



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## **Une figure de style parlante et provocatrice: La descriptio puellae et ses dérivés dans la littérature française du XIIe siècle**

Heide, Jeroen van der

### **Citation**

Heide, J. van der. (2023). *Une figure de style parlante et provocatrice: La descriptio puellae et ses dérivés dans la littérature française du XIIe siècle*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3636887>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).



# Une figure de style parlante et provocatrice

La *descriptio puellae* et ses dérivés dans la littérature française du XII<sup>e</sup> siècle

Mémoire de Master d'études littéraires : Littérature et culture françaises

MA Jeroen van der Heide

Directeur de mémoire :  
Dr. A.D.M van de Haar

Second lecteur:  
Dr. A.E. Schulte Nordholt

Année universitaire 2022-2023

# Contenu

INTRODUCTION .....	2
<b>CHAPITRE I : LES NOMBREUX VISAGES DE LA <i>DESCRIPTIO PUELLAE</i> : UNE EXPLORATION THÉORIQUE.....</b>	<b>5</b>
La <i>descriptio puellae</i> .....	5
Conventions littéraires et femmes subversives .....	7
Descriptions puerorum et transgressions des normes genrées et ethniques .....	10
<b>CHAPITRE II : « ELE AVOT BLONDE LA CRIGNE », LES BELLES FEMMES, L'IDÉALISATION DU CORPS FÉMININ ET L'USAGE DE LA <i>DESCRIPTIO PUELLAE</i> « RÉGULIÈRE » .....</b>	<b>12</b>
La chemise blanche.....	13
Ele avot blonde la crigne .....	16
La <i>descriptio puellae</i> chez Marie de France.....	18
La <i>descriptio</i> régulière ? .....	20
<b>CHAPITRE III : LES <i>DESCRIPTIONES</i> DES FEMMES SUBVERSIVES, MARIE DE FRANCE ET LES FEMMES HÉROÏNES .....</b>	<b>23</b>
« Purpre alexandrine » et « blanc le vis, » la subversivité de l'amante fée de Lanval.....	24
La subversivité passive de Guilliadon .....	27
Les femmes préfiguratrices .....	29
Subversivité ou expérimentation ?.....	33
<b>CHAPITRE IV : LES <i>DESCRIPTIONES PUERORUM</i>, LE <i>CROSSDRESSING</i> ET LE <i>BLACKFACE</i> ; LA FLEXION DU GENRE COMME MOTEUR NARRATIF ET CRITIQUE .....</b>	<b>34</b>
Nicolette en jogleor, noirceur et héroïsme .....	35
L'homme noir laid et le bel homme blanc .....	37
L'entrelacement des amants .....	39
La <i>descriptio</i> atténuante .....	43
CONCLUSION.....	45
BIBLIOGRAPHIE .....	47

# Introduction

Chevouz ot blonz com .i. bacins;  
La char plus blanche c'un pocins  
Front reluisant, sorciz nouriz ;  
Li antreeus ne fu pas petiz  
Ainz ert assez grant par mesure.  
Le neis ot bien fait a droiture  
Et les yauz vairs com .i. faucons,  
Pour faire anvie a ces bricons.  
[...]  
Fame qui si biau cors portast :  
Poliz iere et soef au tast ;  
La gorge ot autresi blanche  
Com est la noif desus la branche  
Quant il a freschement negié.  
[...]<sup>1</sup>

Voici ci-dessus la *descriptio puellae* d'Oiseuse, personnage critique et didactique du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meung du XIII<sup>e</sup> siècle. Oiseuse ouvre la porte au Verger du Déduit et incarne en même temps l'oisiveté aristocratique et l'appréciation théologique des loisirs.<sup>2</sup> Étant femme, le caractère d'Oiseuse, comme un grand nombre d'autres personnages féminins médiévaux, est introduit par ce qu'on appelle une *descriptio puellae*. Cette figure de style apparaît comme une description physique à structure fixe qui va de haut en bas et qui commence chez Oiseuse par les cheveux blonds, le front reluisant, le nez bien placé, les beaux yeux, le beau corps et la gorge blanche de la dame. Ce trope est traité comme un élément acquis de la littérature médiévale, et des chercheurs invoquent souvent le terme de la *descriptio puellae* dans des références aux œuvres médiévales sans en donner une vraie définition.<sup>3</sup> Le phénomène de la *descriptio puellae* est particulièrement sous-exposé dans la tradition française, tandis que les chercheurs usent souvent le terme pour qualifier les descriptions des femmes dans des récits médiévaux.

---

<sup>1</sup> Guillaume de Lorris, Jean de Meung, Strubel, Armand, *Le Roman de la Rose*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, pp. 66-68.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Voir, par exemple : Cottrell, Robert D., « Belleau's Descriptions of the Female Bosom in "La Bergerie" », *Studies in Philology*, vol. 75, numéro 4, 1978, pp. 391-402 ; Evett, David, « "Paradice's Only Map": The "Topos" of the "Locus Amoenus" and the Structure of Marvell's "Upon Appleton House" », *PMLA*, vol. 85, numéro 3, 1970, pp. 504-513 ; Kretschmer, Marek Thue, « The Elegiac Love Poems "Versus Eporedienses" and "De Tribus Puellis" and the Ovidian Backdrop », *The Journal of Medieval Latin*, vol. 23, 2013, pp. 35-47.

Pourtant, en y regardant de plus près, il s'avère que la *descriptio puellae* se manifeste dans plusieurs formes. Des scientifiques observent même des descriptions de personnages masculins qui suivent la même structure et qui ont un contenu similaire que leurs pendants féminins, sans faire la connexion avec la *descriptio puellae* et une possible *descriptio pueri*.<sup>4</sup> Ce manque d'imbrication réclame un approfondissement des connaissances sur la *descriptio* comme objet de recherche.

Toutefois, le corpus scientifique sur le sujet de la *descriptio* est assez petit. Les *descriptions* ne sont beaucoup étudiées que dans leurs manifestations dans la littérature italienne de Pétrarque et de Boccace et dans la littérature espagnole de De Garcilaso de la Vega. María de las Nieves Muñiz Muñiz et Matteo Trillini ont écrit sur la *descriptio* dans la poésie de ces régions linguistiques et se sont focalisés sur l'inspiration que tiraient ces auteurs des classiques tels que Virgile.<sup>5</sup> Cependant, les chercheurs ne se sont pas encore occupés des instances de la *descriptio* trouvées dans la littérature française du Moyen Âge, ni vraiment de la question de la fonction narrative de la *descriptio* à l'intérieur des œuvres. Ce mémoire vise à remplir cette lacune dans la recherche par l'analyse des *descriptions* appliquées sur des femmes normatives faisant partie de la configuration genrée régulière du Moyen-Âge, des femmes subversives brisant avec cette configuration et des *descriptions* utilisées pour décrire des personnages chevauchant les frontières entre les genres sexuels. En étudiant ceci, nous nous renseignerons progressivement sur la fonction, l'usage et la flexibilité de la *descriptio* à travers la littérature médiévale de la France.

Pour ce faire, ce mémoire s'occupera de la *descriptio* trouvée dans trois œuvres françaises du XII<sup>e</sup> siècle. En analysant les instances de la *descriptio* dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes, les *Lais* de Marie de France et l'*Aucassin et Nicolette*, il deviendra possible de déduire comment la *descriptio* est utilisée pour représenter les personnages masculins et féminins dans la littérature française du XII<sup>e</sup> siècle. Ces récits représentent la diversité de la littérature française du XII<sup>e</sup> siècle et constituent de différents genres (roman, récit bref, pièce de théâtre), auteurs (masculin et féminin)

---

<sup>4</sup> Colby, Alice, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Genève : Librairie Droz, 1965 ; Da Soller, Claudio, « Beauty, Evolution, and Medieval Literature », *Philosophy and Literature*, vol. 34, numéro 1, 2010, pp. 95-111.

<sup>5</sup> De las Nieves Muñiz Muñiz, María, « La *descriptio puellae* dans la poésie italienne de la Renaissance : quelques notes pour une nouvelle approche », *Italique*, vol. XVII, 2015, pp. 187-218 ; De las Nieves Muñiz Muñiz, María, « La "descriptio puellae": tradición y reescritura », dans Esteve, Cesc, *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, 2014, pp. 151-189 ; Trillini, Matteo, « La "descriptio puellae" en el petrarquismo italiano y español : Los Ejemplos de Giusto de' Conti y Garcilaso de la Vega », *Revista de filología románica*, vol. 34, numéro 2, 2017, pp. 267-280.

et styles, faisant d'eux un corpus adéquat et représentatif pour nos recherches. En outre, les cas de *descriptio* dans ces ouvrages sont particulièrement divers pour leurs différentes attitudes envers les femmes et les hommes, ainsi pour que leurs jeux avec le genre dans les exemples du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette*. En les examinant, nous jetterons les bases pour des analyses poursuivies sur le sujet de la *descriptio* et sa fonction quasiment négligée à travers la littérature médiévale.

Dans les pages qui suivent, nous établirons tout d'abord l'encadrement théorique de ce mémoire. Nous délinéerons l'état de la question de la *descriptio puellae* et les enjeux importants concernant la structure de la figure de style pour fonder nos analyses des différentes manifestations de la *descriptio* à travers les quatre chapitres suivants. Ensuite, nous explorerons la notion de subversivité féminine pour approfondir nos connaissances sur les dérivés de la *descriptio* décrivant des femmes puissantes, transgressives et héroïques. En outre, nous évoquerons des théories sur la transgression des normes genrées pour les réflexions sur l'application de la *descriptio* sur des personnages chevauchant les frontières entre les sexes.

Après cet aperçu théorique, nous continuerons par les analyses de la *descriptio* sous sa forme « régulière » et normative dans les trois œuvres, ce qui veut dire la *descriptio puellae* appliquée sur des personnages féminins conventionnels satisfaisant aux normes médiévales. En établissant ce que c'est que la *descriptio puellae* « régulière », nous considérerons les *descriptions* de femmes subversives et héroïques qui décalent de ces dispositions normatives dans les *Lais* et le *Lancelot*. Finalement, nous regarderons de près les manifestations plutôt atypiques de la *descriptio* en analysant les cas qui s'occupent des hommes ou bien qui s'écartent des conventions genrées, notamment dans le *Lancelot* et *l'Aucassin et Nicolette*. En ce faisant, nous exposerons la flexibilité et la diversité de l'usage de la *descriptio* et nous démontrerons qu'elle est un concept digne de considération comme figure de style dans la littérature médiévale française et européenne.

# Chapitre I : Les nombreux visages de la *descriptio puellae* : une exploration théorique

Avant de continuer nos examens, nous délimiterons les concepts centraux de ce mémoire. Notamment, nous formulerons une définition approximative de la *descriptio puellae* basée sur la littérature existante sur ce sujet. Il est pourtant important de mentionner que cette définition restera partiellement ouverte car les publications sur le sujet ne sont pas nombreuses ni très étendues. Dans cet encadrement théorique, nous proposerons alors une délimitation approximative qui sera testée dans le premier chapitre et qui ensuite se prouvera utile dans les études des formes dérivées des chapitres suivants. En outre, les concepts de la subversivité féminine et de la transgression des normes genrées et ethniques seront soulevés en raison de leur valeur analytique pour les *descriptions* de personnages divergents de la norme féminine que prescrirait la *descriptio puellae* normative.

## ***La descriptio puellae***

Comme il a été dit, la *descriptio puellae* a été l'objet de recherche de chercheurs investis dans la poésie italienne. Occupés notamment avec les travaux de Pétrarque, Boccace et De Garcilosa de la Vega, De las Nieves Muñiz Muñiz et Trillini ont érigé le domaine de recherche de la *descriptio puellae*.<sup>6</sup> Là où d'autres spécialistes de la littérature n'abordent que brièvement la *descriptio* en la nommant comme une figure de style acquise, De las Nieves Muñiz Muñiz nous fournit une définition approximative comprenant les éléments clés de la description : cheveux, visage, lèvres, sourcils, yeux, joues, cou, mains.<sup>7</sup> L'article de De las Nieves Muñiz Muñiz est assez neuf (2017) et est un bon point de départ pour notre définition plus étendue.

Nous complétons notre délimitation à l'aide de la conceptualisation du portrait médiéval qu'a décrit Alice Colby, un chercheur qui s'est occupé des portraits trouvés au sein de l'œuvre de Chrétien de Troyes. Colby écrit :

---

<sup>6</sup> Art. cit. De las Nieves Muñiz Muñiz, 2014. ; Art. cit. De las Nieves Muñiz Muñiz, 2015 ; Art. cit. Trillini.

<sup>7</sup> Art. cit. De las Nieves Muñiz Muñiz, 2015, p. 192.

[...] pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle que les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton ; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre [...] les jambes et les pieds.<sup>8</sup>

Bien que cette définition soit datée (1965), nous estimons qu'elle est toujours la plus appropriée pour les analyses à venir dans ce mémoire. Néanmoins, Colby ne manque pas d'entrer en débat avec l'ordre proposé, et elle nous avertit que cette séquence n'est pas rigoureusement observée dans les objets de sa recherche.<sup>9</sup> Plutôt, elle argumente, les écrivains des portraits étaient libres à changer l'ordre des éléments d'une description, et la direction descendante peut être interprétée comme un principe général des portraits plutôt qu'une régularité fixe.<sup>10</sup> Il est pourtant important de remarquer qu'une *descriptio puellae* n'est pas la même chose qu'un portrait médiéval et il est pertinent d'en faire la distinction.

Selon Colby, un portrait est une description avec une longueur de plus de 21 vers, tandis que les descriptions plus courtes ne seraient pas dignes d'analyse.<sup>11</sup> Nous voyons dans cette généralisation une omission hâtive des *descriptions* et de leur valeur analytique. Plutôt, nous considérons que ces courtes descriptions du haut en bas, qui constituent la plupart de notre corpus, méritent l'attention justement en raison de leur brièveté, qui fait qu'elles ont souvent été négligées dans d'autres projets de recherche. En outre, nous prendrons en compte aussi des *descriptions* qui ne sont pas écrites en vers, mais aussi quelques-unes rédigées en prose, invalidant la généralisation de Colby.<sup>12</sup> Notre définition de la figure de style suivra alors généralement les raisonnements de De las Nieves Muñiz Muñiz ainsi que de Colby, mais maintient un éventail plus large. Nous postulons alors que la *descriptio puellae* est une forme de description féminine qui va généralement de haut en bas incorporant de multiples éléments de la tête, du visage, du corps et de l'entourage de la femme qui est susceptible aux variations dans l'ordre de la présentation des éléments.

---

<sup>8</sup> Op. cit. Colby, p. 6.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 4-5.

<sup>12</sup> Cette approche contraste avec celle de Colby, qui occupe une perspective plus statistique quant aux portraits médiévaux. Colby ne travaille qu'avec des portraits en vers octosyllabiques, en analysant quantitativement les éléments présents. Nous nous distançons de cette approche pour faire des analyses plus qualitatives concernées avec le contenu des *descriptions* dans leurs contextes respectifs.

