



HAL
open science

Li cuers de joie li sautele: la joie dans Guillaume de Palerne entre palpitations cardiaques et apories narratives

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. Li cuers de joie li sautele: la joie dans Guillaume de Palerne entre palpitations cardiaques et apories narratives . Pris-Ma: Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Age , A paraître. hal-01864202

HAL Id: hal-01864202

<https://hal.science/hal-01864202>

Submitted on 29 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Li cuers de joie li sautele : la joie dans *Guillaume de Palerne*, entre palpitations cardiaques et apories narratives

Christine Ferlampin-Acher Université Rennes 2 CELLAM CETM / Institut Universitaire de France

L'histoire des émotions, en particulier médiévales, a donné lieu à de nombreuses recherches récentes, comme en témoignent celles de Piroska Nagy et Damien Boquet¹. Divers travaux, dans des perspectives variées, centrés sur le Moyen Âge ou embrassant un plus large spectre chronologique, en histoire de la philosophie et de la théologie, dans une perspective anthropologique ou dans le cadre des *gender studies*², rendent compte de l'essor de l'étude des émotions (*emotionology*)³. Les rires et sourires, d'une part, les larmes d'autre part, qui manifestent les émotions, ont été l'objet d'un certain nombre d'études littéraires et historiques⁴. Cerner la douleur et la joie, passions, affects, moins immédiatement perceptibles que les expressions correspondantes que sont le rire et les larmes, est plus difficile.

Etudier la *joie* dans les textes littéraires⁵ revient à tenter de cerner une émotion à travers une expression littéraire. Si traquer les larmes conduit à s'intéresser à l'expression (littéraire, donc verbale) d'une expression émotive, étudier la *joie* impose un transfert problématique : la *joie* est un affect, lié mais distinct de son expression (par le rire, le sourire, les cris... par exemple), et le texte, d'emblée, en tant qu'il est expression, se signale par son inadéquation. La joie est doublement médiatisée par des manifestations physiques, elles-

¹ En particulier dans le cadre du projet EMMA (« Les Émotions au Moyen Âge »), qui, depuis 2006, s'est consacré à l'étude des émotions médiévales, sous la responsabilité de Damien Boquet et Piroska Nagy. Voir *Le sujet des émotions*, sous la dir. de Piroska Nagy et Damien Boquet, Paris, Beauchesne, 2009 et *La chair des émotions*, dir. Piroska Nagy et Damien Boquet, *Médiévales*, t. 61, 2011.

² Voir par exemple Simo Knuutila, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Clarendon Press, Oxford 2004 ; *The representation of Women's Emotions in medieval and early moderne Culture*, éd. Lisa Perfetti, Gainesville, University of Florida Press, 2005 ; Dominique Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Publications du CRAHM, 2005 ; *Émotions médiévales, Revue Critique*, sous la direction de Piroska Nagy, n° 716-717, 2007 ; Anna Tcherkassof, *Les Emotions et leurs expressions*, Grenoble, 2008 ; *A History of Emotions 1200-1800*, éd. Jonas Liliequist, Londres, Pichering et Chatto, 2012.

³ Voir l'article fondateur de C. Z. Stearns, « Emotionology. Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards », dans *American Historical Review*, t. 90, 1985, p. 813-836, ainsi que B. H. Rosenwein, « Worrying about Emotions in History », dans *American Historical Review*, t. 107, 2002, p. 821-845. Pour une approche portant sur la littérature médiévale, voir Brindusa Griguriu, *Talent/Maltalent. Emotionologies liminaires de la littérature française*, Craiova, Editura Universitaria, 2012.

⁴ Sur les attestations littéraires du rire aux XIIe et XIIIe siècles, voir Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, et pour la période postérieure (XIVe-XVe siècles), *Le rire, le sourire, les larmes. Actes du colloque international, Université McGill, Montréal, 3-4 octobre 1994*, éd. Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler, Montréal, Editions CERES, 1997. Les larmes, en particulier dans la théologie, ont intéressé les historiens et les anthropologues, en particulier: Piroska Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument en quête d'institution (V-XIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000.

mêmes transposées verbalement par le poète. Ce qui précède l'expression de l'émotion serait en inadéquation avec le dire, car cela tiendrait de l'ineffable. Cependant l'exemple de la lyrique, où l'expression poétique de la joie et de la douleur est topique, de l'ordre de l'expression, et ne renvoie qu'indirectement (et accessoirement) à un ressenti, et les nombreuses études sur la joie et la douleur chez les troubadours et les trouvères⁶ contredisent cette intuition. Qu'en est-il dans les romans, en particulier au XIIIe siècle, quand émerge la subjectivité en littérature⁷ ?

