
Le corps blessé dans deux récits français du XII^e siècle, *Guigemar* de Marie de France et *La vie de saint-Gilles* de Guillaume de Berneville

Maria Florencia Vieira*
ENS Lyon

Résumé

Au Moyen Âge, la conception du corps oscille entre deux pôles absolument opposés par rapport aux paramètres modernes ; comme Jacques Le Goff et Nicolas Truong l'ont signalé dans Une histoire du corps au Moyen Âge (2003), le corps est déprécié, condamné, humilié, mais en même temps le paradigme médiévale est fortement marqué par la glorification du corps du Christ, l'Incarnation de Jésus. Le corps devient ainsi l'épicentre d'une série de tensions qui traversent l'univers de signification de cette époque.

Deux récits du XII^e siècle français, *Guigemar* et *La vie de Saint-Gilles*, partagent des points communs très intéressants, même s'ils appartiennent à deux genres différents. L'un de ces points est la conception du corps comme un moyen d'obtenir ce que les personnages recherchent de manière obsédante : soit la communion avec Dieu, soit la réalisation de l'amour. Dans cette quête, le corps de ces personnages, êtres d'exception, est écrasé par la puissance d'une force, d'un acteur majeur, qui fait du corps et de l'expérience de la douleur et de la mutilation un lien avec une autre émotivité, une expérience sensorielle sublime. Ce que nous proposons d'analyser dans ce travail, c'est la représentation de leur exceptionnalité à travers la blessure ainsi que les conséquences narratives et esthétiques de la relation asymétrique entre cette force supérieure, Dieu ou la dame aimée, et le personnage qui se rend à elle.

Mots Clés : *Moyen Âge, hagiographie, corps, blessure, amour, dévotion*

Resumen

En la Edad Media, la concepción del cuerpo oscila entre dos polos completamente opuestos en comparación con los parámetros modernos. Como Jacques Le Goff y Nicolas Truong han señalado en *Une histoire du corps au Moyen Âge* (2003), el

* Profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, magíster en *Lettres Médiévales* por Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3) y doctoranda en la École Normale Supérieure de Lyon. Correo electrónico: mflorenciavieira@gmail.com

cuerpo es depreciado, condenado, humillado, pero al mismo tiempo el paradigma medieval está fuertemente marcado por la glorificación del cuerpo de Cristo, la Encarnación de Jesús. Así, el cuerpo se convierte en el epicentro de una serie de tensiones que atraviesan el universo de significados de esa época.

Dos relatos del siglo XII francés, *Guigemar* y *La vie de Saint-Gilles*, comparten puntos en común muy interesantes, aunque pertenecen a dos géneros diferentes. Uno de estos puntos es la concepción del cuerpo como un medio para obtener lo que los personajes buscan de manera obsesiva: ya sea la comunión con Dios o la realización del amor. En esta búsqueda, el cuerpo de estos personajes, seres excepcionales, es aplastado por el poder de una fuerza, de un actor principal, que convierte al cuerpo y a la experiencia del dolor y la mutilación en un vínculo con otra emotividad, una experiencia sensorial sublime. Lo que proponemos analizar en este trabajo es la representación de su excepcionalidad a través de la herida, así como las consecuencias narrativas y estéticas de la relación asimétrica entre esta fuerza superior, Dios o la dama amada, y el personaje que se entrega a ella.

Palabras Clave: Edad Media, hagiografía, cuerpo, herida, amor, devoción

Abstract

In the Middle Ages, the conception of the body oscillates between two poles that are absolutely opposed to modern parameters. As Jacques Le Goff and Nicolas Truong noted in Une histoire du corps au Moyen Âge (2003), the body is depreciated, condemned, and humiliated, yet at the same time, the medieval paradigm is strongly marked by the glorification of Christ's body, the Incarnation of Jesus. The body thus becomes the epicenter of a series of tensions that permeate the universe of meaning in that era.

