Fabula / Les Colloques
Marie de France, en son temps

Du *joi* occitan à la *joie* dans les *Lais* de Marie de France. Marie et la lyrique des troubadours

Milena Mikhaïlova Makarius

Pour citer cet article

Milena Mikhaïlova Makarius, « Du *joi* occitan à la *joie* dans les *Lais* de Marie de France. Marie et la lyrique des troubadours », *Fabula / Les colloques*, « Marie de France, en son temps », URL : https://www.fabula.org/colloques/document6243.php, article mis en ligne le 08 Juin 2019, consulté le 14 Juin 2025

Ce document a été généré automatiquement le 14 Juin 2025

Du *joi* occitan à la *joie* dans les *Lais* de Marie de France. Marie et la lyrique des troubadours

Milena Mikhaïlova Makarius

[Jaufré Rudel mourant dans les bras de la Comtesse de Tripoli (Chansonnier provençal, Paris, BnF, fr. 854, fol. 121v)]

À l'orée de son recueil, Marie déclare écrire, assembler et offrir ses lais sous les auspices de la joie. La sienne et celle du roi, lecteur idéal et souverain de « tute joie » :

> En l'honur de vus, nobles reis,
> Ki tant estes pruz e curteis,
> A ki tute joie s'encline
> E en ki quoer tuz biens racine,
> M'entremis des lais assembler,
> Par rime faire e reconter.
> En mun quoer pensoe e diseie,
> Sire, kes vos presentereie.
> Si vos les plaist a receveir,
> Mult me ferez grant joie aveir,
> A tuz jurz mais en serrai liee. (v. 43-53)[1]

[1] *Lais bretons (xiie-xiiie siècles). Marie de France et ses contemporains*, édition bilingue de Nahtalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Honoré Champion, collection Champion Classiques, série « Moyen Âge », 2018. Les citations des lais de Marie renvoient toujours à cette édition.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La joie est donc partout, du côté de la conception comme de la réception. La dédicace résonne comme une exhortation de la part de Marie d'entendre les lais qui suivent sur le plan affectif. Or, la notion de la joie n'est pas un sujet facile à aborder. Contrairement à d'autres émotions comme la peur, la honte, la colère ou l'orgueil, la joie apparaît comme une notion molle car ne portant pas en soi une forte interrogation apte à susciter le conflit motivant toute narration. Sans doute est-ce la raison pour laquelle elle a peu attiré l'attention des critiques qui s'intéressent aux émotions dans la littérature depuis les années 1990.

Aborder la question de la joie dans les lais revient à se rappeler d'abord que, nourris de la lyrique occitane méridionale, les récits médiévaux en langue d'oïl ont hérité du concept du *joi*, émotion centrale structurant l'imaginaire érotique et poétique des troubadours. Et le *joi*, ancêtre de la joie, n'est pas dépourvu de contradictions, bien au contraire. Ses rémanences dans les lais en gardent-elles la trace ?

Difficile à cerner, le terme de *joi* a eu la vie courte.

Le *joi* lyrique, un mystère

Apparu avec le premier troubadour Guillaume ix d'Aquitaine, il a disparu, tel un spectre, avec l'extinction de la poésie lyrique occitane. Il n'est pas lieu ici d'ouvrir la boîte de Pandore que représente le débat autour de l'étymologie de ce mot qui a occupé la critique depuis les années 70. Disons seulement que cette étymologie pose problème et que la dérivation de *jocum* ou *joculum*, jeu, petit jeu, proposé par l'occitaniste Charles Camproux, a séduit les littéraires sans pour autant être pleinement satisfaisante[2].

Mais l'énigme autour de ce terme ne s'arrête pas à l'étymologie.

Clé de voute de l'univers émotionnel lyrique, il désigne non un simple état mais une force agissante[3]. Omniprésent dans la lyrique, le *joi* présente une polysémie déconcertante. On pourrait proposer presque autant de définitions qu'il y a d'occurrences. Il s'applique à plusieurs stations de l'univers poétique des troubadours. Le *joi* est l'origine et l'aboutissement de l'amour dont il exprime la plénitude. Il accompagne en même temps la quête de l'amour dont il est l'attente délicieuse. En plus, le chant est *joi*, le vent est *joi*, le poète se confond avec le *joi* et la dame également. Le *joi* se voit érigé en *senhal,* pseudonyme de la dame, sur lequel se clôt souvent la *canso* : « Fis *Jois* »[4], « fine joie ». En même temps, fidèle à l'affection

2 Charles Camproux, *Joy d'amor (Jeu et joie d'amour)*, Montpellier, Causse et Castelnau, 1965, p. 113-133 et part. p. 122-124.

3 Charles Camproux, *Joy d'amor, ibid..*, p 126-133.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

des troubadours pour le jeu d'oppositions, le *joi* est porteur à la fois de plénitude et de manque, de jubilation et de tristesse.

Comment appréhender alors cette émotion qui peut prendre autant de configurations? « Flexible et sujet à mainte interprétation[5]», « mot-mystère[6]», « largement indéfinissable[7] », possédant un don d'ubiquité[8], le *joi* est partout, échappant à toute prise conceptuelle définitive.

Pour rendre compte de l'extrême la ductilité de la notion, il faut la replacer dans la culture pneumatique à laquelle appartient le *joi*[9]. Le pneuma renvoie aux théories philosophiques, physiologiques et médicales de la fantasmologie médiévale qui éclairent la vision de l'amour inventé par les troubadours comme un amour fantasmatique. Diversement représenté, il est un souffle ou un esprit à la frontière du corporel et de l'incorporel, quelque chose d'intermédiaire entre l'âme et la matière. Le *joi* lyrique semble en être l'incarnation, « quelque substance presque physique bien qu'invisible[10] ». C'est parce que sa nature est pneumatique qu'il est aussi extensible, mobile et qu'il a le don d'ubiquité. Appartenant à l'univers fantasmatique de l'amour lyrique, il peut, comme dans tout fantasme, prendre toutes les formes, occuper toutes les fonctions et couvrir l'univers. Bernard de Ventadour se dit entouré, cerné par le *joi*:

> Can l'erba fresch' e.lh folha par
> E la floras boton' el verjan
> e.l rossinhols autet e clar
> leva sa votz e mou so chan,
> joi ai de lui, e joi ai de la flor
> e joi de me e de midons major ;
> daus totas partz sui de joi claus e sens,
> mas sel es jois que totz autres jois vens[11].

