Que signifient les corps et gestes des personnages qui peuplent les lais bretons moyen-anglais ?

Agnès Blandeau

▶ **To cite this version:**

Agnès Blandeau. Que signifient les corps et gestes des personnages qui peuplent les lais bretons moyen-anglais ?. Miranda : Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone. Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world , 2015, 11, 10.4000/miranda.7189 . hal-01874669

HAL Id: hal-01874669
https://hal.science/hal-01874669

Submitted on 4 Jun 2022

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Miranda
Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

11 | 2015
Expressions of Environment in Euroamerican Culture / Antique Bodies in Nineteenth Century British Literature and Culture

Que signifient les corps et gestes des personnages qui peuplent les lais bretons moyen-anglais ?

Agnès Blandeau

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/miranda/7189
DOI : 10.4000/miranda.7189
ISSN : 2108-6559

Éditeur
Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique
Agnès Blandeau, « Que signifient les corps et gestes des personnages qui peuplent les lais bretons moyen-anglais ? », *Miranda* [En ligne], 11 | 2015, mis en ligne le 07 septembre 2015, consulté le 16 février 2021. URL : http://journals.openedition.org/miranda/7189 ; DOI : https://doi.org/10.4000/miranda.7189

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Que signifient les corps et gestes des personnages qui peuplent les lais bretons moyen-anglais ?

Agnès Blandeau

Préambule

1 L'édition des *Middle English Breton Lays*[1] rassemble des poèmes représentatifs d'une tradition narrative en vers apparentée au *romance*, récit d'armes et d'amour. S'ajoute à ce corpus de textes relativement courts et se revendiquant tous du lai breton une composition de Chaucer, *The Franklin's Tale*. Ce conte de la fin du 14ème siècle, tiré des *Canterbury Tales,* se réclame du genre[2] : « Thise olde gentil Britouns in hir dayes / Of diverse aventures maden layes » // « Jadis nos nobles ancêtres bretons / Sur maintes aventures firent des lais »[3] (v.42-43). Le lai breton moyen-anglais appelle l'image d'un corps greffé quelque deux cents ans plus tard sur la forme organique pré-existante du lai ancien français ou anglo-normand du 12ème siècle. Dans le prologue aux douze lais qui lui sont attribués, sans aucune preuve, depuis le 16ème siècle, Marie de France souligne son désir de perpétuer au moyen de mots couchés sur le parchemin le souvenir de ce précieux matériau poétique. Elle décrit là un acte louable de transmission d'une longue tradition par le geste le plus noble qui soit, l'écriture. Les aventures qu'elle a entendu conter ont été rassemblées par ses soins dans des lais rimés à l'attention de son roi, à qui elle se fait joie de présenter le fruit de son labeur de mise en récit versifié à partir d'un abondant corpus d'histoires : « Plusurs en ai oï conter. » // « J'en ai entendu raconter un certain nombre. »[4] On notera la formulation approximative qui révèle l'imprécision des contours du mode d'expression poétique en question.

2 L'Angleterre devient, entre la fin du 13ème et le début du 15ème siècle, le théâtre d'une résurgence du genre tombé en désuétude en France. La forme insulaire du genre en question peut se concevoir comme une rémanence ayant subi quelques

transformations, en se déplaçant de la Petite vers la Grande Bretagne[5]. Mais il faut redéfinir cette « Petite Bretagne » qui signifie plutôt le Pays de Galles. Le contexte géographique dorénavant dépositaire du lai dans sa version moyen-anglaise a changé, comme le sous-entend le narrateur du *Franklin's Tale*[6]. Le lai est contenu dans une nouvelle enveloppe. Une illustration de cet habillage adapté aux goûts du public et à la société de son temps nous est fournie par *Sir Orfeo*, dont l'intrigue est désinvestie de sa gangue mythologique pour revêtir une coloration contemporaine à l'écriture du poème, soit le début du 14ème siècle, tout en étant infiltrée par le substrat celtique légendaire du monde féerique associé à un au-delà macabre. Outremanche, les poètes—adaptateurs dans le cas de *Le Freine* et *Sir Launfal,* avatars du *Fresne* et du *Lai Lanval* de Marie de France—font bourgeonner le surgeon d'une forme originelle qu'ils infléchissent en direction des attentes et préoccupations d'un public différent de celui d'une cour aristocratique idéalisée, figée dans les enluminures des romans courtois.

3 L'interrogation qui surgit est la suivante : les *Middle English Breton lays* seraient-ils à l'image de Sir Launfal qui, une fois extrait de son élément naturel, la cour d'Arthur, n'est plus qu'un corps errant déchu de son statut de chevalier ? Ce poème, en particulier, révèle une tonalité plus prosaïque, moins courtoise, en incorporant des détails d'un quotidien bourgeois citadin. L'infortuné chevalier (infortuné au sens littéral de « sans le sou » et au sens figuré de « malchanceux », « oublié ») frise l'incongruité lorsqu'il tombe de sa monture dans la boue sous les regards moqueurs. Comme Launfal qui, à la fin, s'élance sur sa monture à la suite de sa dame Tryamour vers Olyroun (Avalon), le lai dans sa forme insulaire tardive échappe aux contraintes de la forme *bretonne* initiale. Leo Carruthers fait remarquer toute l'ambiguïté du qualificatif *breton*, car la Bretagne des lais d'antan se trouve en fait réappropriée en chronotope proprement anglais—de manière plus affirmée dans *The Franklin's Tale*. Les textes ici considérés se veulent identifiables, porteurs des attributs du lai. Or, par moments, ils modifient leur apparence, se déguisent comme les protagonistes des récits, brouillant ainsi les repères génériques, devenant des corps protéiformes et rétifs à une tentative de catégorisation aisée. La définition de l'objet de notre réflexion reste donc foncièrement fugitive, labile, comme Sir Launfal happé sans mot dire de la cour arthurienne vers le monde de féerie. C'est un corps soufflé, soudainement gommé de la diégèse, emportant avec lui le mystère de son devenir : « That noble knyght of the Rounde Table, / Was take ynto Fayrye » (1035-36). Aucune raison à cette situation, ou plutôt cette issue, n'est fournie. De même, le lai masque son intention : il n'explique pas, et suit une progression narrative parataxique, ainsi que le fait observer Claire Vial[7].

4 En dépit de l'absence de liens de cause à effet entre les faits juxtaposés qui adviennent (au sens étymologique d'*aventure*), absence imputable à la brièveté de la forme, le lai anime l'image médiévale perçue de nos jours comme fixe. La fluidité avec laquelle s'enchaînent les épisodes de l'intrigue imprime un mouvement à l'image, et révèle la mobilité des corps qui habitent l'univers diégétique. La vision alto-médiévale appréhende le corps humain dans son immobilité comme dans ses mouvements[8]. Les poètes anglais plus tardivement s'éloignent du *freeze* ou arrêt sur image de la scène figée pour esquisser un monde moins déréalisé. Les acteurs des histoires narrées habitent des corps animés par des attitudes, des gestes, et parfois des gesticulations qui trahissent émotions et passions.