Two 12th-century French narratives, Guigemar and La vie de Saint-Gilles, share very interesting commonalities, even though they belong to different genres. One of these commonalities is the conception of the body as a means of obtaining what the characters obsessively seek: either communion with God or the realization of love. In this quest, the bodies of these exceptional characters are overwhelmed by the power of a major force or actor that turns the body and the experience of pain and mutilation into a link with another emotivity, a sublime sensory experience. What we propose to analyze in this work is the representation of their exceptionality through injury, as well as the narrative and aesthetic consequences of the asymmetrical relationship between this superior force, God or the beloved lady, and the character who surrenders to it.

Keywords: Middle Ages, hagiography, body, injury, love, devotion

Introduction

Le XII^e siècle européen a connu une véritable renaissance dans plusieurs champs de la vie artistique et intellectuelle, comme la création littéraire, la réflexion philosophique et la pensée spirituelle. En ce qui concerne la littérature française en vers de ce siècle, nous trouvons une production très prolifique et

aussi exploratrice de concepts et de représentations propres de l'amour et de la mystique, deux types d'expérience qui, très souvent, se logent dans le corps. En ce sens, il faut penser le corps comme le moyen de mesurer et d'expérimenter le monde, et, comme le dit Elian Cuvillier : "perçu comme un lieu d'articulation complexe entre 'chair' et 'esprit', le corps met en jeu le rapport de l'homme à lui-même, aux autres et au sacré" (Cuvillier, 2013).

L'amour et le dévouement religieux sont ainsi des expériences à la fois émotionnelles et sensorielles, qui appartiennent autant au plan physique qu'au plan spirituel, et qui montrent de manière exceptionnelle cette union, ce mélange entre "chair" et "esprit" : l'âme et le corps, désirs et souffrances, deviennent parfois indissociables. Dieu et la dame aimée sont ainsi des figures qui représentent une puissance absolue, appartenant à un autre niveau de perception sensorielle et intellectuelle. C'est pourquoi nous avons choisi d'explorer ces rapports dans deux récits en vers octosyllabiques de ce siècle, *La vie de Saint-Gilles*, récit hagiographique écrit par Guillaume de Berneville vers 1150, et *Guigemar, lai de Marie de France* composé vers 1170.

Il y a dans ces deux ouvrages des personnages qui sont pris par la passion et menacés par l'anéantissement, ainsi qu'une mise en scène de différentes sortes de souffrances corporelles. La douleur est une réalité constante dans les deux récits. Véritable dilemme humain et universel, elle est décrite et représentée depuis l'Antiquité. Sur l'origine de ce concept, Sara Ahmed note que

it is significant that the word 'passion' and the word 'passive' share the same root in the Latin word for 'suffering' (passio). To be passive is to be enacted upon, as a negation that is already felt as suffering. The fear of passivity is tied to the fear of emotionality, in which weakness is defined in terms of a tendency to be shaped by others. (Ahmed, 2014, p. 2)

Cette constellation conceptuelle et étymologique (passion, passive et douleur) nous donne des éléments pour penser le schéma d'une relation asymétrique, comme celle de l'amant courtois avec sa dame, le cas de Guigemar, ou encore du croyant avec Dieu, comme Gilles. Dans les deux cas, le corps n'est qu'un outil pour parvenir à cette communion sacrée, union sublime où le corps est anéanti... ceux qui peuvent la supporter sont vraiment peu nombreux et exceptionnels.

Hybridation et exceptionnalité

Dans *Guigemar* et *La vie de Saint-Gilles* il y a différents degrés de croisements génériques, et dans certains cas, cette hybridation semble servir de mécanisme esthétique qui aide à souligner l'exceptionnalité des protagonistes. L'une des caractéristiques qui unit les deux récits est la présence constante des éléments merveilleux. Dans son livre *L'imaginaire médiéval* (1985), Jacques Le Goff mentionne trois types de merveilleux qui cohabitent pendant le Moyen Âge : le *miraculeux*, c'est-à-dire, le surnaturel proprement chrétien ; le *magique*, soit le surnaturel satanique auquel ressortissent toutes les pratiques de magie et de

sorcellerie ; et le *surnaturel* non-chrétien, celui qui présente des déesses païennes et les fées, parmi d'autres êtres et éléments magiques.