---

4 *Bernard de Ventadour. Chansons d'amour*, éd. Moshe Lazar, Paris, Klincksieck, 1966-Carrefour Ventadour 2001, chanson 30, v. 52.

5 Moshe Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du xiie siècle*, Paris, Klincksieck, 1964 (le chapitre « Joi : joie d'amour et jouissance », p. 103-117), p. 116. Voir également Glynnis M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p. 334-353.

6 Jacques Roubaud, *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 165.

7 *Ibid*., p. 167.

8 Amandine Mussou, « L'inquiète joie des troubadours », *Vacarme* vol. 78 (hiver 2017), p. 74-78, p. 75.

9 Le pneuma a diverses explications qui remontent à Aristote, au stoïcisme et au néo-platonisme ; il est le résultat de la rencontre entre la fantasmologie aristotélicienne et la pneumatologie stoïcienne et néo-platonicienne. Souffle chaud présent dans le sperme (Aristote), provenant du sang ou bien de l'extérieur, principe vivifiant de l'univers, le pneuma est considéré comme l'organe corporel de l'âme. Cf. Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1994, (1ère édition française aux Éditions Christian Bourgeois 1981 ; édition italienne Torino, Giulio Einaudi, 1977), p. 150-167.

10 Jacques Roubaud, *Les Troubadours*, éd. Seghers, 1971, p. 16. Sur le pneumachez Bernard de Ventadour, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Bernard de Ventadour, le *ric ome de nien »,Bernard de Ventadour, folle amour et courtoisie,* Cahier 2017 (*Trobada* de Darnets/Ventadour sept. 2016).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La joie-*joi* chez Marie de France

La puissance d'évocation du *joi* occitan ne peut qu'être amoindrie lors de sa traduction en français par « joie » et du passage du poème au récit[12]. Pourtant, plusieurs laisde Marie de France ravivent la joie, faisant d'elle une rémanence de la notion si chargée du *joi* occitan. Hommage au chant des troubadours, mais également occasion de la part de Marie de proposer un commentaire implicite de la lyrique, de prendre ses distances avec elle, ou simplement d'exprimer sa propre vision de la *fin'amor*.

Parmi toutes les occurrences de la joie sous la plume de Marie, seront étudiés ici les cas où l'émotion devient l'enjeu de l'intrigue au point d'en déterminer le cours. Elle déclenche alors deux types de schémas narratifs qui se répètent dans plusieurs lais:

I/ La joie apparaît comme source directe de tragique ;

II/ La joie, mélangée à la tristesse, devient prétexte à la composition d'un texte qui vient la sublimer ou la remémorer.

On reconnaît l'ambivalence du *joi* dont les deux composantes extrêmes, l'exultation et la douleur, sont dépliées par Marie, fournissant la trame narrative des lais. De plus, la capacité de la dimension douloureuse du *joi* d'ouvrir l'espace à la parole poétique est mise en scène.

Suivre ces deux schémas narratifs qui occupent cinq des douze lais permettra d'entrer dans l'univers émotionnel de l'œuvre de Marie et de mesurer son positionnement par rapport à la lyrique. La joie qui réveille le *joi* éclairera sous un angle lyrique la poétique du lai et en partie l'unité du recueil tel qu'il se présente dans le manuscrit Harley 978.

---

11 « Lorsque l'herbe fraîche et les feuilles paraissent, que la fleur bourgeonne sur la branche, et que le rossignol élève sa voix haute et claire et entonne son chant, j'ai joie de lui, et j'ai joie de la fleur, et joie de moi-même et, plus grande encore, de ma dame ; de toutes parts je suis cerné et ceint de joie, mais la vraie joie est celle qui domine toutes les autres joies. », *Bernard de Ventadour. Chansons d'amour*, *op. cit.*, 20, 7.

12 Jacques Roubaud parle d'un « affaiblissement lexical ultérieur en « joie », dans *Les Troubadours*, *op. cit.*, p. 16 ; pour lui, « joie, en français, sauf chez quelques mystiques, est devenu ombre de joi, ombre même de la joie des romans de Chrétien de Troyes, des chansons des trouvères », Jacques Roubaud, *La fleur inverse*, *op. cit.*, p. 169.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La joie comme source de tragique

Les Deus Amanz

Dans le lai des *Deus Amanz*, tous les éléments sont réunis afin que le couple d'amoureux puisse surmonter l'extrême difficulté de l'épreuve exigée par le père. Le philtre préparé par les soins de la tante doit apporter au jeune homme l'énergie physique nécessaire à l'escalade de la montagne avec la princesse dans les bras. Pourtant, l'histoire tourne au drame, car il ne boira pas la potion magique. La raison invoquée est bel et bien la joie qu'éprouve le jeune homme de tenir la princesse dans ses bras: elle est tellement immense qu'il oublie le philtre: « Pur la joiequ'il ot de li,/De sun beivre ne li membra*.* »(v. 192-93)

Cette joie-là, déjà interprétée par la critique comme faisant écho au *joi*[13], reste la seule loi pour le jeune homme et s'il évoque ensuite la foule qui pourrait le perturber, c'est par crainte qu'elle lui soit ôtée.