Débordements et modération du corps

5 Les lais mettent en scène des corps tendus vers une aventure sociale et spirituelle (parfois surnaturelle), mais aussi humaine car les personnages se métamorphosent en un autre, un être comparable au nouvel Adam consacré par le baptême chrétien[9]. Les péripéties vécues par les héros traduisent un accomplissement, un passage d'un état à un devenir que permet d'actualiser le thème de la quête. L'homme est « histoire », observe Gil Bartholeyns qui souligne le caractère anthropologique et historique de la sensiblité chrétienne médiévale[10]. Tout son être, corporel et spirituel, suit une trajectoire méliorative, réformatrice, voire salvatrice. Nos récits rendent compte d'un dépassement par le protagoniste de sa condition initiale. L'accession à la grandeur d'âme, que définissent les termes *gentilly* dans *The Franklin's Tale* 936), *gentil dede* (939), *free* (950), se traduit sur le plan physiologique et comportemental. Aurelius se consume d'amour pour Dorigen deux années entières, tombe dans une dépression manifestée par des pleurs, se tord les mains et se pâme de désespoir avant d'atteindre cette noblesse d'âme qui force l'admiration de son créditeur au point que ce dernier le libère de sa dette. L'écuyer parvient à surmonter son brûlant désir pour l'épouse de son seigneur en renonçant généreusement à obliger la dame à tenir sa promesse irréfléchie de se donner à lui à condition qu'il ôte les sombres rochers en mer faisant obstacle au retour de son mari, obstacle qu'Aurelius éperdu d'amour réussira à lever en recourant à l'art d'un clerc expert dans la création d'illusions. Les débordements du corps, notamment sous l'emprise de la libido comme c'est le cas ici, sont donc maîtrisés. Raison et courtoisie dictent au jeune homme le bon usage du corps, doublé d'une conscience aiguë des gestes prescrits et proscrits, puisqu'Aurelius contient l'élan de sa passion. Un contre-exemple est celui de l'incapacité des deux gardes du corps dans *The Erle of Tolous* à réprimer leur concupiscence à l'égard de l'impératrice Beaulybon, aussi belle que vertueuse comme son nom l'indique. Le plan machiavélique qu'ils ourdissent pour parvenir à leurs fins puis, pire encore, se venger du refus catégorique de la dame apporte la preuve d'une attitude efficacement résumée par Pierre-Olivier Dittmar : « le propre de la bête *est* le sale de l'homme »[11]. Les bêtes intérieures, les « pensées sauvages » (Dittmar 161), moteur de l'inique trahison de la part des deux gardes du lai précédemment cité, prennent littéralement l'apparence d'un démon géniteur au début de *Sir Gowther*. Le diable revêt la semblance du duc, soit une fausse enveloppe corporelle, pour duper l'épouse stérile et concevoir son ignoble progéniture. La mention de la repoussante pilosité de la créature (SG 74) confirme une animalité méprisable, dont le chrétien du moyen-âge cherche à se départir.

6 Avant d'examiner la diversité des manifestations des gestes et les significations des mouvements du corps dans nos lais anglais, il convient de rappeler que le modèle adamique (la vision créationniste[12] de l'homme façonné par Dieu) constitue le prisme à travers lequel la nature humaine est envisagée jusqu'à la fin du moyen-âge. Dans l'introduction à *Adam et l'astragale,* recueil d'essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain[13], il est spécifié que l'animal a beau incarner le comportement idéalement naturel, il n'en est pas moins considéré comme un repoussoir pour sa bestialité. L'expulsion de l'homme hors de l'Eden, que les théologiens médiévaux imputent à une corporéité humaine sexualisée, donc coupable, a causé la séparation irremédiable avec l'animal, dont la conduite privée de raison sert de contre-modèle. Jacques Le Goff et Nicolas Truong soulignent dès la préface de leur ouvrage le fait que le

péché originel, source du malheur humain, « devient au Moyen Âge un péché sexuel. Le corps est le grand perdant du péché d'Adam et Eve revisité. »[14] Complètement dénudé (SG 187), Gowther effraie les soixante nonnes du couvent lorsqu'il s'y précipite pour les violer avant de les faire périr dans l'incendie de l'abbaye. Launfal n'a plus qu'une chemise et un haut-de-chausses souillés (SL, 200-04). C'est tout ce qui lui reste de sa fortune dépensée inconsidérément. Il a perdu ce « surplus d'être »[15], ces élégantes tenues et parures qui signalaient son appartenance à la sphère des *bellatores*. Privé d'écuyer à cause de sa pauvreté, il se voit réduit à seller seul sa monture de laquelle il chute dans la fange (214). Le voilà dépouillé de sa dignité de chevalier. Ce n'est qu'une fois qu'il aura recouvré sa richesse et l'apparât de son rang, grâce à l'intercession surnaturelle de Tryamour, qu'il sera réintégré à la cour. De même, sans sa harpe, fil ténu qui le relie à son humanité de souverain laissée derrière lui lorsqu'il abandonne son trône pour se retirer dans la forêt, fou de douleur, Orfeo sombrerait définitivement dans la folie de l'homme ensauvagé, dont le corps cesse d'être gouverné par la raison. Il est à deux doigts de voir son être réduit à sa portion congrue animale, ou plutôt incongrue, à en juger par la dégradation physique qu'il subit aux vers 261-266.

Al his bodi was oway duine
For missays, and al to-chine
Lord ! Who may telle the sore
This king sufferd ten yere and more ?
A ce régime son corps se mit
A dépérir, se dessécher.
Ah ! qui pourrait dire la misère
Que souffrit le roi dix ans et plus ?

7 Le rituel de la réinvestiture officielle au cours de la procession du couple royal à travers la cité, une fois Orfeo revêtu de son habit de roi et coiffé de sa couronne, corrobore la fonction civilisatrice du vêtement en parfaite adéquation avec le corps qu'il habille. Chacun des lais étudiés retrace l'entrée ou la réintégration de l'individu au sein du corps social, dût-il passer par une phase transitoire animale, comme c'est le cas de Gowther qui fait oeuvre pie en mangeant la nourriture des chiens. L'homme est un animal social. Launfal démontre que l'expression peut être interprétée dans le sens qu'elle prend en anglais moderne : *social animal* renvoie à une personne sociable qui mène une vie mondaine remplie.