Etudier la joie dans *Guillaume de Palerne* est *a priori* anecdotique⁸. Nous sommes loin d'*Erec et Enide*, où la joie est au cœur de l'aventure de la Joie de la Cour ; nous sommes loin des romans du Graal, où la Terre Gaste et les souffrances du Roi Méhaignié attendent l'accomplissement des mystères du Saint Vessel et la joie de la Rédemption. *Guillaume de Palerne* est un roman de plus de 9000 octosyllabes à rimes plates, qui raconte les aventures d'Alphonse, héritier du roi d'Espagne métamorphosé en loup-garou par sa belle-mère, et de Guillaume, prince de Sicile, enlevé par ce garou, emporté à la cour de Rome, où il s'éprend de la fille de l'Empereur, Mélior, qu'il finira par épouser. L'intrigue est touffue et se conclut, après un aller-retour à travers la péninsule italienne, des scènes d'amour et de guerre dont on peut soupçonner qu'elles tiennent de la parodie ou du pastiche⁹, par trois mariages et trois couronnements, dans la joie, évidemment, dans un contexte profane, excluant ostensiblement le miracle et l'hagiographie¹⁰. *A priori* moins prometteur que le corpus graalien, qui entre en résonance explicite avec la théologie et promet la joie mystique, moins prometteur aussi que les textes posant ouvertement la problématique du comique (comme le corpus renardien, même si la joie et le comique ne superposent pas), ce roman est cependant une source privilégiée pour cerner la joie, car sa fin tient du *happy end* répétitif.

Guillaume de Palerne, composé au XIIIe siècle¹¹, à un moment où la matière arthurienne est toute puissante dans le champ romanesque, fait partie de ces textes qui échappent à la description bodélienne (du moins telle qu'on l'interprète généralement, peut-

⁵ Je n'ai pas pu consulter la thèse de Véronique Bellet-Chelius, préparée sous la direction de M.-Th. Lorcin, *Les manifestations de l'émotivité dans la littérature de divertissement au XIIIe siècle*, Lyon 2, 2002.

⁶ Et ce bien avant que l'histoire des émotions attire l'attention sur ces phénomènes: voir G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècle)*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

⁷ Voir M. Zink, *La subjectivité littéraire, autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

⁸ Edition Alexandre Micha, Genève, Droz, 1990. Traduction et étude par Christine Ferlampin-Acher, *Guillaume de Palerne*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁹ Voir C. Ferlampin-Acher, *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p. 84-108 et « *Guillaume de Palerne, une parodie ?* » dans *La tentation du parodique dans la littérature médiévale*, *Cahiers de Recherches Médiévales*, t. 15, 2008, sous la direction d'E. Gaucher, p. 59-72.

¹⁰ Voir C. Ferlampin-Acher, *Guillaume de Palerne*, *op. cit.*, p.55-62.

¹¹ Sur le problème de la datation, voir C. Ferlampin-Acher, étude cit., p. 32-48.

être en lui conférant, parce qu'elle est pratique, une représentativité démesurée), n'étant ni roman antique, ni breton, ni chanson de geste. Il se déroule en Italie, à l'époque contemporaine (comme en témoigne l'allusion aux deux papes nommés Grégoire¹²). Il opte pour une chevalerie explicitement *terrienne* (voire même plus que *terrienne*, tant les héros sont animalisés), loin de tout accomplissement spirituel. Si l'on peut à ce titre l'intégrer aux romans réalistes (voire de « tiers état »¹³), il pose le problème de la joie, volontiers marquée par une dimension *celestielle*, mystique, dont témoigne la littérature du Graal, en particulier en prose¹⁴, et de son transfert dans un texte profane. Par ailleurs, mettant en scène un loup-garou et des héros qui se déguisent en animaux (ours, cerf, biche), ce texte pose la question de l'expression : que deviennent le rire et les autres manifestations de joie sous une peau de bête ? Comment se fait-il qu'un homme déguisé en animal, un garou et plus encore un vrai cheval, manifestent de la *joie* dans *Guillaume de Palerne* ? Si pour le lecteur du XXI^e siècle, la joie pourrait être, comme le rire, le propre de l'homme, son champ dans notre roman semble tiraillé entre l'animal et Dieu. La *joie* n'a donc rien d'évident, malgré la densité des emplois de *joie* (et de termes de la même famille, en particulier *conjoïr* et *esjoïr*) et, à un moindre degré, de l'adjectif *lié* (voire de *liement*).

A partir d'une typologie succincte des épisodes mentionnant le terme *joie*¹⁵, on examinera d'abord les relations qu'elle entretient avec le corps, au niveau d'une physiologie et d'une physionomie de l'émotion. On étudiera comment le texte en rend compte, entre topique et indicible, et comment s'établit une poétique du contraste, suppléant en partie à l'évocation défailante de la joie. Dans un second temps, la distinction entre trois cas (la joie de l'animal, la joie intime, la joie collective) permettra d'examiner pourquoi, malgré la récurrence du terme *joie*, celle-ci reste le plus souvent hors champ et constitue une impasse narrative, que paradoxalement seule la voie du conte, du récit, semble pouvoir dépasser.

I. La *joie*, une émotion indicible ?

a) Typologie des épisodes joyeux

Quatre types de mentions joyeuses peuvent être distingués :

¹² *Ibid.*, p. 35-36.

¹³ Sur cette notion, voir C. Ferlampin-Acher, « Féerie et idylles : des amours contrariées », dans *Le roman idyllique à la fin du Moyen Âge*, dir. M. Szkilnik, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, t. XX, 2010, p. 29-42, en particulier note 1.

¹⁴ Voir *Etre heureux au Moyen Age...*, *op. cit.*

¹⁵ L'approche sémantique du mot *ire* par Georges Kleiber (*Le mot ire en ancien français*, Paris, Klincksieck, 1978) n'a pas d'équivalent pour *joie*, qui entretient avec *leesse* une relation de concurrence forte.