Cette définition couvre nettement les *descriptiones puellarum* étudiées dans le premier chapitre de ce mémoire, mais manque encore de l'applicabilité pour les *descriptiones puerorum* qui font aussi partie de notre corpus. De conséquence, nous proposons une définition plus élargie de la *descriptio*, qui incorpore non seulement la *descriptio* des femmes, mais qui permet aussi l'application de la définition aux personnages masculins aussi décrits de haut en bas.<sup>13</sup> Un tel élargissement de la définition permet de montrer les contrastes entre les *descriptiones puellarum* et ses formes divergentes, telles que les *descriptiones* mélangeant les sexes que nous verrons au quatrième chapitre. Ces analyses de personnages masculins sont tout à fait neuves dans le domaine de recherche de la littérature médiévale et fourniront une base pour des recherches approfondies sur les représentations des caractères dans ces histoires.

### ***Conventions littéraires et femmes subversives***

Tandis que les personnages chevauchant les frontières entre les sexes dévient déjà de la norme médiévale reçue, il y a aussi plusieurs personnages féminins qui constituent de telles divergences. Pour étudier ces cas, il est important de d'abord relever les conventions répandues de la description féminine dans la littérature médiévale de la France pour analyser comment les *descriptiones* de femmes subversives et héroïques usent et manipulent ces traditions. Plus tard dans ce mémoire, un encadrement de ces manipulations sera aussi utile pour l'investigation des *descriptiones puerorum* qui comportent des déviations encore plus fortes de ces conventions.

Une des caractéristiques évidentes de la littérature médiévale est qu'elle est dominée par des auteurs masculins. Vu que les écrivains se basaient souvent sur leurs pendants classiques aussi masculins, il est important de prendre en considération la paternité littéraire de cette époque ainsi que la perspective masculine sur des questions de genre.<sup>14</sup> Cette perspective et les conventions qui en sont produites ont sans doute aussi impacté les écritures des auteurs féminins, tels que Marie de France. Il en va de

---

<sup>13</sup> *Descriptiones puellarum* = descriptions féminines ; *descriptiones puerorum* = descriptions masculines.

<sup>14</sup> Bien que ces faits semblent évidents à première vue, nous nous référons aux recherches de Simon Gaunt et de Katherine Kong pour notre considération du rôle de l'auteur masculin médiéval : Gaunt, Simon, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, 1995, p. 3 ; Kong, Katherine, « Silence and Speech in Le Chevalier de la Charrette », dans Golden, Rachel May et Katherine Kong (dir.), *Gender and Voice in Medieval French Literature and Song*, Gainesville, University Press of Florida, 2021, pp. 29-48, p. 33.

même pour l'auteur de *l'Aucassin et Nicolette*, même si des détails sur cet écrivain manquent. Les descriptions féminines dans les ouvrages en question ont pour contexte historique le monde médiéval dominé par les hommes, réclamant que nous tenions compte de ces tendances sociétales de l'époque dans nos analyses des descriptions à venir.

Selon Simon Gaunt, les conventions sous-entendues des deux sexes médiévaux ont à faire avec le genre littéraire des ouvrages concernés. Dans son livre, qui concentre sur la relation entre le genre sexuel et le genre littéraire, l'auteur remarque que :

[...] pour quelques-uns de ces genres [littéraires], particulièrement ceux concernés avec l'amour, le genre [sexuel] est essentiel pour la compréhension de l'idéologie sous-entendue, [...] aucun de ces genres [littéraires] ne peut être compris correctement sans prendre en compte leurs représentations du genre [sexuel].<sup>15</sup>

Cette analyse est pertinente pour nos analyses des *descriptions*, parce que les œuvres en question s'occupent dans la plupart des cas des histoires d'amour. Cette observation inspire une délibération sur le rôle de la femme dans ces *descriptions*.

En ce qui concerne ce rôle, Gaunt prétend que : « les personnages féminins dans les romans médiévaux ne sont pas de vraies femmes, mais plutôt des caractères dans un discours masculin. »<sup>16</sup> Suivant cette logique, les femmes dans les romans deviennent des personnages plats, la description desquelles ne servant qu'à l'avancement des narratifs masculins dans lesquels elles sont intégrées. Il est probable que ces descriptions font écho aux convictions sociétales de l'époque, mais il est aussi important de remarquer que cette proposition manque d'ubiquité pour nos analyses des personnages féminins de Marie de France, qui n'apparaissent pas comme des personnages plats. Ce nonobstant, les caractères féminins du *Lancelot* et à un certain degré Nicolette dans *l'Aucassin et Nicolette* semblent en effet subir la réduction à un signe, ce que nous reverrons au premier chapitre.

Cette réduction à la platitude produit des descriptions stéréotypées des personnages féminins. Les femmes soutenant l'histoire du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette* ne manquent pas de mention de leur beauté et chasteté parfaites, de leurs

---

<sup>15</sup> Op. cit. Gaunt, 1995, p. 17.

<sup>16</sup> Ibid., p. 72.

cheveux blonds, de leurs visages bien formés et, si besoin est, de la grâce de leurs beaux corps. Maureen Fries propose que cette perfection évoque l'image de la Vierge Marie, insérant les femmes dans la tradition chrétienne de l'Europe médiévale.<sup>17</sup> De cette manière, il n'y a pas d'espace pour des défauts chez ces femmes, les condamnant immédiatement à des rôles plutôt statiques et subordonnés en raison du manque de profondeur dans leurs descriptions. Dans ce mémoire, nous nous occuperons de l'identification de tels stéréotypes et de leur usage à travers notre corpus.

Il y a toutefois aussi des femmes qui répondent à un moindre degré aux stéréotypes médiévaux et qui semblent être renforcées plutôt que réduites suite à leurs *descriptiones*. Ces personnages sont considérés des femmes subversives, des caractères féminins qui brisent avec les conventions genrées de l'époque et qui, dans leurs narratifs respectifs, se libèrent des contraintes imposées par leur sexe. Selon Valerie Ann Ross, de telles femmes existent par la grâce de Marie de France, qui « refuse de s'aligner avec les notions linéaires et hiérarchiques de pouvoir, de connaissances et de production littéraire [courantes]. »<sup>18</sup> Dans des analyses profondes des personnages féminins dans les *Lais* (que nous utiliserons avec reconnaissance dans notre deuxième chapitre), Ross propose que les femmes subversives s'organisent autour des valeurs telles que la beauté et la largesse, plutôt que le courage et la prouesse.<sup>19</sup> Roberta Krueger s'appuie aux théories de Ross en soulevant les idées subversives sur l'amour de Marie de France, qui ne accepterait pas que l'amour loyal peut survivre dans un monde dominé par les hommes.<sup>20</sup> Cette notion de subversivité guidera nos analyses des *descriptiones puellarum* des *Lais* et jette les bases pour l'identification d'autres femmes subversives dans d'autres œuvres de la France médiévale.

Nous userons les travaux de Ross et de Krueger pour nos analyses des *descriptiones* des femmes subversives de Marie de France, mais aussi pour l'étude des *descriptiones* des femmes préfiguratrices qui semblent avoir une fonction prémonitoire dans le *Lancelot* et les *Lais*. En contrastant les femmes évidemment

---

<sup>17</sup> Fries, Maureen, « "Feminae Populi": Popular Images of Women in Medieval Literature », *Journal of Popular Culture*, vol. 14, numéro 1, 1980, pp. 79-86, p. 80.

<sup>18</sup> Ross, Valerie Ann, *The Tradition of Subversion in Medieval Vernacular Literature: A Feminist Analysis of Selected Works by Marie de France and Geoffrey Chaucer* (Thèse de doctorat), Santa Cruz, University of California, 1995, p. 152.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>20</sup> Krueger, Roberta, « Marie de France », dans Dinshaw, Carolyn et David Wallace, (dir.), *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*, Cambridge University Press, 2003, pp. 172-183, p. 176.

subversives avec ces femmes, nous examinerons si la subversivité féminine est aussi utilisée dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes et comment elle compare à la fonction préfiguratrice de la femme dans le lai *Équitan* dans les *Lais*.

### ***Descriptiones puerorum et transgressions des normes genrées et ethniques***

Il est important de remarquer que les stéréotypes féminins jouent aussi un rôle dans les *descriptiones* des personnages masculins. De conséquence, il est pertinent de regarder de près les théorisations sur ces inversions de genre afin d'être en mesure de bien analyser comment les auteurs du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette* ont effectué leurs jeux de genre. Même si les nobles vaillants de notre corpus occupent des places centrales dans leurs récits et si les personnages féminins s'articulent autour d'eux, eux aussi n'échappent pas aux conventions stéréotypiques de la *descriptio puellae*. Justement, il semble que la *descriptio* est parfois même utilisée pour effectuer un inversement des rôles genrés de l'époque, instiguée par l'assignation d'éléments normativement féminins aux hommes, tels que des parties du visage ou la poitrine.

C'est aussi ce qu'observent Robert Clark et Claire Spensler, qui ont travaillé sur la question de *crossdressing* dans les drames médiévaux.<sup>21</sup> Comme l'écrivent Clark et Spensler, le *crossdressing* masculin-féminin ou bien l'inverse permet aux personnages de transgresser les frontières sociétales entre les deux genres pour faire l'expérience de l'autre sexe.<sup>22</sup> En outre, comme nous l'apprend Kate Busby, l'obscurcissement des genres est utilisé dans un grand nombre d'œuvres arthuriennes pour le déguisement d'un personnage masculin, ainsi que pour l'ajout de l'effet comique à la narration de l'ouvrage.<sup>23</sup> De plus, les hommes pratiquant le *crossdressing* subiraient une « féminisation émotionnelle » suite au changement des vêtements.<sup>24</sup> De telles « féminisations » sont très intéressantes quand on considère la masculinité attendue des personnages masculins du Moyen-Âge.

---

<sup>21</sup> Clark, Robert L.A. & Spensler, Claire, « Queer Play : The Cultural Work of Crossdressing in Medieval Drama », *New Literary History*, vol. 28, numéro 2, 1997, p. 319-344, p. 339.

<sup>22</sup> Ibid., p. 326.

<sup>23</sup> Busby, Kate, « “Plus acesmez qu'une popine” : Male Cross-Dressing in Medieval French Narrative », dans Taylor, Karen (dir.), *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Routledge, 1998, pp. 45-60, p. 45.

<sup>24</sup> Ibid., p. 49.

À côté des inversions de genre, Joan Ferrante nous apprend qu'il est aussi possible qu'il y ait une fusion de deux personnages des deux sexes.<sup>25</sup> Un fort amour entre deux personnages peut effectuer une confusion narrative, permettant une convergence du masculin et du féminin qui émascule le personnage masculin et le subit à l'objet de son amour.<sup>26</sup> Ces émasculations reviennent de multiples fois dans le *Lancelot* et le *l'Aucassin et Nicolette*. Les *descriptiones puerorum* dans ces ouvrages constituent des objets de recherche relativement peu étudiés dans la littérature scientifique. Ce mémoire approfondira les connaissances sur ce sujet et offrira de nouvelles bases pour les analyses des *descriptiones* trouvées à travers la littérature médiévale.

Il est aussi important de remarquer la dimension ethnique incorporée dans *l'Aucassin et Nicolette*. Cette œuvre est déjà connue pour la fluidité dans son usage des genres et ethnicités.<sup>27</sup> Nous investiguerons la noirceur de Nicolette en utilisant entre autres les théories de Cord J Whitaker et Geraldine Heng, qui écrivent sur l'origine médiévale des polémiques sur la race et l'ethnicité.<sup>28</sup> Nous puiserons dans ces connaissances pour analyser notamment comment le *crossdressing* de Nicolette permet sa transformation ethnique et quelles en sont les conséquences, ainsi que le rôle des stéréotypes ethniquement chargés dans la *descriptio pueri* d'un homme noir.

Dans le quatrième chapitre, nous utiliserons les théorisations présentées ci-dessus pour examiner l'utilisation des stéréotypes de genre et d'ethnicité dans six cas de la *descriptio* de notre corpus. En les analysant, nous relèverons les effets de ces conventions genrées et ethniques sur les personnages, soient-ils du même sexe ou du sexe opposé. Ainsi, nous serons en mesure de comprendre comment les stéréotypes genrés et ethniques ont été utilisés dans les *descriptiones* et de fournir une analyse détaillée de leur usage au XII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>25</sup> Ferrante, Joan, « Courtly Literature », dans *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975, pp 65-98, p. 78.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Zaerr, Linda Marie, « Cil d'aval et cil d'amont: Borderlands and the Woman Jogleor in Aucassin et Nicolette », *Text and Performance Quarterly*, vol. 14, 1994, pp. 46-56 ; De Weever, Jacqueline, « Nicolette's "Blackness" - Lost in Translation », *Romance Notes*, vol. 34, numéro 3, 1994, pp. 315-325.

<sup>28</sup> Whitaker, Cord J, *Black metaphors: how modern racism emerged from medieval race-thinking*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2019 ; Heng, Geraldine, *The Invention of Race in the European Middle Ages*, Cambridge University Press, 2018.

## Chapitre II : « Ele avot blonde la crigne », les belles femmes, l'idéalisation du corps féminin et l'usage de la *descriptio puellae* « régulière »

Pour débiter nos analyses du rôle et de la position des *descriptions* dans la littérature médiévale française, il est impératif de regarder les *descriptions* dans leur forme et contexte attendus dans les ouvrages en question. Cela veut dire que nous rechercherons les *descriptions puellarum* des femmes qui n'apparaissent pas comme des femmes subversives, ni comme des personnages jouant avec la norme de la *descriptio*. Tandis que la *descriptio* est effectivement un concept connu et recherché par des chercheurs concernés avec la littérature italienne, il semble que ce même trope n'a pas attiré tellement d'attention des médiévistes francophiles.<sup>29</sup> Ce chapitre vise à combler cette lacune en étudiant les *descriptions* féminines considérées comme des archétypes dans notre corpus, à partir desquelles les *descriptions* divergentes ont probablement été créées.

Par l'analyse de ces formes de base, il devient possible non seulement d'examiner l'utilisation de la *descriptio* « régulière » en relation avec des théories sur les portraits médiévaux et de la contraster avec la tradition italienne, mais aussi d'établir les fondations pour les analyses des formes dérogoires des chapitres suivants.<sup>30</sup> En outre, une analyse de la forme de base permettra d'analyser la fonction « normale » de la *descriptio* du point de vue des questions de genre et du rôle des personnages féminins.

À cette fin, ce chapitre s'occupera de cinq exemples (1 du *Lancelot*, 1 des *Lais* et 3 de *l'Aucassin et Nicolette*) de la *descriptio puellae* trouvées dans nos ouvrages. Cette sélection satisfait à de différents degrés à la définition de la *descriptio* donnée dans notre cadre théorique et donne un aperçu de l'usage de la *descriptio* appliquée aux personnages « réguliers » féminins. Nous montrerons qu'il y a de légères différences

---

<sup>29</sup> Art. cit. De las Nieves Muñiz Muñiz, 2014 ; Art. cit. De las Nieves Muñiz Muñiz, 2015 ; Art. cit. Trillini.