8 Le port du vêtement, indice d'humanité, est fortement codifié par des lois somptuaires visant à distinguer les individus en fonction des états qu'ils occupent dans la société et de leur importance économique et politique. L'orgueil que trahit la sophistication des atours luxueux arborés par Launfal en ville, abondamment doté grâce aux pouvoirs magiques de sa dame, lui fait perdre de vue la tempérance[16] exemplaire attendue d'un chevalier. La libéralité excessive, dont il fait montre en étalant ses richesses provenant d'un don féerique, peut s'interpréter comme un acte de défi au dessein divin, selon lequel chacun reste à la place qui lui a été attribuée dans la société. Cet acte d'auto-détermination, pour reprendre la formulation de Gil Bartholeyns[17], traduit la volonté humaine d'élévation au-dessus de l'état naturel animal, ce qui justifie la peine de l'avilissement du fautif. Sur l'injonction du Pape, Gowther expiera ses péchés en faisant voeu de silence et en étant autorisé à manger uniquement de la nourriture arrachée de la gueule d'un chien (SG 295-300). Freyn se soumet sans protester à une humilité ancillaire au château de Sir Guroun lors de la célébration des noces de son bien aimé

avec sa propre jumelle (lien adelphique qu'elle ne découvre qu'à la fin du poème). Par conséquent l'auditoire du lai s'attend à la réhabilitation finale méritée par la modeste héroïne dans son statut aristocratique originel, révélé au grand jour grâce à la précieuse étoffe étalée par ses soins sur la couche nuptiale, geste qui signale indirectement sa noble naissance. C'est dans cet orfroi de Constantinople qu'elle fut jadis trouvée enveloppée au creux du frêne de l'abbaye. Elle trouve un moyen d'affirmation de son être que l'on pourrait rapprocher du geste individuel interdit au novice à partir du moment où il prend l'habit monacal. Freyn étale sur le lit nuptial son superbe manteau en l'honneur du couple célébré. Cet acte sert en réalité de révélateur de son identité, d'affirmation de son rang aristocratique. Sa seule possession de naissance est la précieuse étoffe accompagnée d'un anneau d'or : « Qui la trouverait, saurait donc / Qu'elle était de noble lignée. »[18] // « And whoso hir founde schuld have in mende / That it were comen of riche kende » (LF 143-44) — on remarque au passage la rime significative entre les termes *mende* et *kende*, qui souligne la fonction référentielle du signe d'élection nobiliaire. Le marqueur d'identité qui fait éclater au grand jour la vérité sur la naissance de Freyn, désormais légitimée en tant qu'épouse digne de son seigneur, est introduit à la fin de l'histoire, non seulement parce que le lai recourt au motif du Bel Inconnu (ici la Belle Inconnue), mais aussi peut-être parce que la modestie exemplaire de la jeune noble se conduisant humblement rappelle l'observance scrupuleuse du principe monastique de l'humilité-humiliation, notion que recouvre le terme latin *humiliatio*[19].

Quels modèles pour le geste ?

9 Déchu du Paradis, l'homme se retourne contre l'animal qu'il prend en chasse pour subvenir à ses besoins essentiels, se vêtir et se nourrir. Il se fait chasseur.[20] L'ironie veut que la chasse soit l'apanage des seigneurs, dont l'instinct prédateur, qui rapproche l'homme de la bête et l'en distingue simultanément, est magnifié dans un rituel de divertissement au sens anglais de *sport*. La bonne humeur du roi Arthur de retour d'une chasse est entamée par le mensonge éhonté de Gwennere visant à éclabousser l'honneur du fidèle vassal, Launfal (SL, 709-732). Il existe un autre vecteur de l'expression de la violence humaine que sont les joutes, ces combats sanglants qui servent d'exutoire à la pulsion meurtrière de l'homme. Tout noble qu'il est, il n'a de cesse à cette occasion de détruire le corps de l'adversaire. Les évocations des confrontations armées de notre corpus décrivent la rage assassine avec laquelle les jouteurs s'opposent[21]. Les lais bretons moyen-anglais trahissent un engouement pour la vénerie mais aussi et surtout pour l'activité guerrière, ce qui ne surprend pas étant donnée la passion des tournois du roi Edward III, fondateur en 1348 de l'Ordre de la Jarretière inspiré de la Table Ronde.

Syr Valentyne smot Launfal soo
That hys scheld fel hym fro,
Anoon right yn that stounde.
And Gyfre the scheld up hente
And broghte hyt hys lord, to presente,
Er hyt cam doune to grounde.
Tho was Launfal glad and blythe,
And rode ayen the thrydde sythe,

As a knyght of mochell mounde.
Syr Valentyne he smot so dere
That hors and man bothe deed were,
Gronyng wyth grisly wounde.
(*Sir Launfal* 589-600)
Messire Valentin frappa si fort Launfal
Qu'il perdit son écu.
Aussitôt, vivement,
Gyfre saisit l'écu
Et le rendit à son maître
Avant qu'il ne tombât à terre.
Launfal en fut bien aise.
Il s'élança pour la troisième fois,
En vaillant chevalier qu'il était.
Il frappa messire Valentin si rudement
Que l'homme et le cheval s'écroulèrent,
En un dernier cri, blessés à mort.[22]

10 La conduite chevaleresque ritualisée dans le tournoi, à la fois jeu et affrontement théâtralisé, oppose les membres d'une même caste exclusive faisant du corps et de la force physique un usage qui est sa fin en soi dans un lieu et des circonstances réservées à cet exercice gratuit. Cette activité « pour rien »[23] participe de l'*ethos* aristocratique de cour se piquant d'un désintéressement dans une pratique éminemment virile et élective, qui procure « des profits de distinction » (Bourdieu 182). Les rois, ducs, comtes et chevaliers se mesurent à coups de lances, se désarçonnent, se blessent grièvement, quand ils ne s'entretuent pas sauvagement. Les combats armés décrits dans ces poèmes mêlent étroitement le sportif et le militaire, lesquels exaltent les mêmes vertus de courage, d'énergie et de volonté de vaincre. Les joutes qui ponctuent le cheminement du chevalier vers la reconnaissance par ses pairs pour Launfal, par le lignage pour Degaré, par son seigneur et sa dame pour Gowther et Syr Barnard traduisent un enjeu de luttes entre les membres d'une oligarchie qui s'auto-perpétue (181)[24], ainsi qu'un enjeu de définition du corps nobiliaire légitimé par la pratique des armes.