- La *joie* renvoie au loisir, en particulier lors de la *reverdîe* au verger sur laquelle s'ouvre le roman (*joie* v. 80) : néanmoins la détente plaisante a un vocabulaire propre (*esbanoi* v. 785).
- La joie manifeste l'affection entre deux personnages¹⁶, qu'il s'agisse de la joie du vacher ou sa femme, devant Guillaume (*[...] en sont molt lié, molt le conjoent* v. 221), ou de celle du prévôt qui retrouve son jeune fils dans une scène d'intimité affectueuse où on le voit caresser son enfant et vérifier qu'il n'a rien de cassé (*Molt s'esjoïst de l'aventure* v. 4225). Ce type de scène devient particulièrement fréquent à la fin du roman, quand se multiplient les retrouvailles (*La damoisele encontre vait / De son pere grant joie fait* v. 2527-2428 ; *conjoir* v. 7570 ...).
- La joie épique, collective, donne souvent lieu à des énumérations euphoriques et anaphoriques quand commence la guerre (*La peüssiés veoir le jor tant... tant... et veissiés... tante... tante...* v. 1860ss), qu'on voit les troupes (v. 5485) ; elle vient aussi conclure et se confondre avec la victoire (v. 2442 ; *baut et joians* v. 5817...), au point que *joir* en contexte épique peut signifier « venir à bout de » : *Par mi la presse a lui desrenge, / Ne se met nus en mie sa voie / De cex de l'ost qui de lui joïe* (v. 6844-6847)¹⁷.
- Autre *joie* collective et donnant lieu, comme la joie épique à des énumérations, la fête est elle aussi très souvent mentionnée (*reçut a joie et a honor* v. 2540).

La joie a une valeur structurante : elle scande les débuts (*reverdîe* initiale, départ à la guerre), les transitions, et marque la fin (retrouvailles, mariages, couronnement...).

b) **Physiologie et physionomie de la joie**

La joie s'éprouve par le cœur : *li cuers de joie li sautele* (v. 1704, v. 7037-7038...). Cette expression, fréquente dans les textes, est topique¹⁸. Le cœur, métonymie du sujet, est le siège de toutes les émotions¹⁹, ce qui ne facilite pas une expression différenciée, d'autant que le cœur dit non seulement l'émotion, mais aussi le sentiment, la moralité (*car molt avoit le cuer loial* v. 3104). Il dit la peur (*Li cuers me tramble*, dit Alexandrine, terrorisée par Guillaume déguisé en ours), aussi bien que le courage (le cœur *croist* v. 6160), la douleur ou la joie.

¹⁶ A ce titre on peut considérer que la joie est l'émotion par excellence au Moyen Âge, puisque le terme *affection* désigne en ancien français à la fois les mouvements de l'âme en général et un penchant tendre.

¹⁷ *Joïe* peut être le subjonctif présent de *joïr* ou un présent indicatif de son synonyme, *joier*, rare mais attesté par le dictionnaire de Godefroy. L'ancien français conserve plus nettement que le français moderne le lien entre la joie et la jouissance.

¹⁸ Comme en témoignent un relevé dans le corpus électronique Garnier de la littérature médiévale. Des expressions du type *li cuers de joie li sautele* se retrouvent aussi bien dans le *Jeu de Robin et Marion*, *Bueve de Comerchis*, *Les Enfances Ogier*, la *Continuation* de Manessier, *le Pèlerinage de Vie Humaine* de Digulleville, souvent dans un contexte de joie, la plupart du temps amoureuse. Cependant dans les *Saisnes* l'expression est utilisée lorsque le cœur faiblit dans l'angoisse physique de la mort.

¹⁹ *Le « cuer » au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, Aix-en-Provence, CUER-MA, *Senefiance*, t. 30, 1991.

Le nombre réduit de formulations à la disposition de l'auteur fait qu'en l'absence d'expressions variées pour dire la joie, l'auteur emprunte à d'autres émotions :

Quant la roïne ot la nouvele

Tel joie en a, tos li sautele

Li cuers et croist el pis amont,

De cex de l'ost qui vencu sont. (v. 7037-7040)

Le verbe *sauteler* a signalé la joie : une fois celle-ci spécifiée, une notation renvoyant à une autre émotion (c'est le plus souvent sous l'effet du courage ou de la douleur que le cœur *croist*, se fait gros) peut prendre le relais pour renforcer l'expression sans pour autant avoir de valeur désignative stricte : en contexte *buer* confirme qu'il est question de joie (v. 7048).

La joie se manifeste donc d'abord comme une sensation intérieure, celle du cœur qui bat la chamade. Rien de plus n'est dit pour ce qui est de la physiologie interne de la joie.