<sup>30</sup> Nous utiliserons particulièrement le travail sur les portraits dans l'œuvre de Chrétien de Troyes de Alice Colby, cité dans l'introduction.

entre les contenus des *descriptions* de Chrétien de Troyes et de l'auteur d'*Aucassin et Nicolette*, qui semblent plus axées sur des valeurs « féminines » tandis que celle de Marie de France met l'accent sur des aspects non sexués.

### ***La chemise blanche***

Nos deux premiers exemples de la *descriptio* viennent du *Lancelot* et de l'*Aucassin et Nicolette*. Il est saisissant de noter que ces deux passages remarquent tous les deux la chemise blanche que porte l'objet de la description. Tout d'abord, regardons la *descriptio puellae* de la reine Guenièvre dans la scène où Lancelot vient de s'introduire dans la prison où elle est enfermée :

4576 A la fenestre et la se tient  
Si coiz qu'il n'i tost n'esternue,  
Tant que la reïne est venue  
En une molt blanche chemise,  
4580 N'ot sus bliaut ne cote mise,  
Mes un cort mante lot desus  
D'escarlate et de cisemus.<sup>31</sup>

Cette *descriptio* satisfait avec parcimonie à notre définition mais mérite l'attention en raison de sa similarité avec la *descriptio* de Nicolette analysée ci-dessous. Le contexte de cette citation se marque par la violence. Dans la pièce où la reine est emprisonnée, dort aussi le sénéchal Keu qui est blessé et couvert de plaies ensanglantées. De plus, Lancelot se blesse gravement aux mains en entrant dans la chambre. Il saigne partout et, à l'achèvement de l'amour corporel de Lancelot et la reine, il renverse des gouttes de sang sur le lit de son amante. Ces violences produisent un contraste saisissant avec la blancheur de la chemise de la reine, mais aussi une résonance notable avec son manteau écarlate.

Une mention comparable de l'habillement est trouvée dans la *descriptio* de Nicolette dans les lamentations d'Aucassin, qui est emprisonné en raison de son amour pour la princesse sarrasine :

« Nicolete, flors de lis,  
Douce amie o le cler vis,

---

<sup>31</sup> Chrétien de Troyes, Méla, Charles, *Le Chevalier de la Charrette ou Le Roman de Lancelot*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 318.

15 Plus es douce que roisins  
 ne que soupe en maserin  
 L'autr' ier vi un pelerin,  
 Nés estoit de Limosin,  
 Malades de l'esvertin,  
 Si gisoit ens en un lit,  
 20 mout par estoit entrepris,  
 De grant mal amaladis.  
 Tu passas devant son lit,  
 Si soulevas ton traïn  
 Et ton peliçon ermin  
 25 La cemisse de blanc lin,  
 Tant que ta gambete vit :  
 Garis fu li pelerins<sup>32</sup>

Contrairement à la *descriptio* de Guenièvre, cette citation se caractérise par l'humour ; Nicolette est comparée à un raisin et puis à une soupe. Aucassin continue sa description par l'histoire d'un pèlerin qui se voyait guéri d'une maladie douloureuse par Nicolette qui lui montrait sa jambe sous sa tunique fourrée et sa chemise blanche. Le ton ludique de ce passage le distingue de la *descriptio* de Guenièvre, mais il y a aussi d'importantes similarités.

L'évidente similitude des chemises blanches des deux femmes dans ces citations est curieuse. Avant tout, la couleur des chemises semble évoquer un sentiment de pureté.<sup>33</sup> Particulièrement pour Guenièvre, le contraste entre la blancheur de sa chemise et la violence qui entoure la reine fait allusion à une innocence et une chasteté qui imposent une comparaison avec la Sainte Vierge Marie.<sup>34</sup> Une pareille argumentation peut être appliquée à Nicolette : la blancheur de sa chemise donne un degré de sainteté au personnage, et c'est cette sainteté qui permet la guérison miraculeuse du pèlerin devant lequel passe Nicolette en montrant sa jambe. Ces exaltations soulignent la similarité des deux femmes avec la Sainte Vierge, et insèrent conséquemment Guenièvre et Nicolette dans la tradition de la bonne chrétienté et pureté inatteignables pour les femmes médiévales.

Ces deux *descriptions puellarum* ne manquent alors pas d'éléments religieux. Cette observation résonne la théorie de Fries, qui voit dans une telle idéalisation un

<sup>32</sup> Dufournet, Jean, *Aucassin et Nicolette*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 74-76.

<sup>33</sup> Moya, Marie-Hélène, « Les couleurs dans la structure narrative du Lancelot, » dans Arrouye, Jean et al., *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988, pp. 273-283, p. 273.

<sup>34</sup> Ce raisonnement résonne avec l'argumentation de Maureen Fries : Art. cit. Fries, p. 80.

stéréotypisation des personnages qui les contraint à une perfection indéfectible.<sup>35</sup> Par conséquent, la reine et la princesse sont condamnées à des rôles statiques qui, à leur tour, font des deux femmes des personnages plats facilement réductibles aux signes dans les narrations respectives de Lancelot et d'Aucassin. Il s'avère que la *descriptio* est utilisée dans ces deux cas pour susciter la réduction du personnage féminin à un sous-élément de l'histoire. Cette stéréotypisation s'inscrit alors à la théorie de Gaunt que les femmes ne jouent qu'un rôle comme sous-élément dans la narration masculine.<sup>36</sup>

Pour continuer, le contraste entre la blancheur de la chemise de Guenièvre et son manteau écarlate semble signifiant. Comme le théorise Moya, le rouge est une couleur ambivalente qui peut signifier l'échec ou le succès.<sup>37</sup> Tout à travers le *Lancelot*, la couleur marque des défaites malheureuses, reflétant la couleur du sang des vaincus. En revanche, la couleur peut aussi avoir une valeur positive quand elle prend le teint vermeil ; l'armure vermeille de Lancelot au tournoi de Noauz exprime les victoires du chevalier sur ses ennemis.<sup>38</sup> Pour l'habillement de Guenièvre dans la prison, il semble qu'il s'agisse d'un usage positif du rouge. Même si le manteau écarlate de la reine résonne avec les plaies sanglantes de Lancelot gravement blessé à son entrée dans la prison, il semble que le rouge renvoie au point culminant de l'histoire où le protagoniste achève la consommation de son amour avec la reine. Dans cet égard, le rouge signifie une victoire qui contraste remarquablement avec le blanc pur qui est aussi attribué à l'amante de Lancelot. Dans l'intérêt narratif de *Lancelot*, Guenièvre obtient alors une ambivalence qui la positionne à mi-chemin entre la tradition chrétienne et l'objectification sexuelle en fonction d'une aventure victorieuse du protagoniste mâle. Cette doublure projette sur Guenièvre des attentes stéréotypes et inconciliables de pureté féminine et d'obéissance sexuelle à son amant.

Un tel significateur coloré ne se laisse pas identifier dans la *descriptio* de Nicolette. Il est pourtant significatif que ce soit la jambe de la princesse qui permet la guérison du pèlerin, plutôt qu'une action ou bien une inspiration divine. Dans un sens, Nicolette est, pour l'effet comique, réduite à sa belle jambe, une partie du corps souvent sexualisée. Cette réduction s'apparente à l'objectification appliquée à Guenièvre et évoque de nouveau une ambivalence entre la pureté assumée de la tradition chrétienne

---

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Op. cit. Gaunt, 1995, p. 12.

<sup>37</sup> Op. cit. Moya, p. 274.

<sup>38</sup> Ibid.

et la déviance sexualisée qui est ici projetée sur Nicolette. Les deux femmes sont alors tenues à des normes inatteignables en conséquence de l'incompatibilité des attentes chrétiennes.

Toutefois, il est important de remarquer qu'*Aucassin et Nicolette* est une œuvre satirique comprenant des inversions de genre comiques ainsi que des stéréotypes exacerbés probablement avec l'intention de générer l'effet comique pour les spectateurs de la chantefable. L'objectification de Nicolette s'inscrit dans la tradition d'exagérer certains aspects de l'expérience humaine qui perdure encore aujourd'hui. Par contraste, il semble que Nicolette, malgré ses exagérations comiques, est toujours plus libre et moins statique qu'est Guenièvre. La reine ne semble qu'exister par grâce au fait qu'elle est l'objet de l'amour du protagoniste de son histoire, tandis que Nicolette joue un rôle plus actif et ne subit pas une aussi grande réduction à un signe dans le narratif masculin. Il est alors clair que les *descriptiones puellarum* de ces deux femmes dans ces cas-ci ont de différentes fonctions liées à leurs rôles en tant qu'amantes dans leurs récits respectifs.

### ***Ele avot blonde la crigne***

Cette différence ne tient cependant pas quand on considère les deux autres *descriptiones* de Nicolette. La première *descriptio* qu'on rencontre de Nicolette dans le livre est celle où la princesse est, en fait, elle-même emprisonnée :

5     A la fenestre marbrine  
      La s'apoya la mescine  
      Ele avot blonde la crigne  
      Et bien faite la sorcille  
      La face clere et traitice :  
10    Ainc plus bele ne veïstes.<sup>39</sup>

Cette courte *descriptio* ne tient qu'au visage de Nicolette et relève les éléments centraux indiqués par Colby et De las Nieves Muñiz Muñiz dans leurs analyses de la description féminine.<sup>40</sup> Contrairement aux *descriptiones* examinées avant, cet exemple se manque une chemise blanche, mais met sur le devant la couleur « blonde » des cheveux de la princesse, qui correspond justement aux préférences courantes des (hommes)

---

<sup>39</sup> Op. cit. Dufournet, p. 54.

<sup>40</sup> Op. cit. Colby p. 6 ; Art. cit. De las Nieves Muñiz Muñiz, 2015, p. 192.

Européens médiévaux.<sup>41</sup> Cette qualité de Nicolette est illustrée de nouveau dans la scène où elle échappe son emprisonnement :

Ele avoit les caviaus blons et menus recercelés, et les ex vairs et rians, et le face traitice, et le nés haut et bien assis, et lé levretes vremelletes plus que n'est cerisse ne rose el tans d'esté, et les dens blans et menus ; et avoit les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure aussi con cen fuissent deus nois gauges ; et estoit graille par mi les flans qu'en vos dex mains le peusciés enclorre ; et les flors des margerites qu'ele ronpoit as ortex de ses piés, qui li gissoient sor le menuisse du pié par deseure, estoient droites noires avers ses piés et ses ganbed, tant par estoit blanche la mescinete.<sup>42</sup>

Cette *descriptio* plus longue incorpore aussi d'autres éléments du corps de la princesse dans plus de détail. Intéressant de noter est le saut du visage aux seins de la princesse, qui sont comparés à des « nois gauges ». <sup>43</sup> La *descriptio* poursuit par la mention de la taille de la princesse et finit par une opposition intéressante entre la couleur des marguerites qu'écrase Nicolette et la blancheur brillante de la peau de la princesse. Cette blancheur rappelle bien évidemment la blancheur des chemises étudiée ci-dessus et est aussi de nouveau un signe de la pureté attribuée au personnage, mais elle est aussi curieuse, puisque la princesse vient d'un lignage sarrasin qui semble constituer un paradoxe.<sup>44</sup>

Les deux *descriptiones* de Nicolette incorporent donc toutes les deux des éléments stéréotypés des femmes du Moyen-Âge. Podol, qui donne un aperçu du portrait médiéval « stylé » en Europe, nous démontre que ces deux *descriptiones* satisfont aux critères du portrait standardisé :

[La] blancheur 'laiteuse', la chevelure dorée contrastant avec les sourcils noirs, les lèvres pulpeuses, tous ces éléments établissent l'archétype auquel toutes les dames de la littérature latine et vernaculaire d'Europe conforment.<sup>45</sup>

Cette conformation se laisse interpréter comme une nouvelle occurrence de la stéréotypisation des femmes, s'écartant de l'idée que Nicolette serait plus libre en tant

---

<sup>41</sup> Podol, Peter, « The stylized portrait of women in Spanish literature », *Hispanófila*, vol. 71, 1981, pp. 1-21, p. 3.

<sup>42</sup> Op. cit. Dufournet, p. 80.

<sup>43</sup> Des gros noix, traduction de Dufournet, p. 81.

<sup>44</sup> Jacqueline de Weever a étudié le paradoxe entre le lignage sarrasin et la noirceur de Nicolette et la blancheur qui lui est attribuée dans son article : Art. cit. De Weever.

<sup>45</sup> Art. cit. Podol, pp. 1-2.

que personnage que l'était Guenièvre. Il semble alors que l'auteur de l'*Aucassin et Nicolette* se penche vers un usage plus stéréotype de la *descriptio* pour Nicolette, montrant sa similarité avec Chrétien de Troyes dans l'usage des conventions littéraires telles qu'elles sont définies par Podol.

Cette stéréotypisation ne s'arrête pas aux conventions telles que la chevelure blonde ou la blancheur de la peau. La citation en vers montre que l'auteur de l'*Aucassin et Nicolette* mentionne des éléments qui reflètent aussi une objectification de Nicolette. Les petits seins de Nicolette sont décrits comme des noix dures qui soulèvent ses vêtements, et la taille de la princesse est dite être si petite qu'on puisse l'entourer de ses deux mains. Cette description rappelle la théorisation de Colby, qui écrit que le caractère des personnages féminins n'est guère traité dans les descriptions, ayant de nouveau pour conséquence une réduction de la femme au statut d'un *flat character*.<sup>46</sup> Tandis que les caractéristiques physiques de Nicolette sont toutes nommées dans le passage présenté ci-dessus, son caractère est en effet absent, mettant en avant les aspects corporels de la princesse et diminuant sa personnalité. Rajouté aux éléments stéréotypiques de Podol, il devient clair que malgré son évasion semblablement héroïque de l'emprisonnement, Nicolette subit une banalisation de ses actions par la projection d'un *male gaze* sur son corps objectifié.<sup>47</sup>

Il est pertinent de remarquer que ces conventions démontrent d'importantes similarités avec les observations de la *descriptio puellae* par De las Nieves Muñiz Muñiz dans la poésie italienne. Ces *descriptiones*, souvent basées sur celles de Laure et de Ninfe fiorentine, les muses de Pétrarque et de Boccace respectivement, montrent les mêmes éléments de la beauté parfaite et médiévale.<sup>48</sup> Ces idéaux médiévaux n'avaient alors pas perdu d'importance à travers les siècles. De ce fait, il est important de prendre en compte l'ancienneté des *descriptiones* françaises, qui ont probablement partiellement inspiré les Italiens, mais qui font aussi partie d'une tradition littéraire paneuropéenne dans laquelle la façon dont les femmes sont décrites n'a pas trop changé au sein de trois siècles. Pour des études plus approfondies, il serait intéressant de prendre en compte cette perspective européenne pour élargir les connaissances sur l'évolution de la *descriptio puellae* au fil du temps.