11 Les médiévaux puisent dans les Ecritures, abondamment étayées par l'iconographie chrétienne, des modèles de gestes, prônant l'imitation du Christ. Le drame de la Passion en particulier inspire la consécration exaltée du Christ de douleur, dont les souffrances sont commémorées par les larmes. Au 13ème siècle la tradition contritionniste s'appuie sur l'absolue nécessité des pleurs et lamentations dans la rémission des péchés[25]. Le repentir chez le pécheur touché par la grâce divine passe par l'effusion de larmes accompagnées de gestes, tels que la torsion des mains ou le martèlement de la poitrine. Cette attitude se veut la manifestation du pardon, mais n'est que le prélude à une pénitence synonyme de peine et d'humiliation. L'*humilatio* au coeur de la règle bénédictine fondée sur la prière, l'étude, et le travail (aux sens manuel et spirituel) constitue ce que Jean-Claude Schmitt appelle « une disposition spirituelle et son expression physique transformée en *habitus* corporel »[26]. Le mouvement théologique du contritionnisme, pour qui la manifestation physique du spirituel va jusqu'aux larmes abondantes et prolongées, influence les productions littéraires. Il n'est donc pas surprenant de constater dans le domaine fictionnel du lai un transfert de l'esprit du monachisme, dont le rite pénitentiel visant la réparation de la faute exige d'un moine

que son geste individuel de repentir se fonde dans « les mouvements uniformes d'une communauté vigilante, sous l'oeil omniscient de Dieu » (Schmitt 79). Dans le contexte laïc de *Le Freine*, l'héroïne se soustrait à la règle de la subordination de son geste au rituel du groupe, en fuyant le couvent où elle a été élevée. Certes, la raison principale de cette désertion est son amour pour Sir Guroun, mais on peut également y déceler un rejet de l'aliénation de la personne contrainte d'épouser la gestuelle (dans le sens d'un ensemble d'actes prescrits) d'un corps collectif — ici le couvent. Jusqu'à sa sortie dans le monde séculier, la jeune fille a conformé son attitude à celle de la communauté des soeurs. En suivant Sir Guroun, qui appartient au monde en dehors des murs de l'abbaye, elle échappe physiquement à la surveillance et à la punition de l'abbesse (sa mère spirituelle), de ses soeurs et du Seigneur, qu'elle cesse de servir au profit d'un seigneur du siècle. On notera cependant qu'elle honore son seigneur/Seigneur avec une identique dévotion, même une fois proclamé le mariage de Guroun avec Le Codre. A Freyn aux origines inconnues est préférée une fille de noble naissance, garantie indiscutable aux yeux des vassaux de la perpétuation du lignage du riche chevalier par la conception d'un héritier (LF 311-318). L'existence de Freyn au château en tant qu'amie, pour ne pas dire « maîtresse », se voit dès lors niée, si bien qu'elle se comporte comme une simple servante dévouée lors du banquet des noces.

12 L'imagination des poètes est imprégnée des paramètres définitoires du modèle ascétique et pénitentiel de l'humilité dans la posture du corps et la mesure du mouvement. Dans beaucoup des lais étudiés, les comportements des souverains ne répondent pas à l'idéal de la mesure en toute chose, politique, diplomatique, sociale, et conjugale. Le duc de *Sir Gowther* meurt de son inaptitude à guérir son héritier de sa monstruosité par l'adoubement (SG 154). Le père de la mère de Dégaré aime sa fille d'un amour excessif qui fait craindre à cette dernière la peur de la rumeur de l'inceste (SD 163-74), lorsqu'elle se trouve grosse du chevalier fée qui l'a violée dans la forêt. Peut-être faut-il voi dans cet attentat à un corps virginal non pas tant une agression infâmante qu'un moyen efficace, si brutal soit-il, de préserver la demoiselle d'une salissure bien pire, l'amour d'un père incestueux. Dans *Emaré*, l'aventure de la jeune fille est déclenchée par sa fuite du château familial causée par l'insistante et indécente proposition en mariage de son père veuf (E 248-79). Aveuglé par l'accusation mensongère de sa libidineuse épouse, Arthur ne reconnaît pas en Launfal un fidèle serviteur, pas plus qu'il ne l'invite au banquet de la cour. Il manque à la règle de l'engagement vassalique, qui veut que le suzerain pourvoie au bien-être de celui qui le sert. Il perd son calme en entendant les paroles de sa femme, victime de la fourberie pour laquelle elle est réputée. Son courroux n'atteint cependant pas la démesure du belliqueux et vindicatif empereur d'Allemagne, Syr Dyoclysyan, qui livre bataille impitoyablement à tout seigneur dont il convoite les biens dans *The Erle of Tolous*. Sa femme Beaulybon agit comme son antithèse en le ramenant à la raison et à la mesure. Seulement à la fin, lorsque Syr Barnard a héroïquement défendu l'honneur injustement bafoué de l'impératrice lors d'une joute sans merci, l'empereur se comporte en monarque magnanime et juste en scellant sa réconciliation avec le comte par le baiser de la paix (ET 1182, 1196), accompagné de la promesse d'apporter aide et affection au vassal autrefois lésé : « My helpe, my love, whyll y leve » // « Et vous promets tant que je vivrai aide et affection »[27] (1194). L'énoncé performatif est suivi de l'attribution du titre de régisseur des terres royales (1199).

13 Le geste constituant l'habit de la voix, les mouvements corporels étant complémentaires de la parole, le représentant d'une autorité, politique ou religieuse a

pour devoir de « soumettre son corps à un continuel exercice pour lui donner toute la 'mesure' (*moderatio*) requise » (Schmitt 94). L'auteur de *Sir Orfeo* garde en tête l'impératif monastique de l'adéquation du geste avec la pensée vertueuse, conjugué à la tempérance, lorsqu'il décrit les comportements respectifs de Heurodis paniquée par sa vision cauchemardesque, puis de son époux désespéré par sa soudaine disparition. Le portrait du couple royal à la fin du poème y fait écho par inversion. On pense au topos du Miroir du prince, qui exige du souverain qu'il possède les vertus cardinales de la prudence, la magnanimité, la justice, et surtout la *continentia*. Heurodis et Orfeo oublient momentanément ce précepte de modération contraire à l'excès. Le dérèglement du comportement de la reine en proie à la menace de l'Outre-monde qui lui apparaît en songe au pied d'un arbre greffé, symbole celtique de l'anomalie surnaturelle, transforme ses gestes en gesticulations désordonnées. Elle sombre dans une panique déraisonnée qui la déshumanise, incapable qu'elle est de parler, si terrorisée qu'elle crie et se démène, se tord les mains et les pieds, se lacère le visage jusqu'au sang, déchire sa robe de prix (SO 78-82). Quand elle finit par verbaliser la raison de la perte momentanée de son esprit[28], son égarement, tel un mal contagieux, contamine Orfeo. L'affliction dans laquelle le plonge l'enlèvement de Heurodis par le Roi des Fées se traduit par les symptômes physiologiques du traumatisme de la perte de l'être cher ; pleurs, lamentation et pâmoison (195-197). « And made swiche diol and swiche mon / That neighe his liif was y-spent—/ Ther was non amendement. » // « Il eut si grand deuil et chagrin / Qu'il en perdit presque la vie : / Son malheur était sans remède. » (198-200). Le chagrin le rend hagard, défiguré, méconnaissable : il est désinvesti de sa dignité de souverain durant son errance loin de son trône déserté. Devenu l'ombre de lui-même, enlaidi, hirsute et sale — comme le lui fait remarquer son double du monde souterrain: « For thou art lene, rowe and blac » (459) — Orfeo n'est plus en mesure d'accomplir les gestes attendus d'un monarque à la probité et à la générosité irréprochables. Au début, le poète présente la personne du roi en termes élogieux mettant en parallèle deux paires d'adjectifs sur deux vers consécutifs : « A stalworth man and hardi bo ; / Large and curteys he was also. » // « Inébranlable et courageux / Aussi courtois et généreux. » (41-42). Ses qualités guerrières, sociales et politiques sont placées sur le même plan. Lorsqu'il reprend son rôle de gouvernant, il est réinstitué dans ses fonctions par le biais d'un baptême-onction figuré qui se concrétise par la toilette purificatrice et la prise de l'habit que requiert son statut : « And bathed him and schaved his berd, / And tired him as a king apert » // « Pour le baigner, raser sa barbe, / L'habiller comme il sied à un roi. » (585-586). Le corps du monarque recouvre son humanité majestueuse. La musique jouée dans la ville, à nouveau dotée d'un roi, consacre le couronnement du couple réuni : « Now King Orfeo newe coround is, / And his quen, Dame Heurodis » // « Orphée fut de nouveau couronné / Et son épouse, dame Eurydice. » (593-594). A la fin du poème, Orfeo est réhabilité dans ses fonctions royales, intrônisé et marié pour ainsi dire une seconde fois.