Les autres manifestations sont extérieures. Les yeux viennent parfois en renfort pour différencier les affects, en particulier grâce aux larmes qui caractérisent le chagrin (donnant lieu, souvent à travers la traditionnelle périphrase *eve del cuer*, à de nombreuses mentions, qui détaillent volontiers leur écoulement²⁰), ou, de façon plus originale, lorsque Guillaume a les yeux injectés de sang sous l'effet de son ardente hardiesse (v. 6160). Ils ne sont cependant pas évoqués dans notre texte lorsqu'il est question de la joie. Le rire n'est pas non plus très fréquent dans *Guillaume de Palerne*. Il est en général de l'ordre du divertissement, de l'*esbanoi*, du jeu (*Or deüssiés jouer et rire / Et esbaudir vostre maisnie* v. 6314-6316). Il renvoie à une atmosphère, à l'*envoiseüre* courtoise, sans que sa cause soit explicite²¹. Il appartient au loisir élégant. A une exception près, lorsque l'empereur s'amuse des noms des petits paysans avec lesquels Guillaume a passé son enfance : *Forment s'en rit et fait grant joie* (v. 601). Au vers suivant, il est déjà en selle. Dans cet épisode le rire semble bien à nouveau un marqueur social, comme à la cour. Le seul sourire, celui de Guillaume au moment où se dessine le projet de se déguiser en ours pour fuir la cour de Rome, n'est pas joyeux : c'est le signe d'une duplicité maligne (v. 3028). *Mener joie*, *conjoïr* sont des expressions récurrentes, qui disent que la joie s'exprime, sans que soient précisées les modalités de cette extériorisation : on ne saute pas de joie, on ne trépigne pas de joie, on ne s'évanouit pas de joie, on ne hurle pas de joie etc... Tout au plus un geste, *prendre dans ses bras*, *acoler*, lors de retrouvailles, et des paroles au discours direct (lancées parfois par *buer*), qui cependant ne

²⁰ *L'eye li sort aval le vis / Qui par la face li degoute*, avec une belle allitération dans le premier vers (v. 3682-3683).

²¹ C'est souvent le cas dans les romans médiévaux : voir Ph. Ménard, *Le rire et le sourire*, op. cit., p. 420ss. Voir J. Le Goff, « Rire au Moyen Age », dans *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, t. 3, 1989, p. 1-14.

décrivent pas la joie, mais rendent compte de l'affection, de l'étonnement... Dans les cas de joies collectives, c'est le bruit qui prend le relais.

La joie donne donc lieu à une palette de notations réduites. La douleur, l'amour, au contraire, sont l'occasion de symptômes développés et de discours étoffés, monologues ou dialogues. Hérités des romans antiques, inspirés par Ovide, ces longs passages, dans lesquels on est souvent tenté de reconnaître des reprises (voire des pastiches ou des parodies) d'*Eneas*²², semblent monopoliser l'intérêt de l'auteur, qui ne peut s'appuyer sur une aussi riche tradition pour peindre la joie. La joie au verger est l'occasion d'un unique vers (v. 80), alors que juste après la douleur de la reine est longuement développée (v. 125-161). Contrairement à la joie, la douleur donne lieu à des descriptions développées, mentionnant une gestuelle complexe, les larmes (*de caudes larmes noveles* v. 610), les cheveux arrachés, les vêtements déchirés (v. 3114-3118). Quand après avoir rêvé de Mélior, Guillaume voit son amie au réveil, il n'est pas dit qu'il éprouve de la joie : ce qui est longuement décrit, c'est la naissance de l'amour, avec ses troubles, ses symptômes, ses malaises, ses discours conventionnels (v. 1469-1527). La joie est différée au v. 1704, après les aveux réciproques : elle est dite alors en un seul vers : *li cuers de joie li sautele*²³.

Le cœur étant le siège de toutes les émotions, et les yeux (avec les larmes) le lieu privilégié de leur expression, la poétique des émotions est réduite. Cependant les émotions dysphoriques semblent donner lieu à des notations physiologiques et physionomiques plus variées que la joie (qu'il s'agisse de l'angoisse, *Dont tos li cuers li mue et cange / Et li cors li tramble et fremist* v. 3994-3995, ou de la douleur, qui donne lieu à un vers particulièrement original : *Par son malage a le cuer noir* v. 2743).

c) Entre topique et prétérition

Les brèves notations concernant la joie sont peu variées. La joie est toujours *grant* (par exemple v. 265), généralement *molt grant* (v. 1764, v. 1860, v. 2442). Souvent à la rime, *joie* rime fréquemment avec *voie* (v. 797-798, v. 1763-1764, v. 4165-4166, v. 7993-7994, v. 8557-8558...). Le vocabulaire n'est pas étendu. On relève *joians et lies* (v. 1762, v. 2875, v. 7462), parfois (rarement) *liés* seul (v. 2897).

La joie ne donne lieu que rarement à une expression positive et actualisée : nécessairement extrême, elle se dit grâce à des comparatifs, des formulations négatives et/ou virtualisantes :

²² Voir C. Ferlampin-Acher, étude cit., p. 96-108.

²³ La joie éprouvée pendant le rêve a été de même dite en un vers (v. 1458), tout à la fin de l'évocation onirique, au moment où le songe (et la joie qui lui est associée) prend fin.

En son cuer si liee en fu

Que mais n'en ot joie grignor (v. 2522-2523) ;

Ainc n'oi tel joie (v. 7379) ;

Ainc nus ne vit joie grignor (v. 8646) ;

En la cité troevent tel joie

Et tel richece et tel ator

C'onques nus hom ne vit grignor (v. 8626-8628).

La prétérition est fréquente : *Ne vos puis mie tout retraite* (v. 2537) ; *Illueques fu tex joie faite/ Ne vos porroit estre retraite* (v. 8597-8598).