### ***La descriptio puellae chez Marie de France***

---

<sup>46</sup> Op. cit. Colby, p. 20.

<sup>47</sup> Arya, Rina, « Male Gaze », dans Mary Kosut (dir.), *Encyclopedia of Gender in Media*. Thousand Oaks, California, SAGE Publications, 2012, pp. 195-196.

<sup>48</sup> Art. cit. De las Nieves Muñiz Muñiz, p. 192.

Prenant en compte les analyses présentées ci-dessus, il semblerait logique de proposer que l'évolution de la description féminine ait produit une tradition d'usage de la *descriptio puellae* qui diminue constamment le rôle des femmes dans les narratifs du canon médiéval de la France. Cette interprétation est pourtant affaiblie par l'analyse d'une *descriptio puellae* dans l'œuvre de Marie de France, qui a su remployer la forme pour peindre plus favorablement les personnages féminins des *Lais*. Il est important de remarquer que presque toutes les autres *descriptions* trouvées dans les *Lais* peuvent être interprétées comme des exemples des femmes subversives. Cela ne veut pas dire que ces *descriptions* ne satisfont pas aux critères et conventions de la *descriptio puellae* « régulière » étudiée dans ce chapitre. Cependant, pour ce chapitre, nous nous focalisons sur ce seul exemple de la *descriptio* dans les *Lais*, parce que ce cas-ci ressemble le plus aux exemples relevés du *Lancelot* et d'*Aucassin et Nicolette*. Il s'agit de deux femmes qui se définissent en fonction du narratif masculin dans lequel elles jouent un rôle. Les autres exemples méritent d'être analysés sous le dénominateur de femme subversive en raison des rôles plus puissants que jouent ces personnages dans l'orientation narrative de leurs récits respectifs.

Analysons la *descriptio puellae* des deux demoiselles qui accompagnent la fée qui devient l'amante de Lanval dans le lai éponyme. À première vue, ces deux demoiselles semblent être des femmes subversives, appartenant plutôt à notre deuxième chapitre. Leur fonction narrative, cependant, est définie au sein du narratif masculin ; les deux filles fonctionnent en tant que guide pour Lanval et le mènent et l'introduisent à leur maîtresse qui est effectivement un personnage subversif. Les deux filles approchent Lanval du côté de la rivière où il se promène en échappant de la vie de la ville :

La u il gist en teu manière,  
 Garda aval lez la riviere,  
 Si vit venir deus dameiseles :  
 56 Unkes n'en ot veü plus beles !  
 Vestues furent richement,  
 Laciees mut estreitement  
 En deus bliauz de purpre bis;  
 60 Mut par aveient bel le vis !  
 L'eisnee portout uns bacins  
 D'or esmeré, bien faiz e fins ;  
 Le veir vus en dira sanz faile :

Contrairement aux *descriptiones* montrées ci-dessus, cette *descriptio* ne contient pas de signes évidents qui indiquent une stéréotypisation directe. Une seule remarque serait que les deux demoiselles se manquent une élaboration sur leurs caractères, ce qui les réduit involontairement à des personnages plats. Dans ce cas-ci, cependant, une telle réduction n'est pas surprenante, puisque la fonction narrative des demoiselles est leur guidance de Lanval à la fée, un personnage central, qui deviendra l'amie du chevalier et qui obtient des descriptions plus étendues. La fée, qui est présentée comme la reine assyrienne Sémiramis, se démontrera une femme « subversive » avec un rôle central dans l'histoire de Lanval, jetant une ombre narrative sur les deux demoiselles qui n'occupent pas des rôles avec autant d'importance pour l'histoire.<sup>50</sup>

Cette constatation n'enlève pourtant rien à la beauté et la grâce des deux filles. Là où les descriptions de Nicolette et Guenièvre renvoient au paradoxe entre la chasteté de la Sainte Vierge et une objectification sexuelle, l'habillement « purpre bis » des deux demoiselles souligne leur royauté et celle de la fée qu'elles accompagnent. Il se démontre que Marie de France déplace dans cette *descriptio* le focus sur d'autres aspects que la blancheur et la pureté, soulignant plutôt l'âge des deux femmes et la richesse qu'elles émanent. Ces qualités contrastent avec le *male gaze* appliqué à Nicolette et l'idéalisation chrétienne de Guenièvre. Il s'avère que Marie de France s'écarte des stéréotypes de la description féminine et n'utilise pas la *descriptio puellae* dans une façon réductrice. Cette observation témoigne des lectures féministes de l'œuvre de Marie de France dans la littérature scientifique, telles que celle de Ross.<sup>51</sup>

### ***La descriptio régulière ?***

Il a été démontré que les différents auteurs des ouvrages en question utilisent la *descriptio puellae* de différentes manières. Dans le *Lancelot* et *l'Aucassin et Nicolette*, la forme est utilisée pour souligner la subordination narrative des personnages féminins. La *descriptio* de Guenièvre, par exemple, semble indiquer que la reine n'est qu'un signe narratif dans une histoire qui se développe remarquablement autour l'amour du protagoniste pour cette femme. Il en va de même pour Nicolette ; en

---

<sup>49</sup> Marie de France, Micha, Alexandre, *Lais de Marie de France*, Paris, Flammarion, 1994, p. 146.

<sup>50</sup> Op. cit. Ross, pp. 189-190.

<sup>51</sup> Ibid.

fonction de l'aspect comique du récit, la princesse obtient une apparente liberté en tant que femme, mais cette liberté s'avère aussi dans ce cas être définie par rapport aux caprices des personnages masculins. La reine ainsi que la princesse subissent une objectification qui les met dans une opposition inconciliable entre l'image de la Sainte Vierge pure et chaste et la sensualité sexuelle imposée par leurs relations avec leurs amants respectifs. Par conséquent, les femmes sont stéréotypées et se comportent en personnages plats sous le joug de l'homme auquel elles aspirent.

Ce modèle peut aussi être reconnu dans la *descriptio* des deux demoiselles de Marie de France. Même si elle se manque une objectification directe, la description donne l'image de deux femmes qui ne se définissent qu'en fonction de la progression narrative de l'histoire de Lanval. La différence subtile entre cette *descriptio* et celles des autres récits se manifeste dans le fait que les demoiselles ne sont pas définies à l'aide des aspects sexualisés de leurs corps. Plutôt, le texte insiste sur des qualités telles que la royauté, la richesse et la relation des femmes, notamment par la mention de l'habillement pourpre des personnages. Ceci contraste avec l'insistance du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette* sur les vêtements blancs et la pureté et chasteté associées de la reine et de la princesse.

En ce qui concerne la forme, la *descriptio puellae* est alors similaire entre les trois ouvrages. L'implication du contenu des trois textes est pourtant diverse. Là où la *descriptio* de Guenièvre et celles de Nicolette invoquent une réunification paradoxale de la perfection chrétienne et de la sensualité féminine, les deux demoiselles dans *Lanval* rappellent un idéal qui est également inachevable mais qui n'impose pas sur les personnages des attentes qui sont autant sexuellement déterminées. Cette observation contredit les *descriptions* tirées des deux autres œuvres, dans lesquelles le regard masculin semble plus évidemment présent. Il est pourtant important de considérer le fait qu'*Aucassin et Nicolette* est une œuvre satirique et que les exagérations des éléments sexuellement chargés font partie de l'effet comique qu'emporte l'histoire. À un certain degré, cela peut aussi être dit pour le *Lancelot*, mais la valeur satirique de cette œuvre-ci s'appuie plutôt à la satire des valeurs chevaleresques qu'à l'usage des personnages plats féminins tels que Guenièvre.

La *descriptio puellae* « régulière » se distingue donc par un usage divers mais formellement réglementé qui change en fonction de l'auteur et du contexte narratif. La forme de la *descriptio* reste à peu près la même pour les six exemples relevés, mais le contenu a été montré d'en différer légèrement. La *descriptio* est alors une forme

flexible qui est élémentaire dans l'exposition des caractères féminins à travers les trois œuvres. Quand même, cette fonction exposante ne se limite pas aux personnages féminins plats. La forme se démontre applicable aux femmes subversives et même aux hommes, comme nous l'exposerons dans les chapitres suivants.

# Chapitre III : Les *descriptiones* des femmes subversives, Marie de France et les femmes héroïnes

Contrairement aux *descriptiones puellarum* « régulières », qui décrivent des personnages plutôt statiques et plats, la forme était aussi utilisée pour l'exposition des caractères féminins narrativement plus influents. Dans ce chapitre, nous considérerons les *descriptiones* de ces femmes subversives et héroïques pour voir si et comment elles ont été utilisées comme des outils critiques pour mettre en discussion les relations de pouvoir sexués du Moyen-Âge. En faisant cela, nous pourrions contraster les descriptions de femmes subversives avec les *descriptiones* régulières du premier chapitre pour élargir nos connaissances des différentes applications possibles de la *descriptio puellae* au XII<sup>e</sup> siècle.

Dans ce but, nous explorerons la notion de subversivité de Valerie Ann Ross, qui l'a notamment appliqué aux *Lais* de Marie de France. En examinant les exemples subversifs soulevés par Ross et en appliquant la théorie de subversivité aux autres *descriptiones puellarum* de notre corpus, nous pourrions élargir la notion et l'appliquer plus largement. Pour ce faire, nous étudierons trois exemples de femmes subversives de Marie de France, à savoir les deux *descriptiones* de la fée amante du *Lanval* et la *descriptio* de Guilliadon, avant de continuer notre analyse de la *descriptio* prémonitoire de la sœur de l'antagoniste Méléagant du *Lancelot*.

Les exemples dans ce chapitre seraient bien complétés par les exemples de Nicolette, qui se démontre à un certain degré comme un personnage subversif dans la scène d'adoration des cheveux par Aucassin et dans la scène où Nicolette se déguise en *jogleor* pour aller à la recherche de son amant. Dans ces scènes, pourtant, il y a l'élément supplémentaire du jeu que le texte joue avec les conventions genrées et sexuelles de l'époque médiévale. Cet aspect auxiliaire fait que nous choisissons d'inclure ces deux *descriptiones* dans le quatrième chapitre de ce mémoire. Les observations de ce chapitre-ci nourrissent en revanche les analyses des rôles genrés inversés du dernier chapitre, qui peuvent être considérés comme subversifs à part entière.

## « *Purpre alexandrine* » et « *blanc le vis,* » *la subversivité de l'amante fée de Lanval*

Les concepts centraux autour desquels les femmes subversives de Marie de France s'organisent sont l'autorité, le désir et l'amour.<sup>52</sup> Chacun des personnages féminins se déplace dans une constellation sociale qui transgresse souvent les frontières genrées de l'hétérosexualité, de l'homosexualité et des relations homosociales et gynosociales. De telles relations se réfèrent aux réseaux (non sexuels) qu'observe Ross entre les hommes et les femmes respectivement.<sup>53</sup> Dans les transgressions des frontières de ces réseaux, Ross observe que Marie de France critique les conventions sociales de la cour médiévale, ainsi que les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes où les femmes sont réduites à des commodités (ou signes) qui peuvent être échangées entre les hommes.<sup>54</sup>

Dans les *Lais de Lanval*, d'*Éliduc* et d'*Équitan*, les personnages féminins de Marie de France résistent à cette réduction à des signes. Les *descriptions puellarum* qu'obtiennent les caractères féminins de Marie de France sont indicatives de cette résistance. Retournons à l'amante fée de Lanval qui était introduite par ses servantes. Les demoiselles amènent Lanval à la tente où est son amante future. Comme il a été dit au premier chapitre, la fée est comparée à la reine assyrienne Sémiramis, une figure légendaire de la tradition classique perse, arménienne et grecque, qui aurait conquis de grands territoires du Moyen-Orient et du Levant pour l'empire neo-assyrien. Sa *descriptio* semble être faite dans un ordre généralement de bas en haut, ce qui constitue un inversement direct de la forme conventionnelle de la *descriptio puellae* régulière :

100     Ele jut sur un lit mut bel –  
          Li drap valeient un chastel –  
          En sa chemise senglement.  
Mut ot le cors bien fait e gent !  
Un cher mantel de blanc hermine,  
Covert de purpre alexandrine,  
Ot pur le chaut sur li geté ;  
Tut ot discovert le costé,  
Le vis, le col e la peitrine :  
Plus ert blanche que flur d'espine !<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Op. cit. Ross, pp. 189-190.

<sup>53</sup> Ibid., pp. 185-190.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Op. cit. Marie de France, Micha, pp. 148-150.

Le fait que cette *descriptio* est écrite en montant est signifiant et peut être connecté avec la probable provenance de la dame de l'Autre Monde. Comme le remarque Ross, la comparaison avec Sémiramis invoque une féminité transgressive et politiquement puissante convenant aux rois et reines.<sup>56</sup> Cette transgression se traduit en une relation de pouvoir intéressante, contrastant la fée à Lanval qui se retrouve dans l'ombre de la dame qui le sauve après sa poignante exclusion de la cour arthurienne. Cette soumission du chevalier expose effectivement la qualité de subversivité féminine de la fée dans l'histoire.

Quant au contenu de la *descriptio*, nous voyons que l'habillement pourpre et royal de la femme est mis en avant, tout comme dans la description des deux servantes de la fée. Il est tout aussi important qu'ici la blancheur de l'habillement de la femme est remarquée. Le « cher mantel de blanc hermine » souligne de nouveau la pureté de la femme et rappelle la comparaison de Guenièvre et Nicolette à la Sainte Vierge. Contrairement aux *descriptions* de Guenièvre et de Nicolette analysées dans le premier chapitre cependant, la description de la fée du *Lanval* ne renvoie pas à la sexualité de la femme. Plutôt, comme pour les demoiselles qui l'accompagnent, la fée se distingue par sa richesse matérielle ainsi que par sa beauté et blancheur incomparables.<sup>57</sup>

Il est alors évident que cette *descriptio puellae* comprend des éléments qui renforcent la subversivité de la femme en question. Cette subversivité culmine dans la scène finale, au début de laquelle l'amante de Lanval apparaît avec ses servantes au moment précis où le chevalier recevrait sa punition pour avoir insulté Guenièvre :

548 Quant par la vile vint errant  
 Tut a cheval une pucele.  
 En tut le secle n'ot plus bele !  
 Un blanc palefrei chevauchot,  
 552 Ki bel e suëf la portot ;  
 Mut ot bien fet e col e teste,  
 Suz ciel ne not plus bele beste.  
 Riche atur ot el palefrei:  
 556 Suz ciel nen ad quens ne rei  
 Ki tut le peüst eslegier  
 Sanz tere vendre u engagier.  
 Ele iert vestue en itel guise

---

<sup>56</sup> Op. cit. Ross, p. 190.