14 Dans les lais, les unions sont solennellement consacrées par le geste sacramental d'une autorité spirituelle. Le sacrement, dans l'Eglise chrétienne, est le signe de la chose sacrée, qui accomplit en même temps qu'il signifie (Schmitt 83). Baptême, mariage, couronnement, adoubement, ou encore absolution sont administrés par la main à laquelle a été conféré ce pouvoir, pendant que la formule sacrée est prononcée. Elevée au rang supérieur d'instrument des instruments par Thomas d'Aquin (64), la main constitue la marque de distinction humaine, au même titre que la faculté de parler et

de raisonner ainsi que la station debout, que rend possible l'os de l'astragale propre à l'homme par opposition à la bête. La main signifie un serment prêté, comme le montre Dorigen donnant sa main à Aurelius en lui promettant d'être à lui s'il fait disparaître les effrayants rochers à l'horizon (FkT 656-657). Cet exemple parmi d'autres prouve la dignité que le corps peut revêtir en dépit du mépris dans lequel il est tenu dans un moyen-âge qui le moralise, tout en faisant de ce corps le vecteur des vices, notamment la sexualité[29]. Le corps contient toutefois la possibilité du salut de l'âme, puisque le Très-Haut a pris une apparence humaine en choisissant de s'incarner sur terre. La difficulté réside dans la conciliation de ces deux valences contradictoires du corps médiéval.

Le lai breton moyen-anglais : un corps mutant en movement

15 Nos lais bretons anglicisent une tradition poétique continentale, tout en y introduisant une tonalité plus prosaïque, miroir de l'*habitus* corporel et gestuel des gens de cour, en particulier la caste des chevaliers. L'aura divine du monarque, mise en avant à l'époque carolingienne, se dilue sur le long moyen-âge, et se voit éclipsée par l'importance accordée à la renommée militaire du *bellator*, qui de par son rang nobiliaire possède la gestuelle propre à sa caste. Or les règles du comportement guerrier, associées au code de l'éthique courtoise, imposent au corps du chevalier une discipline comparable à celle qui gouverne les ordres monastiques. Le corps et les gestes sont contraints par l'exigence d'une conformité entre *foris*, l'apparence extérieure que représentent l'armure et la monture, et *intus*, l'être intérieur. Au château sur la rivière, Degaré commet une entorse à l'obligation courtoise de protéger les demoiselles sans défense. Il s'endort paisiblement au son de la douce mélodie jouée à la harpe par l'une des suivantes de la châtelaine, sans penser une seconde que la sécurité des dames pourrait être menacée (SD 842-859). Cependant, sa progression du maniement d'un gourdin grossièrement taillé vers celui de l'épée paternelle indiciaire de ses origines royales (et féeriques !) l'admet avec tous les honneurs au sein d'une sphère exclusive. Son aptitude à se soumettre au carcan d'une grammaire des gestes est reconnue, saluée. Il ne peut toutefois épouser la belle châtelaine, qu'il a vaillamment défendue contre son oppresseur, avant d'avoir récupéré son « nom » et trouvé l'origine de sa force et son habileté exceptionnelles de combattant. A la façon d'un Perceval, le sauvage au vulgaire bourdon est métamorphosé grâce à un apprentissage des « gestes de sang »[30] relatifs à son statut chevaleresque. L'observance des conduites dictées par la fonction nobiliaire s'applique également à la femme, tenue à la plus grande mesure et décence dans ses manières. L'envieuse épouse du lai *Le Freine* profère des calomnies à l'encontre de l'heureuse mère des jumeaux devant toute la cour, outrage public à l'idéal de *temperantia* féminine (LF 60-82).

16 Si contenance et discrétion représentent une valeur élective et un signe de distinction social et culturel dans le milieu restreint de la cour, la mesure s'entend aussi en termes de répartition raisonnée et productive du travail au bas moyen-âge. L'activité humaine, notamment les gestes propres aux différents corps de métiers se mesurent par la division de la journée en heures grâce à l'horloge, précieux outil économique qui définit le temps du marchand et de l'artisan en ville, du laboureur et du semeur à la campagne à partir du 14ème siècle. Le monde clos où évoluent la grande majorité des

acteurs des lais échappe à l'effet contraignant du temps. Le château, le jardin et la forêt alentours figurent pour ainsi dire une hétérotopie, dans laquelle les corps gravitent en électrons libres, comme Launfal, Degaré, Gowther et Syr Barnard autour de la cour. Durant son exil dans la ville de Caerleon — inversion de la forêt d'errance de *Sir Orfeo* — Launfal entre en collision avec un univers prosaïque, celui du maire, piètre évanescence de l'autorité royale. Dans cet environnement en marge du sien, le chevalier devient un *misfit*. La cour du roi Arthur ainsi que la colline sur laquelle se dresse le splendide pavillon de Tryamour dans un *no man's land* féerique sont coupés du siècle, telles une abbaye. Ces univers privilégiés de la cour et de la féerie fascinent un auditoire bourgeois qui en est exclu. Par moments, cependant, les lais bretons moyen-anglais contiennent quelques rares allusions au monde situé hors des murs du château, des lices, des jardins clos, et des lieux féeriques. Le portier de l'abbaye dans *Le Freine* accomplit les gestes quotidiens de sa tâche subalterne (LF 185-189). Le marchand qui élève Degaré (SD 259-274), tout comme celui qui recueille Emaré et éduque son fils, Segramour (E 685-741), et celui qui aide le Comte de Tolous à se rendre en Allemagne pour défendre sa dame (ET 933-967), font partie de ce *theatrum mundi*, si fictif soit-il, qui vibre de vie et de mouvement.

