l'objet de la quête en opposant.

L'épouse de sénéchal change de fonction qu'elle a dans le conte, quand elle change de visage. En effet, au début elle est représentée comme une dame qui, à part sa beauté, est aussi d'un caractère agréable et bien élevé. L'opinion générale dont la narratrice est la porte-parole est en sa faveur : « Curteise fu e bien parlanz.// Sa face aveit colur de rose.// Qu'en direie jeo altre chose ? El reialme n'aveit sa per. »¹³⁰ Le roi, qui en avait beaucoup entendu parler, eut la même impression d'elle lors de sa première rencontre : « Mult la trova curteise e sage,/ bele de cors et de visage,/ de bel semblant e enveisiee. »¹³¹

Le roi s'éprend d'elle d'une vraie passion, et, quand la dame lui avoue qu'elle craint d'être abandonnée bien vite, vu la différence de leur rang, le roi lui promet être son vassal. Ainsi le roi inverse-t-il leur rapport réel dans la vie et dans société, suivant l'idéologie de l'amour courtois. Mais, une fois rassurée de son amour, la femme du sénéchal montre un tout autre visage. Tout comme l'épouse de Bisclavret, personnage que nous analyserons par la suite, elle s'avère être une femme criminelle, sauf que sa motivation est autre : dans le cas de la femme du sénéchal, il s'agit de l'ambition d'être reine. Le roi lui ayant fait la promesse imprudente, et obtenue à force des caresses, qu'il l'épouserait si son époux mourait, elle a l'idée criminelle de tuer son mari, en le faisant entrer dans la cuve pleine d'eau ébouillante, et persuade le roi à devenir le complice du meurtre. Cela faisant, de l'objet de désir, l'épouse du sénéchal devient son ennemi, parce qu'elle force le suzerain à ne pas respecter son vassal à qui il doit la loyauté.

Par le dénouement d'*Equitan* – la mort des amants coupables - Marie de France juge tous les amants qui ont perdu la mesure, une de règles de base de l'amour courtois : « L'idée de

¹³⁰ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Courtoise et de parole agréable, elle avait un teint de rose. Qu'en dire de plus ? Elle n'avait pas sa pareille dans le royaume. » [Marie de France, *Equitan*, in : *Lais*, op. cit., v. 38-41, p. 74-75)

¹³¹ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Il l'a trouvée courtoise et sage,/ belle de corps et de visage,/ aimable et gaie. »] Ibid., v. 55-57, p. 74-75.

mesure est si importante dans l'idéal courtois et apparaît si fréquemment dans la poésie des troubadours qu'on lui a consacré une thèse. »¹³² En effet, même si l'amour courtois est toujours adultère et que le mari est représenté comme l'ennemi des amants, l'idée qu'avait l'épouse de sénéchal de tuer son époux est vivement condamnée et le personnage en est sévèrement puni, justement parce que le roi et la dame n'ont pas su garder la mesure.

3.3.3 La reine Genièvre dans *Lanval*

La reine Genièvre s'offre ouvertement à Lanval, lorsqu'elle le voit à l'écart des autres chevaliers, dans la scène du divertissement dans son jardin. Il faut rappeler qu'à ce moment-là, l'isolement et l'exclusion de Lanval est volontaire, et non pas subi, comme au début du conte.¹³³ La reine trahit en quelque sorte et son rôle de la reine et son rôle de l'épouse : elle abuse de son pouvoir, harcèle Lanval, au lieu de le protéger, puisqu'il est l'un de ses sujets, et l'un des chevaliers du roi son époux, et, une fois qu'il a rejeté son offre de devenir son amant, elle montre son vrai visage, celui d'un agresseur. Vindicative, méchante et rancunière, la reine, furieuse, veut blesser Lanval en l'accusant de l'homosexualité : s'il l'a refusé, c'est qu'il préfère la compagnie de beaux jeunes hommes, selon la rumeur ... Humiliée par le refus trop direct de Lanval, elle l'accuse la première d'avoir voulu la déshonorer, l'accusation qui implique que Lanval a été déloyal envers le roi et irrespectueux envers elle, et qu'il a menti en disant que la moindre des suivantes de son amie était plus belle que la reine. C'est à cause de la calomnie de la reine que Lanval est obligé de subir le procès et de se disculper devant toute la cour.

3.3.4 La vieille veuve de *Yonec*

Le personnage de la veuve âgée, sœur du vieil époux de la dame mal mariée dans *Yonec*, est peint d'une manière particulièrement négative. Il rappelle le personnage de nain traître, ennemis des amants dans le *Roman de Tristan* de Béroul. Tout comme le nain de Béroul, le personnage est hostile à la dame aimée et à son amant : il les épie, les surveille et les dénonce au

¹³² Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Âge*, Paris : PUF, 1979, 1997, coll. « Littératures modernes », p. 132.

¹³³ Voir Laurence Harf, *op. cit.*, p. 87.

seigneur. La narratrice de Marie, qui prend ouvertement le parti des amants, désigne le personnage d'une manière dépréciative, voire péjorative, comme « la vieille »,¹³⁴ et la représente comme une bigote lisant ses versets dès l'aube.

3.3.5 La dame du lai de Chaitivel [le Malheureux]

La dame du *Chaitivel* joue le rôle d'ennemi, d'opposant par rapport à ses quatre *amis*, puisque son irrésolution, son narcissisme et sa vanité provoquent la mort des trois premiers, et rend impotent le dernier. Celui-ci, ayant reçu au combat une blessure à la cuisse, ne pourra jamais être son amant, si bien que sa peine et sa souffrance dureront toute sa vie. C'est pour cela qu'il explique à la dame qu'il faut nommer d'après lui le lai qu'elle veut composer en souvenir de son deuil de ses amants. La dame a fait outrage à l'amour, si bien que son insensibilité et son hésitation due certainement à son immaturité affective sont jugé sévèrement par Marie. Car, rappelons-nous, la poétesse avait représenté, sur les murs de la chambre de la dame de Guigemar, la déesse Vénus jetant au feu *Remedia amoris* d'Ovide.¹³⁵ Marie nous a dit, par l'*ekphrasis*¹³⁶ dans le lai de *Guigemar*, et par l'aventure du *Chaitivel*, que celui qui combat l'amour est bien condamnable.

3.3.6 Le personnage de la mère dans *Le Frêne*

Dans le lai du *Frêne*, c'est la propre mère de Frêne qui jouera le rôle de son opposant. Au début du conte, l'image de la mère de l'héroïne est particulièrement négative : « [...] kar ele ert feinte e orguilluse/ e mesdisanz e enviüse. »¹³⁷ À l'annonce qu'un seigneur voisin, parent de son époux, vient d'avoir deux fils, elle calomnie l'épouse de celui-ci en l'accusant de les avoir faits avec deux hommes différents.¹³⁸ C'était l'épouse du voisin qui était la première victime de ces

¹³⁴ Marie de France, *Yonec*, in : *Lais*, op. cit., v. 40 et v. 59, p. 184 ; v. 240, p. 194.

¹³⁵ Voir *supra* la section « La dame de *Guigemar*, avatar mondain d'une *banshee*. »

¹³⁶ L'*ekphrasis* était un exercice rhétorique où il fallait décrire un tableau.

¹³⁷ [Trad. de L. Harf-Lancner : « C'était une femme fausse, orgueilleuse./ médisante et envieuse.] Marie de France, *Le Frêne*, in : *Lais*, op. cit., v. 27-28, p. 88-89.

¹³⁸ Ainsi, l'épouse médisante exprime-t-elle la peur et les préjugés que suscitaient les naissances jumeaux chez des peuples caractérisés par la pensée mythique. Pour eux, la naissance des jumeaux suscitait l'horreur due – mais le processus reste subconscient - au nivellement et à l'abolition des différences sur lesquels repose tout ordre social, selon René Girard. Le statut spécial des jumeaux dans les sociétés archaïques provenait du fait que l'effacement des

calomnies, car son époux se mit à la soupçonner et à la persécuter, bien qu'elle fût innocente. L'autre victime était la calomniatrice elle-même, car la même année elle donna naissance à deux jumelles. C'est pour ne pas être jugée et considérée à son tour comme une femme infidèle et malhonnête que l'épouse du seigneur voisin eut une pensée terrible : de laisser mourir l'une de ses bébés filles.

Toutefois, à la fin du conte, la mère de Frêne pourra corriger sa faute initiale, puisque c'est précisément elle qui reconnaît la véritable identité de Frêne, lui permettant ainsi d'épouser son ami Goron. Le rôle de mère change au cours du conte : initialement elle était l'opposant de sa fille, pour devenir à la fin son adjuvant. Il est intéressant de noter que la mère égoïste et meurtrière dans le lai de *Frêne* a le même rôle d'opposant que le père, trop possessif, voire incestueux, du lai des *Deux amants*. Il s'agit, dans les deux cas de figure, des parents abusifs. Tout comme la mère de Frêne a failli faire tuer sa fille jumelle qu'elle a rejetée, le père dans les *Deux Amants* a ôté à sa fille la possibilité d'épouser son ami, avant de causer indirectement sa mort.

3.4 Les personnages féminins ayant le rôle du sujet ou l'héroïsme de l'amour

3.4.1. La dame de Yonec ou l'amour-souffrance et la mort

Rappelons d'abord le résumé de *Yonec*. Le conte, dont l'action est situé à Caerwent en Angleterre, narre les amours d'une mal mariée, épouse d'un vieux seigneur jaloux, et de Yonec, un chevalier surnaturel transformé en autour. Ayant appris le secret de leurs amours, le vieillard, cruel et jaloux, place les broches de fer aux points très coupants sur la fenêtre de la chambre de la dame, si bien que dès son arrivée à la fenêtre, l'oiseau est blessé et tué. En suivant les tâches de sang de blessé, la dame entre dans une entrée située à l'intérieur d'une colline, la traverse, puis découvre une ville avec un palais. Elle y cherche et retrouve son amant surnaturel, blessé mortellement, gisant dans la troisième chambre du palais. Muldumarec, l'amant de la dame, lui annonce la naissance future de leur fils, puis la presse de quitter les lieux, afin de ne pas être découverte par ses gens. La dame aura donc ce fils du nom de Yonec. Un jour, quand le jeune homme était en l'âge de tenir les armes, il se rend dans une abbaye avec sa mère. Ils y

différences (d'âge, de sexe etc.) était toujours ressenti par l'homme archaïque comme ayant la partie liée avec le monstrueux. Cf. René Girard, *La Violence et le sacré*, op. cit., ch. VI, et notamment p. 243).

apprendront que la grande tombe située dans l'abbaye est celle du seigneur du pays, un chevalier aimé et admiré dans le pays, et qui se révèle être le père de Yonec. Le fils, ayant appris l'identité et le sort de son vrai père, tue son beau-père afin de venger la mort de son père biologique, et devient le roi de ce royaume.

Nous avons vu que dans deux lais féeriques étudiés *supra*, et qui sont *Lanval* et *Guigemar*, c'est la dame qui joue le rôle de l'adjuvant, permettant au héros masculin, chevalier marginalisé pour une raison ou autre¹³⁹ à retrouver son statut social, à réaliser son désir d'amour et de bonheur et à être réintégré dans la société. Dans le conte de *Yonec*, c'est la dame qui est l'héroïne. La dame sera le sujet du conte, au sens que Greimas donne à ce terme,¹⁴⁰ dans le lai du *Rossignol* [*L'Aüstic*].

Malheureuse prisonnière dans un donjon, ayant pour seule compagnie la vieille sœur de son époux, la dame de Yonce ne connaît ni les joies de l'amour, ni de la maternité, ni de l'amitié, la rêverie d'un chevalier surnaturel étant sa seule consolation. Cette jeune femme est pieuse – ainsi, a-t-elle demandé à chevalier-oiseau, quand il est venu à sa fenêtre, de dire son Crédo et de recevoir une hostie, pour vérifier qu'il n'était pas un être diabolique. Et pourtant, l'amour étant érigé par la narratrice de Marie en unique valeur, la mal mariée de Yonec saura simuler d'être très souffrante et d'être sur le point de s'évanouir, afin d'obtenir que le chapelain vienne et lui donne une hostie pour éprouver le chevalier-autour. Alors que, séquestrée dans sa tour, elle avait déjà commencé à perdre sa beauté, l'amour lui a redonné la joie et ainsi la jeune femme retrouve sa gaieté et sa beauté. Il s'agit là d'une véritable métamorphose qui n'échappe pas à l'œil perspicace de son mari jaloux :

« Pur la grant joie u ele fu,/que sovent puet veeir sun dru,/ esteit tuz sis semblanz changiez.// Sis sire esteit mult veziëz ; en sun curage s'aparceit/ qu'altrement ert qu'il ne suleit. »¹⁴¹

La dame fait preuve d'un courage physique remarquable en sautant d'une hauteur de vingt pieds afin d'aller suivre les traces de sang de son ami blessé. Son amour est tellement grand et sincère qu'elle s'évanouira à quatre reprises au son des cloches annonçant la mort de

¹³⁹ Rappelons que Guigemar est marginalisé parce qu'il fuit la compagnie des femmes et ainsi fait une contravention à la fois à la Nature et à la Culture- et notamment à l'idéal de *fin' amor*, alors que Lanval l'est parce qu'il est étranger et que le roi l'a oublié quand il a récompensé ses autres barons et comtes.

¹⁴⁰ Le sujet est le personnage dont le récit narre la recherche d'un objet. Le sujet est aidé par les adjuants, alors que les opposants veulent obstruer sa quête.

¹⁴¹ [Trad. de L. Harf-Lancner : « La grande joie que lui donnent/ les visites de son amant/ l'a complètement transformée/ Mais son mari, rusé,/ s'aperçoit bien/ qu'elle a changé. »] Marie de France, *Yonec*, in : *Lais*, op. cit., v. 229-234, p. 192-195.