<sup>57</sup> Remarquez que, tout comme pour Nicolette, le texte insiste sur la blancheur de la peau de la femme, même si elle invoque l'image d'une femme assyrienne qui ne satisfaisait probablement pas aux idéaux de beauté courants de l'époque.

560 De chainse blanc e de chemise  
 Que tuz les costez li pareient,  
 Ki de deus parz laciéz esteient.  
 [159a] Le cors ot gent, basse la hanche,  
 564 Le col plus blanc que neif sur branche ;  
 Les oilz ot vairs e blanc le vis,  
 Bele buche, neis bien asis,  
 Les surcilz bruns e bel le frunt,  
 568 E le chef cresp e aukes blunt :  
 Fil d'or ne gette le luur  
 Cum si chevel cuntre le jur.  
 Sis manteus fu de purpre bis ;  
 572 Les pans en ot entur li mis.  
 Un espervier sur sun point tint  
 E un leverer après li vint.  
 Il n'ot el burc petit ni grant,  
 576 Ni le veillard ne li enfant,  
 Ki ne l'alassent esgarder,  
 Si cum il la veent errer.  
 De sa beauté n'iert mie gas !  
 580 Ele venoit plus que le pas.  
 Li jugeür ki la veient  
 A grant merveille le teneient :  
 Il n'ot un sul ki l'esgardast  
 584 De dreite joie n'eschaufast.<sup>58</sup>

Il est exceptionnel que ce personnage reçoive un deuxième *descriptio puellae* et que cette *descriptio* est aussi longue.<sup>59</sup> Une telle doublure de l'usage de la forme aurait été sans doute reconnue par le public des *Lais* et souligne l'importance incontournable de la femme.

La *descriptio* va de nouveau de bas en haut, débutant par l'image de la monture de la dame, un palefroi blanc richement orné qui appartient dans ce cas tout à fait à l'illustration de la richesse de la femme, qui ne pourrait être achevée par aucun roi sans qu'il ne vende sa terre.<sup>60</sup> La description continue par une reprise la belle chemise de la femme et le lacement de ses vêtements qui couvre ses flancs, avant de souligner la beauté de sa tête ; son cou plus blanc que neige, ses yeux lumineux, son visage clair, sa

<sup>58</sup> Op. cit. Marie de France, Micha, pp. 172-174.

<sup>59</sup> Cette *descriptio* est la seule de notre corpus à satisfaire aux paramètres du portrait utilisés par Colby.

<sup>60</sup> L'insistance sur la monture de la femme est un élément récurrent du portrait médiéval qui peut aussi être reconnu dans le *Lancelot*, où le cheval du protagoniste obtient aussi une description ressemblant aux *descriptions puellarum* dans l'histoire. Cette *descriptio animalis* se trouve dans les vers 3592-3598 et contient les éléments de l'armure du cheval. Cet usage de la forme indique le jeu créatif de Chrétien de Troyes avec les formes littéraires en écrivant le *Lancelot* et serait une nouvelle piste intéressante pour des études approfondies sur la description des animaux au Moyen Âge.

belle bouche, son nez bien planté, ses sourcils bruns, son beau front et ses cheveux bouclés et très blonds et éclatants.<sup>61</sup> Curieusement, la *descriptio puellae* finit par une descente qui remarque son manteau pourpre, l'épervier sur le poing de la dame et le lévrier qui la suit.

La reprise des éléments de la première *descriptio* soutient et amplifie la subversivité extravagante de la dame, qui est encore renforcée dans cette *descriptio* par la mention des animaux qu'elle apporte à la scène ; l'épervier et le lévrier sont des animaux de chasse, une activité qui était normalement réservée aux hommes. Le fait que la femme s'engage alors à la chasse brise avec les conventions genrées de l'époque et souligne encore une fois la subversivité de la femme.

Cette subversivité est d'autant plus renforcée par l'immense richesse et la royauté de la dame, qui sont illustrées par le harnais riche qu'arbore son palefroi, ses vêtements dorés et le pourpre royal du manteau qu'elle porte. Ces richesses de la fée semblent contrebalancer le pouvoir émanant de la cour arthurienne, qui est définie par les conventions sexuées médiévales. La fortune féerique évoque la connexion de la dame avec l'Autre Monde, le milieu où, selon Ross et Ferrante, la consommation de l'amour surnaturel s'achève.<sup>62</sup> Une telle consommation est évidente dans la culmination de l'histoire où Lanval monte sur le cheval de son amante et le couple part pour Avalon dans une parfaite démonstration d'un amour subversif qui n'est pas dominé par les conventions de la cour arthurienne à laquelle ils échappent.<sup>63</sup>

Ce considérant, l'Autre Monde s'avère comme un lieu de résistance ; là où Lanval était refusé les dons attribués aux autres chevaliers à la cour d'Arthur, il reçoit ce qu'il mérite et plus en tant qu'amant de la fée. Ross soulève que, en ce décrivant, Marie de France a voulu subvertir les conventions genrées courantes de son époque en construisant un réseau d'agence auquel peuvent participer des protagonistes féminins ainsi que masculins.<sup>64</sup> Les *descriptions* de l'amante de Lanval jouent dans ce réseau un rôle important, servant comme des illustrations de sa prépondérance narrative.

### ***La subversivité passive de Guilliadon***

---

<sup>61</sup> Traductions reprises de Micha : Op. cit. Marie de France, Micha, p. 173.

<sup>62</sup> Op. cit. Ross, pp. 189-190 ; Op. cit. Ferrante, p. 74.

<sup>63</sup> Comme le dit Krueger: « When, at the end, the fairy lady ravishes Lanval away with her on horseback to Avalon, Marie seems to reject feudal courtly values and to dramatize the subversive idea that loyal love cannot survive easily in a world ruled by men. » Op. cit. Krueger, p. 176.

<sup>64</sup> Op. cit. Ross, pp. 200-201.

La *descriptio puellae* de Guilliadon est remarquable pour le contraste entre l'immobilité physique de cette femme et la subversivité qu'elle rayonne. Dans le lai de l'*Éliduc*, Guilliadon est la maîtresse du chevalier Éliduc, reflétant un amour adultère qui est accepté pour sa qualité vivifiante et anoblissante.<sup>65</sup> Pourtant, quand Guilliadon découvre qu'elle est la maîtresse du chevalier et qu'il est marié à une autre femme, elle s'évanouit et est amenée dans une chapelle où elle est crue morte. La femme d'Éliduc, Guildeluec, est méfiante du chagrin soudain de son mari et se met à la recherche de la source, finissant par trouver Guilliadon dans la chapelle. Quand la femme trouve le corps de la maîtresse, elle comprend le chagrin de son mari et elle est saisie par une tolérance inspirée par la beauté de la fille qu'elle trouve veillée. Le texte suit le regard de Guildeluec sur le corps de Guilliadon :

180a] A l'hermitage l'ad menee.

Quant en la chapele est entrée,

El vit le lit a la pucele

1012 Ki resemblot rose nuvele ;

Del cuvertur la descovri

E vit le cors tant eschevi,

Les braz lungs e blanches les meins,

1016 E les deiz greilles lungs e pleins.<sup>66</sup>

La description commence par la comparaison de Guilliadon à une nouvelle rose, un élément qui remplace complètement les constituants de la tête et du visage normalement associés avec la *descriptio*. La descente de la description continue par remarquer les bras longs, les mains et les doigts de la femme, des éléments qui n'obtiennent normalement pas autant d'attention. Ross observe dans l'insistance sur ces éléments une déviation des conventions du portrait médiéval qui se concentre normalement sur des éléments sexualisés du corps féminin, indiquant ici une transgression des frontières genrées de l'époque.<sup>67</sup> Dans un sens même, il s'agirait d'une transgression sexuelle, donnant lieu à un *female gaze* de Guildeluec sur Guilliadon qui transcende le paradigme hétérosexuel axé sur les désirs sexuels masculins.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Ibid., pp. 203-204.

<sup>66</sup> Op. cit. Marie de France, Micha, p. 334.

<sup>67</sup> Op. cit. Ross, p. 219.

<sup>68</sup> Ibid.

Cette transcendance indique la subversivité de Guilliadon ainsi que celle de Guildeluec. Le *female gaze* de Guildeluec invoque un rapport gynosocial entre les deux femmes qui illustre la transgression qu'effectue Marie de France à travers ses personnages. Cette transgression est approfondie quand on considère le rôle de Guildeluec en tant qu'amante de Éliduc, au sujet duquel Ferrante nous apprend que :

Dans les romances médiévales, le pouvoir de l'amour est incarné par une femme qui est l'autre « soi » de l'homme, et qui représente la partie de l'homme qui peut être inspirée par des sentiments profonds pour faire de grands gestes ou s'élever au-dessus les limitations de ce monde.<sup>69</sup>

Guildeluec est alors en même temps une représentante d'une relation gynosociale transgressive et l'incarnation de la spiritualité sentimentale d'Éliduc, mettant la femme dans un triangle relationnel qui impose sur elle un amour pour la maîtresse de son mari et une subversivité complexe qui n'obéit pas aux conventions du Moyen-Âge.

Pour Guilliadon, il est alors signifiant que bien qu'elle soit « morte » et passive, sa *descriptio* produit un effet transgressif sur Guildeluec. La *descriptio puellae* met l'accent sur des parties du corps qui sont plutôt « sociales » ; on utilise ses bras et ses mains pour toucher et embrasser autrui, des fonctions qui ne sont pas du tout genrés.<sup>70</sup> L'absence complémentaire des éléments sexuellement chargés fait que même si Guilliadon ne joue aucun rôle actif dans la scène, elle est un modèle de la subversivité narrative comparable à l'exemple de la fée du *Lanval*.

### ***Les femmes préfiguratrices***

Contrairement à la passivité subversive de Guilliadon analysée ci-dessus, il est aussi pertinent de considérer des exemples de femmes qui jouent des rôles plus actifs dans leurs histoires respectives, même si elles ne semblent pas aussi subversives que les autres femmes de ce chapitre. Prenons par exemple les femmes qui s'avèrent être des héroïnes ou bien des méchantes au sein de l'histoire. De telles femmes pourraient à première vue être attribuées la qualité de subversivité. Les *descriptions* de *l'Équitan* et du *Lancelot* citées dans ce qui suit sont des exemples de femmes préfiguratrices,

---

<sup>69</sup> Op. cit. Ferrante, p. 73.

<sup>70</sup> Op. cit. Ross, p. 219.

c'est-à-dire qu'il y a un décalage temporel et narratif entre le moment où elles sont introduites dans l'histoire et le moment où elles réalisent leurs vraies intentions.

Observons la *descriptio puellae* de la femme du sénéchal dans l'*Équitan*. La femme est de nouveau curieusement décrite généralement de bas en haut sans avoir l'apparence d'un être surnaturel ou magique. L'ordre des éléments n'est pas tout à fait montant, mais se tient approximativement à la direction vers le haut :

Femme espuse ot li seneschals  
Dunt puis vint el païs grant mal.  
La dame ert bele durement  
32 E de mut bon affeitement.  
Gent cors out e bele faiture,  
En li former uvrat Nature ;  
Les oilz out veirs e bel le vis,  
36 Bele buche, neis ben asis :  
El réaume n'aveit sa per.  
Li reis l'oï sovent loër ;  
Soventefez la salua,  
40 De ses aveirs li enveia,  
Sanz veüe la coveita,  
E cum ainz pot a li parla.<sup>71</sup>

Plus tard dans l'histoire, la dame s'avère être une méchante quand elle développe le plan d'assassiner son mari pour marier le roi dont elle est amoureuse. Le sens inversé dans lequel elle est décrite semble arbitraire, mais il est possible que la direction de cette *descriptio* anticipe la trahison maritale que complotte la dame contre le sénéchal. Une telle lecture est soutenue par Ross, qui observe une problématique morale dans l'*Équitan* mais qui n'analyse pas cette *descriptio*.<sup>72</sup>

Cette problématique consiste dans le fait que la femme du sénéchal se déplace d'un côté de l'éventail moral de Marie de France au côté opposé.<sup>73</sup> La femme commence l'histoire de façon archétypique pour la romance médiévale ; tout comme chez Guilliadon, l'amour adultère de la dame pour le roi est toléré puisqu'il est vivifiant et anoblissant et dans ce sens moralement justifié, mais quand elle commence de chosifier son amant le roi pour deviser son plan meurtrier (que le roi lui-même a suggéré), elle tombe en disgrâce et finit par mourir de son propre piège.<sup>74</sup> Cette lecture suggère que l'orientation de cette *descriptio puellae*, qui satisfait autrement à toutes

---

<sup>71</sup> Op. cit. Marie de France, Micha, p. 82.

<sup>72</sup> Op. cit. Ross, p. 198.

<sup>73</sup> Ibid., pp. 203-204.

<sup>74</sup> Ibid.

les conventions du portrait médiéval de Colby, préfigure dans un sens le retournement narratif que subit la dame en devenant un contre-exemple des idéaux féminins qui était probablement reconnu par un public médiéval entendant l'histoire.

En raison de cette chute, la subversivité de la femme est remise en question à cause de sa régression morale au cours de l'histoire. Comme le dit Ross, elle devient dans un sens « l'antithèse » de l'éthique qui gouverne les histoires de Marie de France.<sup>75</sup> Cette perte de grâce, cependant, apporte aussi un contraste intéressant avec les exemples des *descriptioes* soulevées du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette* au premier chapitre. Marie de France applique une objectification au personnage masculin (le roi) comparable à l'objectification de Guenièvre et de Nicolette, le réduisant à un signe directif dans l'histoire qui donne l'initiative du meurtre du sénéchal. Il peut être argumenté que la femme du sénéchal instigue une inversion des rôles genrés médiévaux opposé aux convictions courantes de l'époque, même si elle n'est pas subversive dans la manière que l'est la fée de *Lanval*, faisant d'elle un symbole de la critique sociétale de Marie de France.

Est-ce que Chrétien livrait une même critique ? À première vue, la sœur de l'antagoniste Méléagant, qui obtient sa *descriptio* au milieu du *Lancelot*, semble être un symbole de subversivité. Au cours de l'histoire, la femme s'avère être l'héroïne sauvant Lancelot de la prison de son frère. Dans une courte *descriptio*, elle s'introduit après la victoire de Lancelot sur le chevalier orgueilleux et promet au chevalier des bienfaits dont il aura besoin plus tard dans l'histoire :

Que que cil merci li demande,  
2780 A tant ez vos parmi la lande  
Une pucle l'anbleüre  
Venir sor une fauve mure,  
Desafublee et desliee,  
2784 Et si tenoit une corgiee  
Do la mule feroit grant cos,<sup>76</sup>

La *descriptio* est pauvre en éléments du portrait médiéval, et la *descriptio* insiste de nouveau sur la monture de la femme, tout comme pour la deuxième description de la fée du *Lanval*. Cette insistance sur la monture n'est pas inconnue à Chrétien qui, peu après cette *descriptio puellae*, fait toute une *descriptio animalis* du cheval de Lancelot

---

<sup>75</sup> Ibid., p. 207.