A la fin du roman,

La commence si grans la joie,

Ne sai que vos deviseroie

De vins, des boires, des mengiers (v. 8927-ss) ;

Ne le saroie pas descrire

Ne la moitié conter ne dire (v. 8935-8936).

Lorsqu'exceptionnellement le texte développe l'expression de la joie, c'est par la négative que celle-ci est décrite :

Ne sentoit paine ne dolor,

Travail, grevance ne dehait.

En son dormant tel joie fait

Li damoisiex que il s'esveille. (v. 1456-1459)

d) Mouvements et sautes d'humeur

C'est en fait essentiellement par le contraste avec d'autres émotions qu'est dite la joie, soit que l'aventure et Fortune enchaînent les heurs et les malheurs, soit qu'au cœur même des scènes de liesse l'auteur glisse des mentions dysphoriques. De l'émotion le texte retient surtout le changement affectif (le *motus* plus que l'état), d'où une esthétique du contraste, qui correspond à une représentation de la vie, qui suit les mouvements de Fortune. Ce qui se dit de l'émotion, ce n'est pas l'état, mais la rupture, le passage, la saute d'humeur²⁴.

La joie est souvent évoquée en contraste avec la douleur : dans la scène initiale, la joyeuse *reverdie* au verger (*joie* v. 80) va de pair avec l'annonce immédiate de la douleur à venir (*grant joie* et *grans dex* se succèdent à la rime v. 80-81) ; la joie du vacher et de sa femme qui ont trouvé Guillaume est immédiatement suivie de la douleur du garou qui a perdu l'enfant (v.

²⁴ L'expression « saute d'humeur » date du XIXe siècle (Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998).

235), douleur qui se transforme en joie (*lié, grant joie* v. 265) quand le loup constate que Guillaume est bien traité ; la joie de l'empereur qui rit des noms comiques des amis de Guillaume est relayée par les pleurs du vacher (v. 601 et v. 604). Dans l'épisode où Guillaume rêve de Mélior et s'aperçoit à son réveil que le songe n'a été qu'illusion,

Dont li est sa joie changie

A contraire li est torné

De ce dont ot joie mené.

Or n'en a fors ire et anui. (v. 1170-1173)

Ce qui est à la fois dicible et sensible, c'est le changement émotif, le retournement. L'émotion, conformément à son étymologie, est mouvement. Elle n'est pas un état, ce qui d'une part la rend inadéquate à la description et d'autre part l'inscrit facilement dans la narration. Ce caractère, qui se traduit souvent par une inversion (*a contraire* v. 1171) plus que par une modulation, peut aller jusqu'à une instabilité psychologique et morale peu crédible pour le lecteur moderne : la belle-mère, qui a voulu tuer Alphonse, devient brusquement un personnage positif, la conversion des nourrices est instantanée. Cette caractéristique est à mettre en relation avec l'instabilité des apparences, dans un roman où l'on se métamorphose en loup et se déguise en cervidés. L'émotion contribue à constituer les personnages en *versipelles*. D'où l'impression qu'ils sont sans consistance, quand les ennemis fraternisent en un instant et que le passé s'oublie en un clin d'œil. Sans remords, sans rancune, les personnages passent d'un état à l'autre.

L'opposition entre la joie et l'*ire* polarise la vie affective des personnages : quand Guillaume et Mélior parlent ensemble dans le verger à Rome,

Mainte parole i ont retraite

L'une de joie et l'autre d'ire. (v. 1389-1390).

La joie guerrière (v. 1860) se mue en *mautalens* qui anime les combattants (v. 2021), le texte passant ensuite brutalement de la douleur du duc défait (v. 2422) à la joie du vainqueur (v. 2442).

Ce qui compte, c'est donc le *motus*, que le changement affecte un même personnage ou que le récit enchaîne les affects contrastés de plusieurs personnages. Si ces deux cas sont nettement distincts pour un lecteur moderne, dans *Guillaume de Palerne* ils contribuent à créer une atmosphère émotionnelle commune et indifférenciée. D'où peut-être la récurrence de la rime

joie/ voie qui ne serait pas qu'une facilité métrique²⁵ : les mutations psychologiques des personnages se superposeraient à leur errance géographique.

Cependant la joie et la douleur ne font pas que se succéder : elles se mêlent aussi, suggérant que le monde est complexe, mêlé²⁶ :

Molt en ont grant joie menee

Et mainte larme i ot plouree. (v. 2443-2544)

De même, si la reine Félise frissonne tant le rêve qu'elle a eu l'impressionne (v. 4774), le second mot que prononce son chapelain qu'elle a chargé de commenter le songe est *buer* (v. 4802), ce qui la met en joie (*lie* v. 4876). Les émotions euphoriques et dysphoriques sont alors simultanées :

Joie et paor a tot ensamble ;

De joie plore, de paor tramble. (v. 4879-4880)

L'émotion est souvent un changement, polarisé entre la joie et l'*ire*. *Guillaume de Palerne* met en scène des garous itinérants, des humains déguisés en bêtes et transhumants : l'instabilité des conditions, l'errance aventureuse et le *motus* de l'émotion convergent pour donner une représentation de la condition humaine, instable, entre l'homme et Dieu.