Notons cependant que dans un premier temps, cette joie-*joi* au sens d'une plénitude de l'étreinte amoureuse permet au jeune homme de réussir l'épreuve: il parvient à monter au sommet de la montagne avec la princesse dans les bras. Ce premier moment résonne comme une célébration de cette joie d'amour absolue, comme sa consécration. La joie agit à la place du philtre. Elle devient l'énergie que celui-ci aurait dû apporter à l'amant. On retrouve la représentation du *joi* dans lalyrique comme force agissante, comme principe actif: une énergie au sens concret, physique du terme. La joie *est* ce philtre oublié, car elle appartient à la culture pneumatique.

D'ailleurs l'arrivée au sommet évoque l'aspect exalté et souvent paroxystique du *joi* lyrique. Bernard de Ventadour s'exclame qu'il meurt cent fois par jour de douleur et cent fois le *joi* le ressuscite: « *Cen vetz muer lo jorn de dolor/e reviu de ioy autras cen*[14]*.* »

Comme souvent chez Marie, le sens de l'épreuve n'est pas sans équivoque. Dans un premier temps, l'oubli, puis le refus du philtre apparaissent comme l'éloge de la joie-*joi* d'amour qui donne des forces surhumaines, qui privilégie l'instant de plénitude sur la réussite complète de l'épreuve. Mais ensuite vient la conséquence: le jeune homme meurt d'épuisement. Est-ce qu'il faut lire l'issue tragique comme une

13 Jeanne Wathelet-Willem, « Un lai de Marie de France : les *Deux Amants* », dans *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, p. 1143-1157.

14 « Cent fois par jour je meurs/et cent fois aussitôt la joie me ressuscite ». *Bernard de Ventadour. Chansons d'amour*, *op. cit.*, 1, v. 27-28.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

critique du *joi* lyrique en ce qu'il a d'absolu et d'extrême ? Un dialogue s'installe entre notre auteure et la *canso*. Marie semble condamner non pas le *joi*, mais l'excès dans le *joi*, prenant de la liberté par rapport à la vision de la *fin'amor*. Entré dans l'univers du récit, le *joi* est humanisé, confronté aux capacités humaines.

La fin du lai montre que, s'il y a critique du *joi*, elle ne devient pas une critique de la courtoisie et de la *fin'amor* dont l'issue tragique est rattrapée par le geste ultime et généreux de la princesse d'inséminer la montagne. Ne pouvant prolonger le souffle du jeune héros, le philtre donne racine aux bonnes herbes. Dans son échec, l'aventure humaine trouve le moyen de se connecter à une autre distribution de valeurs, à une nouvelle insémination, dont la fertilité fait écho au « granz biens » du prologue.

Il faut dire que l'intrigue de ce lai, traduite en termes d'émotions, combine les trois éléments principaux de la dynamique émotionnelle qui caractérise la *fin'amor*: la mesure, le *joi* et l'ajournement du plaisir.

La joie de l'étreinte amoureuse que le jeune homme fait valoir aboutit *in fine* à la démesure dont Marie nous avait prévenus: « Mais jo criem que poi ne li vaille,/Kar n'ot en lui point de mesure. » (v. 188-89).

La *mezura*, c'est la maîtrise du désir, qualité essentielle à laquelle aspire tout amant lyrique. Qualité qui est « le seul rempart du troubadour (et de la dame) contre l'anarchie de l'éros, contre la pente destructrice de l'*amors*[15]», qui correspond à un « usage harmonieux des émotions, qui évite de se laisser submerger par l'ardeur destructrice des passions[16] ». Le jeune homme ne l'a pas, sans doute reste-t-il dans la logique du père, celle d'un amour excessif et fusionnel. En tout cas, il reste dans la logique de l'amant lyrique. Car l'absence de mesure du jeune prétendant est justement la condition qui conduit au troisième élément de l'univers émotionnel lyrique, à savoir la *délectation morose*: *delectatio morosa*, expression utilisée par les théologiens au Moyen Âge pour décrire une forme particulière de plaisir. *Morosa* ne doit pas être confondu avec l'adjectif « morose » ; le mot vient du latin *mora* qui signifie délai[17]. L'expression est donc à entendre comme un plaisir par anticipation, ou plus exactement une délectation dans l'ajournement du plaisir. Ce que le troubadour Jaufré Rudel dit explicitement en avouant désirer l'amour lointain: « *Car nulhs autres joys tan no-m play/Cum jauzimens d'amor de lonh*[18] ».

15 Jacques Roubaud, *Les Troubadours*, *op. cit.*, p. 18.

16 Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil,p. 161.

17 Il s'agit du « plaisir qu'apporte le fait de savourer la représentation imaginaire d'un acte prohibé dont on diffère à longueur de temps la réalisation effective, mais qui ne laisse pas de se présentifier sous un jour véritablement délectable et voluptueux, sans autre soutien que son fantasme » (Charles Baladier, *Erôs au Moyen Âge. Amour, désir et « delectatio morosa »,* Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 11).

18 « Car nulle joie ne me plaît tant / Que de jouir d'amour lointain. » (*Les Troubadours*, texte et trad. René Lavaud et René Nelli, Paris, Desclée de Brouwer, 2000 (1e éd. 1966), vol. 2, p. 54).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le lai reprend ainsi le potentiel émotionnel de l'érotique des troubadours. L'interprétation proposée par Howard Bloch de deux vers du lai des *Deus amanz* va dans ce sens: « Sovent li prie la meschine :/Amis, buvez voste mescine. » (v. 209-210). Howard Bloch pointe l'homonymie des mots *meschine/mescine* réunis à la rime, le premier signifiant la jeune fille, le second, le philtre. En refusant de boire la *mescine*, le remède, le jeune homme refuse de fait la *meschine*, la jeune fille[19].

La question de la maîtrise du désir qui refuse de trouver accomplissement dans le réel se trouve transposée sous une forme narrative et héroïque à travers l'épreuve de la montagne. Le lai reste fidèle au chant, à l'amour lyrique dont il apparaît comme une caisse de résonance. En construisant son intrigue à partir des émotions clés de l'univers poétique, il les soumet à la réflexion.