<sup>76</sup> Op. cit. Chrétien de Troyes, Méla, p. 210.

aux tournois de Méléagant. Malheureusement, nous n'avons pas d'espace pour analyser cette *descriptio* en plus de détail.<sup>77</sup>

L'habillement de la femme est aussi remarqué, ou plutôt le manque du manteau et de la guimpe de la demoiselle. Cette absence est remarquable ; les *descriptiones puellarum* insistent normalement sur tous les éléments positifs et riches (ou parfois l'inverse) du portrait de la femme. La pauvreté de la *descriptio* est pourtant contrastée par les soins que prend la femme pour Lancelot après qu'elle a délivré le chevalier de la tour édiflée par Méléagant. Elle s'occupe de lui « si come ele feïst son père, »<sup>78</sup> le vêtit et lui procure un cheval merveilleux pour qu'il puisse retourner à la cour d'Arthur et finalement vaincre Méléagant.

Le contraste entre la *descriptio* et les actions de la femme est signifiant. Tout comme les dames du *Lanval*, la sœur de Méléagant semble posséder de grands biens qui lui permettent de sauver et rétablir Lancelot, ainsi que de résister à son frère. Ses actions, qui sont beaucoup plus étendues et influentes que celles des premiers personnages analysés (Guenièvre et Nicolette), attribuent à la sœur de Méléagant une apparence de subversivité. Cette subversivité est pourtant compromise quand on considère la transactionnalité du rapport entre le personnage et Lancelot. Dans un sens, la transaction du don de la tête du chevalier orgueilleux à la femme après la bataille plus tôt dans l'histoire insère la dame dans la constellation des femmes signes qui tournent autour le protagoniste masculin. La relation entre Lancelot et la dame est alors définie par une dette à Lancelot. Cette dette produit une distorsion dans l'égalité entre les deux personnages dont la femme est la perdante.

Vu sous cet angle, il s'avère alors que ce personnage féminin du *Lancelot* n'est pas subversif de la même façon que les femmes étudiées plus tôt dans ce chapitre. Plutôt, la sœur de Méléagant joue un rôle d'héroïne en service au protagoniste, une fonction qui n'est guère préfigurée dans la *descriptio puellae* que par l'apparente pauvreté qui semble paradoxalement annoncer la richesse qu'elle démontre vers la fin de l'histoire. Un tel héroïsme féminin ne se sépare alors pas du discours masculin auquel il appartient, assimilant le personnage plutôt aux caractères plats vus au premier chapitre. Cette observation soutient l'idée que Chrétien de Troyes utilisait la *descriptio* pour décrire des personnages féminins statiques qui ne jouent un rôle qu'en fonction du narratif masculin du *Lancelot*.

---

<sup>77</sup> Voir la note 60 sur la *descriptio animalis*.

<sup>78</sup> Op. cit. Chrétien de Troyes, Méla, p. 440.

### ***Subversivité ou expérimentation ?***

Ayant vu les exemples des femmes expressément subversives de Marie de France et les femmes héroïnes et prémonitoires des *Lais* et du *Lancelot*, il s'avère qu'il y a une discrédance importante entre la façon dont Marie de France et Chrétien de Troyes utilisaient la *descriptio puellae*. La subversivité étant pour Marie un pilier de presque toutes les *descriptions puellarum* des *Lais*, il est évident que la subversivité ne jouait pas un rôle avec autant d'importance pour Chrétien. Là où Marie a choisi d'utiliser la *descriptio puellae* pour remarquer la richesse, le pouvoir et la grâce de la femme ou bien de préfigurer la problématique que produira le personnage, Chrétien utilise la *descriptio* de manière semblablement aléatoire pour curieusement annoncer l'héroïsme futur de la femme. Ces conclusions résonnent ce qu'écrit Gaunt, qui prétend que les romances médiévales produisent d'un côté des modèles répressifs et misogynes de la féminité, et qui de l'autre côté font des efforts pour déconstruire le système genré médiéval dont elles font partie.<sup>79</sup>

Comme il a été montré alors, Marie de France était beaucoup plus consciente de la manière dont elle utilisait la *descriptio puellae*, appliquant la forme délibérément pour construire des polémiques sociétales et adaptant la forme aux besoins narratifs et critiques qu'elle voulait transmettre. Chrétien de Troyes, cependant, utilisait la forme non seulement pour décrire consciemment les femmes. Il expérimentait avec la *descriptio*, l'appliquait aussi sur des animaux et, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, sur des personnages masculins. De cette manière, il ridiculisait les conventions littéraires autour la forme, s'opposait aux *descriptions* pro-féminines de Marie de France, et fléchissait les frontières de genre de manières frappantes.

Comme nous l'avons annoncé au début de ce chapitre, les exemples de Nicolette en tant que femme subversive auraient bien alimenté ce chapitre. Cependant, en raison du fait que ces scènes jouent avec le genre dans plus d'une manière, ces exemples sont plus convenables pour le chapitre suivant. Ce chapitre-ci a bien fondé nos connaissances sur la subversivité féminine, et nous pouvons bien transférer et incorporer ces connaissances pour nos analyses des exemples captivants à venir.

---

<sup>79</sup> Op. cit. Gaunt, p. 72.

# Chapitre IV : Les *descriptiones puerorum*, le *crossdressing* et le *blackface* ; la flexion du genre comme moteur narratif et critique

Ayant vu l'usage de la *descriptio puellae* pour décrire des femmes qui se détachent des conventions sociales de l'époque médiévale, il nous reste quelques cas particuliers qui méritent d'être analysés pour leur déviation saisissante de la norme féminine archétype de la *descriptio puellae*. Ce chapitre s'occupera principalement de la *descriptio pueri*, la description de l'homme, et de ses dérivés ethniquement chargés, tels que la *descriptio pueri* de Nicolette déguisé en homme, ainsi que des *descriptiones* entremêlant les personnages masculins et féminins.

Pour faire ceci, nous utiliserons des théorisations venant des *gender studies*, un domaine de recherche établi en ce qui concerne la littérature médiévale. En outre, nous prenons en compte des théories sur la construction des notions d'ethnicité et d'orientalisme au Moyen-Âge pour nos analyses de deux exemples de la *descriptio* semblablement orientalistes. En soulevant les instances de l'enchevêtrement du masculin et du féminin, nous exposerons la façon dont les auteurs du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette* travaillaient la figure de style pour atteindre des obscurcissements de genre et des sous-entendus orientalistes dans un but semblablement ironique ou satirique.

Dans les pages qui suivent, nous exposerons et analyserons d'abord comment l'auteur de *l'Aucassin et Nicolette* a joué avec le genre et l'ethnicité par l'acte de *crossdressing* et de *blackface* de Nicolette et les conséquences identitaires qui en suivent. Le chapitre poursuivra par l'étude contrastive de la *descriptio pueri* de l'homme noir et laid que rencontre Aucassin pendant ses aventures et la *descriptio* qu'obtient le prince lui-même tout au début du récit. Nous finirons le chapitre par l'exposition et l'analyse des *descriptiones* qui obscurcissent les frontières du binaire masculin-féminin dans les scènes d'adoration des cheveux des amantes du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette*, ainsi que la scène des retrouvailles des deux protagonistes de ce dernier ouvrage, où ils semblent fusionner dans une description jointe.

Ces dernières scènes représentent bien les libertés créatives prises par les auteurs des deux œuvres, qui employaient la *descriptio* pour achever un

enchevêtrement curieux des genres, et elles illustrent la flexibilité de l'usage de la *descriptio* dans des buts ironiques ou satiriques.

### ***Nicolette en jogleor, noirceur et héroïsme***

La première *descriptio* contenant un inversement des genres que nous traitons est celle de Nicolette, qui se déguise en *jogleor* afin d'échapper à son emprisonnement à Carthagène, où Aucassin et elle sont emmenés après avoir été capturés par les Sarrasins dans le royaume de Torelore. Le départ du couple de Torelore, un pays fictif qui est marqué par l'inversion de toutes les conventions de la société européenne médiévale, est significatif.<sup>80</sup> Torelore est considéré être l'une des zones frontalières où s'achèvent les réunions du couple, un lieu qui, selon Zaerr « n'est ni un lieu particulier ni un autre, indiquant l'intermédialité de leur amour mais aussi de l'œuvre en général. »<sup>81</sup> Cette intermédialité prend des éléments de Torelore ainsi que du monde « réel » de l'*Aucassin et Nicolette*, reflétant quasiment la société contemporaine du Moyen-Âge. L'intermédialité se reproduit aussi dans la *descriptio pueri* qu'obtient Nicolette déguisée en homme dans une exemplification d'une subversivité qui transgresse les frontières entre les genres sexuels :

Et ele s'enbla la nuit, si vint au port de mer, si se herbege ciés une povre femme sor le rivage ; si prist une herbe, si en oinst son cief et son visage, si qu'ele fu tote noire et tainte. Et ele fist faire cote et mantel et cemisse et braies, si s'atorna a guise de jogleor, si prist se viele, si vint a un marounier, se fist tant vers lui qu'il le mist en nef<sup>82</sup>

Dans ce cas, l'ordre et les éléments de la description satisfont bien aux paramètres de la *descriptio*. La tête et le visage noirs de Nicolette sont d'abord évoqués, poursuivis par la mention claire du manteau et de la chemise de la princesse. Le noircissement du visage de Nicolette est d'autant plus intéressant, puisqu'il montre un contraste saisissant avec les insistances précédentes et paradoxales sur la blancheur de la peau de la femme originellement sarrasine.<sup>83</sup> Comme nous l'apprennent Clark et Sponsler,

---

<sup>80</sup> Art. cit. Zaerr, p. 51.

<sup>81</sup> Comme le dit Zaerr : « All three reunions between Aucassin and Nicolette occur in a borderland which is neither one place nor another in the same way that the *cantefable* is neither verse nor prose, epic nor romance, but contains elements of each. » Ibid. p. 49.

<sup>82</sup> Op. cit. Dufournet, pp. 150-152.

<sup>83</sup> C'est la blancheur de Nicolette qui est considérée l'état par défaut. Tout comme le dit De Weever pour la reprise de la peau blanche de Nicolette : « The poet does not use the words for "recover" or "restore" [ ... ] He says simply that Nicolette was as beautiful as she ever was ». Art. cit. De Weever, p. 321.

Nicolette est tolérée de se déguiser en homme et de faire du *blackface* là où des personnages masculins n'ont souvent pas l'option de faire l'inverse, parce qu'elle capitule ultimement à l'autorité patriarcale qui l'oblige à retourner à l'idéal de la bonne Chrétienne blanche et de se marier avec Aucassin.<sup>84</sup>

Ce retour est révélateur de la tradition médiévale européenne, dans laquelle Whitaker reconnaît des métaphores noires, des instances textuelles pleines d'antagonismes associés avec la couleur de la peau.<sup>85</sup> L'opposition la plus évidente ici est celle de la similitude-altérité, qui est représentée dans cette *descriptio* par l'altérité produite par Nicolette qui se déguise en homme noir, une figure chargée assez négativement, et son retournement à l'état blanc et similaire au public, refaisant de la princesse un personnage attrayant et aimable pour l'auditoire cible du Moyen-Âge. Jane Gilbert observe cette même antithèse, dans laquelle la Bonne Chrétienne ne peut jamais être conciliée avec la Belle Sarrasine.<sup>86</sup> Cette opposition, pourtant, ne garantit pas que Nicolette soit heureuse en choisissant l'un des deux états ; elle choisit finalement de retourner à la chrétienté qui règne ultimement sur la sexualité et la féminité de la princesse.<sup>87</sup> Bien entendu, les éléments noircis de cette *descriptio* portent en eux des sous-entendus ethniquement chargés. En raison de ces allusions, Nicolette devient donc une métaphore du système social de l'époque où la peau noire constitue un obstacle qui doit être supprimé pour que l'histoire puisse se terminer à juste titre.

Néanmoins, il peut être argumenté que Nicolette démontre aussi dans ce passage une subversivité : comme le soutient Jacqueline de Weever, le déguisement en homme sarrasin noir de Nicolette est une façon d'assumer sa vraie identité et de se retourner vers ses origines carthagènes.<sup>88</sup> En se déguisant ainsi, Nicolette s'affirme en tant que femme sarrasine et elle acquiert en même temps une assertivité normalement réservée aux hommes portant des vêtements masculins. Cette assertivité témoigne de la subversivité acquise par Nicolette dans la *descriptio*, qui est encore soutenue par l'aventure qu'elle entreprend en cherchant son amant pour leur réunion finale. Dans ce sens, cette *descriptio pueri* illustre alors la subversivité de Nicolette, qui est parmi

---

<sup>84</sup> Op. cit. Clark, Spensler, p. 339.

<sup>85</sup> Op. cit. Whitaker, p. 24.

<sup>86</sup> Gilbert, Jane, « The Practice of Gender in Aucassin et Nicolette », *Forum for modern language studies*, vol. XXXIII, numéro 3, 1997, pp. 217-228, p. 223.

<sup>87</sup> Ibid., p. 225.

<sup>88</sup> Art. cit. De Weever, pp. 319-320

ses pairs entre l'image de la reine Sémiramis et des autres femmes subversives du chapitre précédent.

Le fait que Nicolette transgresse les frontières genrées résonne la théorisation de Clark et Spensler, qui observent que le *crossdressing* permet aux personnages féminins d'entrer dans un univers où les femmes ne peuvent normalement pas pénétrer et de faire des expériences généralement interdites aux femmes.<sup>89</sup> Dans le cas de Nicolette, cette expérience est marquée par le développement identitaire que fait la protagoniste ainsi que par son nouvel héroïsme obtenu par le déguisement. Enfin, c'est le déguisement qui permet à la princesse d'échapper sans problème de Carthagène et de devenir l'héroïne de l'histoire qui sauve son amant du château de Beaucaire. La *descriptio pueri* de la princesse se dévoile ainsi comme le début de l'acte final et héroïque de *l'Aucassin et Nicolette* qui est fondé sur un jeu avec le genre et un sous-entendu orientaliste voire anachroniquement raciste du Moyen-Âge qui revient une fois de plus dans une autre *descriptio* dans le récit.

### ***L'homme noir et laid et le bel homme blanc***

L'autre *descriptio* contenant des éléments ethniquement chargés est celle de l'homme noir et laid que rencontre Aucassin pendant ses chevauchements dans la forêt où s'est cachée Nicolette. Avec une insensibilité amoureuse aux égratignures des arbres de la forêt, Aucassin tombe sur un homme noir et laid qui cherche le bœuf qu'il tenait pour un riche paysan :

Tote une viés voie herbeuse cevauçoit, s'egarda devant lui en mi le voie, si vit un vallet tel con je vos dirai. Grans estoit et mervellex et lais et hidex. Il avoit une grande hure plus noire qu'une carbouclée, et avoit plus de planne paume entre deus ex. et avoit unes grandes joes et un grandisme nés plat e unes grans narines lees et unes grosses levres plus rouges d'une carbounée et unes grans dens gaunes et lais ; et estoit cauciés d'uns housiax et d'uns sollers de buef fretés de tille dusque deseure le genol, et estoit afulés d'une cape a deus envers, si estoit apoiés sor une grande maçe.<sup>90</sup>

Ce qui se démarque ici sont les constituantes stéréotypes et ethniquement chargées de cette *descriptio*. La grandeur et la laideur de l'homme sont tout d'abord soulignées, une mention qui selon Geraldine Heng puise dans la politique imaginaire de l'opposition

---

<sup>89</sup> Op. cit. Clark, Spensler, p. 326.