II. De la joie animale à la joie mystique : les impasses de la joie

Au-delà de cette uniformité de la représentation de l'émotion, se distinguent, dans *Guillaume de Palerne* la joie des créatures à morphologie animale, la joie intime des proches, et la joie collective et festive,

a) La joie animale

L'expression de la joie n'est pas le propre des créatures à morphologie humaine : le garou manifeste souvent sa joie (*Le leus regarde le signor / De ce qu'il dit maine grant joie, / Par signe et par samblant l'otroie* v. 7672-7674 ; *molt en maine li leus grant joie* v. 7646). De même, comme Bucéphale, le cheval Brunsaudebreuil manifeste sa joie à la vue du fils de son maître :

Quant li chevax voit son signor,

Ainc n'ot beste joie grignor ;

Vers lui s'en vait humeliant,

²⁵ Cependant il arrive que *voie* soit dans cette configuration une forme de subjonctif de *voir* (v. 3461-3462) ou que *joie* ne soit pas substantif mais verbe (v. 6845-6846).

²⁶ Si le sens produit est celui de la simultanéité, au niveau de la lecture cependant on en reste à la succession.

De grant amor lui fait samblant. (v. 5501-5504)

Guillaume et Mélior, revêtus de peaux de cervidés, de même

Grant joie mainent et grant feste

[...] *Illuec ensemble s'esbanient,*

Jouent et parolent et rient. (v. 4906-4912)

L'apparence animale n'empêche pas l'expression de la joie. Le geste, le mouvement, le signe corporel prennent efficacement le relais de la parole défaillante (qui d'ailleurs n'est guère apte à dire la joie, comme le suggèrent les prétéritons). La *joie* au Moyen Âge a encore à voir avec la jouissance et le corps, alors qu'en français moderne, l'évolution phonétique a disjoint les termes *joie* et *jouir*, pourtant liés étymologiquement. Ce lien de la joie à la jouissance du corps est explicite dans les sens sexuels du terme²⁷, par exemple lorsque Guillaume a un rêve érotique. Le corps, en ce qu'il est enveloppe (autour du cœur, siège de l'émotion) permet donc à la fois d'éprouver la joie des sens et de l'exprimer. La peau de bête n'est pas un obstacle, au contraire : sans peau, pas de corps, pas de jouissance, pas de geste, pas de joie²⁸. La bête, dont la peau est plus épaisse, poilue, possède donc un « organe » de la joie plus développé que l'homme. D'où les joies hyperboliques du garou, du cheval ou des jeunes gens portant des peaux de cervidés.

b) La joie intime, la joie mystique

Les mentions de la joie sont souvent suivies de références à Dieu. Lorsque Félise observe la joie que manifestent les deux jeunes gens sous leurs peaux de bêtes, elle commente :

Diex, fait ele, gloriex sire,

Conseille moi par ta merci. (v. 4962-4963)

Certes, il peut s'agir d'un jeu parodique : les deux cerfs, dans le rêve de la reine, détournent la légende de saint Eustache²⁹ et la référence à Dieu, décalée, peut être un indice du « regard oblique » qui accompagne la parodie. Cependant la récurrence des références à Dieu en contexte lorsqu'il est fait mention de la joie, en particulier dans le cas de joies individuelles, intimes, peut aussi correspondre au fait que la joie ne peut être *in fine* que mystique, dans un continuum qui va de l'animal à la divinité, en passant par l'homme. Dieu est le grand pourvoyeur de joie : *se Diex me doinst joie* (v. 797) n'est peut-être pas qu'une formule vide. Quand son cœur *sautele de joie*, instantanément Guillaume se tourne vers Dieu :

²⁷ A côté de *joie*, on trouve le participe passé *joies* (v. 570), qui renvoie à l'appréciation, au fait de goûter quelque chose, et dans lequel fusionnent le jugement porté et la jouissance. *Avoir joie* se rencontre avec le sens de jouissance sexuelle, en corrélation avec *soulas* (v. 3463).

²⁸ La colère (v. 7632ss) et la honte du garou qui craint de se retrouver tout nu (v 7748ss) le confirment.

²⁹ Voir C. Ferlampin-Acher, « *Guillaume de Palerne, une parodie ?* », art. cit.

« *Dix, dist il, pere de lassus*

Ce sont miracles et vertus. »

Jointes ses mains, a li se rent. (v. 1704-1706)

De même lorsque Guillaume imagine sa fuite :

S'iere plus liés et plus joians.

Li rois del mont, le tot poissans,

Nos doinst a tel conseil venir,

Dont ambedui puissons joïr. (v. 2973-2976)

Certes il peut s'agir simplement ici de rendre Dieu complice de la passion des deux amants et d'une joie qui est aussi jouissance (tout comme Dieu semble se faire complice des amants dans le *Tristan* de Béroul). L'enchaînement joie / élan vers Dieu peut à nouveau paraître ironique et parodique (*Guillaume de Palerne* pouvant se lire comme une parodie d'hagiographie), mais il signale aussi que la joie intime tourne l'âme, irrésistiblement, vers Dieu, ce qui est conforme aux représentations médiévales, et qu'elle ne peut qu'être mystique. De même quand Guillaume et Mélior sont nourris par le garou,