Yonec

Le lai d'*Yonec* mobilise les mêmes émotions, mais contrairement au lai des *Deus amanz*, l'amour n'est pas ajourné, il est vécu. Dans ce lai, deux occurrences du mot « joie » encadrent la nouvelle situation de la dame malmariée qui, nous apprend l'auteure, peut dorénavant avoir son amant-oiseau à volonté. Elle n'a rien à exprimer par la parole, il suffit qu'elle le désire afin que, dans l'heure, il se rende auprès d'elle. À cette force performative du désir, il faut juste un rempart, « mesure garder », comme le précise l'amant:

> Dame, fet il, quant vus plerra,
> Ja l'ure ne trespassera ;
> Mes tel mesure en esgardez
> Que nus ne seium encumbrez. (v. 199-202)

C'est précisément ce qu'amour ne connaît pas: nuit et jour, tôt ou tard, la dame voudra voir son amant, avoir de l'amour et du plaisir (v. 219-223).

La joie de cet amour consommé dont la seule loi est celle du désir provoque un changement physique chez la dame qui va la trahir et provoquer le malheur: « Pur la grant joie u ele fut,/ Que suvent puet veeir son dru,/ Esteit tuz sis semblanz changiez. » (v. 225-27). Il est significatif que « le terme médiéval de « joie » évoque clairement ici le *joi* de la lyrique d'oc, félicité à la fois psychique et physique dont le rayonnement transfigure l'âme et le corps des amants[20] ». Psychique et physique, car la joie se confond ici au *joi* pneumatique, laissant des traces sur le « semblant » de la dame. Ce *joi* que le troubadour peut imaginer comme quelque chose de visible

19 R. Howard Bloch, *The Anonymous Marie de France*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003, introduction.

20 Lais bretons (xiie-xiiie siècles) : Marie de France et ses contemporains, éd. cit., note 1, p. 427.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et audible: « *Qui sabia lo joi qu'eu ai,/que jois fos vezutz ni auzitz,/totz autre jois fora petitz…*[21] ».

Dans ce texte également, le malheur arrive par la démesure, celle de la joie d'amour qui prend origine dans un désir excessif. Certes, l'excès du *joi* conduit au tragique comme dans les *Deus Amanz*, mais le lai pose également la question du secret. La joie d'amour est perdue lorsqu'elle est révélée par les tiers, comme le chante Ventadour: « *Ben es totz jois a perdre destinatz/quez es perdutz per la lor devinalha*[22] ». Dans le lai, la (trop) grande la joie signifie la perte du secret et la mort de l'amant.

Le lai du *Laüstic* revient sur le lien entre la joie et le secret en d'autres termes.

Laüstic

Comme dans les deux lais précédents, la joie d'amour exprimée constitue le moment où tout bascule. À une différence près. Jusqu'ici Marie évoquait la joie des personnages. Ici, c'est la dame qui en témoigne afin de justifier ses veillées nocturnes auprès du mari[23]: « Il n'en a joië en ce mund/Ki n'ot le laüstic chanter. » (84-85).

Le chant du rossignol comme accès unique à la joie de ce monde dit à mots couverts la joie de la relation amoureuse. L'aveu déguisé provoque la jalousie du mari, le meurtre de l'oiseau-amant et la fermeture de la fenêtre, soit la fin de la communication entre les amants. La nature métaphorique de ses paroles fait de la dame une figure d'auteure, on y reviendra[24].

Le rapport que Marie institue entre la joie et le tragique s'inscrit dans le contexte éminemment lyrique, prolongeant en cela la logique des deux lais précédents. Pas de démesure ici ni d'ajournement du plaisir. En revanche, d'autres éléments accentuent la plongée dans l'univers lyrique.

L'aveu de la dame intervient dans la deuxième moitié du lai (v. 85 pour un texte d'une longueur de 160 vers), alors que Marie a déjà décrit les modes de communication entre les deux amants (ils se regardent, se parlent et peuvent même se lancer des cadeaux). Or, le lecteur apprend en même temps que le mari la véritable raison des veillées nocturnes des amants: l'écoute du chant du rossignol. Il

21 « Si l'on savait la joie que j'ai /– pour autant que la joie puisse être vue ou entendue – toute autre joie paraîtrait infime… », *Bernard de Ventadour. Chansons d'amour*, éd. cit., 10, v. 8-9.

22 *Ibid.*, 21, v. 41-42 : « Toute joie, en effet, est destinée à se perdre, dès qu'elle est corrompue par leur indiscrétion ».

23 Voir, sur la joie lyrique et le lien entre la joie et l'oiseau, Denise Delcourt, « Oiseaux, ombres, désir : Écrire dans les lais de Marie de France », *MLN*, vol. 120, n° 4, 2005, p. 807-824, p. 814-815.

24 La parole de la dame a été interprétée par Denise Delcourt comme « obscure » en écho à l'obscurité recherchée dans les textes qu'évoque le prologue, *ibid*., p. 821.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

apprend qu'il y avait entre les deux fenêtres, et donc entre les deux amants, un espace musical partagé. Marie ménage ainsi un effet de révélation et confère à l'amour la saveur occulte d'un secret bien gardé auquel même le lecteur n'a pas eu accès. Elle associe ainsi la joie au secret, dimension essentielle dans la lyrique courtoise.

Dans la reverdie, première strophe très fréquente de la chanson occitane où l'évocation de la nature fonctionne comme miroir de l'âme de l'amant-poète, le troubadour s'identifie souvent à l'oiseau, et le plus souvent au rossignol. Identification entièrement justifiée quand on se rappelle que la *canso* est lyrique au sens plein du mot: elle est texte autant que mélodie et le troubadour est poète autant que musicien compositeur.

Grâce aux paroles de la dame prononcées tardivement dans le texte, l'expérience amoureuse dans ce lai s'origine nettement dans la chanson méridionale où le troubadour, tel le rossignol, chante la joie d'amour. C'est dans ce lai que Marie reconnaît le plus sa proximité avec la lyrique.