Muldumarec. Puis, une fois son fils grandi, et la tombe de son ami retrouvée dans l'abbaye, à la fête du saint Aaron, la dame s'évanouira de douleur, et mourra sur la tombe de son amant. Son courage à suivre son amant, son abnégation, la pureté de son amour, sa douleur digne et silencieuse font appel à l'empathie des auditeurs et des lecteurs. Le style elliptique de Marie accentue le pathétique de la scène sur la tombe de l'amant surnaturel en mettant l'accent sur la profondeur de la souffrance longtemps contenue et cachée de l'héroïne :

« Oiant tuz li a coneü/ qu'il l'engendra et sis fiz fu, / cum il suleit venir à li,/ et cum sis sire le traï ; l'aventure li a cuntee.// Sur la tumber cheï pasmee ; en la pasmeisun devia : unc puis a hume ne parla. »¹⁴²

3.4.2. La dame du lai du *Rossignol* [*L'Äüstic*], ou la sublimation de la souffrance

La dame, héroïne du *L'Äüstic*, est présentée par la narratrice comme une dame exemplaire, possédant toutes les qualités requises par la société courtoise :

« Li uns aveit femme espusee,/ sage, curteise e acesmee ;/ a merveille se teneit chiere/ sulunc l'usage e la manière ». ¹⁴³

Dû au style elliptique de Marie de France, le lecteur ne saura jamais pour quelle raison la dame de Saint-Malo n'était pas heureuse avec son mari, ni quelle était leur vie de couple avant que la dame ne se fût éprise d'un amour passionné du jeune seigneur du domaine voisin. Bien que la dame et son amant eût gardé le secret sur leur relation, et qu'ils eurent observé la mesure, deux conditions de l'amour courtois, le mari soupçonna sa femme et ne crut pas les explications qu'elle lui donna de ses levers nocturnes. Cet amour, resté purement platonique, fut donc découvert par le mari jaloux, puisque la dame était étroitement surveillée. Le rossignol, l'oiseau dont le chant avait servi de prétexte à la dame afin de pouvoir venir à la fenêtre et y parler avec son amant, sera mis dans un coffret précieux et gardé comme une relique par les amants, afin que leur amour ne soit pas oublié.

Ainsi la dame de *L'Äüstic* a-t-elle ici la fonction du sujet, selon le modèle actanciel de Propp et de A.G. Greimas. Mais la dame est aussi une métaphore plurielle jouant un rôle métatextuel : par son geste et son intention de garder le souvenir de l'*aventure*, elle devient

¹⁴² [Trad. de L. Harf-Lancner : « Devant tous, elle lui révèle/ qu'il est le fils de ce chevalier,/ lui explique comment son amant lui rendait visite et comment il a été tué traîtreusement par son mari : elle lui raconte toute l'aventure. Puis elle tombe évanouie sur la tombe/ et meurt/ sans prononcer d'autre parole. »] *Ibid.*, v. 539-546, p. 208-209.

¹⁴³ [Trad. de L. Harf-Lancner : « L'un avait pour femme/ une dame pleine de sagesse, de courtoisie et de grâce,/ dont la parfaite conduite/ répondait aux usages et aux bonnes manières. » (*Ibid.*, v. 13-16, p. 210-211).

d'abord le double des anciens Bretons qui avaient fait un lai de cette aventure,¹⁴⁴ puis le double de la narratrice, et finalement le double de la poétesse elle-même. Marie de France nous a-t-elle pas averti, dès le Prologue, que son but, ainsi que le but de ses devanciers, les anciens Bretons, était de perpétuer le souvenir des aventures entendues ? Rappelons ses paroles du Prologue :

« Des lais pensai qu'oïz aveie.// Ne doutai pas, bien le saveie./que pur remembrance les firent/des aventures qu'ils oïrent/ cil ki primes les comencierent/ e ki avant les enveierent.// Plusurs en ai oïz conter,/ nes vueil laissier ne obliër. »¹⁴⁵

3.4.3. La dame de lai de Frêne ou l'abnégation récompensée par l'amour humain

L'amie du seigneur Goron, Frêne ne peut pas l'épouser, puisqu'on la croit de basse extraction : c'est pour cela que Goron, malgré tout l'amour qu'il lui porte, doit céder devant la pression de ses vassaux et accepter d'épouser une jeune fille noble, Coudre, afin d'avoir des héritiers légitimes. Les vassaux mettent l'accent sur le sens figuré des noms des deux personnages féminins :¹⁴⁶

« La Coldre a nun la dameisele ; / en tut cest païs n'a si bele./ Pur le Fraisne que vus larrez/ en eschange la Coldre avez.// En la coldre a noiz e deduiz,/ li fraisnes ne porte unkes fruiz. »¹⁴⁷

Ce personnage, dont l'abnégation est exemplaire, prépare le lit de noces pour Coudre, son heureuse rivale, en cachant dignement ses sentiments et ne montrant ni tristesse ni désespoir, ni colère. La narratrice nous fait d'ailleurs comprendre, et lire entre lignes, que Frêne n'en ressent point, tant le personnage est courageux et stoïque. À la fin, grâce à la reconnaissance de son identité – sa rivale Coudre étant sa propre soeur jumelle, leur mère reconnaît le tissu précieux dans lequel elle avait mis Frêne-, le mariage de Goron et de Coudre sera annulé, et Frêne pourra

¹⁴⁴ Voir Marie de France, *L'Aüstic*, in : *Lais*, op. cit., v. 159-160, p. 218.

¹⁴⁵ [Trad. de L. Harf-Lancner : « J'ai donc pensé aux lais que j'avais entendus. // Je savais en toute certitude/ que ceux qui avaient commencé à les écrire/ et à les répandre/ avaient voulu perpétuer le souvenir/ des aventures qu'ils avaient entendues. J'en connais moi-même beaucoup/ et je ne veux pas les laisser sombrer dans l'oubli. »] Marie de France, Prologue, in : *Lais*, op. cit., v. 33-40, p. 24-25.

¹⁴⁶ Koble et Séguy, en se référant à l'étude de R. Howard Bloch, soulignent un autre sens symbolique des deux noms de personnages : « Frêne porte ainsi en elle la rupture identitaire et Coudre la continuité, comme le dit, encore autrement, l'énoncé même de leurs noms. Ainsi que l'a noté R. Howard Bloch, « *Codre* » est l'homonyme du verbe « codre » (« coudre ») tandis que « *Fraisne* » évoque phonétiquement le verbe « *fraindre* » (« briser »). » (Nathalie Koble et Mireille Séguy, op. cit., p. 61)

¹⁴⁷ [Trad. de L. Harf-Lancner : « La demoiselle se nomme Coudrier/ et c'est la plus belle du pays.// Vous laisserez là le frêne/ et prendrez en échange le coudrier : / le coudrier donne de délicieuses noisettes/ alors que le frêne ne porte jamais le moindre fruit. »] Marie de France, *Le Frêne*, in : *Lais*, v. 345-350, p. 104-105.

épouser son ami. Ainsi le triste sort de Frêne, annoncé par la signification de son nom, sera évité par la reconnaissance de la mère.

Quant à la jeune fille du lai des *Deux amants*, son sort sera tout autre : sa fin sera tragique. Le père incestueux ayant imposé à tous ses prétendants de monter sur un mont très haut, en la portant dans les bras, elle refuse de fuir avec son ami et le contraint de subir l'épreuve, puisqu'elle veut garder à la fois l'amour du père et celui de l'amant. Coupable de ne pas pu se séparer de ce père trop abusif, elle en paiera le plus fort : celui de sa propre vie. Cette jeune fille intelligente et intelligente, qui a pu se procurer le philtre revigorant, afin d'aider son ami à vaincre l'épreuve imposée par son père, n'a pas pu toutefois obtenir son objet recherché – l'amour, le mariage et le bonheur. Victime à la fois d'un père possessif et d'un amant trop têtu, et trop orgueilleux – il refusera de prendre du philtre- et qui tombera raide mort au sommet du mont, elle ne pourra que le suivre dans la mort.

3.4.4. Guildeluec, héroïne d'Eliduc, ou l'abnégation récompensée par la foi

Tout comme Frêne, Guildeluec fait preuve d'une abnégation exemplaire. Ayant appris la grande douleur de son mari, qui, dès son retour en Bretagne, l'évite, a pris ses distances avec elle et part seul tous les matins dans l'ermitage et la chapelle dans la forêt, Guildeluec veut apprendre les raisons de la douleur de son mari. Quand elle se rend dans la chapelle de la forêt, elle y découvre sa jeune rivale, Guilladon, gisant comme morte sur le sol, mais n'a aucune idée de vengeance, tant elle reste admirative devant la beauté de la jeune fille. Elle exprime son admiration devant son serviteur :

«Veiz tu', fet ele, 'ceste femme,/Ki de beité ressemble gemme ? Ceo est l'amie mun seignur/ pur qui il meine tel dulur.// Par fei, jeo ne m'en merveil mie,/ quant si bele femme est perie. »¹⁴⁸

Dame noble, généreuse et altruiste, Guildeluec croit d'abord la jeune fille morte, puis, voyant une belette ressusciter une autre belette par une fleur rouge, s'empresse de sauver la jeune fille malheureuse. Elle s'empare de la fleur et ressuscite ainsi l'amie de son époux. Quand elle revoie son mari, elle ne l'accable de reproches ni d'injures, mais se retire au couvent, afin de laisser son mari libre d'épouser Guilladon. L'amour de l'épouse est si grand qu'elle ne demande

¹⁴⁸ [Trad. de L. Harf-Lancner : « Vois-tu, dit-elle, cette femme/ à la beauté de pierre précieuse ?// C'est l'amie de mon époux,/ c'est pour elle qu'il souffre tant.// Par ma foi, je n'en suis pas surprise,/ quand je vois la beauté de la disparue. »] Marie de France, *Eliduc*, in : *Lais*, op. cit., v. 1021-1025, p. 319-319.

rien pour elle, mais sacrifie son propre bonheur pour celui de son mari. Guideluec est une héroïne exemplaire, figure de l'amour conjugal et de l'abnégation.

4. La vie quotidienne des femmes, le statut et la condition féminines au Moyen Âge français

L'image de la femme dans les *Lais* de Marie de France est fortement idéalisée, puisqu'elle est tributaire, nous l'avons démontré, de l'image de femme véhiculée par la poésie des troubadours, par la littérature courtoise en général et par l'idéal de l'amour courtois en particulier. Le merveilleux de certains lais (*Guigemar*, ne fait qu'éloigner l'univers des *Lais* de Marie de France de la réalité de la vie quotidienne en cette France médiévale du XII^e siècle. Toutefois, il nous est possible de relever dans les *Lais* quelques détails se référant aux lieux d'action, à la vie et au statut des femmes nobles et à la condition féminine en général. Nous tâcherons de voir à quel point ces détails traduisent, malgré le degré d'abstraction qu'ils comportent, la réalité sociale de l'époque, dont l'habitat, le mariage, la vie de femme mariée et autres faits relatifs à la vie quotidienne des femmes.

Nous sommes donc d'avis que non seulement les Lais peuvent intéresser les critiques littéraires qui peuvent y étudier l'utilisation de moyens stylistiques, comme des métaphores, ou des descriptions des traits de caractère des personnages principaux, etc., mais les *Lais* sont également importants pour les historiens qui s'intéresse à l'histoire de mentalités, et à la vie et les coutumes des femmes appartenant à la noblesse du Moyen Âge. Extrêmement inhabituel et historiquement important est le fait qu'au Moyen Âge, dans la société féodale qui était patriarcale, une écrivaine comme Marie de France dès le dernier tiers du XII^e siècle. Marie était parmi les premières femmes écrivains.

Au Moyen Âge, on croyait que le rôle actif appartenait à l'homme et le rôle passif à une femme. Cela peut être clairement vu dans le domaine du mariage et de la consommation du mariage ou de l'acte sexuel. Marie vivait dans un monde patriarcal, voire misogyne¹⁴⁹ et du fait que des croyances particulières régissaient les rapports entre les sexes – entre les hommes et les femmes, et c'était peut-être la raison pour laquelle la plupart des personnages principaux dans les Lais sont des hommes, à l'exception de la dame de Nantes, personnage principal du lai du *Malheureux* (ou du *Chaitivel*), Frêne, jeune fille du lai du *Frêne* et la dame du lai du *Rossignol*

¹⁴⁹ Sur la misogynie de la société moyenâgeuse, voir notamment Jean Verdon, *Le Moyen Âge. Ombres et lumières*, Paris : éd. Perrin, 2005 et 2008, ch. 7- « Les femmes », p. 187-217 et Jean Verdon, *Les Femmes au Moyen Âge*, Paris : J.-P. Gisserot, coll. « Histoire poche », 2001.

(du *Laüstic*). Le rôle de ces personnages masculins est de résoudre le problème au profit de tous les personnages de l'histoire qui ont été directement touchés par le même problème. Cependant, si on analyse les *Lais* plus attentivement, on verra que les personnages principaux à l'ombre sont des femmes qui, avec leur passivité ou seulement avec des mots, aident les personnages masculins à choisir la meilleure solution et à agir avec raison. En bref, dans les *Lais* l'activité de l'homme se reflète dans son acte physique d'action soit sous forme de combats (*Guigemar*), de meurtre (*Équitan*), en possession de la cachette secrète ou de tournées (*Bisclavret*, *Yonec*), etc., et la passivité de la femme était reflétée dans ses paroles ou son apparence (*Fresne*, *Lanval*, *Eliduc*).

Dans ce chapitre, nous étudierons le mode de la vie des femmes au Moyen Âge d'un point de vue historique et sociologique, et nous verrons à quel point les personnages féminins des *Lais* de Marie de France reflètent ou ne reflètent pas cette réalité sociale.

Étant donné que Marie de France a vécu et écrit au XII^e siècle, nous étudierons précisément cette période historique. Nous remarquons que Marie de France a évoqué dans ces contes des lieux de l'action, et ces lieux sont principalement situés dans le nord de la France, dans les régions de la Normandie ou de la Bretagne actuelles, ou dans la région d'Angleterre ou le Pays de Galles. Par conséquent, afin de rendre l'image de la vie des femmes médiévales aussi réaliste que possible, les descriptions et les données collectées ne concerneront que les régions citées ci-dessus, car nous devons savoir que la vie d'une femme au Moyen Âge n'était pas la même dans la France médiévale ou dans la Byzance médiévale, ces pays différant non seulement géographiquement mais aussi culturellement, religieusement et du point de vue de la législation. Les personnages des *lais* de Marie de France appartiennent à une classe supérieure, à une noblesse. Cela est compréhensible d'une part, étant donné que l'auteure elle-même appartenait à la classe supérieure et que la littérature courtoise à laquelle son œuvre appartient était écrit pour un public noble. Le désintérêt des chroniqueurs du XII^e siècle français, comme Geoffroi de Villehardouin, pour la vie de peuple, et le manque, voire l'inexistence, par conséquent, des documents relatifs à cette question rend relativement difficile pour les historiens d'aujourd'hui d'obtenir des informations sur la vie du peuple, donc sur la vie des classes inférieures au XII^e siècle français. Dans la représentation historique des conditions de vie de la femme médiévale, nous évoquerons la vie de la femme appartenant à une strate supérieure de la société, parce que

c'était la classe sociale pour laquelle écrivait Marie et dans laquelle elle situait ses héroïnes et ses personnages féminins.

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à l'habitat des femmes médiévales appartenant à la noblesse. Comment et où vivaient-elles? Quel rôle le mariage jouait-il dans leur vie? Nous avons vu dans les chapitres précédents que la plupart des personnages féminins dans les *Lais* de Marie de France sont mal-mariées. Quelle était leur relation avec leur enfants et leur mari? Et enfin comment la société et les maris punissaient les femmes pour ce que l'on considérait alors comme leurs crimes? Nous faisons référence, à l'adultère que nous avons vu dans le lai *d'Équitan* et le lai de *Bisclavret* où des femmes ont été découvertes et punies pour l'adultère. Malheureusement, bien que Marie de France, situe ses personnages féminins dans le milieu de la noblesse de son temps, la poétesse ne nous donne pas suffisamment d'informations sur la vie réelle des femmes noble de son époque, la poésie de ses contes n'étant pas réaliste.