Sachiés de voir molt s'en esjoient

Et rendent graces et mercis

Au roi souverain de paradis. (v. 3302-3304)

La mention de la *joie* appelle celle de Dieu, ce qui n'est pas le cas de *lié* (v. 5385)³⁰ : les exemples sont multiples³¹. La *joie* individuelle, intime, déclenche un retour vers l'intériorité, mystique. Cette joie est certainement l'écho de la théologie de la béatitude, tout comme dans les romans du Graal³². Sans nier qu'elle s'inscrit dans un jeu parodique d'inversion, qui tend à confondre le spirituel et le mondain, elle correspond aussi à une représentation mentale commune au XIIIe siècle : la joie appelle Dieu. Cette joie provoque un retour intime, puis un élan vers Dieu et le silence. En cela elle se distingue de la joie collective. Cependant, dans *Guillaume de Palerne*, roman profane qui refuse le Graal et la Quête, et qui détourne l'hagiographie, cette joie mystique, qu'imposent les représentations communes, reste sans suite, et l'élan vers Dieu laisse rapidement place au prosaïsme de la narration : la joie s'efface du texte. Contrairement à la joie collective et festive, qui encombre bruyamment la fin du récit.

³⁰ On ne trouve pas d'occurrence de *liesse* dans *Guillaume de Palerne*.

³¹ *Mais s'or savoient le confort / Que Diex lor tramet et envoie, / Onques ne fust faite tex joie / Com feïst la file et la mere* (v. 4530-4533) ; « *Dieu en souviengne se lui plaist* » / *Dist la dame qui molt s'esjot / De ce c'au capelain dire ot.* (v. 5154-5156) ; *Molt mercient le creator / De la grant joie et de l'onor / Que lor a fait par son plaisir* (v. 7085-7087).

c) La joie publique

La joie est aussi une manifestation rituelle, codifiée. Elle s'exprime par des gestes, en particulier les accolades, et par du bruit. Elle est réglementée par le savoir-vivre :

De son pere grant joie fait

Et de son ami ensement,

Mais si la fait cortoisement

Que nus n'i puet noter nul mal. (v. 2528-2531)

Cette joie se manifeste dans les moments de transition, lors de retrouvailles, de mariages, de couronnements) :

Es vos la cort de joie esmute,

Grant noise font et grant tumulte

[...] *Grant joie mainent aval Roume*

La povre gent et li riche home (v. 2649-2654),

lorsque l'on se met en mouvement, lorsque changent les statuts, les relations :

Esmut se sont a molt grant joie. (v. 2911)

Cette joie se partage. Elle se traduit par le contact épidermique, la peau étant à nouveau l'organe privilégié de la joie : *conjoïr* et *acoler* sont récurrents. Elle s'accompagne de bruit, de tumulte, stylistiquement marqués par l'hyperbole et l'énumération, le lecteur étant souvent invité à participer :

La peussiés oïr grant joie,

Chanter vallés et damoiseles

Souner et rotes et vieles.

[...] *Tel noise mainent et tel bruit*

Tote la vile en toune et bruit. (v. 2928-2936)

d) Du piétinement joyeux au poétiquement joyeux

La joie est ce vers quoi tend le roman, comme l'annonce le loup (*Si croi qu'ele* [la bête, c'est-à-dire le loup] *nos senefie/ Honor et joie et signorie / Qui nos vendra par tans, je cuit.* v. 6394-6396). Cependant la joie à la fin du roman semble piétiner et s'épuiser dans la répétition d'un paroxysme que rien ne peut relayer. Le roman paraît se terminer dans une joie unanime dès le moment où la reine Brande accepte de (re)transformer Alphonse :

Lors ot aval la sale joie

Plenièrre et merveilleuse et grande. (v. 7724-7725)

³² Voir K. Dybel, *op. cit.*, p. 30ss.

Si jusqu'à présent seul l'adjectif *grant* qualifiait la joie, la coordination rhétorique de trois qualificatifs a une valeur hyperbolique et conclusive. Cependant le vers se termine sur le terme le plus faible, celui qui est associé, banalement, à la joie depuis le début du texte. La joie étant toujours extrême, la gradation est problématique ; la joie risque sans cesse de retomber. Dans les 2000 vers qui suivent, étirant le dénouement, il sera souvent question de joie (joie des retrouvailles, du loup-garou qui retrouve sa forme, joie des mariages, des couronnements), non sans répétitions :

- joie de Guillaume quand Brande annonce la démorphose (*De joie le baise et acole* v. 7817 ; *molt en a grant joie menee* v. 7825 ; *buer* v. 7826, v. 7827) ;
- joie du peuple (*grant joie* v. 7830), escamotée (*Ne font mie lonc parlement*) ;
- joie de la cour quand Alphonse paraît sous sa forme humaine : *Onques tel joie ne vit on* (v. 7888), *grant joie* (v. 7895), *joie* (v. 7910) ;
- joie quand le roi d'Espagne reconnaît son fils : *Ainc si grant joie ne fist hons* (v. 7960), *Ainc si grant joie ne fu mais* (v. 7964) ;
- joie de la reine (*molt lie* v. 7967), avec à nouveau une embrassade (*qui molt l'acole et conjoïst* v. 7980), relayée dans le discours des personnages (« *Onques mais n'oi au cuer tel joie* » (v. 7993), « *aïnc n'oi tel joie* » (v. 8279)

etc...