Dans *Guigemar*, *lai*¹ d'origine bretonne, nous trouvons ce dernier type de merveilleux, le surnaturel non-chrétien, puisque l'irruption des motifs féériques est constante dans le récit. Au début, le protagoniste est présenté à partir de formules courantes pour décrire un véritable chevalier : il est le plus beau du règne, sage et vaillant, mais comme il arrive souvent dans les *lais* de Marie de France, Guigemar a un défaut qui le sépare du reste des chevaliers : il n'est pas capable d'aimer. Même si le jeune homme respecte ses autres devoirs chevaleresques, dans cet univers courtois, cette incapacité constitue un problème. En fait, ce trait ne lui permet pas de faire pleinement partie de sa communauté : "pur ceo le tienent a peri/ e li estrange e si ami" (Harf-Lancner, 1990, p. 28).² L'impossibilité d'aimer le rend *peri*, c'est-à-dire, endommagé, abîmé. Mais si on omet ce détail, pour le reste, Guigemar est un chevalier "archétypal", caractérisé par sa courtoisie et sa prouesse physique. Comme le remarque Harf-Lancner (1990) dans son édition des *Lais*, Guigemar répond au thème mythique du chasseur passionné qui rejette l'amour des mortelles (Hippolyte). De ce fait, on peut dire que sa passion est canalisée par l'effort physique et l'aventure propre de la chasse.

Le conflit qui fait surgir l'aventure merveilleuse et amoureuse pour Guigemar est associé à un motif féérique classique, l'apparition d'une biche blanche qu'il souhaite chasser. Il arrive à blesser la pauvre créature, mais en se blessant lui-même en même temps. Alors Guigemar erre longtemps, désespéré par les mots fatidiques prononcés par la biche ensanglantée, avant que la narration ne présente encore une fois un motif féérique très connu et très répandu dans la tradition bretonne : celui de l'accès au merveilleux, à l'Autre Monde... Jean Fourquet explique ainsi que

les mythologues connaissent, et spécialement dans le domaine celtique, le type de l'Autre Monde, monde merveilleux situé au sein du monde naturel, mais dont seul le hasard ou la prédestination permet de trouver l'entrée. Les êtres qui le peuplent sont d'une autre nature que les humains ordinaires, et l'Aventure est associée à des objets magiques, qui révèlent le héros capable de triompher. (Fourquet, 1956, p. 299)

Comme nous l'avons déjà dit, Guigemar est marqué, dès le début du récit, par sa singularité, son incapacité d'aimer ; cependant, sa blessure dans la cuisse semble être l'objet, l'événement, qui lui ouvre "la porte" de l'univers du merveilleux en même temps qu'elle souligne son défaut.³ La blessure fonctionne

¹ Le *lai* est un type de poème à forme fixe qui apparaît au XII^e siècle. Le sujet de la plupart des *lais* conservés est presque toujours emprunté à la matière de Bretagne.

² "Et ce refus lui était reproché comme une tare/ par les étrangers comme par ses propres amis". (Harf-Lancner, 1990, p. 29)

³ Dans la tradition médiévale, la blessure dans la cuisse ou les hanches symbolise très souvent l'impuissance, l'impossibilité "physique" d'aimer. La figure du roi Pêcheur est un exemple de cela.

ainsi comme une sorte de clé qui déclenche le parcours de sa prédestination : le premier accès au monde merveilleux est donné par la forêt, endroit où le chevalier reçoit cette plaie et où il est maudit par la biche, et le deuxième accès, plus important, est donné par la mer, espace de reformulations d'identité dans les récits d'aventures, qui finit par le déposer dans le règne de la seule dame qu'il sera capable d'aimer.