4.1. L'habitat de la noblesse féodale : le château avec son donjon

La plupart des personnages féminins de Marie de France sont décrites comme des mal-mariées. Les caractéristiques de la vie de ces femmes sont un mariage malheureux et un malheur en amour, mais aussi un époux jaloux, souvent bien plus âgé que la dame.

C'est pour cela que nous parlerons du mariage dans le milieu de la noblesse au Moyen Âge français. Aussi, quant à l'habitat, grâce à la recherche historique et archéologique, nous pouvons obtenir une image réaliste des lieux de la vie des gens médiévaux.

Avant de nous concentrer sur les lieux où vivaient les gens médiévaux, il convient de souligner que tous les personnages, fictifs ou légendaires, il est vrai, des *Lais* appartenaient à la classe supérieure, c'est-à-dire qu'ils étaient membres de la noblesse ou étaient parfois même des rois et des reines, comme c'est le cas de la reine Yseut dans le lai de *Chèvrefeuille*, ou de la reine Genièvre dans le lai de *Lanval*.

De ce fait, dans ce chapitre, nous devons exclure le peuple, donc la classe inférieure pour plusieurs raisons. L'un d'elle est certainement l'exclusion de cette classe par l'auteur lui-même qui omet, à quelques exceptions près, de les mentionner dans ses œuvres. La deuxième raison est

le nombre insuffisant de documents et de registres dans lesquels nous pouvons trouver des informations utiles sur leur vie et leurs habitudes de vie, en particulier pour la période sur laquelle nous nous sommes concentrés, et c'est le XII^e siècle français. La troisième et dernière raison est le manque de découvertes archéologiques, c'est-à-dire le fait que les gens de la classe inférieure ont principalement construit leurs bâtiments résidentiels en combinant le bois et la boue, à l'exception de la région de la Méditerranée et de l'Empire byzantin.

Marie de France a placé ses personnages dans la région du nord de la France actuelle, c'est-à-dire les provinces de la Bretagne et de la Normandie, et sur l'île britannique, c'est-à-dire au Pays de Galles et au Pays de Galles March (sur la zone frontalière qui sépare le Pays de Galles et l'Angleterre). Malheureusement, l'auteur a fourni très peu d'informations sur les lieux de résidence de ses personnages. Dans seulement quatre lais (*Guigemar*, *Équitan*, *Lanval* et *Yonec*), nous pouvons trouver de brèves descriptions des lieux de séjour des femmes. L'exception est lai de *Lanval* en raison de l'importance du merveilleux dans ce lai, donc en raison du fait que le personnage féminin principal est une fée, c'est-à-dire par un personnage surnaturel, mais aussi parce que cette fée est décrite comme vivant dans un pavillon donc une sorte de tente dans une prairie, c'est pourquoi ce lai ne sera pas discuté dans ce chapitre.

La description la plus détaillée du lieu de séjour de la femme se trouve dans lai de *Guigemar*, et Marie de France l'a divisée en deux parties. La première partie décrit la partie extérieure du lieu où vivait la dame, c'est-à-dire le donjon au pied duquel se trouvait un jardin entouré d'un mur de marbre (*Guigemar*, v. 219-222), alors que de l'autre côté est la mer qui isolait le jardin (*Guigemar*, v. 225). Nous savons également qu'il y avait une entrée qui était gardée jour et nuit (*Guigemar*, v. 223-224). Pour plaire à sa femme, le mari a fait construire une pièce à l'intérieur des murs alors qu'il y avait une chapelle à l'entrée (*Guigemar*, v. 228-232). Dans la seconde partie de la description, Marie de France a porté une attention particulière à la description de la partie intérieure, c'est-à-dire de la pièce où logeait la dame. La pièce était couverte de peintures représentant la déesse de l'amour Vénus (*Guigemar*, v. 233-238).

Comme dans le cas de la dame de *Guigemar*, la dame de lai d'*Yonec* est représentée vivant, dans une grande chambre dallée d'un donjon (*Yonec*, v. 31-32), tandis que la dame du lai d'*Équitan* vit dans un château (*Équitan*, v. 52). Malgré le manque d'informations qui nous ont été données par Marie de France, il est encore possible de tirer quelques conclusions concernant

l'habitat de la noblesse et notamment des appartements et chambres d'une femme noble. Marie utilise le mot *donjon* dans la description, qui selon *CNRTL* signifie « *Tour maîtresse d'un château fort, isolé de la construction, ayant ses fortifications particulières, et servant de dernier refuge aux défenseurs* ». ¹⁵⁰ On peut donc tirer deux conclusions de cette mention du donjon.

La première est que les personnages féminins, comme nous l'avons déjà affirmé *supra*, appartenaient à la classe supérieure, à la classe des féodaux, et la seconde qu'elles vivaient dans des châteaux bien défendus et gardés. Nous verrons comment les châteaux se sont développés au cours du Moyen Âge en tant que résidences et fortifications, avec la culmination du développement qui avait lieu au XIII^e siècle.

4.1.1. Le château médiéval à travers les siècles

Au début du Moyen Âge, les aristocrates d'Europe occidentale vivaient dans de grands bâtiments en forme de grange, appelées « *la maison longue* » (*angl. longhouse*). Dans cette maison qui était le centre de la vie aristocratique résidaient le chef et sa famille, des chevaliers qui étaient l'armée privée du chef et qui se composait principalement d'hommes jeunes et célibataires, et enfin de serviteurs. Toutes les activités telles que dormir, se nourrir, s'entraîner et se battre avaient lieu dans « *la maison longue* ». Ces structures étaient généralement défendues par des barrières en bois, semblables à des clôtures de palissade, faites de troncs d'arbres fendus et de lattes tissées, et étaient généralement construites sur des tertres élevés ou même (ce qui en particulier caractérise les Vikings) au milieu d'étangs ou de lacs avec des pont-levis construits qui pourrait être rompus pour sécuriser les maisons longues et autres logements. ¹⁵¹ Il existe des preuves archéologiques que les premiers aristocrates médiévaux ont gardé leurs troupeaux dans « *la longue maison* » pendant les hivers ou les guerres. En raison du danger d'incendie, mais aussi en raison des odeurs désagréables provenant de l'abattage des animaux et des déchets de cuisine, la cuisine a été séparée de l'habitation principale, appelée donc « *la maison longue* ». Ce n'est qu'au XII^e siècle, avec le développement et la construction des premières cheminées, que la cuisine a été transférée à l'intérieur de la maison longue. Au début de la Gaule médiévale, les élites mérovingiennes étaient susceptibles d'avoir conservé une sorte d'habitation hybride que

¹⁵⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/donjon> (17.4. 2021.)

¹⁵¹ L. E. Mitchell, *Family life in the middle ages*, Greenwood press, Westport, Connecticut, 2017, p. 97

l'historien Grégoire de Tours appelait *une villa*, probablement à l'instar des villas romaine.¹⁵² À l'Occident, les églises étaient construites en pierre et richement décorées, sauf le palais de l'empereur Charlemagne à Aix-la-Chapelle qui était seule l'exception du noble édifice séculier richement décoré.

Avec l'invasion des Vikings, des Hongrois et des musulmans en Europe occidentale, il est devenu clair pour les aristocrates que pour protéger leurs domaines, les villes et villages environnants devaient ériger des fortifications. Initialement, la fortification était en bois, mais vers l'an 1000 après JC., Il y eut un changement important : on commença à utiliser la pierre dans la construction des fortifications. Il y avait également des changements majeurs dans la construction des châteaux eux-mêmes. Les maisons, qui étaient le plus souvent « *des maisons longues* », ont été remplacées par des monticules artificiels appelés la motte (féodale) (*angl. motte*) avec de grandes tours en bois appelées donjon (*angl. keep*) érigés au sommet de la motte (Annexe 1). La motte et son donjon, ainsi que la terre plus plate au-dessous de la motte, étaient alors entourés d'un mur en bois, appelé la basse-cour.¹⁵³ Le résultat de changement de l'habitat est que seuls les membres les plus riches de la noblesse médiévale pouvaient se permettre de faire construire des châteaux. Au milieu du XI^e siècle, des régions comme la France, la région du Rhin en Allemagne, la Sicile et le sud de l'Italie ainsi que la Grande-Bretagne ont connu un essor dans la construction de châteaux en pierre. Dans ce dernier pays, les Normands ont essayé d'assurer le contrôle de la région en construisant des châteaux, mais aussi de montrer leur pouvoir sur et leur domination de la population locale. Les partisans de Guillaume le Conquérant ont fait de même dans les régions d'Angleterre et du Pays de Galles où ils contrôlaient leurs domaines féodaux. En France et le Saint-Empire romain où le gouvernement central n'était pas très centralisé, le style de construction des châteaux variait en fonction des coutumes locales où il a été construit, tandis que dans le nord et le centre de l'Italie en raison de l'urbanisation, les châteaux étaient très rarement vus.

Dans l'Europe médiévale, les châteaux de pierre étaient souvent situés sur des hauteurs, souvent près d'une rivière ou d'un autre plan d'eau qui pouvait être détourné pour former un douve fossé. Le château était entouré de murs massifs qui étaient parfois de forme carrée, octogonale ou ronde (Annexe 2). Lorsque nous parlons des nobles et de l'endroit où ils vivaient,

¹⁵² L. E. Mitchell, op. cit. p. 98

¹⁵³ L. E. Mitchell, op. cit. p. 99

l'attention doit définitivement se concentrer sur le donjon. Il était souvent la plus grande structure à l'intérieur des murs du château. Le château contenait les cuisines, ainsi que des réserves et des chambres de stockage au sous-sol. Le mot français *donjon*, d'où vient le mot anglais dérivé « *dungeon* », était un endroit où un prisonnier était temporairement détenu jusqu'au début du procès.¹⁵⁴ L'appartement familial à l'intérieur du donjon était situé au premier ou au deuxième étage (*Annexe 3*). Jusqu'en l'an 1300, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition de la cheminée, l'espace familial contenait de grandes pièces ouvertes avec foyers situés aux extrémités opposées. De cette façon, la salle pouvait être chauffée en toute sécurité, c'est-à-dire qu'en raison de la dimension de la pièce, il était plus difficile de mourir de suffocation à cause de la fumée.

La grande salle était utilisée comme la salle à manger, le lieu de divertissement et le dortoir pour les membres de la maison. Alors que le reste de la maison vivait beaucoup plus en commun, le seigneur du château et sa dame avaient chacun leur chambre. La chambre du seigneur et le plus souvent la chambre de la dame, son épouse, étaient situées dans la partie la plus ensoleillée du donjon et à un étage supérieur qui faisait face au sud-ouest. Ces chambres étaient appelées le *solar*. Par association, toute chambre privée, quel que soit son emplacement, en est venue à être appelée un *solar*.¹⁵⁵ C'était presque toujours le centre d'activité des femmes de la maison, qui tissaient et cousaient dans la pièce.¹⁵⁶ Cependant, des fouilles archéologiques récentes, en particulier celles faites sur l'emplacement des châteaux en Angleterre et au Pays de Galles, ont révélé qu'à l'époque où Marie de France écrivait ses *Lais*, les quartiers des femmes dans les châteaux étaient souvent délibérément placés aussi loin que possible du centre des espaces, publics et cérémoniels de le château, comme la barbacane et la grande salle (*Annexe 4*). L'espace destiné aux femmes était en retrait du reste de la maison, tout d'abord en raison du fait qu'il était plus facile à défendre les femmes du château contre les envahisseurs si elles étaient entourées d'un espace public dominé par les hommes. Une autre raison d'une telle disposition des pièces et du retrait de l'espace réservé aux femmes aurait pu être la protection de l'espace des femmes des hommes, en particulier de ceux qui vivaient dans le château. Par conséquent, l'emplacement de l'espace féminin à l'intérieur du château pourrait avoir causé la séparation physique de la femme et de l'homme, similaire à ce que nous trouvons en Byzance près d'une

¹⁵⁴ L. E. Mitchell, op. cit. p. 102

¹⁵⁵ J. Gies et F. Gies, *Life in a Medieval Castle*, Harper Collins Publisher, New York, 1974, p.78

¹⁵⁶ J. Gies et F. Gies, op. cit. p. 102

gynekaea (chambres de femmes).¹⁵⁷ En plus des chambres à coucher, le « *solar* », de l'espace de travail pour des femmes, l'espace de la maison familiale comprenait souvent une chapelle qui était construite soit comme un bâtiment séparé du donjon soit ou à l'intérieur du donjon lui-même. Si elle était construite à l'intérieur du donjon, la chapelle avait souvent un accès direct aux espaces privés des femmes, cette disposition étant reproduit dans lai de *Guigemar* (v. 219-245).

Un détail important que l'on peut trouver dans plusieurs lais (*Yonec*, *Laustic*) est la fenêtre. À savoir, la plupart des bâtiments résidentiels, dans ce cas un donjon, avaient des fenêtres qui étaient recouverts d'écrans tissés ou de volets. Ils éloignaient les oiseaux et autres créatures qui pouvaient entrer par la fenêtre, mais offraient peu de protection contre les éléments extérieurs, à moins que les volets ne fussent complètement fermés. Dans le dernier cas de figure, très peu de lumière entrait dans la pièce, donc de nombreuses pièces étaient éclairées par des torches, en particulier pendant l'hiver.¹⁵⁸ En raison de sa rareté et de son coût, le verre n'était initialement destiné qu'aux églises, mais vers l'an 1100, il est également apparu sur les fenêtres des bâtiments résidentiels. Chez les membres de la petite noblesse ou chez les chevaliers, les bâtiments résidentiels étaient moins fortifiés, à la différence des bâtiments du château. Leurs résidences différaient de celles du château en ce qu'elles n'avaient pas d'espace pour loger les soldats, leurs murs extérieurs servaient principalement de défenses et l'entrée principale était souvent directement ouverte sur la cour où se trouvaient les bâtiments résidentiels.

Quand on parle de l'intérieur de la pièce où dormaient et résidaient le seigneur du château et sa dame, son meuble était un grand lit avec une lourde structure en bois et des ressorts faits de cordes entrelacées ou de bandes de cuir, recouvert d'un matelas de plumes, de draps, de couettes, de couvertures de fourrure et d'oreillers.¹⁵⁹ Le lit [à baldaquin] avait des rideaux qui étaient grands ouverts pendant la journée, et la nuit ou quand les maître voulaient un peu de discrétion, les rideaux du lit étaient tirés. Les domestiques étaient souvent logés dans la chambre du maître, dans laquelle ils dormaient sur une planche, un lit gigogne, ou sur un banc.