Pour conjurer le risque d'épuisement, le texte recourt au renforcement suffixal quand Alexandrine et Mélior se retrouvent :

Molt se sont entreconjoïes

Car molt erent bones amies. (v. 8659-8660)

Le terme *entreconjoïes*, rare, compense aussi, par son expressivité particulièrement forte, ce qu'a d'artificiel l'amitié entre les deux demoiselles : Mélior a en effet abandonné sa cousine à son triste sort en quittant Rome, et la rapidité de la réconciliation peut étonner. Certes le roman se montre peut-être ici conscient de son artificialité. Nous retrouvons cependant surtout dans cette psychologie étonnante la conception de l'émotion que nous avons dégagée, comme retournement brutal, peu compatible avec nos représentations modernes.

Un autre moyen permet de conjurer le risque d'épuisement. L'émotion est changement, *motus*, ce qui rend problématique une joie uniforme, s'inscrivant dans la durée. Il faut donc introduire des notations dysphoriques, ponctuelles, au milieu de la joie générale. Ainsi, au milieu de l'euphorie universelle, les deux nourrices, qui ont mal veillé sur Guillaume dans le verger, viennent à la cour ; elles seront pardonnées, mais devront se retirer dans un ermitage, où elles mourront :

*N'i ont nul autre garnement
Fors que chascune seulement
Desor son chief .I. voile noir.
Ce senefie a recevoir
Mort, dont les cuers sont angoissos.
Chieres enclines, tristes vols
Noir de paor, et vaine et pale,
L'une après l'autre aval la sale. (v. 8349-8356)*

La prolepse rompt la chronologie très linéaire de ce dénouement étiré. Elle règle le sort de deux personnages très secondaires, qui, boucs émissaires, permettent d'innocenter Brande, dont la « conversion » n'est pas du tout motivée, et surtout elle introduit un peu de douleur, ce qui permet ensuite de relancer la machine joyeuse du dénouement.

De même on raconte les souffrances passées, on se les remémore, et l'évocation des jours douloureux assure la relance de l'émotion quand on passe de la joie présente à la douleur du passé (*paine* v. 8758), pour revenir au bonheur actuel :

*A grant merveilles em parlerent.
[...] grant joie en font
De l'aventure font grant joie. (v. 8674-8679)*

De l'aporie de la joie intime et mystique, qui conduit au silence de l'ineffable et que le texte, résolument profane, refuse de prendre en charge, à l'épuisement répétitif de la liesse collective, la joie conduirait à une impasse narrative quand manquent les nourrices boucs émissaires. Or une voie s'ouvre, qui permet d'assurer, malgré un état de joie étale, le *motus* : le récit, doublant les voix, permet la stratification du passé et du présent, de la douleur et de la joie.

Lorsqu'Alphonse se prépare à raconter son aventure à la cour, le narrateur intervient :

*Tel chose veil ici retraire
Dont chascune doit avoir joie.
Dont fu la cors serie et coie.
Nus n'i parla ne mot n'i soune (v. 8070-8073).*

La rime *joie/ coie* est unique dans le texte, tout comme la mention du silence dans les scènes de joie collective, et l'emploi d'*avoir joie* au lieu de *faire joie*, *mener joie*, qui sont de loin les plus fréquents. La scène est doublement placée sous le signe du récit : Alphonse va raconter, et le narrateur se montre en train de *retraire*. Le récit suscite une joie collective à la cour ; mais cette émotion se différencie de la joie publique bruyante, dans la mesure où le silence et

le calme se font. La joie collective atteint ici au silence de la joie intime et mystique. Et quand la reine entend le récit, elle ne manifeste pas son émotion par le mouvement, par le bruit, par des accolades : *Tel joie en a ne set que faire* (v. 8131-8132). Le récit semble assurer la transition entre la joie mystique et la joie publique : expérience à la fois solitaire et collective, le plaisir procuré par la performance littéraire s'affiche dans sa spécificité. *Guillaume de Palerne* est un texte qui revendique non le réel comme valeur, mais la littérature. S'il n'est clairement pas du côté du *celestiel*, il n'est pas non plus complètement du côté du *terrien* et revendique un entre-deux, celui de la littérature.

La joie dans *Guillaume de Palerne* prend appui sur des expressions topiques, de la *reverdie* à la joie épique. Privée de poésie propre, dans la mesure où la douleur et l'amour monopolisent l'expression et le *cuer*, siège unique des émotions, elle a néanmoins, quand elle est publique et ritualisée, une gestuelle particulière, à base d'accolades, et une relation privilégiée au bruit. Intime, elle a pour horizon, culturel, la joie mystique, que le roman tient délibérément à l'écart. Pris entre une joie intime à laquelle il refuse de s'épanouir dans le *celestiel*, et une joie collective, qui conduit le récit au piétinement répétitif, le roman cependant propose un moyen terme, une joie qui naît du récit, du littéraire, qui revendique ainsi sa spécificité, à la croisée des sphères intime et publique. Dans un roman nourri de parodies, de pastiches, de scènes amusantes où les loups s'agenouillent et les princesses, déguisées en biches, batifolent sous les poiriers en fleurs, la littérature s'approprie la joie, entre Dieu et l'animal.