D'ailleurs, le lecteur attentif se souviendra que les oiseaux ont déjà fait leur apparition topique dans un passage antérieur qui rappelle en tout point la reverdie. L'intrigue du lai prend naissance dans l'espace lyrique placé lui-aussi sous le signe du *joi*: « Cil oiselet par grant duçur/Mainent lur joie en sum la flur. » (v. 61-62).

Comme dans les deux lais précédents, la sanction est violente. Qu'est-ce qui est sanctionné ? Dire, avouer la joie lyrique en cédant à la pression du jaloux ? Quelle interprétation donner à cette mise en scène des dangers de la joie lyrique ?

L'insistance sur le nombre des pièges et les efforts démesurés de toute la maisonnée pour attraper l'oiseau ainsi que les détails du geste violent du mari qui le tue laissent entendre une exagération à connotation ironique. Tuer le petit rossignol s'avère plus spectaculaire que tuer l'autour dans le lai d'*Yonec*. Mais en réalité, l'enjeu dans le *Laüstic* consiste à tuer le chant du rossignol et là, un seul piège ne suffit pas !

Dans la polémique ouverte autour du *joi* dans les trois lais analysés, les mêmes éléments sont répartis différemment, comme si l'auteure cherchait à en épuiser les possibilités, les variantes. Ce souci de complétude que l'on va retrouver ailleurs évite avec élégance une prise de position trop tranchée, pousse à la réflexion en évitant la moralisation et cherche peut-être une explication narrative à l'ambivalence du *joi* qui réunit félicité et douleur.

Cette équivoque du *joi*, qui est à l'origine de la création poétique dans la *canso*, devient l'enjeu de l'intrigue de trois lais. Marie glose toutes les potentialités de cette émotion.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Joie et souffrance : sublimation et remémoration

Le Chaitivel

Le vrai sujet de ce lai est la question du choix du titre que l'héroïne doit donner à son nouveau lai. Choix difficile qui vient prolonger son incapacité de choisir un amant parmi ses quatre prétendants. Le cœur de l'affaire se situe dans le dialogue entre la dame et le chevalier à la fin du texte. L'argument que le chevalier survivant blessé avance afin que la nouvelle création poétique porte son nom fait valoir l'unique joie qui lui reste, celle de la parole: « Si n'en puis nule joie aveir/Ne de baisier ne d'acoler/Ne d'autre bien fors de parler. » (v. 220-222).

C'est la seule occurrence du mot dans le texte, mais elle est lourde de sens. La joie de la parole vient suppléer l'impossible jouissance amoureuse et sexuelle. Le survivant souhaite qu'elle soit prolongée dans l'œuvre poétique. Or, l'impuissance du chevalier est « la métaphore de ce refus de jouissance qui seul peut engendrer la parole poétique[25] ». Autrement dit, la *delectatio morosa* qui caractérise le chant des troubadours. La joie de la parole, joie imparfaite, incomplète, mélangée à la douleur de n'être que le substitut de la joie sexuelle désormais interdite, est précisément ce que le nouveau lai doit célébrer. Ainsi le lai de Marie soumet la naissance de la parole poétique aux principes de la lyrique.

Problématique très lyrique donc, mise en place dans un texte qui fait très largement signe à la poésie des troubadours à travers la reprise d'une succession de genres pratiqués par eux et détournés par Marie pour former la matière narrative du lai que nous lisons. *Le Chaitivel* peut ainsi se lire comme une petite anthologie des formes poétiques occitanes. Le début se présente comme une *canso* revisitée: le non-choix de la dame renvoie à la dame silencieuse dans la chanson d'amour. Ou encore, la dame partagée entre quatre hommes constitue la mise en récit d'un célèbre *joc partit* ou *partimen*[26], genre dialogué très codifié développant un sujet de

25 Francine Mora-Lebrun, « Marie de France héritière de la lyrique des troubadours. L'exemple de *Chaitivel* », *Travaux de linguistique et de littérature*, 24:2, 1986, p. 19-30, p. 29.

26 Un maître du jeu pose une question et demande à son interlocuteur de choisir entre deux hypothèses (ou, s'il y a deux interlocuteurs, entre trois hypothèses), se chargeant lui-même de développer le parti opposé à celui que l'interlocuteur a choisi. Le *partimen* concret auquel renvoie *Le Chaitivel* date de la fin du xiie siècle (cf. *Anthologie des troubadours*, texte et trad. Pierre Bec, Paris, Union générale d'éditions, 1979 (coll. 10/18), p. 47-48). Voici en français la première strophe qui pose les alternatives à défendre : « Gaucelm, je vous propose , à vous et à Uc, trois jeux d'amour. Que chacun de vous choisisse le meilleur et me laisse l'autre à son gré. Une dame a trois soupirants, et leur amour la tourmente tant, que lorsqu'ils sont tous trois devant elle, elle fait mine de les aimer tous. Elle regarde l'un avec amour, serre doucement la main de l'autre et touche en souriant le pied du troisième. Dites auquel, dans ces conditions, elle témoigne le plus grand amour. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

casuistique amoureuse. La complainte de la dame sur les trois chevaliers morts et le quatrième chevalier blessé (v. 147-164) évoque une autre variété de la *canso*, le *planh*, chanson funèbre sur la mort d'un personnage. Enfin, le dialogue entre le chevalier et la dame représente un débat poétique qui a aussi un modèle, la *tenson*[27].

Tout dans *Le Chaitivel* renvoie à la lyrique: la matière narrative tissée comme un patchwork à partir de genres poétiques repris, l'enjeu de l'intrigue qui fournit une histoire à la joie-douleur, la capacité de celle-ci de faire naître la parole poétique.

Deux autres lais mettent en tension la joie, la douleur et la célébration poétique.