On peut facilement conclure que les descriptions des lieux où vivaient les personnages féminins des *Lais* rappellent beaucoup la forme d'un donjon, et que ces dames avaient le sentiment d'y

¹⁵⁷ L. E. Mitchell, op. cit. p. 103

¹⁵⁸ L. E. Mitchell, op. cit. p. 106

¹⁵⁹ J. Gies, F. Gies, op. cit. p. 78

être tenus prisonnières. Quand elles ne restaient pas dans le donjon lui-même, elles étaient isolées dans une pièce destinée uniquement à elles, et elles ne pouvaient avoir de contact qu'avec les serviteurs du château. D'après la description des lieux que nous trouvons dans *Lais*, il est évident que la fenêtre était le seul contact avec le monde extérieur dans la vie des mal-mariées. Le saut d'une dame par la fenêtre d'une femme (comme dans le *lai d'Yonec*) pour sauver son amant (*Yonec*, v. 341-344) nous dit que nous devrions explorer plus en profondeur la vie maritale, et nous verrons dans le prochain chapitre quelle était la vie quotidienne des femmes (nobles) au Moyen Âge et quelles étaient leurs occupations journalières et autres.

4.2. La vie de la jeune fille et de la femme mariée

Les femmes de condition aristocratique, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, vivaient dans des châteaux et des donjons. À moins que le château ne fût la propriété d'un parent proche, la question logique est de savoir comment ces dames étaient entrées dans le château et la réponse est le mariage. Le Moyen Âge français est profondément catholique, la foi chrétienne est omniprésente et traverse et accompagne la vie quotidienne et tous les grands événements de la vie, et par conséquent, le mariage y était considéré comme une chose sacrée, comme un sacrement. La parole de Dieu et les Écritures ont été crues, et ces dernières ont expliqué qu'elle devait être la relation entre une femme et un homme. Ève, la première femme au monde, l'épouse d'Adam «[...] ne devait donc être tirée ni de la tête ni des pieds, mais du côté pour qu'elle comprît qu'elle devait se mettre à son côté».¹⁶⁰ Au XII^e siècle, de nombreux philosophes et théoriciens médiévaux pensaient comme Hugues de Saint-Victor que le mariage est étaiement sacré et qu'il devient légitime quand l'homme et la femme étaient faits d'une seule et même chair (un caro).¹⁶¹ Dès leur enfance, la vie des femmes d'élite reines, princesses, filles et épouses de grands seigneurs dans la France et l'Angleterre médiévale élevée a été, dans une large mesure, façonnée par mariage et ses plans influençaient l'éducation des filles, la place qui lui a été assignée dans la maison familiale et leur traitement.¹⁶² Dans les *Lais* de Marie de France, le

¹⁶⁰ D. Lett, *Hommes et femmes au Moyen Age Histoire du genre XIIe-Xve siècle*, Armand Colin, Paris, 2013, p. 12

¹⁶¹ Ibid., p. 12. Les réformes grégoriennes ont confirmées que le mariage était l'un des saints sacrements et qu'il ne pouvait être valable sans sa présence des témoins.

¹⁶² F. H. Stoertz, *Young Women in France and England, 1050-1300*, *Journal of Women's History*, Vol. 12, n° 4, Hiver 2001, p. 22

mariage, avec l'amour, joue un rôle clé dans le développement de l'intrigue. L'exemple en est le lai de *Guigemar* où la dame, mariée à un vieil époux jaloux, fuit le mariage malheureux pour vivre avec Guigemar (v. 668-687). Dans le lai de *Milon*, le fils (secret) unit le père et la mère séparés depuis longtemps (v. 525-530), alors que dans le lai d'*Éliduc* une dame mariée renonce à son mariage pour que son mari puisse épouser la jeune Guilliadon, la fille du roi (v. 1120-1124). Au Moyen Âge, le mariage parmi les membres de la noblesse servait à établir des alliances entre les familles, et cela souvent à des fins politiques, et Marie s'y réfère dans le lai d'*Éliduc*.

Chaque mariage commence par des fiançailles. Dans les quatre cultures médiévales (chrétienne, musulmane, byzantine et juive), les fiançailles consistent en serment ou foi donnée par les fiancés (*Guigemar*, v. 543-575, *Deux amants*, v. 99-124) et en échange d'anneaux (le lai d'*Équitan*, v. 185-188). Les registres paroissiaux en Angleterre médiévale montrent que les mariages paysans étaient faits sans grande cérémonie, se déroulaient souvent en plein air, en présence de nombreux témoins et passants, parfois sans l'anneau, tandis que pour le mariage des aristocrates était réglé par de nombreux rituels et arrangements. De nombreux chroniqueurs ont décrit le statut de la femme. Marie de France utilise dans ses *Lais* de différents termes pour désigner les femmes et leur état matrimonial (*Yonec*, *Milon* et *Éliduc*). Les termes comme *virgo* (vierge) et *pucella* (jeune fille vierge) décrivaient une jeune femme célibataire. Ainsi, le terme *pucele* était également utilisé dans les romans écrits en ancien français pour désigner les jeunes femmes célibataires de tout âge, et une étude a révélé que le terme *maget* était également appliqué dans la littérature allemande.¹⁶³ Les historiens distinguent une adolescence biologique (transformation physiologique qui dure cinq ou six ans entre l'enfance et l'âge adulte) d'une adolescence sociale (période d'une vie reconnue pour une société donnée comme se situant entre enfance et âge adulte).¹⁶⁴ Dans la théorie humorale, le moment où les filles auraient leurs premières règles (l'âge entre douze et quatorze ans) signalait leur capacité de reproduction, et donc le moment où elles pouvaient se marier.¹⁶⁵ Quand on parle de l'âge entre une femme et un homme au moment de leur mariage, il y a une différence visible entre huit et dix ans, soit dix-

¹⁶³ F. H. Stoertz, op. cit. p. 24

¹⁶⁴ D. Lett, op. cit. p. 42

¹⁶⁵ « Les pénitentiels indiquent qu'une fille à partir de quinze, seize ou dix-sept ans ne peut être promise contre son gré. Même si ses parents l'ont fiancée valablement, sans lui demander son consentement, elle a le droit de ne pas exécuter cette promesse » voir notamment Jean Verdon, *Le Moyen Âge. Ombres et lumières*, Paris : éd. Perrin, 2005 et 2008, ch. 7- « Les femmes », p. 201

sept ans pour les jeunes filles contre vingt-sept ans pour l'homme.¹⁶⁶ Comme Jonas, évêque d'Orléans, l'auteur d'une traite *Sur l'éducation des laïcs*, dont la seconde partie est consacrée au mariage, a dit : « Les hommes recherchent chez leurs épouses quatre choses : la naissance, la sagesse, les richesses et la beauté ». ¹⁶⁷

Une fois le mariage légalisé, l'Église occidentale a reporté la célébration de la première nuit de noces de peur que les jeunes mariés ne devinssent obsédés par le sexe. Par conséquent, la consommation du mariage dans les trois premiers jours était considérée comme un péché, mais cela n'empêchait pas les jeunes mariés de consommer leur mariage. Les noces étaient des fêtes bruyantes où l'on montrait des draps sanglants. Il était de coutume pour les parents de tout préparer pour l'acte sexuel des mariés, comme en témoigne de lai du *Frêne* où les parents ont tout préparé pour la première nuit de noces de Coudrier et de leur fils, l'ami de Frêne. On désignait autrement une jeune fille après son mariage, le terme la désignant ayant changé par la transition de l'enfance à l'âge adulte. Par conséquent, F. H. Stoeritz déclare :

*« Après le mariage, les filles n'étaient plus appelées puellae, même si elles étaient beaucoup plus jeunes que les filles célibataires auxquelles ce terme s'appliquait encore. Dans la plupart des cas, une fille mariée était une uxor (épouse) ou mulier (femme), bien que dans les rares occasions où les auteurs voulaient souligner la jeunesse d'une épouse, ils utilisaient parfois des formes féminines de mots appliqués à des adolescents ou des jeunes de sexe masculin ».*¹⁶⁸

Dans certains cas, dans les romans courtois, une jeune femme qui a eu des relations sexuelles avec un chevalier-visiteur est encore qualifiée par l'auteur comme *pucele*, et un exemple similaire peut être trouvé dans les *Lais* (v. lai de *Milon*). Une fois mariés et installés, les jeunes mariés vivaient sous le même toit que les parents du marié. Chez les paysans, le jeune couple a acquis son indépendance après la mort du père du marié, tandis que parmi les aristocrates les jeunes mariés vivaient souvent sous le même toit avec les parents, mais dans des pièces différentes, et le jeune couple pouvait acquérir leur véritable indépendance en ayant des enfants.

Alors que les emplois et les activités de l'homme étaient publics et se faisaient à l'extérieur de la maison, les emplois, les tâches et les activités des femmes étaient liés à la maison et appartenaient au domaine privé. Les paysannes savaient faire les tâches ménagères dans et

¹⁶⁶ D. Lett, op. cit. p. 42

¹⁶⁷ Jean Verdon, *Le Moyen Âge. Ombres et lumières*, Paris : éd. Perrin, 2005 et 2008, ch. 7- « Les femmes », p. 197

¹⁶⁸ F. H. Stoeritz, op. cit. p. 30

autour de la maison, et il y avait des moments où elles devaient aider leurs maris à travailler dans les champs et s'occuper des animaux. Les femmes aristocratiques, par contre, devaient surveiller aussi la gestion du ménage, mais elles devaient aussi souvent superviser la gestion du reste des domaines familiaux, notamment en instruisant les intendants en charge de l'agriculture, en investissant le revenu familial et en agissant en tant que patronne pour le bien-être des ouvriers et de leurs familles sur leurs domaines.¹⁶⁹ Dans les *Lais* (et notamment dans *Guigemar*, *Équitan*, *Éliduc*, *Milon et Bisclavret*), les maris des dames sont longtemps absents. Cela est particulièrement vrai pour les ménages plus aisés où les conjoints étaient séparés pendant une plus longue période. La séparation des époux les limitait non seulement dans la socialisation mais aussi dans le nombre d'enfants qu'ils avaient. Ainsi, dans tous les lais où les maris étaient séparés de leurs épouses, elles étaient malheureuses ou elles n'avaient pas d'enfants (v. *Guigemar*, *Équitan*, *Bisclavret*, *Le Rossignol* et *Milon*). Bien qu'il y ait eu des mariages malheureux et heureux, ces derniers savaient parfois se démarquer car les époux exprimaient en exprimant des émotions sincères, et en laissant des traces écrites, telles que la mention des noms d'épouses ou de maris dans les prières et les dons aux monastères et aux églises. Un exemple similaire se trouve dans le lai d'*Éliduc* quand Éliduc fait la donation d'un couvent à sa première femme Guildeluëc. Étant donné que la plupart des personnes mariées n'ont pas choisi leur conjoint sur la base de l'attirance personnelle (voir le lai d'*Yonec* v. 85-88), il n'est pas surprenant que les archives médiévales ne démontrent pas de nombreux liens émotionnels significatifs entre les maris et les épouses.¹⁷⁰ Les raisons en sont que la plupart des sources trouvées ont été dictées à des secrétaires ou des commis, ce qui signifiait que dans de telles situations, exprimer des émotions était inapproprié ou parce qu'à cette époque, posséder et écrire sur du papier coûtait très cher, donc exprimer des émotions était considéré comme une perte de temps lorsqu'il s'agissait de parler de questions importantes ou d'affaires. Un exemple similaire se trouve dans le lai de *Milon* où, au moins dans ce cas, les amants échangent secrètement des messages par l'intermédiaire d'un cygne. Par conséquent, il est facile de conclure que la relation entre les conjoints ressemblait souvent à une relation entre des partenaires commerciaux, et cela était particulièrement évident chez les paysans qui partageaient et exerçaient des emplois similaires.

¹⁶⁹ L. E. Mitchell, op. cit. p. 131

¹⁷⁰ L. E. Mitchell, op. cit. p. 136

Bien que Marie de France ne mentionne pas beaucoup de veuves dans les *Lais*, mis à part quelques rares occurrences, comme par ex. dans le lai d'*Yonec*¹⁷¹, le lai du *Frêne*¹⁷² et le lai de *Milon*¹⁷³, de nombreuses femmes au Moyen Âge sont devenues veuves après leur mariage. L'incidence des décès prématurés au Moyen Âge était élevée. Alors que les hommes mourraient dans la guerre, les accidents ou la maladie, l'accouchement était la cause la plus fréquente des décès précoces chez les femmes. Souvent, le décès d'un conjoint conférait un statut indépendant et une certaine richesse au survivant, qui pouvait se sentir en sécurité pour la première fois lorsqu'il était veuf ou veuve. Dans les quatre cultures (chrétienne, musulmane, byzantine et juive), un homme, contrairement à une femme, avait une bien plus grande liberté de se remarier. Par exemple, chez les chrétiens, la période après la mort d'une épouse et un nouveau mariage chez les hommes durait environ trois mois, tandis que chez les femmes, elle durait un an. Quand une femme se mariait avant la fin de la période de deuil, cela pouvait entraîner une amende, la confiscation des biens ou l'excommunication. Les veuves devaient souvent négocier avec d'autres membres de la famille ou leur maître ou le roi lorsqu'elles voulaient se remarier. Cependant, en Angleterre, avec l'avènement du *Magna Carta* (1215), il y avait une clause dans laquelle les femmes veuves pouvaient librement choisir leur sort lorsqu'elles payaient une certaine compensation monétaire au roi. Si les femmes décidaient de ne pas se remarier, elles juraient l'abstinence à vie ou devaient se retirer dans un couvent. Le deuxième mariage était souvent plus heureux, surtout lorsque la veuve pouvait choisir son époux. Mais contrairement aux musulmans et aux juifs, les chrétiens n'étaient pas autorisés à divorcer et par conséquent ne pouvaient pas se remarier si l'un des partenaires ne mourait pas. Néanmoins, des arrangements plus informels - et illégaux - pour dissoudre les mariages avaient quelques fois lieu en particulier dans les classes inférieures, ce qui a abouti à un phénomène devenu une source d'informations très utile à l'historien médiéval : ce sont des litiges concernant le mariage (en particulier des accusations de bigamie) que l'on trouve dans les archives des tribunaux diocésains d'Europe.¹⁷⁴ Le résultat des relations adultérines a été un grand nombre d'enfants illégitimes, ce qui créait de grands problèmes au sein de la classe supérieure et des familles royales. En effet, le but et la

¹⁷¹ « Il l'a enfermée dans son donjon, dans une grande chambre dallée, en compagnie de sa sœur, âgée et veuve », Marie de France, *Yonec*, in: *Lais*, (v. 31-34)

¹⁷² « Sa fille avait perdu son mari et elle était restée veuve avec un petit enfant au berceau qu'elle allaitait », Marie de France, *Le Frêne*, in: *Lais*, (v. 193-195)

¹⁷³ « le mari de la dame est mort, qu'il se hâte donc ! », Marie de France, *Milon*, in: *Lais*, (v. 516)

¹⁷⁴ L. E. Mitchell, op. cit. p. 146

raison d'être du mariage n'était pas seulement de conclure une union entre un homme et une femme, mais aussi de créer des descendants ou des enfants légitimes.