Guigemar et *La vie de Saint-Gilles* présentent des similitudes très intéressantes, bien que les récits poursuivent des buts assez différents. Dans le cas de *La vie de Saint-Gilles*, la merveille apparaît presque au début, et elle marque aussi la singularité, la prédestination de Gilles. Ses pouvoirs guérisseurs le séparent de la communauté, et même si cette séparation n'est pas vécue par Gilles d'une façon agréable, elle est considérée comme une caractéristique positive par la communauté d'Athènes, au moins dans un premier temps.

Guigemar ne semble pas particulièrement gêné par son impossibilité d'aimer, mais sa blessure magique, l'autre aspect de sa singularité, est une menace mortelle, et un cruel rappel de la nécessité pour un chevalier courtois de faire partie d'une communauté. Comme lui, Gilles vit son exceptionnalité d'une manière angoissante, que nous pouvons rapporter aux traits propres des personnages de l'hagiographie : l'*humilitas* et le rejet de l'adulation. Il considère ses pouvoirs divins comme un poids très lourd. Mais Gilles sait qu'il ne peut pas se consacrer aux devoirs terrestres : comme s'occuper d'un royaume, "prendre" une femme... Il fait croire à ses hommes qu'il va devenir un véritable seigneur féodal, mais, en réalité, il fuit Athènes et il abandonne absolument tout ce qui l'unissait au monde matériel et à la vie en société. Le récit le raconte explicitement lorsqu'il quitte Athènes :

Gires est en la veie mis,
gerpist sa tere e ses amis ;
il nen ad n'or n'argent od sai,
cheval ne mul ne palefrei ;
il n'en porte ne veir ne gris,
meis povres dras de petit pris". (Laurent, 2010, p. 38)⁴

Gilles sort de la ville et de la société, et le récit décrit alors une succession d'espaces associés à différents genres. Gilles traverse, seul ou accompagné, l'espace maritime, une île isolée, la forêt et le monastère. Comme dans *Guigemar*, nous trouvons la mer, qu'on peut associer encore une fois aux reformulations d'identité des récits d'aventures ainsi qu'à la tension dramatique du *Tristan et Iseut* de Thomas d'Angleterre ; l'île isolée et le monastère répondent clairement à la tradition hagiographique (point que nous aborderons plus loin). Finalement, l'espace que nous trouvons le plus productif dans le récit, c'est la forêt. C'est là que Gilles semble être finalement en paix dans le monde, lieu hors de la société

⁴ "Voilà Gilles sur les routes. Il a quitté sa terre et ses amis ; il n'emporte avec lui ni or, ni argent, ni cheval, ni mule, ni palefroi, et il ne porte ni vair ni gris, mais de pauvres vêtements de peu valeur". (Laurent, 2010, p. 39)

et dépourvu de hiérarchies, uniquement connecté à la nature et au service solitaire de Dieu.

On peut rappeler les mots de Jean Fourquet, cités plus haut, sur l'accès à l'Autre Monde. Dans ce récit, comme dans *Guigemar*, la forêt, espace au sein du monde naturel, établit une relation avec le monde du merveilleux. Même si on ne peut pas dire qu'il donne à Gilles accès à l'Autre Monde, il apparaît quand même que cet espace est signé, habité par le merveilleux. Nous partageons aussi l'avis de Françoise Laurent quand elle affirme que dans l'enceinte de l'abbaye érigée au sein de la nature sauvage, le bâtiment réservé au saint abbé est comme un rappel de cette retraite végétale. Ce sont là des lieux clos et protecteurs, des lieux de transition et d'initiation où Gilles fait l'expérience de soi, des autres et de Dieu, où il se transforme. (Laurent, 2010, XXXIX)

Le monastère essaie de reproduire, au sein et sous la norme de l'institution et de la hiérarchie chrétienne, la divinité sauvage et naturelle qui avait entouré, nourri et assisté les dernières étapes de la conversion de Gilles.