Une réappropriation innovante

17 Les textes médiévaux, tels que nos lais interprétés devant un public, se voient imprimer un mouvement par la métrique du couplet octosyllabique à rimes plates ou de la strophe de douze vers à rimes couées, ou encore du décasyllable chaucérien. Le corps des lais bretons est pour ainsi dire enchâssé à l'intérieur d'un système de parures formelles et rythmiques propre à la langue moyen-anglaise. De même que la société dépeinte dans ces lais s'affranchit progressivement du modèle de comportement ecclésial, les poètes anglais se détachent d'une tradition ancienne reçue d'une culture étrangère, celle des anciens Bretons, soi-disant elle-même relayée par les poètes français de la fin du 12ème et du 13ème siècle. Peut-on parler d'inventivité de la part d'adaptateurs qui « ne font que » transposer une forme héritée ? Interrogeant la pertinence de la notion d'inventivité médiévale, Benoît Grévin conclut que l'invention comprise comme « volonté consciente de trouver du nouveau » ne fait pas sens à cette époque. « L'*inventio*, le *bad'*, est avant tout capacité rhétorique à extraire de la *memoria* des termes et figures de substitution pour procéder à l'exercice de variation textuelle. »[31] De surcroît, l'éloignement temporel avec la source d'inspiration peut avoir un effet acculturant aux yeux d'une société insulaire tardo-médiévale. Par le biais de l'invention, du moins de la réappropiation innovante, les poètes anglais tentent de conférer un sens au corps informe du passé. C'est ce qu'avant eux leurs homologues du continent se sont employés à faire à partir des matériaux des anciens Bretons (mais aussi de l'Antiquité ou de la Bible dans une moindre mesure), pour composer leurs lais en passant par la mise en récit écrit.

18 Différemment de leur modèle, les lais bretons moyen-anglais incorporent les entités stéréotypées, thèmes, motifs et unités de récit propres au lai, que sont la transmission des nom, titre et patrimoine par l'alliance avec une autre lignée, l'admission au sein d'une caste, la préservation des prérogatives du pouvoir par la filiation. Dans *Motifs et thèmes du récit médiéval*[32], Jean-Jacques Vincensini s'attache à démontrer que le filtre de l'anthropologie structurale a rendu perceptible les traits saillants et les *habitus* d'une

culture s'efforçant de canaliser la violence humaine et la rivalité masculine au moyen du tournoi, et de normer la sexualité grâce à l'institution matrimoniale. Les débordements des corps et les excès de comportements au moyen-âge constituent non seulement des préoccupations politiques et sociales, mais aussi plus fondamentalement des questions culturelles anthropologiques dont rendent compte nos lais en ayant recours à la structuration narrative et l'agencement logique du foisonnement chaotique des données de la nature humaine et du monde sensible en perpétuelle mutation. Leur intelligibilité ne devient possible qu'à travers une lecture qui laisse une empreinte interprétative. C'est ce que proposent les lais, qui font appel à des « motifs régulateurs », des « figures chargées de sens »[33], comme celle du roi jaloux de sa renommée chevaleresque dans *Sir Degaré*. Une fois qu'il a été désarçonné, la supériorité que le redoutable jouteur reconnaît à son mystérieux adversaire (en réalité son descendant) est avant tout physique. C'est la vigueur du corps en lutte qui force l'admiration du vaincu : « Ac he his doughty for the nones, / A strong man of bodi and bones. » // « Ah c'est un brave, assurément, / Puissant de corps et d'ossature. »[34] (SD 557-558).

Bartholeyns, Gil. « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale ». In *Adam et l'astragale. Essai d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009 : 99-136.

Bourdieu, Pierre. « Comment peut-on être sportif ? ». In *Questions de sociologie.* Paris : Les éditions de Minuit, 1986 : 173-195.

Carruthers, Leo. *Reading the Middle English Breton Lays and Chaucer's* Franklin's Tale. Paris : Atlande, Clefs concours Anglais Littérature, 2013.

Dittmar, Pierre-Olivier. « Le propre de la bête et le sale de l'homme ». In *Adam et l'astragale. Essai d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme,* 2009 : 153-172.

Dourdet, Estelle. *L'Amour courtois et la chevalerie. Des troubadours à Chrétien de Troyes.* Paris : Librio, 2004.

Grevin, Benoît. *Le Parchemin des cieux. Essai sur le Moyen-Age du langage*. Paris : Editions du Seuil, 2012.

Hopkins, Andrea. *The Sinful Knights : A Study of Middle English Penitential Romance*. Oxford : Clarendon Press, 1990.

Koble, Nathalie et Séguy, Mireille (éds. Edition bilingue établie, traduite, présentée et annotée). *Lais bretons (12ème-13ème siècles) : Marie de France et ses contemporains.* Paris : Honoré Champion (Champions Classiques), 2011.

Laskaya, Anne and Salisbury, Eve (eds.). *The Middle English Breton Lays.* Kalamazoo, Michigan : Western Michigan University, published for T.E.A.M.S., (1995) 2001.

Le Goff, Jacques et Truong, Nicolas. *Une histoire du corps au Moyen-Âge*. Paris : Editions Liana Lévi, 2003.

Schmitt, Jean-Claude. *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris : NRF Gallimard (Bibliothèque des Histoires), 1990.

Spearing, A.C. (ed., introduction, notes and glossary). *The Franklin's Prologue and Tale from The Canterbury Tales by Geoffrey Chaucer*. Cambridge : C.U.P., (1966) 2007.

Stevanovitch, Colette et Matthieu, Anne (dir.). *Les lais bretons moyen-anglais*. Turnhout : Brepols, 2010.

Vial, Claire. There and Back Again : *The Middle English Breton Lays, a Journey through Uncertainties*. Paris : Presses Universitaires de France, CNED, 2014.

Vincensini, Jean-Jacques. « De la merveille à la connaissance. Vocation anthropologique de la narration médiévale ». In *Adam et l'astragale. Essai d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain.* Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009 : 173-194.
----. *Motifs et thèmes du récit médiéval*. Paris : Nathan Université (Littérature Fac), 2000.
Yvernault, Martine. « Entendre des voix. Réception et perception dans deux lais bretons moyen-anglais (*Lay Le Freine, Sir Orfeo*) et le *Franklin's Tale* de Chaucer ». In la revue *Cercles* 32 (2014) : 90-107. <http://www.cercles.com/n32/yvernault.pdf. >

NOTES

1. Laskaya, Anne & Salisbury, Eve (eds.). *The Middle English Breton Lays.* Kalamazoo, Michigan: Western Michigan University, published for T.E.A.M.S., (1995) 2001. Pour la traduction française des lais, l'édition est celle de Stévanovitch, Colette & Matthieu, Anne (dir.). *Les lais bretons moyen-anglais*. Turnhout : Brepols, 2010. Toutes les traductions françaises des lais sont tirées de cette édition.