4.3. La vie quotidienne de l'enfant

Le lai le plus significatif qui parle de la vie d'un enfant est le lai de *Frêne*. La particularité de ce lai est que la mère y avait voulu tuer son enfant, et qu'elle l'avait ensuite donné à la femme de chambre qui l'a laissé près du couvent, près du frêne d'après lequel l'enfant a été nommé plus tard. Ce traitement cruel d'un nouveau-né diffère, par exemple, du traitement de l'enfant dans le lai d'*Yonec*, dans lequel la mère gardait un enfant illégitime, ou du lai de *Milon*, dans lequel un enfant illégitime était confié à une tante, la sœur du père, jusqu'à son âge adulte. Mais quelle était vraiment l'attitude envers les enfants au Moyen Âge, et en particulier envers les petites filles ?

Les femmes mariées, et même les veuves, n'avaient pas beaucoup de choix ni le droit de décider librement de leur vie, tout était décidé par leur tuteur, qui pouvait être soit un père soit un mari. Mais bien qu'à l'âge adulte, la vie des femmes était entièrement surveillée et contrôlée par le tuteur ou le mari, la vie avant le mariage, et surtout lors de leur enfance, était quelque peu différente. La mortalité infantile étant très élevée au Moyen Âge, il n'y avait qu'une partie de la progéniture survivant jusqu'à l'âge adulte. Parmi l'aristocratie chrétienne, les femmes pouvaient avoir des grossesses à deux chiffres avec les nourrissons et les enfants qui ne survivaient que jusqu'à l'adolescence. En dehors de la longue séparation fréquente entre les époux, bien que ce fut illégal et contraire, à la doctrine chrétienne, car condamné par l'Église, la famille savait comment contrôler le nombre d'enfants, surtout en période de difficultés matérielles et de pauvreté. En règle générale, c'était la pratique du coitus interruptus ou la prolongation de la durée de l'allaitement qui affectait à son tour la fertilité de la femme.

La petite enfance était une période à risque pour l'enfant. En raison de la maladie, de la diarrhée infantile et des accidents les chances de survie dans les premières années de la vie étaient de 50/50. Il était tellement important pour les chrétiens de baptiser un enfant que dans le cas où l'enfant mourrait lors de l'accouchement ou si l'on savait que le nouveau-né ne vivrait pas longtemps et que le prêtre ne pourrait pas venir, les sages-femmes étaient autorisées à accomplir la cérémonie de baptême. Une fois nés, les nourrissons étaient emmaillotés - ils étaient

étroitement enveloppés dans des bandes de tissu pour que leurs membres ne bougent pas - car on pensait qu'ils avaient besoin de ce niveau de soutien pour survivre, au moins pendant les premiers mois.¹⁷⁵ Si les nourrissons ne sont pas allaités par leurs mères, c'est la nourrice qui nourrit l'enfant pendant au moins deux ans. Si la mère meurt en couches et que l'on ne pouvait trouver personne d'autre pour allaiter le nouveau-né, la mort de l'enfant était inévitable. En raison de la surcharge des tâches ménagères, il était d'usage pour les mères à charger leurs enfants plus âgés à s'occuper des nouveau-nés.

En lisant les *Lais* et en y faisant l'attention à l'attitude des personnages de parents envers leurs enfants, la question se pose quels étaient leurs sentiments envers leurs enfants. Le sociologue français Philippe Ariès, dans le livre *Centuries of Childhood*, a théorisé que les parents dans le passé historique ne ressentaient pas la véritable affection pour leurs jeunes enfants, à cause de taux élevé de mortalité infantile et qu'au lieu de cela ils les exploitaient sans cœur.¹⁷⁶ Selon P. Ariès et ses disciples, les parents n'ont commencé à ressentir un véritable amour (déterminé par les attitudes modernes) pour leurs enfants qu'au XIX^e siècle, mais diverses sources historiques laquelle confirment toutefois que les parents avaient de l'affection sincère pour leurs enfants, qu'il leur prodiguaient des soins et qu'ils ont pleuraient après la mort de leur enfant. Alors que les enfants des paysans devaient aider leurs parents dans diverses tâches ménagères, les enfants des aristocrates avaient des précepteurs et des tuteurs dès l'âge de cinq ans. Divers tuteurs leur enseignaient diverses disciplines et arts, et tandis que les garçons étaient tenus d'acquérir les compétences de maniement d'armes, les jeunes filles leur apprenaient le tissage, la tapisserie, la cuisine et la broderie. Au XI^e et au début du XII^e siècles, les parents envoyaient leurs filles au couvent, en particulier dans ceux où résidait une parente, pour y être élevées.¹⁷⁷ Pour l'aristocratie européenne, l'accueil des jeunes hommes d'autres familles nobles et l'envoi de ses propres enfants de sexe masculin pour être élevés dans d'autres familles de l'aristocratie, comme c'était le cas pour le personnage principal du lai de *Milon*, était une partie importante de la culture et un fait social. Cette coutume de s'appliquait qu'à l'éducation des jeunes adolescent, et non pas à celle des jeunes filles. Les petites filles de la noblesse étaient parfois fiancées dès l'âge de six ans (bien qu'elles ne poussaient pas être mariées à cet âge-là, et

¹⁷⁵ L. E. Mitchell, op. cit. p. 153

¹⁷⁶ L. E. Mitchell, op. cit. p. 154

¹⁷⁷ F. H. Stoeritz, op. cit. p. 24

qu'elles avaient le droit de refuser le parti, une fois qu'elles eurent atteint l'âge du consentement), alors elles étaient parfois envoyées vivre chez la famille de leur futur mari.¹⁷⁸ On pensait que l'éducation des petites filles dans leur future belle-famille les aiderait à remplir leurs devoirs en tant que future épouses et mères, mais la situation savait souvent être différente. Les petites filles et les jeunes filles séparées de leur famille étaient souvent soumises à des violences physiques et psychologiques, surtout si le mariage n'était plus souhaitable et que l'alliance entre les deux familles n'était plus souhaitable ni parfois même envisageable.

On commençait à séparer et à élever séparément les enfants des deux sexes à partir de l'âge de cinq ans et entre l'âge de cinq et de douze ans, ce qui a -avait un impact sur la vie des garçons et des petites filles. C'est l'âge à partir duquel les différences entre les sexes devaient être observées, c'est pourquoi les gens au Moyen Âge habillaient leurs enfants avec des vêtements imitant ceux des adultes. Les jeunes filles du peuple ont été encouragées à quitter la maison. Elles étaient formées aux arts domestiques de la cuisine, du nettoyage, de la filature, du tissage, de la couture et de la gestion du ménage, ce qui les préparait non seulement pour le mariage, mais aussi pour les services domestiques et les emplois dans les métiers du textile.¹⁷⁹ Comme avec lai des *Deux Amants*, les parents se souciaient de la sécurité et de la richesse de leurs enfants, ils influencent sur le choix de l'époux ou de l'épouse de leur enfant. Pendant cette période, les parents étaient préoccupés par la pureté et la virginité de leur fille¹⁸⁰, et lorsque la jeune fille avait eu ses premières règles, et qu'elle avait douze ans, selon la société médiévale, elle était prête pour le mariage. Les filles n'étaient pas seulement considérées d'âge nubile à douze ans, mais dès cet âge-là, elles pouvaient aussi le contrôle des biens dont elles avaient hérité, et donner naissance à des enfants. Entre treize et vingt-et-un an, les jeunes filles avaient connu le mariage, avaient eu des enfants et étaient parfois déjà devenues veuves.

Pour conclure sur la condition féminine au Moyen Âge, on peut dire que, une courte période où elles pouvaient être libres et insouciantes (entre l'âge de deux et de cinq ans) mise à part, leur vie était en général strictement dictée, et que l'adolescence n'existait quasiment pas. Il

¹⁷⁸ L. E. Mitchell, op. cit. p. 157

¹⁷⁹ L. E. Mitchell, op. cit. p. 158

¹⁸⁰ Philippe Ariès et Georges Duby, *A history of private life Relations of the Medieval World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1988, vol. 2., p. 69; Jean Verdon, *Le Moyen Âge. Ombres et lumières*, Paris : éd. Perrin, 2005 et 2008, ch. 7- « Les femmes », p. 189

n'était donc pas surprenant que la plupart des personnages féminins de *Lais* soient soit des mal-mariées, soit généralement mécontents de la vie.

Bien que la poétique de Marie de France ne soit pas réaliste, le monde de ses lais nous révèle, d'une manière discrète et oblique, le manque de liberté en amour, dans le mariage, et dans la vie sociale et publique, tout aussi que la violence conjugale, l'oppression et la surveillance par la société et surtout par l'époux, souvent bien plus âgé. C'était le lot quotidien des pucelles et des dames du Moyen Âge, même de celles appartenant à la noblesse, à laquelle appartiennent les personnages féminins de Marie de France.

4.4. La grâce ou la peine : les données relatives à la criminalité féminine

Dans l'un de ses sermons, le dominicain Gérard de Mailly, qui a prêché à la fin du XIII^e siècle à Paris, dresse une liste de sept qualités (*conditiones*) nécessaires à l'époux. Il doit être très éloquent (*eloquentissimus*), très riche (*ditissimus*), très sage (*sapientissimus*), très beau (*pulcherrimus*), très fort ou puissant (*fortissimus sive potentissimus*), très noble (*nobilissimus*) et, ce qui nous semble plus original, «*immortel et éternel*» (*immortalis et eternus*).¹⁸¹ Ces sept qualités de l'époux ou de l'épouse se retrouvent dans le lai de Yonec «*La jeune fille qu'on lui donna était de haut rang, sage et courtoise, et d'une grande beauté*» (Yonec, v. 21-23) ou dans le lai du *Malheureux* où l'on parle d'«*une dame pleine de beauté, de sagesse, et de grâce*» (Le Malheureux, v. 10-12). Certes, ce sont quelques exemples qui décrivent les qualités des femmes et que l'on peut trouver dans *Lais*. En plus de la qualité de la chasteté, chaque femme de la noblesse moyenâgeuse devait savoir coudre, filer, broder, être capable de donner des ordres à ses domestiques et une éducation religieuse à ses enfants. S'il s'agit des milieux princiers, il fallait à une épouse savoir se tenir en société, se préparer à aider son mari, gouverner ou assurer une régence si son époux décède, ce qui étaient des savoirs et des connaissances qu'une femme de cet état apprenait dès son plus jeune âge. Dans la haute aristocratie, des nourrices ou des précepteurs venaient éduquer et instruire sur place les enfants et leur inculquer des rudiments de peinture, de musique ou de danse.¹⁸²

¹⁸¹ D. Lett, op. cit. p. 43

¹⁸² D. Lett, op. cit. p. 87

Les femmes du haut rang, ayant la beauté et les manières courtoises, représentaient donc l'idéal féminin recherché, mais même les dames nobles ne pouvaient parfois éviter d'être offensées par les ragots, le mensonge, ou d'être victimes des violences des hommes. L'opinion des sociétés médiévales était que les femmes étaient des êtres plus faibles que les hommes, qu'elles étaient plus sujettes à la convoitise et au sexe, et que, par conséquent, elles tombaient donc plus facilement sous l'influence du péché.¹⁸³ Marie de France a donné trois exemples dans les *Lais* des personnages féminins qui, à cause de leur passion et leurs convoitises, étaient tombées sous l'influence du péché, ce dont elles étaient punies. Il s'agit du lai d'*Équitan* dans lequel un personnage de jeune femme tombe sous l'empire du vice et du péché. Il s'agit de la jeune épouse du sénéchal qui non seulement a une relation adultérine avec le roi Équitan, mais trame le complot afin d'assassiner son mari, puisque le roi lui a promis de l'épouser si son mari meurt. Elle sera finalement tuée par son mari. Dans le lai de *Bisclavret*, le personnage de jeune femme trahit son mari d'une manière perfide. C'est à cause de sa trahison que son mari, métamorphosé en loup-garou, ne peut plus retrouver la forme humaine, le chevalier amoureux de sa femme lui ayant pris ses habits d'homme. Alors Bisclavret, spolié de ses biens, doit séjourner longtemps seul dans la forêt, comme un fauve qu'il est contraint ainsi de rester. Pendant ce temps-là, le chevalier amoureux de sa femme s'approprie ses biens et son épouse ... Mais, à la fin, la perfidie et la trahison de sa femme sont découvertes, et elle est punie comme elle l'a mérité : d'abord Bisclavret lui a arraché le nez, la mutilant ainsi, puis le roi bannit la traîtresse et son chevalier amoureux. Et, qui plus est, elle donnera naissance aux petites filles sans nez !

Enfin, dans le lai de *Lanval* la reine Genièvre, l'épouse du roi Arthur, a calomnié Lanval, et à cause de ses paroles calomnieuses, elle est finalement disgraciée. Ces crimes commis par des épouses contre leur époux sont-ils justifiés ? De quelles manières la loi ou la coutume médiévale a-t-elle dicté la punition de l'adultère ou du mensonge ? Avant même de savoir comment les femmes étaient punies au Moyen Âge, il faut plutôt insister sur la manière dont les femmes dans les *Lais* ont péché. À savoir, nous pouvons diviser leurs façons de pécher de la manière suivante : le péché par la parole et le péché par l'acte.

Qu'en était-il des péchés, ou, en d'autres termes, de la criminalité féminine dans la réalité sociale de l'époque ? Alors que les meurtres étaient toujours attribués aux hommes parce qu'ils

¹⁸³ Jean Vendon, *Les femmes, Le Moyen Âge – Ombres et lumières*, p. 189-190, 192.

étaient considérés comme des êtres actifs, d'autres formes de délinquance, tels que l'adultère, les vols, les insultes, les rixes et la prostitution étaient réservées aux femmes. La seule exception est l'infanticide qui était presque toujours considéré comme un homicide féminin. Il semble que les femmes impliquées dans des altercations s'attaquaient le plus souvent à d'autres femmes, et ne s'attaquaient qu'exceptionnellement aux hommes, qui eux, se battaient entre eux ou agressaient des femmes.¹⁸⁴ Dans ces querelles, les femmes utilisaient souvent leurs mains, comme en témoigne un cas de Lyon en 1353, dans lequel un témoin féminin déclare que deux femmes se disputant «*se battirent à coups de poing, d'ongles, de dents selon la coutume chez les femmes*». ¹⁸⁵ Lorsque le délit prend place à l'intérieur de la cellule familiale, les femmes s'attaquent d'abord à leur mari et, secondairement, à leurs enfants.¹⁸⁶ En plus de ses mains, la femme savait se servir et s'armer d'un couteau, d'une hache, d'une fourchette, d'une faucille ou de divers instruments qu'elle utilisait au quotidien ou trouvait dans la cuisine. Les femmes étaient le plus souvent jugées pour le vol, elles volaient surtout de la nourriture, des vêtements et des biens domestiques. Elles agissaient presque toujours à deux et avec l'aide de leur mari. Dans l'univers des contes de Marie de France, c'est dans le lai de *Bisclavret* que nous trouvons le cas du vol organisé par un personnage féminin : l'amant, à la demande de la femme du Bisclavret, vole les vêtements de leur mari (*Bisclavret*, v.).