<sup>90</sup> Op. cit. Dufournet, pp. 114-116.

essentialiste noir-blanc du Moyen-Âge.<sup>91</sup> Tous les éléments de la partie visage de la *descriptio* remarquent la grande taille de l'homme dans tous ses aspects : sa grande tête, la grande distance entre ses yeux, ses grandes joues, son grand nez et ses grandes narines, ses grandes lèvres rouges et ses longues dents jaunes indiquent et alourdissent tous l'altérité de cet homme qui apparaît en tout le contraire d'Aucassin et Nicolette. Tenant compte de la noirceur éphémère de Nicolette, il y a ici une nouvelle opposition poignante d'un personnage blanc et un personnage noir qui affirme clairement le biais contre l'Autre noir inférieur. De plus, comme nous le verrons ci-dessous, il y a aussi une opposition sexuelle entre Aucassin et l'homme noir car Aucassin est décrit en termes assez féminins.

En ce qui concerne la forme, la *descriptio* de l'homme satisfait bien aux paramètres du portrait médiéval sauf pour la cape et la massue de l'homme qui renversent l'ordre autrement bien descendant. Les éléments du visage de l'homme sont surtout bien représentés dans une inversion totale de tous les marqueurs de beauté attribués aux femmes décrites de la *descriptio puellae*. Comme le théorisent Heng et Whitaker, la noirceur des personnages littéraires médiévaux est souvent indicative de l'état pécheur du personnage en question, mettant en même temps l'accent sur la supériorité des personnages blancs, telle qu'elle a été démontrée dans le cas du re-blanchissement de Nicolette.<sup>92</sup> Cette accentuation est encore soutenue quand on considère la *descriptio pueri* qu'obtient Aucassin tout au début du récit, où nous pouvons reconnaître plein d'éléments plutôt « féminins » :

Aucasins avoit a non li damoisiax. Biax estoit et gens et grans et bien tailliés de ganbes et de piés et de cors et de bras. Il avoit les caviax blons et menus recercelés et les ex vairs et rians et le face clere et traitice et le nes haut et bien assis. Et si estoit enteciés de bones teces qu'en lui n'en avoit nule mauvaise se bone non. Mais si estoit soupris d'Amor, qui tout vaint, qu'il ne voloit estre cevalers, ne les armes premdre, n'aller au tornoi, ne fare point de quanque il deust.<sup>93</sup>

Dans cette *descriptio* il est aussi évident que l'ordre des éléments n'est pas tout à fait conventionnel. Les jambes, les pieds, le corps et les bras du prince sont d'abord mentionnés avant que la description continue par la tête du protagoniste, qui est dans le bon ordre et tout à fait semblable à la tête de Nicolette dans la *descriptio* de son

---

<sup>91</sup> Op. cit. Heng, p. 16.

<sup>92</sup> Op. cit. Whitaker, p. 9 ; Op. cit. Heng, p. 42.

<sup>93</sup> Op. cit. Dufournet, p. 44.

déguisement en *jogleor* sarrasin. Les deux amants ont tous les deux « les caviax blons et menus recercelés, le face traitice » et « le nés haut et bien assis », évoquant une similarité mutuelle que nous reverrons dans les analyses qui suivent.<sup>94</sup> Cette similarité semble aussi souligner la féminité d'Aucassin, ce qui fait logiquement partie de l'inversion satirique des genres ancrée dans l'œuvre. Comme il a été dit, cette féminité met en évidence l'opposition entre Aucassin et l'homme noir sur l'axe du genre, distinguant l'apparente beauté féminine du prince de l'effroyable laideur de l'autre homme.

Il est concevable que la rencontre entre Aucassin et l'homme noir sert comme symbole racial et sexué qui implique et soutient le prochain acte de *crossdressing* et de *blackface* de Nicolette, préfigurant la paradoxalité de Nicolette glissant entre les deux genres ainsi qu'entre deux couleurs de peau. Le personnage de l'homme noir et laid étant absent des analyses scientifiques, nous théorisons que le contraste entre Aucassin et son pendant noir sous-entend la dimension raciale de l'*Aucassin et Nicolette* et que cette opposition répond aux attentes conventionnelles du public qui se voyait déjà posé devant l'altérité européenne-arabe/sarrasine plus tôt dans le narratif.<sup>95</sup> En outre, il peut être argumenté que la *descriptio pueri* de l'homme noir constitue une mise en contraste de l'ironie de la féminité d'Aucassin qui est constamment soulignée au sein de l'ouvrage. L'œuvre devient ainsi un récit qui joue non seulement avec le genre sexuel, mais qui n'évade non plus des stéréotypes ethniquement chargés pour insister sur les rapports de force raciaux en vigueur dans la société de l'époque.

### ***L'entrelacement des amants***

Bien que les stéréotypes ethniques soient absents de l'ouvrage de Chrétien de Troyes, le jeu avec les sexes en est d'autant plus étendu. Dans le *Lancelot*, le protagoniste se voit épris d'une sensualité inédite quand il trouve le peigne d'ivoire aux cheveux de Guenièvre. Il ne s'agit pas d'un inversement direct des genres ni d'un vraisemblable

---

<sup>94</sup> Il y a des petites différences intéressantes entre les orthographes deux *descriptions* qui méritent une analyse plus profonde. Michelle Szkilnik a écrit sur ce sujet et a analysé l'usage du genre grammatical dans une multitude d'ouvrages et serait un bon point de départ pour l'analyse du genre grammatical dans l'*Aucassin et Nicolette*. Szkilnik, Michelle, « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romance 1 », dans : Taylor, Karen J. (dir.), *Gender Transgressions, Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Routledge, 1998, pp. 61-88.

<sup>95</sup> C'est l'opposition entre Nicolette en tant que femme sarrasine et Aucassin européen qui est le plus souvent le sujet des recherches sur la race dans l'*Aucassin et Nicolette*, comme on l'a vu chez De Weever. Voir aussi : Menocal, María Rosa, « Signs of the Times : Self, Other and History in 'Aucassin et Nicolette' », *Romanic Review*, vol. 80, numéro 4, 1989, pp. 497-511.

acte de *crossdressing*, mais d'une *descriptio pueri* qui incorpore plein d'éléments similaires aux *descriptions puellarum* du premier chapitre, introduisant une féminité opposant le caractère chevaleresque et masculin de Lancelot. Il est intéressant que les cheveux de la reine paraissent comme le début « le crâne » de la *descriptio*, mais qu'elle incorpore en même temps le corps de Lancelot ainsi que les actions qu'il fait avec la mèche qu'il vient de trouver :

Et cil qui vialt que le peigne ait  
 Li done et les chevox an trait  
 Si soef que nul n'an deront  
 1460 Ja mes oel d'ome ne verront  
 Nule chose tant enorer,  
 Qu'il les comance a aorer,  
 Et bien .C.M.. foiz les toche  
 1464 Et a ses ialz et a sa boche  
 Et a son front et a sa face,  
 N'est joie nule qu'il n'an face  
 Molt s'an fet liez, molt s'an fet riche,  
 1468 An son saing pres del cuer les fiche  
 Entre sa chemise et sa char.<sup>96</sup>

La chevelure de la reine sert de *pars pro toto* substituant au crâne de Lancelot dans cette *descriptio*, effectuant un entrelacement des deux personnages qui glisse entre le masculin et le féminin et qui transgresse les frontières binaires du genre sexuel. Bien évidemment, Lancelot est transporté dans un état d'extase, un état qui revient à maintes reprises dans l'œuvre quand Lancelot se souvient de son amante et qui l'expose à de divers dangers.<sup>97</sup> Cette extase s'exprime par la mention des différentes parties du corps du chevalier auxquels il tient la touffe dans un reflet des éléments constitutifs du portrait médiéval de Colby : ses yeux, sa bouche, son front, son visage et sa poitrine. Certes, il s'agit d'une courte *descriptio* qui s'arrête à la poitrine, mais elle comprend quand même les éléments nécessaires et est un peu plus étendue que la courte *descriptio puellae* de Guenièvre que nous avons vue au premier chapitre.

Il s'avère alors que Lancelot fait quand même du *crossdressing* avec les cheveux de la reine, entremêlant des parties féminines et masculines des deux corps dans une *descriptio* qui est à première vue une *descriptio pueri* mais qui pourrait aussi être lue

<sup>96</sup> Op. cit. Chrétien de Troyes, Méla, p. 132.

<sup>97</sup> C'est aussi ce qu'observe Lazar, qui a écrit sur le rôle des femmes dans l'achèvement de la « Quête de soi » de Lancelot. Lazar, Moshé, « Lancelot et la "mulier mediatrix": La Quête de soi à travers la femme », *L'Esprit Créateur*, vol. 9, numéro 4, 1969, pp. 243-256.

comme une *descriptio puellae*. En tout cas, la *descriptio* a pour conséquence une émasculatation de Lancelot qui se matérialise notamment par l'incorporation d'éléments charnels de la reine dans son corps. Cette émasculatation résonne la théorisation de Ferrante, qui proposait que la convergence des personnages masculins et féminins effectue un affaiblissement de la masculinité du caractère mâle.<sup>98</sup> Ceci démontre l'expérimentation de Chrétien avec la *descriptio* et illustre la flexibilité de la forme. L'adaptation de la *descriptio* démontre en plus l'adéquation du trope pour les jeux avec le genre que faisaient les auteurs médiévaux.

En outre, il est significatif que Chrétien de Troyes ait choisi d'utiliser une *descriptio* dans cette scène. Vu qu'elle contient de multiples composants normalement associés avec les *descriptions* féminines, nous croyons que ce choix a à faire avec l'aspect ironique du *Lancelot*, observé par Green, Gaunt et Reilly à travers toute l'œuvre de Chrétien.<sup>99</sup> Les éléments soulevés dans la *descriptio* de Lancelot suggèrent que Chrétien de Troyes a voulu imposer une lecture féminine du chevalier, imposant sur lui l'infériorité du personnage féminin semblable à celle de Guenièvre et de la sœur de Méléagant qui étaient réduites à des signes narratifs. Cette infériorité reflète l'ironie que l'auteur a voulu transmettre par l'inversement des genres, faisant de Lancelot momentanément un personnage féminin et faible démontrant son penchant pour être l'antihéros contrariant la stature et la noblesse chevaleresques du Moyen-Âge.

Un exemple similaire de l'antihéros masculin qui vénère les cheveux de son amante peut être trouvé dans *Aucassin et Nicolette*, où Aucassin obtient aussi une courte *descriptio pueri* quand il reçoit de Nicolette une mèche de ses cheveux avant qu'elle parte pour traverser la mer et échapper à la famille d'Aucassin, qui la hait :

15 De ses caviax a caupés,  
La dedens les a rüés.  
Aucassins les prist, li ber  
Si les a molt honerés  
Et baisiés et acolés ;  
20 en sen sain les a boutés  
Si recomence a plorer  
Tout por s'amie.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Op. cit. Ferrante, p. 78.

<sup>99</sup> Green, Dennis Howard, *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge University Press, 2009 ; Gaunt, Simon, *Troubadours and Irony*, Cambridge University Press, 1989 ; Reilly, Brian, « Irony and Cognitive Empathy in Chrétien de Troyes's Gettier Problem », *Philosophy and Literature*, vol. 41, numéro 1, 2017, pp. 169-184.

<sup>100</sup> Op. cit. Dufournet, p. 82.

Il y a de frappantes similarités entre cette *descriptio* et celle de Lancelot. Cependant, il pourrait être argumenté que la *descriptio* d'Aucassin ne satisfait pas aux paramètres de Colby, puisqu'il s'agit plutôt des actions du prince que d'une liste des éléments de son corps. Malgré cela, nous estimons que les adorations des cheveux que fait Aucassin sont adéquatement visuelles qu'elles peuvent être considérées des aspects corporels. Cela vaut a fortiori quand on tient compte de la qualité performative de la chantefable jouée au théâtre, faisant de cette *descriptio* aussi un acte visuel très semblable à la *descriptio* des éléments du corps de Lancelot ci-dessus.

Aucassin, tout comme Lancelot, tient les cheveux de son amie à sa bouche et à sa poitrine, dans une nouvelle exposition de l'entrecroisement des personnages principaux masculin et féminin. En outre, les cheveux de Nicolette ici aussi servent comme *pars pro toto*, élément débutant de la *descriptio* et matérialisant un enchevêtrement des amants qui est identifié par Ferrante de produire une incapacité chez Aucassin de se comporter comme un vrai homme.<sup>101</sup> Cette incapacité peut aussi être identifiée chez Lancelot qui, accablé de joie et d'amour, est temporairement rendu impuissant.<sup>102</sup> Cette impuissance des deux hommes semble avoir pour fonction la soutenance de la qualité ironique ou bien satirique des deux œuvres, incarnant la critique sociétale des valeurs chevaleresques et courtoises des deux auteurs. Les deux *descriptions puerorum* démontrent donc d'intéressantes similitudes et ont probablement influencé l'une l'autre.

L'enchevêtrement d'Aucassin et Nicolette, pourtant, va encore plus loin et semble culminer dans une très courte *descriptio* où les frontières entre les deux personnages semblent encore plus effacées :

5       Aucasins li biax, li blons,  
          Li gentix, li amorous,  
          Est issus del gaut parfont,  
          Entre ses bras ses amors  
          devant lui sor son arçon ;  
          Les ex li baise et le front  
          Et le bouce et le menton.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Op. cit. Ferrante, p. 78.

<sup>102</sup> Même si Ferrante ne s'est pas occupée de *Lancelot*, elle observe un glissement de genre similaire dans *l'Erec et Enide* de Chrétien, attestant que l'auteur était (probablement) conscient de ce trope avant son écriture du *Lancelot*. Ibid.

<sup>103</sup> Op. cit. Dufournet, p. 126.