2. Notons que *The Franklin's Tale* va bien au-delà des limites de la définition du genre, bien que le conteur annonce un lai breton. C'est ce que Martine Yvernault rappelle dans son article « Entendre des voix. Réception et perception dans deux lais bretons moyen-anglais (*Lay Le Freine, Sir Orfeo*) et le *Franklin's Tale* de Chaucer». Numéro en ligne de la revue *Cercles* 32 (2014) : 90-107. <http://www.cercles.com/n32/yvernault.pdf. > Elle écrit à la page 95 : « Le *Conte du Franklin* – qui se veut lai breton tout en édulcorant les composants du genre — est une parfaite illustration des assemblages vocaux destinés à souligner les accords, désaccords, l'équivoque, la polyphonie d'un texte qui ne serait pourtant dit que par une seule voix. » Plus loin sur la même page, elle poursuit ainsi : « (...) pour l'approche herméneutique de ce qui, plus qu'un lai, est un conte, partie d'un récit-cadre (...). »

3. Spearing, A.C. (ed., introduction, notes and glossary). *The Franklin's Prologue and Tale from The Canterbury Tales by Geoffrey Chaucer*. Cambridge: C.U.P., (1966) 2007. La traduction française est celle de Martine Yvernault dans Stévanovitch, Colette & Matthieu, Anne (dir.). *Les lais bretons moyen-anglais*. Turnhout : Brepols, 2010 : 430, v.714-715.

4. Koble, Nathalie et Séguy, Mireille (édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée). *Lais bretons (12ème-13ème siècles) : Marie de France et ses contemporains.* Paris : Honoré Champion (Champions Classiques), 2011 : 166-167, vers 39 du Prologue de Marie de France.

5. Carruthers, Leo. *Reading the Middle English Breton Lays and Chaucer's* Franklin's Tale. Paris : Atlande, Clefs concours Anglais Littérature, 2013 : 109-112. L'auteur parle d'insularisation du phénomène poétique, laquelle trahit dans ses références spatiales à la Bretagne une conception impérialiste.

6. Spearing, A.C. (ed.), *op. cit.,* 2007: 83 : « In Armorik, that called is Britaine » (v.57). A la page 85, nous lisons « In Engelond, that cleped was eek Briteyne » (v.138).

7. Vial, Claire. There and Back Again : *The Middle English Breton Lays, a Journey through Uncertainties*. Paris : Presses Universitaires de France, CNED, 2014 : 93. A propos de *Sir Degaré*, l'auteure écrit : « The fundamental act of violence in *Degaré* is the rape of the hero's mother, which is described with a sort of dreadful compactness. There is something odd about that episode — not the fact that the rapist is a fairy knight, but a narrative abruptness notably conveyed through the paratactic style. »

8. De l'Antiquité le moyen-âge hérite de la représentation frontale de l'empereur christianisée dans la figuration du fils de Dieu dans toute sa dignité hiératique. D'autre part, persiste à l'époque médiévale le sens classique du rythme parfaitement ordonné des gestes, que la danse tente de plier à l'harmonie musicale cosmique. Voir Schmitt, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris : NRF Gallimard (Bibliothèque des Histoires), 1990 : 52.

9. Ce saint sacrement est administré dans *Le Freine* aux vers 166 et 227-228, dans *Sir Degaré* aux vers 207 et 252, et dans *Sir Gowther* aux vers 106-08.

10. Bartholeyns, Gil. « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale ». In *Adam et l'astragale. Essai d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009 : 108.

11. Dittmar, Pierre Olivier. « Le propre de la bête et le sale de l'homme ». In *Adam et l'astragale,* 2009 : 155.

12. Bartholeyns, Gil et al. (dir.). *Adam et l'astragale*. Introduction, 2009 : 13.

13. *Ibid* : 15.

14. Le Goff, Jacques et Truong, Nicolas. *Une histoire du corps au Moyen-Âge*. Paris : Editions Liana Lévi, Préface, 2003 : 11.

15. Bartholeyns, Gil. *Op. cit*., 2009 : 122. Il cite les propos de G. Simmel dans la note de bas de page 46.

16. Dourdet, Estelle. *L'amour courtois et la chevalerie. Des troubadours à Chrétien de Troyes.* Paris : Librio, 2004 : 8. Cette notion correspond à la *mezura* des troubadours, l'un des traits fondamentaux de la *fin' amor* avec la *cortezia*, l'*onor* et le *paratge*. Voici la définition que l'auteure donne de la *mezura* : « Troisième élément : la *cortezia* n'est pas seulement un sentiment sincère; elle est indissociable de la *mezura* ou de l'équilibre mental que l'homme doit trouver en lui pour être un bon amant : apprendre à obéir ; apprendre à modérer ses instincts ; la générosité, la confiance en soi ; maîtriser l'art subtil de la poésie et du chant. Atteindre la *mezura* confère l'*onor*, terme ambigu qui désigne à la fois une récompense financière (la dame est riche), un titre de gloire et ce que les troubadours nomment le *paratge*, sorte d'ascension sociale grâce à la compréhension des vertus aristocratiques. » La tempérance revêt également, comme nous allons le démontrer dans la suite de notre réflexion, une connotation théologique de modération et d'humilité chrétiennes.

17. Gil Bartholeyns. *Op. cit.*, 2009 : 106.

18. La traduction est de Claire Vial. Stévanovitch, Colette & Matthieu, Anne (dir.). *Op. cit.*, 2010 : 13-41.

19. Schmitt, Jean-Claude. *Op. cit.*, 1990 : 77. Saint Benoît déclinait l'*humiliatio* en douze degrés distincts.

20. Dans son exil désespéré dix années durant au coeur de la forêt, Orfeo vit en parfaite osmose avec les bêtes, qu'il enchante des accents de sa harpe. Le chasseur dans ce lai est l'inquiétant Roi des Fées, qui lui a ravi Heurodis, faisant de la reine une proie condamnée à une captivité entre vie et mort. Orfeo au contraire est caractérisé par un comportement prélapsaire, adamique.

21. Dans le cas de *Sir Gowther*, le massacre forcené des noirs Sarrasins (SG 425-432) est justifié par leur paganisme. L'ennemi est qualifié de *hethon hownde* (soit *chien de païen*) au vers 392. Il est dépourvu d'humanité, ainsi que l'exprime brutalement l'insulte animale.

22. La traduction française est d'Anne Matthieu. In Stévanovitch, Colette & Matthieu, Anne (dir.). *Op. cit.*, 2010 : 177-239.

23. Bourdieu, Pierre. « Comment peut-on être sportif ? ». In *Questions de sociologie.* Paris : Les éditions de Minuit, 1986 : 178.

24. Bourdieu utilise l'expression anglaise de *self-perpetuating oligarchy*.

25. Hopkins, Andrea. *The Sinful Knights : A Study of Middle English Penitential Romance*. Oxford : Clarendon Press, 1990 : 50.