Les femmes étaient généralement moins punies que les hommes pour le même acte, et la circonstance justifiable était leur *imbecilitas sexus*. Cependant, à Paris, en Normandie ou dans les Pays-Bas bourguignons, la peine ou le châtement pour le vol était la pendaison pour l'homme, et la mort sur le bûcher pour le cas de femme voleuse, alors que la pendaison des femmes semble rare et tardive.¹⁸⁷ L'adultère chez les femmes était sévèrement puni, et une femme adultère était souvent déshonorée et répudiée, son amant mutilé ou tué.¹⁸⁸ Le problème n'était pas dans la moralité, mais dans l'honneur de l'homme. Nous avons un exemple d'adultère sous le règne Philippe le Bel où deux nobles accusés d'adultère avec les épouses des fils du roi ont été castrés,

¹⁸⁴ D. Lett, op. cit. p. 190

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ D. Lett, op. cit. p. 191

¹⁸⁸ J. Gies, F. Gies, op. cit. p. 99

traînés derrière des chevaux jusqu'à la potence et pendus comme « *non seulement des hommes adultères, mais comme les plus vils traîtres de leurs seigneurs* ». ¹⁸⁹

La société médiévale est donc une société d'honneur où la renommée (*la fama*), joue un rôle capital. Pour chaque injustice, mensonge ou calomnie, afin de défendre l'honneur de la famille ou celui de son nom, la vengeance était souvent le moyen permis pour laver un affront et rendre l'honneur à quelqu'un. L'honneur des femmes se situe d'abord dans leur comportement sexuel et familial, donc leur honneur doit être préservé et la jeune fille doit conserver sa virginité. ¹⁹⁰ L'épouse doit rester à la maison où la mère doit éduquer ses enfants, et leur transmettre les valeurs. Les paroles et les actes prononcés étaient souvent la cause de querelles et souvent de crimes. Au Moyen Âge, si l'on voulait ternir l'honneur d'une femme, on remettait le plus souvent en question sa réputation sexuelle : elles étaient accusées d'être des femmes de mauvaise vie (*ribaudes, paillardes, grues*) ou de tromper leur mari. ¹⁹¹ Les épouses, les filles ou les mères étaient dégradées, par ces insultes, et mises renvoyées au statut d'une prostituée. Cette situation remettait en question la légitimité des descendants, comme c'était le cas dans le lai de *Frêne* où la mère de Frêne a accusé une voisine (qui était) enceinte des jumeaux, de les avoir conçus avec deux hommes différents.

Quant aux crimes graves ou aux meurtres, les homicides entre mari et femme étaient rares, en fait les femmes commettaient rarement des meurtres. Les peines imposées aux femmes sont plutôt exécutées dans des lieux clos, en particulier lorsqu'il s'agit de la fustigation qui nécessite que la partie haute du corps, poitrine et torse, soit dénudée, les autorités manifestant davantage de réticence à exhiber le corps de la suppliciée. ¹⁹² En raison de leur sexe et du fait qu'ils n'avaient pas le droit de s'exprimer devant le tribunal sans le consentement de leur tuteur (elles pouvaient indiquer leur nom, le nom de leur mari et de leurs enfants, et témoigner de l'existence de certaines personnes), l'absence du droit de témoigner devant la cour de justice étaient parfois des circonstances atténuantes pour les femmes. Comme nous l'avons vu dans les *Lais*, les personnages féminins ayant commis des crimes d'adultère ou autres, y étaient dûment et sévèrement punis, comme c'était le cas dans la réalité sociale de l'époque.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Philippe Ariès et Georges Duby, op. cit. p. 69

¹⁹¹ D. Lett, op. cit. p. 193

¹⁹² D. Lett, op. cit. p. 191.

5. Conclusion

Dans ce mémoire de Master II, nous avons d'abord relevé les divergences dans la définition du terme de lai. Selon la théorie la plus largement partagée, Marie de France a bien écrit des lais d'après une source orale, le lai celte. Le lai celte était une composition, une chanson chantée et accompagnée par la mélodie jouée à la harpe ou à la rote. Toutefois, nous avons vu qu'il y avait aussi d'autres hypothèses quant à la théorie qu'il fallait appeler du nom de lais les contes de Marie. Ainsi, Philippe Walter est-il d'avis que Marie de France n'aurait pas écrit de *lais*, mais qu'elle aurait écrit des contes inspirés par des lais préexistants, ce qui n'est pas la même chose.

Nous avons dédié la section suivante du second chapitre à la définition de *la fin'amor* et de l'amour courtois, en partant du fait que la thématique des lais est toujours amoureuse, et que le monde des *Lais* véhicule l'idéologie de la *fin'amour*, ou de l'amour courtois. Nous avons donc d'abord défini la *fin'amour*, terme que l'on pourrait traduire comme « le parfait amour », comme une transposition des rapports entre le seigneur et le vassal sur les rapports amoureux entre la dame et son amant : tout comme le vassal doit l'obéissance, la fidélité et le service à son seigneur féodal, et que leur rapport est un rapport d'affection, l'amant doit servir la dame. Ce rapport idéalise la dame en la plaçant sur un piédestal : elle est supérieure à son amant. Ainsi, la femme se voit-elle élevée au-dessus de l'homme dont elle devient l'idéal nostalgique.¹⁹³

Ensuite, nous avons relevés les diverses définitions, tout aussi discordantes, du terme controversé de l'amour courtois. Ce terme, inventé et mis en usage par Gaston Paris en 1883 serait, pour ce critique, l'équivalent de l'expression *la fin amor*, mais la pertinence de ce « synonyme » est contestée, notamment par D. W. Robertson Jr., professeur à l'Université de Princeton. Selon le dernier médiéviste, c'est un terme anachronique, n'ayant été que très rarement utilisé au Moyen Âge. Que le terme de l'amour courtois soit un équivalent pertinent ou pas de celui de la *fin'amour*, toujours est-il que l'idéologie de la *fin'amour* empreigne profondément le monde des lais. Nous avons vu que l'amant, souvent un jeune chevalier célibataire, un *juvens*, selon l'expression de l'historien Georges Duby, est au service de la dame,

¹⁹³ Cf. Denis de Rougement, *L'Amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1984, p. 79.

et que leur relation est caractérisée par l'obligation du secret, de la fidélité réciproque et de la *mesura*, de la maîtrise de soi-même.

Ensuite, dans le troisième chapitre, nous avons analysé l'image de la femme et le rôle des personnages féminins dans les *Lais* de Marie de France. Les *Lais* peuvent en général être partagés, vu le recours au merveilleux, ou l'absence du merveilleux, en lais féeriques et en lais courtois. C'est pourquoi nous avons d'abord analysé les lais féeriques de *Guigemar* et de *Lanval*, et les personnages féminins y ayant le rôle d'adjuvants. Nous avons démontré que la dame de *Guigemar*, tout comme la fée de *Lanval* tire ses origines dans la figure de *banshee*, ou de *bansid* de la mythologie celte, dont le rôle est d'être annonciatrice ou messagère de la mort, et de venir chercher ainsi un mortel pour le conduire à l'Autre monde. Même si Marie de France puise dans le fond de la mythologie celte, c'est en le transposant et en modifiant les figures et les lieux. Ainsi, alors qu'à la fin de *Lanval*, la dame, une véritable fée, emmène *Lanval* avec elle en île d'Avalon, une des représentations celtes de l'Autre monde, la dame de *Guigemar* n'est qu'une mal-mariée habitant un pays lointain. Et pourtant, *Guigemar* y sera conduit par un navire désert, sans marins ni capitaine, cette navigation merveilleuse assimilant le pays de la dame à l'Autre monde, ou, en tout cas, à un ailleurs où le héros doit s'aventurer pour connaître l'amour. Nous avons démontré que les deux dames, celle de *Guigemar* et celle de *Lanval*, jouent le même rôle actantiel, celui d'adjuvant, après le schéma d'A.J. Greimas : elles permettent au héros d'obtenir l'objet recherché – ou plutôt évité et fui, pour le cas de *Guigemar*. Cet objet est l'amour d'une dame, et, dans le cas de *Lanval*, chevalier sans fortune et sans terre, la richesse. La dame de *Lanval* joue aussi le rôle de la justicière : elle corrige l'injustice dont *Lanval* était victime. Nous avons démontré qu'une lecture selon la théorie girardienne peut voir en *Lanval* une victime émissaire, parce que le héros, l'étranger, socialement isolé et marginalisé par l'oubli du roi, semble attirer sur lui la jalousie et l'envie de la communauté entière qui constitue l'entourage du roi Arthur, si bien que personne, sauf *Gauvin*, ne prendra sa défense.

La lecture psychanalytique nous a permis de cerner de plus près le personnage de la dame de *Guigemar*, en voyant dans le motif de dame prisonnière sortant par la porte subitement sans clé ni serrure la métaphore de l'éthique théorisée par Jacques Lacan : la dame, une fois qu'elle a été bien déterminée à ne plus « céder sur son désir », a vu tous les obstacles se lever devant elle, et même plus : elle a vu qu'il n'y avait plus d'obstacles pour aller retrouver son amant. Il y a un

autre personnage jouant le rôle d'adjuvant dans *Guigemar* : c'est la jeune fille, suivante de la dame, dont la sagesse met Guigemar en confiance et le pousse à parler à la dame de son amour.

Dans le sous-chapitre suivant, nous avons analysé les personnages féminins jouant le rôle d'opposants dans *Bisclavret*, *Equitan*, *Lanval*, *Yonec* et *Chaitivel*. Nous avons souligné la part d'ombre que recèle la dame de *Bisclavret* : une approche psychanalytique démontre bien qu'elle a aussi une part cachée et ténébreuse, tout comme son malheureux loup-garou de mari. Dans le lai d'*Equitan*, la femme du sénéchal change de rôle actantiel dans la seconde partie du conte : de l'objet recherché par le roi, elle devient l'ennemie qui le pousse sur la pente criminelle et ainsi finit par provoquer la mort du roi et la sienne propre.

Dans le lai de *Frêne*, c'est la propre mère de Frêne qui joue le rôle d'opposant : c'est parce qu'elle a peur des commérages et des médisances concernant sa naissance gémellaire, qu'elle trame la mort de son enfant nouveau-né.

Et finalement, nous avons analysé les personnages féminins ayant le rôle de sujet selon le schéma actantiel de A.J. Greimas. L'héroïne du *Fresne* était frustrée dès son enfance de son identité, de son statut social et son droit au mariage et à l'amour par une mère égoïste. Frêne est une héroïne exemplaire par sa vertu, son sacrifice et sa dignité dans la douleur, parce qu'elle est prête à s'effacer devant sa sœur que Goron a été contraint d'épouser. À la fin, grâce à la reconnaissance, tardive, de la part de sa mère, Frêne sera réhabilitée et pourra avoir un mariage heureux avec Goron. Par son stoïcisme et par son sens de l'abnégation, la jeune fille peut être rapproché au personnage de Guildeluec, une des deux héroïnes du lai d'*Eliduc*. Cette dernière s'efface devant la beauté et la jeunesse du nouvel amour de son mari, et ne demande rien pour elle.

L'autre héroïne d'*Eliduc*, Guilliadon, peut être rapproché à la dame de *Yonec*, parce que les deux amantes ne trouvent d'issue que dans la mort devant leur souffrance, causée, pour le cas de la dame de *Yonec*, par la vue de la tombe de son amant, et, pour le cas de Guilliadon, par la prise de conscience qu'elle doit perdre le sien, et qu'elle ne pourra jamais l'épouser, parce qu'il est déjà marié. Mais, dans le cas de Guilliadon, ce ne sera pas la mort, mais juste un long évanouissement dont elle se réveillera, guérie par les soins de l'épouse légitime.

Le dame de *Yonec*, la dame de *Frêne*, et les deux héroïnes d'*Eliduc* sont de véritables héroïnes de l'amour-passion, où le dernier terme du mot composé signifie la souffrance. Nous avons rapproché la dame de *Yonec* et celle du lai du *Rossignol*. Les deux héroïnes ressentent une tristesse et une douleur profondes d'être séparées de leur amis, la première étant séparée de son amant par la mort de celui-ci, et la seconde par la tyrannie et la cruauté de son époux. Toutefois, elles ont des manières différentes d'appréhender la situation traumatisante qui est la séparation, ou l'absence de l'amant : la dame de *Yonec* se laisse aller au désir de mort, et, telle Yseut du *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre, elle rejoint son ami dans la mort.¹⁹⁴ La dame du lai de *l'Aüstic*, par contre, trouve du réconfort dans son parti pris de garder le souvenir de son *aventure* amoureuse, en brodant en lettres d'or son histoire d'amour dans une étoffe de soie. Puis elle en a enveloppé le rossignol tué par le mari jaloux, et a mis l'oiseau dans un coffret précieux. Ainsi la dame du *Rossignol* devient-elle la métaphore d'une autre dame, la poétesse Marie de France, qui a gardé le souvenir des aventures entendus dans et par ses contes, comme dans des coffrets précieux, à l'instar des anciens Bretons,¹⁹⁵ les premiers créateurs des lais.

Quant au personnage d'Iseut, héroïne du lai de *Chèvrefeuille*, elle sera à jamais séparée de Tristan qui ne peut la rencontrer que très rarement, le temps de quelques courts instants, comme lors de leur brève rencontre dans la forêt, narrée dans ce conte. Tristan n'aura que l'art comme seule consolation de leur séparation : il composera un lai sur cette *aventure*. Ainsi Iseut reste l'incarnation de l'objet de désir, à jamais inatteignable, et ainsi elle devient la source de l'inspiration de Tristan, qui est, pour sa part, la métaphore de l'artiste.

Et finalement, en contrepoint à l'esthétique poétique de Marie de France et de sa peinture idéalisée des personnages féminins - et notamment des dames et des demoiselles ayant le rôle de sujet et celui d'adjuvantes. Dans le dernier chapitre nous présentons les données historiques concernant la vie et le statut des femmes au Moyen Âge français, et notamment les données concernant le mariage, la sexualité et la violence dont les femmes étaient soit coupables, soit victimes.