Dans cette description, qui pourrait être nommée une *descriptio amantium*, nous voyons des éléments importants du portrait médiéval dans un ordre arbitraire, tels que la chevelure du protagoniste, ses bras entre lesquels il tient son amante et finalement les parties du visage de Nicolette qu'il embrasse de haut en bas : ses yeux, son front, sa bouche et son menton. Les frontières entre Aucassin et Nicolette ne sont plus évidentes, faisant d'eux une unité amoureuse qui consiste d'éléments conformant à peine au portrait de Colby mais qui ne peut non plus être ignorée en raison de l'entrelacement des deux genres binaires médiévaux. À première vue, la distribution semblablement aléatoire des éléments renforce l'emmêlement des personnages en obscurcissant quelles parties du corps appartiennent à qui. Ce transfert mutuel d'éléments genrés dans cette *descriptio* soutient la théorie de féminisation d'Aucassin de Ferrante, démontrant l'incapacité d'Aucassin de s'affirmer en tant qu'homme et d'autant plus son impossibilité de se différencier de Nicolette et du féminin.<sup>104</sup>

Comme nous l'avons vu, les *descriptiones puerorum* de Lancelot et d'Aucassin ciblent une féminisation des personnages respectifs. L'entrelacement des hommes avec leurs contreparties féminines produit une insistance sur les aspects féminins des corps des deux protagonistes qu'effectue chez Aucassin et Nicolette même une fusion des deux corps qui transgresse les frontières entre le masculin et le féminin. Ces exemples montrent que les auteurs du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette* savaient bien utiliser et manipuler la forme archétype de la *descriptio puellae* pour atteindre des obscurcissements mystifiants du genre des deux personnages en fonction d'une ironisation ou satire narrative. Ces ironisations se fondent sur la faiblesse attribuée aux caractères féminins et se traduisent par l'insistance sur des éléments dits féminins des hommes qui obtiennent les *descriptiones*, conférant à eux une infériorité narrative qui illustre un usage inversé de la *descriptio puellae* normalement utilisée pour faire l'éloge des personnages féminins.

### ***La descriptio atténuante***

Il s'avère donc que la *descriptio*, probablement usée originellement pour décrire les demoiselles justes et belles, était susceptible d'être changée et adaptée pour aussi dépeindre des personnages brisant avec les idéaux médiévaux de beauté féminine. La *descriptio pueri* de Nicolette que nous avons vue au début de ce chapitre en est un

---

<sup>104</sup> Op. cit. Ferrante, p. 78.

exemple et évoque une transformation sexuelle ainsi que raciale de la princesse, démontrant la subversivité de Nicolette en tant que femme héroïne du récit ainsi que le sous-entendu racialisé de l'œuvre. Le développement identitaire de Nicolette est néanmoins aussi libérateur qu'il est éphémère, finalement soumettant la princesse aux conventions chrétiennes, sexuelles et raciales auxquelles elle échappait momentanément par son déguisement masculin. La *descriptio pueri* de Nicolette en homme sarrasin illustre alors en même temps la dimension satirique de l'œuvre, le bouleversement des normes genrées et les limites sur l'apparition physique et l'expression sociale de la femme médiévale et non-blanche.

La dimension raciale de l'*Aucassin et Nicolette* est encore renforcée quand on considère la rencontre entre Aucassin et l'homme noir et laid dans la forêt. Cette scène, enceinte de stéréotypes ethniques, renforce le sous-ton racial du récit, tout en servant d'emphase sur l'inversion satirique des sexes de l'œuvre. Elle souligne la masculinité de l'homme noir qui est en opposition directe avec la *descriptio pueri* assez féminine attribuée à Aucassin au début de l'histoire. Les *descriptions* d'Aucassin et de l'homme noir se contrebalancent pour mettre sur le devant les aspects genrés ainsi que raciaux de l'*Aucassin et Nicolette*, illustrant la versatilité narrative de la forme.

Cette versatilité est exemplifiée encore plus par les trois dernières *descriptions* considérées dans ce chapitre, où il s'agit de descriptions qui tiennent le milieu entre le masculin et le féminin et qui effacent chacune les frontières entre les personnages féminins et masculins. Les enchevêtrements des amants soulevés dans les exemples des cheveux de Guenièvre et Nicolette et de l'entrelacement d'Aucassin et son amante dans leur *descriptio amantium* illustrent que Chrétien de Troyes ainsi que l'auteur de l'*Aucassin et Nicolette* n'hésitaient pas à manipuler la forme pour ironiquement féminiser les protagonistes des deux œuvres et de démontrer leur faiblesse lorsqu'ils sont confrontés avec un *pars pro toto* ou bien avec leur amante propre.

Tous ces exemples nous renseignent sur les usages et les mutations possibles de la *descriptio*, qui a été démontrée d'être utilisée pour des *descriptions* obscurcissant les frontières entre les sexes qui inversent en même temps la fonction originale de la *descriptio puellae*. Les *descriptions puerorum* ont été exposées de développer la défaillance des hommes par l'insistance sur les aspects féminins de leurs corps et informent un changement de la forme qui diffère fortement de la manière dont Marie de France l'a utilisée. Cette évolution de la *descriptio* illustre la volatilité du trope mais montre aussi la dissémination de la figure de style à travers la littérature du XIIe siècle.

# Conclusion

Les chapitres précédents ont démontré que la *descriptio* est une figure de style bien établie et répandue à travers la littérature médiévale de la France du XII<sup>e</sup> siècle. Les conventions de la forme étant encadrées dans nos délibérations théoriques au début de ce mémoire, nous avons regardé de près comment et dans quels contextes la *descriptio* est utilisée. Il s'est avéré que la figure stylistique peut prendre beaucoup de formes différentes, soit-elle appliquée à des personnages féminins, masculins ou bien à un entrecroisement des deux. Les usages ont été démontrés de différer d'auteur à auteur, ce qui montre la diversité du trope et ce qui revient aux conceptions différentes de la féminité qu'avaient les écrivains de notre corpus.

Chrétien de Troyes, par exemple, semble utiliser le trope en même temps pour décrire éparsément des femmes clés de son histoire, ainsi que pour subir son protagoniste à une émasculatation par l'entremêlement d'éléments masculins et féminins dans sa *descriptio* de son vaillant Lancelot. À un certain degré, il en est pareil pour l'*Aucassin et Nicolette*, où les *descriptions* d'Aucassin reflètent la féminité du prince dans un ouvrage parsemé de jeux avec le genre qui culminent dans la *descriptio* du *crossdressing* de Nicolette. En revanche, nous avons vu que Marie de France a tenu à des *descriptions* plus conventionnelles, dans le sens où elles ne concernent que des personnages féminins. Toutefois, les *descriptions* de cet auteur démontrent en même temps comment la figure de style peut être usée pour présenter des femmes subversives non soumises aux idéaux de beauté et de modestie chrétienne courants au Moyen Âge, exposant la critique sociétale que voulait livrer Marie de France.

La conception prépondérante de la fonction de la *descriptio puellae* était celle d'un trope utilisé notamment pour l'introduction narrative de personnages féminins aux récits médiévaux. C'est aussi ce dont témoignent de nombreux chercheurs littéraires, qui utilisent le terme *descriptio puellae* dans leurs considérations des œuvres médiévales sans le définir. Nous avons montré qu'une telle définition peut être postulée et que la *descriptio* est une figure stylistique très vaste qui peut être reconnue dans plusieurs formes dans les trois œuvres sous considération dans ce mémoire. Notamment, nous avons exploré les dérivés de la *descriptio* qui inversent l'ordre descendant du trope et les *descriptions* occupées avec des personnages non-féminins. Les inversions ont été montrées de servir comme des préfigurations narratives du rôle subversif ou bien antithétique que joueront les personnages plus tard dans leurs

histoires respectives. Les *descriptions puerorum*, qui plus est, ont tous été exposées occuper une place centrale dans l'émasculatation voire féminisation des protagonistes masculins du *Lancelot* et de *l'Aucassin et Nicolette* et semblent ainsi refléter les jeux de genre que jouaient les auteurs.

Ces jeux reflètent à leur tour les conceptions fluides du genre chez les auteurs du *Lancelot*, de *l'Aucassin et Nicolette* et des *Lais*. Cette qualité de fluidité est soutenue par les observations des *descriptions*, qui se rapportent toutes à un degré ou à un autre à des convergences ou bien des divergences concernant le genre sexuel des personnages. L'entrelacement de la *descriptio* et de la question du genre est alors accentué et s'est démontré incontournable dans les considérations de la figure de style. Tout cela montre que la *descriptio* est un trope captivant qui mérite de sortir des marges de la recherche de la littérature médiévale.

Dans ce mémoire, nous avons relevé les différents visages de la *descriptio*. Il a été montré que le trope se prête à des usages beaucoup plus larges et divers que permettraient les critères de base formulés au début de nos délibérations. La *descriptio puellae* s'est avérée une figure de style qui brise les définitions implicitement acquises par les chercheurs littéraires et qui était utilisée beaucoup plus flexiblement par les auteurs médiévaux que nous n'assumions avant. La *descriptio puellae* n'est pas une forme qui doit strictement décrire des personnages féminins dans un ordre descendant qui s'arrête à chaque élément associé avec l'idéal de beauté féminin médiéval. Plutôt, la *descriptio* est une figure de style avec une polyvalence immense qui permettait aux auteurs de décrire leurs personnages d'une manière structurée, mais qui leur cède aussi de la liberté pour expérimenter avec le style, l'ordre et le contenu. De telles expérimentations peuvent sans doute être trouvées à travers la littérature médiévale de l'Europe, et il s'avérera assurément qu'il y a de nombreux personnages de qui l'intervalle entre les yeux n'est pas aussi parfait que celui d'Oiseuse.

# Bibliographie

- Arya, Rina, « Male Gaze », dans Mary Kosut (dir.), *Encyclopedia of Gender in Media*. Thousand Oaks, SAGE Publications, 2012, pp. 195-196.
- Busby, Kate, « “Plus acesmez qu’une popine” : Male Cross-Dressing in Medieval French Narrative », dans Taylor, Karen (dir.), *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Routledge, 1998, pp. 45-60.
- Chrétien de Troyes, Méla, Charles, *Le Chevalier de la Charrette ou Le Roman de Lancelot*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- Clark, Robert L.A., Spensler, Claire, « Queer Play: The Cultural Work of Crossdressing in Medieval Drama », *New Literary History*, vol. 28, numéro 2, 1997, pp. 319-344.
- Colby, Alice, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Genève, Librairie Droz, 1965.
- Cottrell, Robert D., « Belleau’s Descriptions of the Female Bosom in "La Bergerie" », *Studies in Philology*, vol. 75, numéro 4, 1978, pp. 391-402.
- Da Soller, Claudio, « Beauty, Evolution, and Medieval Literature », *Philosophy and Literature*, vol. 34, numéro 1, 2010, pp. 95-111.
- De las Nieves Muñiz Muñiz, María, « La "descriptio puellae": tradición y reescritura », dans Esteve, Cesc, *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, 2014, pp. 151-189.
- De las Nieves Muñiz Muñiz, María, « La descriptio puellae dans la poésie italienne de la Renaissance : quelques notes pour une nouvelle approche », *Italique*, vol. XVII, 2015, pp. 187-218.
- De Weever, Jacqueline, « Nicolette’s “Blackness” - Lost in Translation », *Romance Notes*, vol. 34, numéro 3, 1994, pp. 315-325.
- Dufournet, Jean, *Aucassin et Nicolette*, Paris, Flammarion, 1984.
- Evett, David, « "Paradise's Only Map": The "Topos" of the "Locus Amoenus" and the Structure of Marvell's "Upon Appleton House" », *PMLA*, vol. 85, numéro 3, 1970, pp. 504-513.
- Ferrante, Joan, « Courtly Literature », dans *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975, pp. 65-98.
- Fries, Maureen, « “Feminae Populi”: Popular Images of Women in Medieval Literature », *Journal of Popular Culture*, vol. 14, numéro 1, 1980, pp. 79-86.
- Gaunt, Simon, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, 1995.

- Gaunt, Simon, *Troubadours and Irony*, Cambridge University Press, 1989.
- Gilbert, Jane, « The Practice of Gender in Aucassin et Nicolette », *Forum for modern language studies*, vol. XXXIII, numéro 3, 1997, pp. 217-228.
- Green, Dennis Howard, *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge University Press, 2009.
- Guillaume de Lorris, Jean de Meung, Strubel, Armand, *Le Roman de la Rose*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- Heng, Geraldine, *The Invention of Race in the European Middle Ages*, Cambridge University Press, 2018, pp. 315-331.
- Kong, Katherine, « Silence and Speech in Le Chevalier de la Charrette », dans Golden, Rachel May et Katherine Kong (dir.), *Gender and Voice in Medieval French Literature and Song*, Gainesville, University Press of Florida, 2021, pp. 29-48.
- Kretschmer, Marek Thue, « The Elegiac Love Poems "Versus Eporedienses" and "De Tribus Puellis" and the Ovidian Backdrop », *The Journal of Medieval Latin*, vol. 23, 2013, pp. 35-47.
- Krueger, Roberta, « Marie de France », dans Dinshaw, Carolyn et David Wallace, (dir.), *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. Cambridge University Press, 2003, pp. 172-183.
- Lazar, Moshé, « Lancelot et la "mulier mediatrix": La Quête de soi à travers la femme », *L'Esprit Créateur*, vol. 9, numéro 4, 1969, pp. 243-256.
- Marie de France, Micha, Alexandre, *Lais de Marie de France*, Paris, Flammarion, 1994, p. 146.
- Menocal, María Rosa, « Signs of the Times: Self, Other and History in 'Aucassin et Nicolette' », *Romanic Review*, vol. 80, numéro 4, 1989, pp. 497-511.
- Moya, Marie-Hélène, « Les couleurs dans la structure narrative du Lancelot, » dans Arrouye, Jean et al., *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988, pp. 273-283.
- Podol, Peter, « The stylized portrait of women in Spanish literature », *Hispanófila*, vol. 71, 1981, pp. 1-21.
- Reilly, Brian, « Irony and Cognitive Empathy in Chrétien de Troye's Gettier Problem », *Philosophy and Literature*, vol. 41, numéro 1, 2017, pp. 169-184.
- Ross, Valerie Ann, *The Tradition of Subversion in Medieval Vernacular Literature: A Feminist Analysis of Selected Works by Marie de France and Geoffrey Chaucer (Thèse de doctorat)*, Santa Cruz, University of California, 1995.

- Szkilnik, Michelle, « The Grammar of the Sexes in Medieval French Romance », dans Taylor, Karen, *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Routledge, 1998, pp. 61-88.
- Taylor, Karen « Desexualizing the Stereotypes: Techniques of Gender Reversal in Chrétien's Chevalier au lion and Chevalier a la charrete » dans *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Routledge, 1998, pp. 181-203.
- Trillini, Matteo, « La "Descriptio Puellae" en el petrarquismo italiano y español : los ejemplos de Giusto de' Conti y Garcilaso de la Vega », *Revista de filología románica*, vol. 34, número 2, 2017, pp. 267-280.
- Whitaker, Cord, *Black Metaphors: How Modern Racism Emerged from Medieval Race-Thinking*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2019.
- Zaerr, Linda Marie, « Cil d'aval et cil d'amont: Borderlands and the Woman Jogleor in Aucassin et Nicolette », *Text and Performance Quarterly*, vol. 14, 1994, pp. 46-56.