Chievrefoil

D'un bout à l'autre, le lai du *Chievrefoil* oscille entre deux sentiments, la tristesse et la joie, suivant en cela le goût des troubadours pour les antithèses déjà évoqué. La tristesse de l'amant banni de la cour est si immense qu'elle transfigure son nom: le célèbre amant Tristan se dit dans ce texte Tristram[28], triste rame, métonymie du bâton qui lui servira pour écrire le message à la reine. Et la grande joie des retrouvailles est une joie fragile car de courte durée, bientôt suivie de la tristesse de la séparation imminente. Cette joie-là relie les deux moments importants de l'histoire: celui de la rencontre et celui de la décision de Tristan de composer un lai pour la célébrer.

Très peu de vers, huit en tout, relatent le contenu même de la rencontre entre les amants que pourtant tout le texte prépare et ensuite commémore. Le premier de ces huit vers, à l'allure d'un résumé qui recouvre l'ellipse narrative de la rencontre, dit la plénitude du moment vécu par la joie: « Entre eus meinent joie mut grant » (v. 94).

La joie resurgit à la fin du lai. Au moment de la séparation, les amants pleurent. Après les larmes, le triste amant, Tristram, décide de célébrer la joie qu'il a eue de voir son amie, ainsi que les paroles écrites et dites qui ont rendu cette rencontre possible. Pour retenir le souvenir de cette émotion, il va composer un nouveau lai. La nouvelle composition sera une célébration musicale, car il sait bien harper, nous dit l'auteure. La musique vient prolonger la brève joie vécue et perdue.

La musique est convoquée pour la seconde fois dans le recueil, créant là aussi un effet de catalogue par la variation. Globalement, la musique accompagne la création du lai entendu par Marie (la « harpe » et la « rote » dans *Guigemar*), la création du lai

[27] Débat entre deux interlocuteurs sur un sujet libre, relevant généralement de la casuistique amoureuse.

[28] La surdétermination sémantique de son nom explique pourquoi la reine n'est pas nommée par son prénom dans le lai : toute l'attention doit porter sur le sentiment qu'incarne l'amant.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

par Tristram (la harpe à nouveau, car le héros sait bien « harper »), lai qui se confond avec celui de Marie. La musique revient également comme chant du rossignol, la part secrète qui a accompagné l'expérience amoureuse vécue par les amants (*Laüstic*).

Revenons à ce chant que Marie semble sacrifier.

Laüstic

Dans *Laüstic,* les mêmes éléments – joie, musique, célébration – sont répartis différemment. Dans *Chievrefoil*, la création musicale vient célébrer la joie vécue, dans *Le Chaitivel,* célébrer la seule joie qui reste. Ici, dans le lai du *Laüstic*, le chant du rossignol crée la joie d'amour, tel le troubadour, mais il va se taire par la méchanceté du jaloux. Le meurtre violent de l'oiseau, qui marque la fin de la communication amoureuse, correspond à l'idée lyrique de l'amour irréalisable. Mais Marie ne se borne pas à reproduire l'imaginaire poétique des troubadours, elle prend position.

Le chant est-il mort avec l'oiseau ?

La mort de l'oiseau et la fin du chant ne marquent pas la fin du lai. Là aussi il y a une célébration où l'on peut lire la position implicite de Marie. La dame envoie à son amant un double message : le corps de l'oiseau mort enveloppé d'un tissu sur lequel elle a brodé en fils d'or le récit de l'aventure.

Elle ne crée pas de prime abord une composition poétique comme la dame du *Chaitivel* ou comme Tristram. Elle veut seulement faire savoir à son ami ce qui est arrivé (« L'aventure li manderai. », v. 134). Or, on a déjà vu que la dame parle par métaphore lorsqu'elle avoue indirectement à son mari les raisons de ses veillées nocturnes. D'autre part, son texte brodé n'est autre chose que le lai que nous venons de lire et qui est le déploiement narratif du scénario contenu en germe dans toute *canso*, autrement dit le récit virtuel qu'elle contient: à savoir l'amour contrarié par le *gilos*. En d'autres termes, le texte brodé qui entoure le corps de l'oiseau mort est le récit de l'aventure lyrique, autrement dit le lai. La dame fait ce que fait Marie. La broderie est une métaphore bien connue de l'écriture. Marie utilise d'ailleurs les deux termes pour décrire l'activité de la dame (« En une piece de samit/A or brusdé et tut escrit », v. 135-36[29]). Celle-ci fait donc œuvre poétique. La préciosité des éléments utilisés dit ce que Marie tait : le texte brodé en fils d'or sur un tissu de soie, triple image de la jointure, est le nouvel art romanesque ! Le message envoyé par la

29 Denise Delcourt, art. cit., p. 823.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dame, l'oiseau enveloppé dans le texte brodé, est donc l'histoire de la *canso* portée par le lai.

On pourrait alors dire que la mort de l'oiseau est logique : elle symbolise le chant qui a inspiré Marie et qui se tait pour que vienne à sa place son récit à elle, le lai. Cependant, le chant est-il vraiment mort ? En recevant ce message complexe, le chevalier fait forger ce qui ressemble fortement à un reliquaire. Le corps de l'oiseau mort conservé pour mémoire dans une châsse est ainsi transformé en relique précieuse, en corps saint. Or, un corps saint ne meurt pas, il est destiné à ressusciter[30]. Quant au texte de Marie, celle-ci « cherche bien plutôt à [en] faire un reliquaire, ce qui ne peut se comprendre que dans la perspective d'une espérance de résurrection toujours à venir[31] ». Dans ce sens, le rossignol comme voix lyrique de l'amour « continue de chanter »[32] à travers la voix du lai de Marie.

Le lai breton, un habit de prestige ?

Ce lai en entier, et particulièrement sa fin, raconte l'inspiration non avouée, secrète de Marie. La conservation pour mémoire de l'histoire de l'oiseau mort et du chant qui lui survit est ce que fait Marie avec le lai breton. De là à formuler l'hypothèse que le lai breton n'est que le trompe-l'œil, l'habit de prestige de la *canso*, le pas à faire n'est pas très grand.