¹⁹⁴ Voir le dénouement du roman de Thomas dans *Le Roman de Tristan*, in : *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris : Librairie générale française, 1989, p. 478-481.

¹⁹⁵ Nous tenons à reprendre ici les mots du Prologue des *Lais*. Cf. Marie de France, Prologue, in : *Lais*, op. cit., v. 33-40, p. 24-25.

6. Bibliographie

- Jean-Claude Aubailly, *La Fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XIIIe et XIIIe siècles*, Paris : Librairie Honoré Champion, 1986.
- Roland Barthes, « *L'Introduction à l'analyse structurale des récits* » in Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points/Essais », n° 78, 1977, pp.7-57,
- R. Howard Bloch, *The Anonymous Marie de France*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- Jeanne-Marie Boivin, *Bisclavret et Muldumarec: la part de l'ombre dans les Lais*, In: *Amour et Merveille les Lais de Marie de France*, Honore champion editeur, Paris, 2013, p. 147-169
- G. S. Burgess, *The Lais of Marie de France Text and context*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1987.
- J. D. Burnley, *Fine Amor: Its meaning and Context*, *The Review of English Studies*, Oxford University Press, 1980, Mai, vol. 31, n. 122
- Georges Duby, *A history of private life Relations of the Medieval World*, vol. 2., p. 33-85
- M. de France, *Lais*, Le Livre de Poche
- Jean Frappier, « *Sur un procès fait à l'amour courtois* », *Romania*, tome 93, n°370, 1972.
- Jean Frappier, « *Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIIe siècle* », in : *Cahiers de civilisation médiévale*, 2e année, n°6, Avril-juin 1959
- Kenelm Foster, *Love and „Fin Amors“*, Blackfriars, Wiley, 1961, decembre, vol. 42, no. 498,
- Rain Gerteis, *True Love and Devotion as Defining Characteristics of the Women in The Lais of Marie De France*, *Noctua: Medieval and Renaissance Studies at The W*, vol. 1 printemps, 2016.
- Joseph Gies et Francis Gies, *Life in a Medieval Castle*, Harper Collins Publisher, New York, 1974, ch. II, III, IV, V et VI.
- Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris : PUF, 1986.
- Anita Guerreau-Jalabert, *Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux*, In: *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 25^e congrès, Orléans, Miracles, 1994., prodiges et merveilles au Moyen Age. p. 133-150
- Jeri S. Guthrie, *Critical analysis of the roles of women in the Lais of Marie de France*, University of Montana, Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers, 1976.
- Jean-Marie Kauth, *Barred Windows and Uncaged Birds: The Enclosure of Women in Chrétien de Troyes and Marie de France*, *Medieval Feminist Forum, A Journal of Gender and Sexuality* 46, No. 2 (2010), pg. 34-67.

- Nathalie Koble et Mireille Seguy, *Lais bretons (XIIIe-XIIIe siècles) : Marie de France et ses contemporains*, Paris, Honoré Champion, 2018,
- J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1967, p. 128-9.
- Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Age Histoire du genre XIIIe-Xve siècle*, Armand Colin, Paris, 2013
- Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France Contes d'amour et d'aventures du Moyen Âge*, Paris : PUF, 1997, ch. III, p. 100-150
- Philippe Ménard, *Les „Lais“ de Marie de France*, Paris : PUF, 1979,
- Linda E. Mitchell, *Family life in the middle ages*, Greenwood press, Westport, Connecticut, 2017.
- Lynette R. Muir, *Literature and Society in Medieval France The Mirror and the Image 1100-1500*, Macmillan Education, New York, 1985.
- Anne Paupert, *Les femmes et la parole dans les Lais*, p. 169-187
- Jean Charles Payen, *Histoire de la littérature française Le Moyen Age*, Paris, GF Flammarion, 1997.
- Jerry Root, *Courtly Love and the Representation of Women in the "Lais" of Marie de France and the "Coutumes de Beauvaisis" of Philippe de Beaumanoir*, Rocky Mountain Modern Language Association, Rocky Mountain Review of Language and Literature, Vol. 57, No. 2 (2003), pg. 7-24.
- Fiona Harris Stoertz, *Young Women in France and England, 1050-1300*, Journal of Women's History, Volume 12, Number 4, Winter 2001, pp. 22-46.
- Jean Verdon, *Le Moyen Âge. Ombres et lumières*, Paris : éd. Perrin, 2005 et 2008, ch. 7- « Les femmes », p. 187-217
- Philippe Walter, *Marie « de France » a-t-elle écrit des « Lais » ? Questions de terminologie littéraire au XIIIe siècle*, Acta Litt&Arts [En ligne], Acta Litt&Arts, Les "Lais" de Marie de France: transmettre et raconter, mis à jour le: 29/01/2019
- Philippe Walter, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris : Imago, 2014 ;
- Philippe Walter, *Gant de verre. Le Mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly: Édition Artus, 1990.
- Logan E. Whalen, *A Companion to Marie de France*, Brill, Boston, 2011., ch. 2, 3, 4 et 5.
- Jennifer Willging, *The Power of feminine anger in Marie de France's „Yonec“ and „Guigemar“*, Florilegium, vol. 14, 1995-96, p. 123-135
- William S. Woods, *Femininity in the "Lais" of Marie de France*, University of North Carolina Press, Studies in Philology, Vol. 47, No. 1 (Jan., 1950), pg. 1-19.

<https://www.cnrtl.fr/definition/donjon> (17.4. 2021.)

http://soutien67.free.fr/histoire/pages/moyen_age/moyen_age.htm (18.4.2021)

https://mccullohreunion.org/?page_id=585 (18.4.2021)

<https://line.17qq.com/articles/eheuwrrx.html> (18.4.2021)

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Francis Dubost, *Les motifs merveilleux dans les Lais de Marie de France*, Honore champion editeur, Paris, 2013, p. 41-81

Jean Dufournet (éd.), *Amour et merveille dans les „Lais“ de Marie de France*, Paris: Honoré Champion, 2013, p. 81-108,

Mircea Éliade, ÉLIADE, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1957/1965, p. 159

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961, ch. I : Le désir « triangulaire », p. 23-78 ;

René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette, éd. Hachette Littératures, coll. « Pluriel/ Philosophie », 1972, ch. VI

Ernest Hœpffner, *Les Lais de Marie de France*, p. 138-165

Jean Verdon, *Les Femmes au Moyen Âge*, Paris : J.-P. Gisserot, coll. « Histoire poche », 2001.

Michel Zink, *Bienvenue au Moyen Age*, Equateurs, 2015.

Michel Zink, *Le Moyen Age: littérature française*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1990.

7. Résumé

7.1 Résumé en français

Nous avons partagé les personnages féminins dans les *Lais* de Marie de France en trois groupes, en ceux ayant le rôle d'adjuvant, d'opposant et de sujet, suivant le schéma actantiel de A.J. Greimas. Nous avons démontré que la dame de *Guigemar*, tout comme la dame de *Lanval*, exercent le rôle d'adjuvants. Ces dames tirent leurs origines de la figure mythologique celte de la *banshee*, ou *bansid*. Mais, alors que la dame de *Lanval* garde encore son caractère féerique, la dame de *Guigemar* en semble dépourvue au premier regard. Il faut toutefois à *Guigemar* avoir recours à la navigation merveilleuse, motif des récits mythologiques celtes, pour rejoindre la dame dans son pays étranger. Comme une vraie *bansid*, personnage psychopompe qui apparaît à l'écu au moment de sa mort, pour l'emmener dans l'Autre monde, la dame de *Lanval* apparaît au moment où le héros a la mort dans l'âme, et qu'il quitte la cour, désespéré et affligé par l'oubli du roi, alors que *Guigemar* rencontre sa dame quand sa vie est en danger et que, grièvement blessé par le retour de la flèche, il est presque au seuil de la mort. Les deux héros, également isolés et marginalisés, *Guigemar* pour son refus de l'amour, *Lanval* par l'oubli du roi à lui donner des terres et une épouse, obtiennent l'amour, et, dans le cas de *Lanval*, la richesse grâce à la dame dont l'amour les sauve et les réhabilite. La lecture lacanienne du motif de la porte sans clé ni serrure dans le lai de *Guigemar* nous montre que la dame de *Guigemar*, à son tour, ne rencontre plus d'obstacles sur son chemin qui la conduit vers son amant, une fois qu'elle est vraiment déterminée à « ne pas céder sur son désir » de partir et de quitter son mari jaloux et sa chambre où celui-ci la tenait prisonnière.

En ce qui concerne les personnages ayant le rôle d'opposants, nous avons analysé le personnage de la vieille veuve bigote et espionne, ennemie des amants dans *Yonec*, puis le personnage de la dame d'*Equitan* et la dame de *Chaitivel*. Malgré les différences de mobiles – l'ambition pour la dame d'*Equitan*, le narcissisme et la vanité pour la dame de *Chaitivel*, et les différences de caractères, puisque la dernière n'est nullement méchante ni mauvaise, à la différence de la première, ce qui les rapproche est le changement de rôles au cours du récit : de l'objet de désir elles deviennent des opposants de ceux qui les aiment, et l'emmènent à la mort. Le changement de rôle actantiel caractérise aussi le personnage de la mère du *Frêne*, mais d'une

manière inverse : au début elle joue le rôle d'opposant de sa propre fille, pour finalement devenir son adjuvant, au dénouement.

En ce qui concerne les personnages féminins ayant le rôle actantiel du sujet, il y a un trait qui les rapproche : l'amour est pour toutes ces dames ou ces demoiselles nobles la valeur suprême, en quoi Marie reste toujours fidèle à l'idéologie de la *fin'amor*. Nous avons ainsi rapproché l'héroïne éponyme du lai de *Frêne* à Guildeluec, dame d'*Eliduc*, parce qu'elles se caractérisent par le même sens d'abnégation et du sacrifice au profit de l'homme qu'elles aiment. L'autre héroïne d'*Eliduc*, la jeune Guilliadon, est rapprochée à la dame de *Yonec*, parce que les deux personnages ne peuvent pas supporter de vivre sans leur amant et que la douleur d'amour les foudroie, tuant l'une et emmenant l'autre au seuil de la mort. Alors que la dame de *Yonec* meurt de voir la tombe de son amant surnaturel, et de voir la preuve tangible qu'elle en sera séparée à jamais, la dame du lai du *Rossignol* est celle qui continue à vivre, en gardant la mémoire de son *aventure* amoureuse. Ainsi devient-elle le double de la poétesse Marie de France, qui nous a dit, dès son Prologue, son projet de préserver la mémoire des lais entendus en écrivant ses contes.

Quant à Iseut, héroïne du lai de *Chèvrefeuille*, elle sera à jamais séparée de Tristan qui ne peut la rencontrer que très rarement, le temps de quelques courts instants, comme lors de leur brève rencontre dans la forêt, narrée dans ce conte. Tristan n'aura que l'art comme seule consolation de leur séparation : il composera un lai sur cette *aventure*. Ainsi Iseut reste l'incarnation de l'objet de désir, à jamais inatteignable, et ainsi elle devient la source de l'inspiration de Tristan, qui est, pour sa part, la métaphore de l'artiste.

Mots- clés : Marie de France, *Lais*, *banshee*, la *fin'amor*, compensation, désir

7.2 Sažetak na hrvatskom

U diplomskom radu „Ženske likove u zbirci „*Pjesmi*“ Marie de France“ podijelili smo u tri skupine, sukladno funkcijama likova u aktantskoj shemi A. J. Greimasa, te smo prvo analizirali likove pomagača, među njima i Guigemarovu gospu i Lanvalovu vilu. Obje potječu od *banshee*, ili *bansid*, lika iz keltske mitologije, prelijepe djevojke koja, po vjerovanju, dolazi po mladića na smrti, ali samo onog koji to zaista zavređuje, kako bi ga odvela k sebi, na Drugi svijet. Oba ta Marijina lika rehabilitiraju junaka, koji je marginaliziran i svojevrsan društveni izopćenik, bez ljubavi, žene i posjeda, bilo zato što, kao Guigemar, izbjegava ljubav, bilo zato što ga je, kao Lanvala, kralj jedinog propustio nagraditi. Lanvalova vila, i Guimarova gospa omogućuju junaku doći do traženog objekta - ljubavi, a u Lanvalovom slučaju i bogatstva. Iščitavanje motiva vrata bez ključa ni ključanice u pjesni *Guigemar* u okviru Lacanove psihoanalize i etike nam omogućava uvidjeti da je lik Guigemarove gospe onaj koji „se ne želi odreći svoje žudnje“, te je tako gospa odlučna i spremna otići i u smrt kako bi pobjegla iz zatočeništva, a odlazi, a da ni sama ne zna, pravo Guigemaru, svom ljubavniku, jer putevi ljubavi su putevi podsvijesti, u djelu Marie de France.

Glede likova koji imaju funkciju suparnika, posebno smo izdvojili lik gospe iz pjesni *Equitan* te gospe iz pjesni *Chaitivel*, te lik majke iz *Jasena*. Sva tri lika se odlikuju promjenom funkcije tijekom radnje : dok prve dvije od predmeta žudnje postaju suparnici junaku, te uzrokuju njegovu smrt, kod lika majke u pjesni *Jasen* događa se upravo obrnuto : od junakinjine neprijateljice u prvom dijelu priče, njega se uloga naglo mijenja i ona postaje pomagač koji prepoznaje svoju kći, te je tako rehabilitira i vraća joj izgubljeni identitet, ime, status, a, što je najvažnije, ujedno joj vraća ljubljenog.

Glede ženskih likova koji imaju ulogu subjekta, sukladno etici dvorske ljubavi, zajedničko im je da njihova najviša vrijednost ljubav, koja je ponekad vrednija čak i od samog života, što dokazuje gospa iz pjesni *Yonec*, kao i Guilliadon iz pjesni o *Eliducu*. A kad junakinja ne umire zbog odvojenosti od svog ljubljenog, ostaje joj samo jedan način kako bi preživjela bolnu razdvojenost, i pronašla utjehu, a taj je, da poput gospe iz pjesni *Slavuj*, zlatnim slovima ispiše priču o svojoj ljubavi i onda je, kao relikviju, pohrani u vrijedni kovčežić. Tako će se svoje ljubavi uvijek sjećati. Time junakinja *Slavuja* postaje metafora same pjesnikinje Marie de

France, koja nam je već u Prologu rekla da piše svoje *Pjesni* kako zgone za koje je čula ne bi „potonule u zaborav“.

Izolda, junakinja pjesni *Kozja krv*, ostat će zauvijek razdvojena od Tristana koji s njom može upriličiti tek poneki rijetki i kratak susret, poput dragocjenog susreta u šumi koji nam je ispričovijedan u ovoj pjesni. Nakon rastanka, Tristan je kao kozja krv koja više nema ljesku da se oko nje obavije, te bi mogao uvenuti, što simbolizira sam naslov pjesni. Ostaje mu samo utjeha umjetnosti, jer će skladati *lai*, skladbu o njihovom sastanku. Tako lik Izolde u ovoj pjesmi ostaje utjelovljenje nedostižnog objekta žudnje, i, kao takva, stalni izvor inspiracije Tristana, čiji je lik metafora umjetnika.