Dans les deux espaces de convergence entre le récit hagiographique et le *lai* de Marie de France (la mer et la forêt), des éléments se répètent : l'apparition par hasard d'un navire qui aide le protagoniste et la biche blanche qui, dans le cas de *Guigemar*, comme nous l'avons déjà remarqué, est fortement impliquée dans la blessure surnaturelle du chevalier, et constitue ainsi l'agent de la malédiction qui déclenche l'aventure amoureuse et merveilleuse. Quant à la biche blanche de *La vie de Saint-Gilles*, elle joue un rôle protecteur, nourricier ; elle est la matérialisation des soins divins et elle marque l'exceptionnalité et la prédestination de Gilles. Cependant, comme dans *Guigemar*, elle est étroitement liée à la blessure et à la souffrance dernière de Gilles. En protégeant la biche, Gilles est victime de la flèche des chasseurs, scène qui ressemble très fortement à celle de *Guigemar*. Ce dernier point est très intéressant, parce que nous voyons là que Gilles, personnage déjà façonné par les traits de l'exceptionnalité hagiographique (l'empathie et la bonté extrêmes, le pouvoir guérisseur, les signes divins qui le guident, etc.), est encore renforcé dans sa singularité par des mécanismes appartenant au monde du merveilleux "païen".

De ce fait, nous pouvons dire, en suivant les classifications proposées par Harf-Lancner (1990), que ce récit propose une hybridation forte entre le merveilleux miraculeux et le surnaturel non chrétien, bien que le merveilleux premier soit, bien sûr, le chrétien. Un dialogue intéressant se noue entre ces deux univers qui se fondent-delicatement dans le récit : même si l'espace de la nature et de la forêt comme lieu habitable est associé depuis longtemps dans la tradition hagiographique aux figures des ermites et des saints – c'est un lieu commun –, Gilles partage la forêt et sa vie intime avec un animal magique, unurre du monde des fées. Le refus de Gilles d'abandonner l'espace naturel est très ferme ; il repousse systématiquement toute possibilité de réintégrer la société. Cependant, dans l'abbaye, dernier lieu où il habite avant de mourir, comme nous

l'avons remarqué à partir de l'explication de Laurent, il apparaît une petite version de la forêt qui l'avait accompagnée pendant son parcours vers la sainteté.

Corps et âme

Jusqu'ici nous avons parlé de l'hybridation des genres, leurs espaces et l'exceptionnalité des protagonistes. Nous allons traiter ici de la relation dialectique entre le corps et l'âme, qui se trouve dans les deux récits. L'âme n'est pas toujours mentionnée, mais d'autres références nous font penser à cette autre dimension de l'existence : intérieure, intime, connectée avec l'aspect spirituel, intangible. Cette interaction met souvent en évidence un échange, une communication entre "l'extérieur" et "l'intérieur" du corps, que les écrivains et écrivaines du Moyen Âge représentent de diverses manières.

L'hagiographie est le genre par excellence d'échanges, de connections, entre le corps et l'âme. Brigitte Cazelles, dans son livre *Le corps de sainteté*, mentionne le concept d'"incarnation narrative". L'une de ses caractéristiques est celle d'

une insistante visibilité du corps, un portrait qui veut incarner le désincarné, en désincarnant le charnel. Couleurs, odeurs, maigreurs, pilosité, contiennent ainsi un message, reflètent ce qui, pour les auditeurs, constitue la marque exceptionnelle, c'est-à-dire de l'insolite par rapport à leur conception de la normalité. (Cazelles, 1982, p. 49, c'est moi qui souligne)

C'est justement cela ce que nous trouvons dans *La vie de Saint-Gilles*. La corporéité des personnages est très présente, et elle est lourde et abjecte, dépourvue de traces d'érotisme (c'est uniquement Gilles qui est présenté en termes courtois et de beauté, mais au fur et à mesure que la narration avance, ces références disparaissent). Le type de corps que nous trouvons dans la narration, celui que Guillaume de Berneville s'emploie vraiment à décrire, c'est le corps "laid" et abîmé d'une manière ou d'une autre. En ce sens, le genre de miracle que Gilles est capable de faire montre un type de corporeité "malade" :

tut le païs d'els dous resplent,
e vus dirrai cum faitement :
suz cel nen ad si fort leprus,
contreit, desfeit ne poagrus,
ardanz de fu, leiz ne bozu,
ne manc ne avogle ne mu,
si a un d'els est présenté,
par lur preiere n'eit santé. (Laurent, 2010, p. 82)⁵