Pourquoi Marie aurait-elle alors clamé avec tant d'insistance que sa source d'inspiration est le lai breton au point de lui inventer une histoire au seuil de chacun de ses textes ? Revendiquer l'ascendance du lai breton apporte à Marie le prestige d'une autorité ancienne et apporte une profondeur temporelle à ses textes. Faisant résonner la note perdue du lai breton au même titre que le chant du rossignol-troubadour, elle crée un espace-temps où passé et présent se rencontrent[33] pour se confondre en un espace fantasmatique[34].

De plus, le choix du lai breton correspond à la démarche de Marie. Alors que le roman lyrique thématise l'aporie de la *fin'amor* afin de chercher des solutions narratives pour la réaliser en restant fidèle à l'amour au miroir[35], Marie semble

30 Car, « en bonne théologie, ce sont les corps qui sont appelés à la résurrection. » Yasmina Foehr-Janssens, « Le corps glorieux de la lettre : lire "au plus haut sens" ? », dans *Cinquante années d'études médiévales*, Turnhout, Brépols, 2005, p. 771-782, p. 782.

31 Ibid.

32 Denise Delcourt, art. cit., p. 823.

33 Cf. notre *Présent de Marie*, Genève, Droz, 2018 (1e éd. 1986), p. 118-119.

34 Sur la dimension fantasmatique dans l'écriture de Marie, voir Nathalie Koble et Mireille Séguy, « *Nos sommes tuit enfantosmés* ! L'effet de (des)saisissement des lais narratifs bretons », dans *Faire court*, dir. Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 181-202.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

plutôt, comme Chrétien de Troyes[36], héroïser la *fin'amor*, la transposer sur le terrain de l'aventure.

Enfin, pourquoi dissimuler sous d'autres apparences la véritable source d'inspiration, la poésie des troubadours ? Comme d'autres romanciers le feront (Guillaume de Lorris, Jean Renart dans le *Lai de l'Ombre* ou encore l'auteur anonyme du *Lai de Narcisse*[37]), Marie veut rester fidèle jusqu'au bout à la lyrique en prolongeant ce qui en fait l'essence, le secret. C'est pour cela que dans son lai le plus proche de la lyrique, *Le Laüstic*, elle garde le secret vis-à-vis de son lecteur. Marie traite l'histoire d'amour lyrique qu'elle raconte dans ce lai à l'instar du troubadour qui recouvre l'identité de la dame d'un *senhal*. La *canso* est l'objet d'amour secret de Marie. Sous sa plume, le lai breton est le *senhal* de la *canso*.

L'effet catalogue

Les variations de la part de Marie continuent à propos des compositions poétiques qui mettent en abyme son travail. La voix auctoriale dans les fables des lais est une fois masculine (*Chievrefoil*) et deux fois féminine (*Chaitivel* et *Laüstic*). La *joie* déplacée dans *Le Chaitivel*, la *joie* retrouvée dans *Chievrefoil* et la *joie* perdue dans *Le Laüstic* sont célébrées par un texte soit ouvertement poétique, soit poétique par métaphore. Après la joie de la parole comme substitut de ce qui manque dans *Le Chaitivel* vient la joie de la parole échangée dans le « pleisir », au vers 96 du *Chievrefoil*. Marie fait le tour de la question comme pour ventiler ce *joi* occitan pneumatique en le retournant dans tous les sens dans l'espace des lais qui prend le relais de l'univers lyrique fantasmatique. La figure de l'oiseau offre un autre exemple : il est un être faé qui se métamorphose en l'amant (*Yonec*), mais aussi une métaphore de l'amant (*Laüstic*), ou encore une métaphore du désir et du lien entre les amants (*Milun*). Or, on le sait, varier à partir d'un motif stéréotypé est bien ce qui caractérise la poésie formelle des troubadours. Varier autour de l'oiseau, motif lyrique par excellence, ce serait donc un trait qui rapprocherait doublement l'écriture de Marie de la lyrique occitane.

Ces renouvellements des points de vue autour d'un thème se confirment dans tout le recueil à propos d'autres motifs comme l'autorité, la parenté, etc. Cela nous conduit à ce que nous avons appelé plusieurs fois un « effet de catalogue ». Marie disjoint des éléments déjà utilisés, revient sur un motif sous un angle

35 Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre étude sur ce sujet, *Amour au miroir. Les fables du fantasme ou la voie lyrique du roman médiéval*, Genève, Droz, 2016.

36 Ainsi l'épisode de la Joie de la Cour dans *Erec et Enide*.

37 Milena Mikhaïlova-Makarius, *Amour au miroir, op. cit.*, p. 259.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

nouveau, se rapprochant ainsi de l'effet de catalogue, une tendance que l'on rencontre également dans les arts d'aimer de l'époque[38]. L'auteure des lais cherche à donner au roi / au lecteur une anthologie aussi diverse que complète.

L'étude de la joie dans ses textes a fait apparaître une logique dans l'organisation du recueil.

La question du recueil vue par le prisme de la joie-*joi*

La continuité entre les lais n'est pas assurée uniquement par la joie d'amour comme une rémanence du *joi*. Elle est également contiguïté matérielle dans l'unique manuscrit qui contient tous les lais de Marie, le Harley 978. Au cœur de ce recueil se dégage un ensemble de textes qui se rapprochent de la lyrique courtoise. Il ne manque de prime abord que le lai de *Milun*. Mais en réalité, il manque seulement dans cette étude car l'occurrence de la joie dans ce texte concerne les heureuses retrouvailles du fils et du père (variation autour de la joie ici dans un contexte non amoureux, mais filial ?). Ce lai fait pleinement partie du groupe à thématique lyrique par la présence de l'oiseau, messager du désir[39].