Ključne riječi : Marie de France, Pjesni, mitologija, *banshee*, dvorska ljubav, kompenzacija, žudnja

7.3 Abstract in English

In master thesis: “Study of female characters in the Marie de France’s *Lais*”, we divided them into three groups, those having the role of a helper, of an opponent, and of a subject, according to the actantial model of A.J. Greimas, and we first analyzed those having the role of a helper, and, among them, the character of Guigemar’s lady, as well as that of Lanval’s fairy. They both originate from the *banshee*, or the *bansid*, celtic mythological figure, a beautiful young girl who announces death, coming to the chosen dying young man, in order to take him to the Other world, but the *Lanval* fairy conserves more characteristic of a *banshee*, than the Guigemar’ lady. Both Guigemar’s and Lanval’s lady give the hero, their lover, love and, as for Lanval, wealth as well. Those women characters also rehabilitate the hero, who is, in both *lais*, the marginalized and almost excommunicated young bachelor, without love, woman, nor land, whether it is, as in Guigemar’s case, because he had been avoiding falling in love, or because the king forgot to reward him, as happened in Lanval’s case. The Lacanian psychoanalytical reading of the motive of a door without key nor lock in *Guigemar* lay, makes us conclude that the Guigemar’s lady is the one who “does not want to relinquish her desire”: once the lady is firmly determined to leave her jealous husband and the chamber he imprisoned her in, even if she does it in utter despair, and in the intention of drowning herself, she will find no obstacles on her way out and will be taken to her lover, to his far away land.

As for the women characters having the role of opponents, we noticed that three of them – the *Equitan* lady, the *Chaitivel* lady and the character of a mother in the lai of *Ash Tree*, are characterized by the change of the actantial role in the second part of the narrative: the first two characters are first the object (of desire), to become opponents to the hero in the second part of the narrative, causing the hero’s death; *Ash Tree*’s mother is first the opponent to become later the helper. By finally recognizing her daughter and thus making the young girl restore her identity, her name, and her social status, she makes it possible for *Ash Tree* to marry Goron, her lover.

As for the women character’s having the subject role, what they all have in common is to act in accordance with the ideology of the courtly love. Thus love is their highest and supreme value, and their only object, to the point that they may prefer death to separation, like the young

Guilliadon in the *Eliduc* lai; who faints and almost dies when she finds out that Eliduc is already married, and the *Yonec* lady, who dies because her lover lives no longer.

However, there is one heroine that finds the only possible way for her to survive after the separation from her lover and to overcome her suffering: it is the lady from the *Nightingale* lai. She decides to embroider, in golden letters, the story of her *adventure* on a silk tissue, wrap the killed bird in it, symbol of their love, and to give the precious box to her lover to keep it forever. Thus she becomes the metaphor of a poet, of Marie of France herself, who told her public, in the Prologue of the *Lais*, that the purpose of her writing is to save from oblivion the *adventures* she knows of.

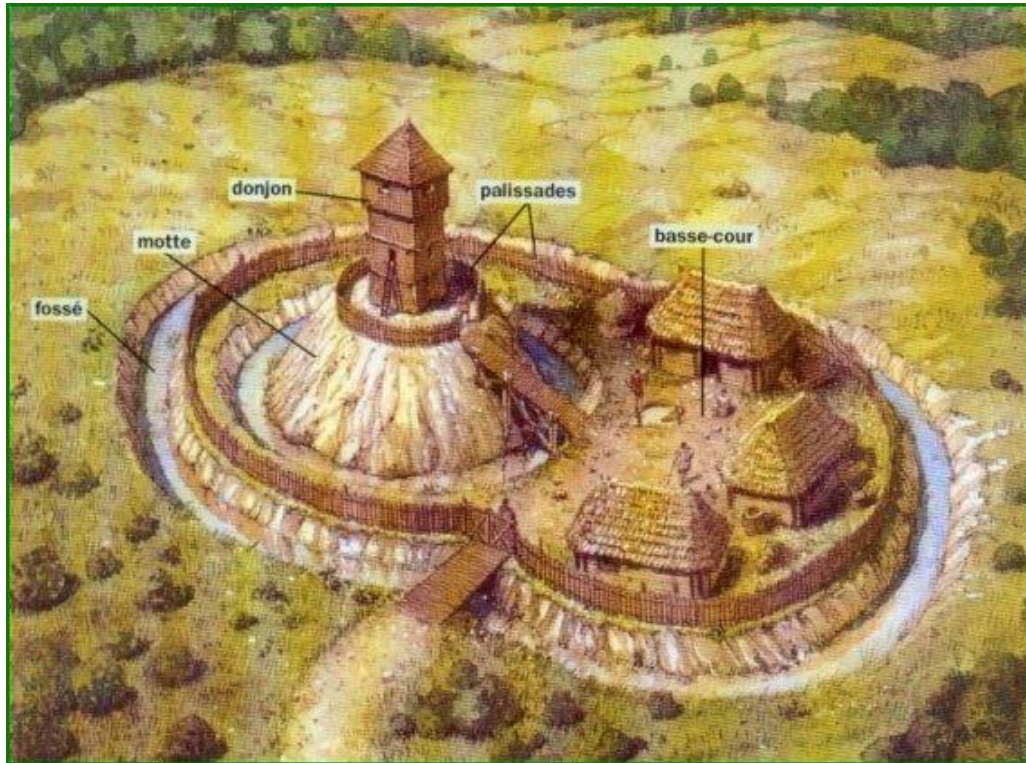
As for Iseut from The *Honeysuckle* lai (*The Chevrefoil*), she remains forever separated from Tristan, who cannot meet her but seldom, as during their brief encounter in the forest told in this *lai*. Her lover has the art of composing *lais* as the only consolation for their separation, and thus Iseut remains the very incarnation of the object of unattainable desire, source and inspiration of Tristan, who is himself the metaphor of art.

In the last part of our Master thesis, we compared Marie's poetical world with the historical facts concerning the lives, the status and the condition of women in French Middle ages, and especially in the second part of the 12th century.

Key words: Marie de France, *Lais*, mythologie, banshee, courtly love, compensation, desire

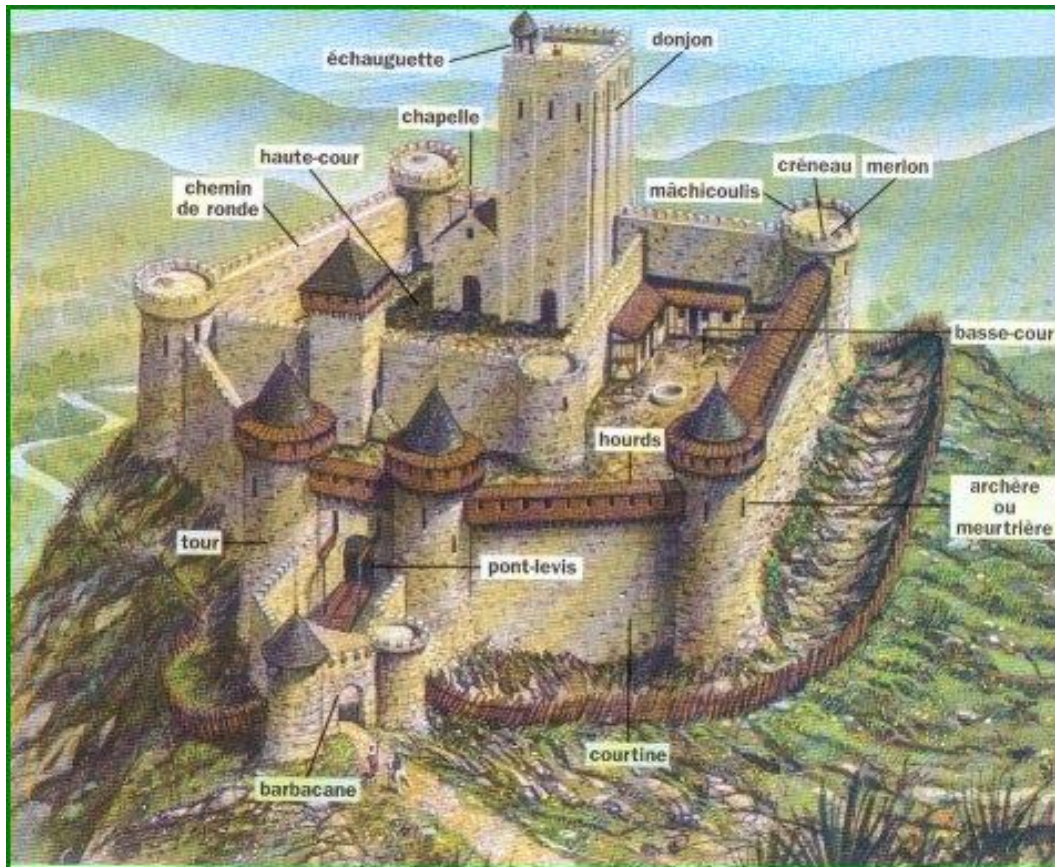
8. Annexe

ANNEXE 1.¹⁹⁶



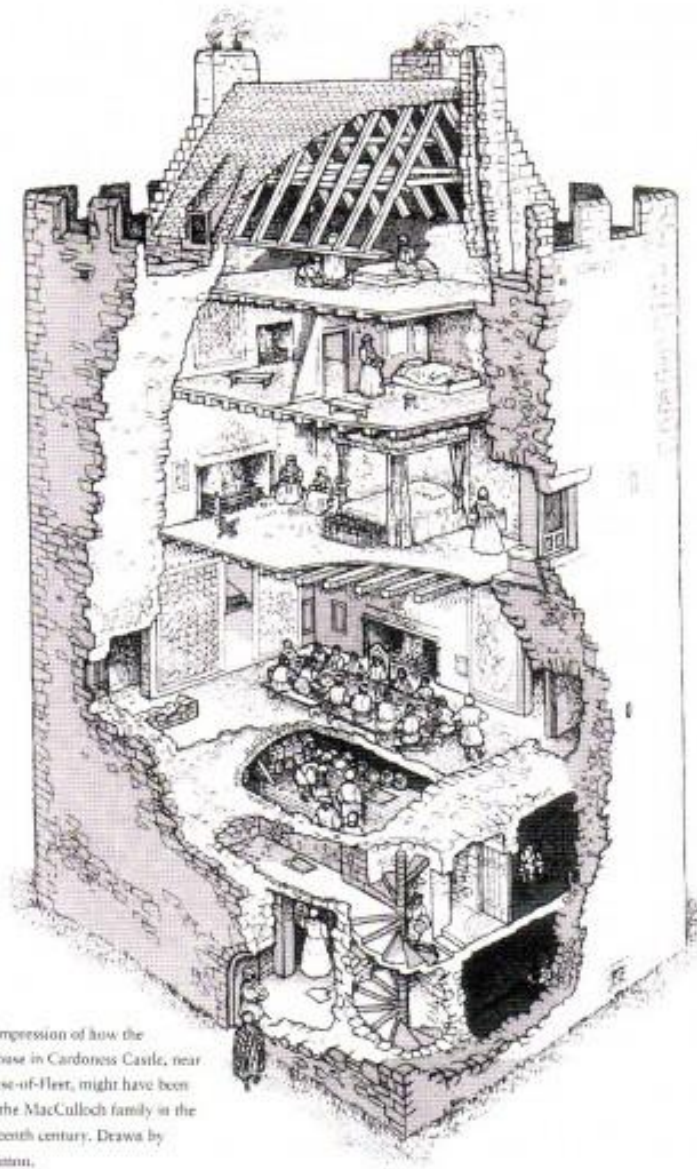
Les maisons qui étaient le plus souvent des maisons longues ont été remplacées par des monticules artificiels appelés motte (angl. motte) avec de grandes tours en bois appelées donjon (angl. keep) qui ont été érigées au sommet de la motte.

¹⁹⁶ http://soutien67.free.fr/histoire/pages/moyen_age/moyen_age.htm (18.4.2021)



Dans l'Europe médiévale, les châteaux de pierre étaient souvent situés sur des hauteurs, souvent près d'une rivière ou d'un autre plan d'eau qui pouvait être détourné pour former un douve fossé. Le château était entouré de murs massifs qui étaient parfois de forme carrée, octogonale ou ronde.

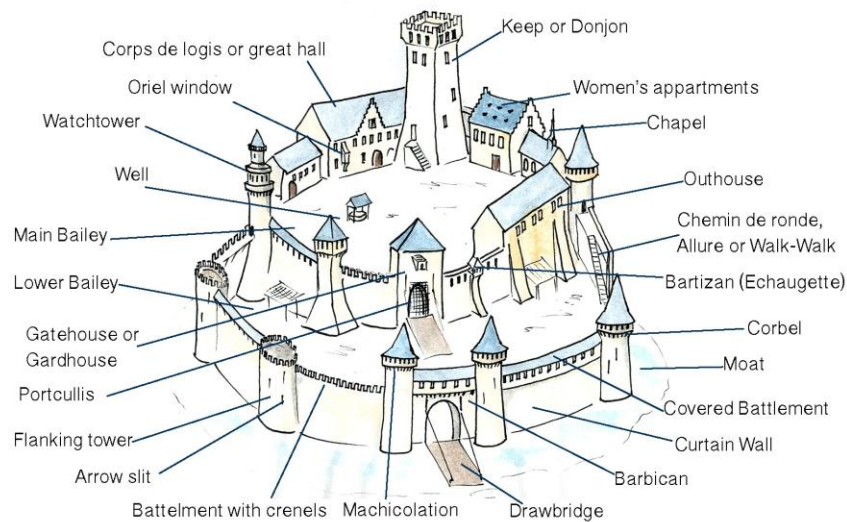
¹⁹⁷ http://soutien67.free.fr/histoire/pages/moyen_age/moyen_age.htm (18.4.2021)



Cette image montre l'intérieur du donjon du château de Cardross. L'appartement familial à l'intérieur du donjon était situé au premier ou au deuxième étage.

¹⁹⁸ https://mccullohreunion.org/?page_id=585 (18.4.2021)

 MEDIEVAL CASTLE TERMINOLOGY



Les quartiers des femmes dans les châteaux étaient souvent délibérément placés aussi loin du centre des espaces formels, publics et cérémoniels de le château, comme la barbacane (angl. barbican) et la grande salle (angl. corps de logis or great hall), autant que possible. Aussi, le chapel était près du quartier des femmes ou l'appartement de la femme (angl. women's appartement).

¹⁹⁹ <https://line.17qq.com/articles/eheuwrrx.html> (18.4.2021)