26. Schmitt, Jean-Claude. *Op.cit*., 1990 : 77-78. A la page 35, l'auteur souligne l'ambivalence du terme latin *habitus* employé au moyen-âge pour désigner le geste humain. Il précise qu'il peut se traduire « parfois par attitude (quand il ne désigne pas l'habit, le vêtement) et dont le grec skhêma est tenu pour l'équivalent ». Dans Grévin, Benoît. *Le parchemin des cieux. Essai sur le Moyen Age du langage*. Paris : Editions du Seuil, 2012 : 385-86, l'auteur de l'ouvrage donne un sens linguistique à la définition de l'*habitus* dans son glossaire. « En tant qu'ensemble de traits ou expériences incorporés et devenus réflexes, la notion d'habitus joue un rôle majeur en linguistique, puisqu'elle symbolise la capacité acquise du locuteur et/ou du rédacteur à manier la langue avec spontanéité. L'éducation scolaire médiévale vise à transformer la maîtrise des langues référentielles en habitus. »

27. La traduction française de *The Erle of Tolous* est de Marthe Mensah. Stévanovitch, Colette & Matthieu, Anne (dir.). *Op. cit*., 2010 : 353-423.

28. *Sir Orfeo*, v. 82 : « And was reveyed out of hir witt » // « Elle n'avait plus sa raison ». La traduction française est d'Hélène Dauby. Stevanovitch, Colette & Matthieu, Anne (dir.). *Op. cit.*, 2010 : 79-113.

29. En sexualisant le péché originel, les médiévaux stigmatisent la femme, ainsi rendue responsable de la Chute d'Adam.

30. Schmitt, Jean-Claude. *Op. cit.,* 1990 : 209. L'auteur cite la formule de Marc Bloch sans préciser la source.

31. Grévin, Benoît. *Op. cit*. 2012 : 289.

32. Vincensini, Jean-Jacques. *Motifs et thèmes du récit médieval*. Paris : Nathan Université (Littérature Fac), 2000.

33. Vincensini, Jean-Jacques. « De la merveille à la connaissance. Vocation anthropologique de la narration médiévale ». In *Adam et l'astragale*, 2009 : 192. Dans cet article, l'auteur fait référence à son ouvrage, *Motifs et thèmes du récit médiéval.*

34. La traduction française est de Guy Bourquin. Stévanovitch, Colette & Matthieu, Anne (dir.). *Les lais bretons moyen-anglais*. Turnhout : Brepols, 2010 : 115-175.

RÉSUMÉS

Les lais bretons moyen-anglais édités par Anne Laskaya et Eve Salisbury (1995) sont composés entre la fin du 13ème et le 15ème siècle. Ils constituent un corpus hétérogène de poèmes greffés sur le lai, un matériau littéraire pré-existant dans lequel s'est illustrée Marie de France. Notons que la poétesse, dont le nom tel que nous l'utilisons aujourd'hui date seulement du 16e siècle, prétend que ses sources prennent leur origine dans le duché de Bretagne, lequel n'a en fait produit aucun lai connu. Il s'agit donc d'une pure allégation de sa part sans fondement scientifique sérieux. L'Angleterre devient la terre d'élection d'un genre à l'origine continental. La forme organique se développe, tel un surgeon à partir de la tradition du lai sous une forme modifiée, arborant de nouveaux atours. Il s'agit en quelque sorte d'une mini-romance, récit bref, fluide, au rythme rapide. Ces traits se reflètent jusque dans la mobilité des corps animés dépeints en train de pleurer, prier, se repentir, servir, chasser, combattre ou encore danser et s'amuser. Les lais anglais fournissent de précieux indices sur le quotidien au moyen-âge, réel ou idéalisé. Cet article s'efforce d'examiner attentivement les références au langage corporel, à la gestuelle, voire aux gesticulations, et *a fortiori* les connotations que revêtent les gestes en fonction du contexte—la

cour comme la terre de féerie, les lices des joutes comme les villes. Actions et postures trahissent d'intenses émotions, parfois une aveuglante passion, un profond chagrin, un égarement irréparable, ou un amour non payé de retour. Qu'ils gardent leur sang-froid ou cèdent à d'irrépressibles désirs, les corps qui peuplent ces récits paraissent prendre chair. Or, il y a fort à parier qu'un lecteur du 21ème siècle reste perplexe face aux significations de certaines attitudes physiques, qui invitent à l'interprétation dans une perspective à la fois littéraire et anthropologique. Le geste est l'habit(us) de la voix, tout comme les faits et gestes doivent épouser les paroles prononcées. Les lais moyen-anglais s'écartent du portrait figé, de la scène inerte pour mettre en lumière l'être humain en actes, autrement dit en vie, tout simplement.

The Middle English Breton Lays edited by Anne Laskaya and Eve Salisbury (1995) were written between the late 13th and the 15th century. They form a miscellaneous body of poems grafted onto a pre-existing literary form, the *lai*, best illustrated by Marie de France. Let us note in passing that the poet, whose name only appeared in the 16th century, claims that her sources originate in the duchy of Brittany, where actually no lay whatsoever was ever produced. In other words, it is a purely undocumented contention on Marie's part. England became the new scene of the continental genre. This organic form grew out of the lai tradition in a modified shape, in different array. The brevity of this type of mini-romance and the brisk pace of its narration are reflected in the very mobility of the animated bodies that are pictured crying, praying, repenting, serving, hunting, fighting, or dancing and revelling. The English lays provide precious clues about medieval life, whether actual or idealised. This article attempts to scrutinize the references to body language, gestures and even gesticulations, especially what connotations they take on depending on the context—from the royal court to fairyland, from the jousting lists to the town. Actions and postures in the poems under study betray heightened emotion, sometimes blinding passion, deep grief, irreparable distraction, or unrequited love. Whether keeping their self-control or yielding to irrepressible desires, the protagonists' bodies almost seem real. Yet a 21st-century reader is sure to be intrigued by the meanings of some physical attitudes, which invite interpretation in an approach both literary and anthropological. The gesture is the habit(us) of the voice, as the deeds and body movements are supposed to match the words. Middle English lays move away from the motionless portrait or the frozen scene to highlight the human being in action, moving to the full, simply living.

INDEX

Mots-clés : corps, mouvement, geste, attitude, modération, humanité, animalité, émotion, déchaînement, violence, passion, sauvagerie, noblesse, intus et foris, motifs, récit, rythme, forme, anthropologie, lai

Keywords : body, movement, gesture, attitude, moderation, distraction, humanity, bestiality, emotion, violence, passion, savagery, nobility, intus and foris, motifs, narrative, rhythmic pattern, form, anthropology, lay

AUTEURS

AGNÈS BLANDEAU

Maître de conferences en anglais
Université de Nantes, CRINI (EA 1162)
agnes.blandeau@univ-nantes.fr