Une cohérence d'ensemble se dégage en faveur d'une présentation réfléchie des lais de Marie dont nous ne présentons ici qu'une ébauche. *Guigemar* ouvre le recueil sur plusieurs indices disséminés qui conduisent au mythe de Narcisse, personnage souvent convoqué par les troubadours pour figurer soit l'amant troubadour (qui aime une image), soit la dame orgueilleuse (qui ne répond pas). Le chevalier est un jeune homme qui ne connait pas l'amour (tel Narcisse), qui à la place aime la chasse (comme Narcisse). Sa rencontre initiatique avec la biche, qui le place devant la nécessité absolue de découvrir le désir et l'amour, se joue à travers un motif qui rejoue la réflexion narcissique de l'amour au miroir. La flèche qui blesse l'animal rebondit pour blesser Guigemar, accomplissant l'aller-retour du regard de Narcisse dans l'eau de la fontaine. Avec la découverte de l'amour sous le signe du fantasme, ces éléments réunis dans le lai de *Guigemar* inaugurent l'univers narratif des lais.

L'objet d'amour dans ce lai est une dame dont la beauté évoque celle d'une « fee » (seule occurrence du mot dans le recueil). À l'autre bout du recueil, le dernier lai *Eliduc* met en scène une autre figure qui répond en écho à la « fee » et à Narcisse.

38 Voir à ce sujet la conclusion de l'article de Jean-Yves Tillette, « Amour et vision dans le *Tractatus amoris* », *Micrologus*, 6, 1998, *La Visione e lo sguardo nel medioevo / View and Vision in the Middle Ages*, t. ii, p. 201-23 et p. 198.

39 Sur l'oiseau dans les lais, voir Denise Delcourt, art. cit. et Yasmina Foehr-Janssens, « *Noble oisel a en autour* » : la noblesse animale et la « conjointure » des *Lais* de Marie de France, *Op. cit. – Revue des littératures et des arts*, 19, (Agrégation 2019), en ligne, 2018 : https://revues.univ-pau.fr/opcit/index.php?314--agregation-2019.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La jeune femme aimée par le chevalier devient une fausse morte, réécriture de la statue aimée par Pygmalion. Les deux figures mythologiques évoquent par deux formes opposées, ici l'eau, là la pierre, l'inaccessibilité de l'objet d'amour, sa qualité de fantasme.

D'ailleurs deux vers, dont la quasi identité invite au rapprochement, se répondent en écho, comparant la dame aimée à une « fee », puis à une « gemme » :

> *Guigemar* Ki de beuté resemble fee (v. 704)
> *Eliduc* Ki de beuté resemble gemme (v. 1022)

Ouvrir sur Narcisse et fermer sur Pygmalion, le geste ne semble pas fortuit quand on pense au *Roman de la Rose*[40]. Vus sous cet angle, ces deux lais encadrent le recueil, attirant l'attention sur la qualité de fantasme de l'altérité amoureuse qui définit la lyrique courtoise et semblent poser la question « comment Eros peut-il trouver sa voie entre Narcisse et Pygmalion ? »[41]

Entre ces deux lais évoquant en filigrane ces deux figures mythologiques se dessinent deux groupes de récits. Le premier constitue le pôle politique du recueil ; l'autre relève d'une véritable section lyrique.

Le premier groupe, qui comprend dans l'ordre *Equitan, Fresne, Bisclavret* et *Lanval*, glose, avec les variantes dont Marie semble coutumière dans l'objectif de donner une collection aussi complète que possible, la question de l'autorité. Quoi de plus naturel dans une œuvre dédiée au roi ? Sont remises en question l'autorité royale (le roi-amant oublieux de ses devoirs et capable de la pire trahison dans *Equitan*, le roi, au contraire, sage et juste du *Bisclavret* et la mauvaise reine de *Lanval*) ou encore l'autorité parentale (*Fresne*).

Le second groupe de lais, qui comprend dans l'ordre les *Deus amanz*, *Yonec*, *Laüstic*, *Milun*, *Le Chaitivel* et *Chievrefoil*, transfère sur le plan narratif les émotions et les points forts de l'imaginaire lyrique dont il explore et discute les connotations.

Bien entendu, cette interprétation rapide de l'ordre de présentation des lais dans le manuscrit Harley 978 demande à être reprise et argumentée dans une étude qui lui serait spécialement dédiée. Elle montre cependant la volonté de Marie, affichée dans le prologue, d'offrir au roi, pour sa joie à lui comme pour la sienne, une œuvre à deux volets, l'un politique, l'autre plus personnel ; un recueil aussi bien édifiant que plaisant. Édifiant par la diversité des éclairages qu'elle propose sur l'autorité, offrant ainsi au souverain un miroir du prince aussi complet qu'insolite. Plaisant par l'exploration de la joie qui fait signe vers le *joi* et la lyrique en offrant un art d'aimer. Notre joie ne saurait être oubliée, qui est d'abord celle de son premier lecteur, mais

40 *Amour au miroir, op. cit.*, p. 260 et part. notes 3 et 4.

41 Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 202.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aussi du lecteur idéal, le roi. Celle également de ses contemporains, car Marie, en son temps, faisait déjà la joie de son public[42].

42 Elle faisait la joie particulièrement des dames, à en croire l'historien Denis Piramus : « Les lais solent as dames pleire : /De joie les oient e de gré », *Vie seint Edmund le rei*, *poème anglo-normand du xiie siècle*, éd. Hilding Kjellman, Göteborg, 1935, repr. Genève, Slatkine, 1974, p. 4-5, cité d'après *Lais bretons (xiie-xiiie siècles). Marie de France et ses contemporains*, éd. cit., p. 13.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Le joi lyrique, un mystère
- La joie-joi chez Marie de France
- La joie comme source de tragique
  - Les Deus Amanz
  - Yonec
  - Laüstic
- Joie et souffrance : sublimation et remémoration
  - Le Chaitivel
  - Chievrefoil
  - Laüstic
- Le lai breton, un habit de prestige ?
- L'effet catalogue
- La question du recueil vue par le prisme de la joie-joi

AUTEUR

Milena Mikhaïlova Makarius
Voir ses autres contributions
Université de Limoges

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.