Cependant, dans le récit, il existe aussi une autre manière de représenter la chair, ou plutôt, son absence. Jean-Pierre Albert la met en relation avec l'abandon progressif de la vie matérielle :

⁵ "Ils illuminent de leur présence la région tout entière, et je vais vous dire pourquoi. Les pires lépreux du monde, les infirmes, les paralytiques, les goutteux, les ardents, les difformes, les bossus, les manchots, les aveugles et les muets, tous, s'ils se présentaient devant l'un d'eux, recouvreraient la santé grâce aux prières de deux hommes". (Laurent, 2010, p. 83)

pour identifier les nombreux avatars de la soustraction de la chair, il suffit d'envisager les pratiques ascétiques et leurs prolongements merveilleux comme des privations systématiques de quelque dimension de l'existence corporelle. Les chemins de la sainteté passent à l'évidence par le refus du plaisir sous toutes ses formes, et tout d'abord de ses expressions alimentaires et sexuelles. Mais il faut aussi rejeter les satisfactions de la propriété, la parure, la vie familiale, la conversation, le repos, le libre mouvement. De façon métaphorique, c'est encore briser avec les figures rassurantes et douillettes d'une identité toute physique que rompre par une stérilité volontaire l'unité biologique d'une lignée, préférer l'errance à l'enracinement d'un foyer, distribuer ses biens pour accéder à un absolu dénuement. (Albert, 1992)

Comme saint homme, le personnage de Gilles souffre effectivement d'une "soustraction de la chair" progressive ; il abandonne peu à peu tout ce qu'il a. Il faut rappeler qu'au début du récit, le narrateur signale le fait que Gilles porte de riches vêtements, mais aussi qu'il ne les apprécie pas : "mult le vesteient richement, / meis il dunë a povre gent/ tut le melz de sa vesteüre" (Laurent, 2010, pp. 69-71).⁶ Qui plus est, il porte et donne une cotte somptueuse quand il fait son premier miracle. Ce qui guérit le pauvre homme paralysé de manière instantanée, c'est le contact avec la cotte portée par le jeune Gilles. Là nous trouvons non seulement la nécessité de se débarrasser des éléments du monde matériel pour faire le bien, mais encore les signes d'un corps "saint", dont le contact est capable de réaliser des actions miraculeuses. En outre, ce moment-là marque le premier dépouillement de ses possessions attesté par le texte.

En ce sens, si nous considérons l'exode terrestre que Gilles s'inflige jusqu'au bout, en quittant son royaume, son titre nobiliaire, sa richesse, ses vêtements, les plaisirs alimentaires, sa beauté et la possibilité d'habiter en société, il est indéniable qu'il peut être considéré comme une figure de la dépossession. Ainsi, nous trouvons en même temps intéressante l'idée de Jean-Pierre Albert (1992) sur la rupture métaphorique de l'identité physique à partir de la stérilité volontaire. S'interdire toute descendance est une autre façon de mettre en relief la volonté de ces figures de disparaître du plan terrestre. Nous pourrions dire que le saint doit finir par appartenir de manière complète au plan de la spiritualité ; rien qui appartient ou qui fait signe vers sa vie terrestre, ne peut rester sur terre.

Sans surprise, Guigemar ne semble pas s'adapter à ce modèle. Il ne souhaite pas quitter sa vie de chasseur, et effectivement il ne semble pas préoccupé par le fait qu'il est considéré comme un *peri* par sa communauté. Mais son dévouement amoureux semble s'imposer à lui à cause de la malédiction de la biche blanche. Dans cet univers narratif, ce qui s'impose comme quelque chose d'impossible à fuir, c'est l'amour. En ce sens, selon Philippe Ménard, pour les personnages dans les *lais* de Marie de France

⁶ "Ils l'habillaient somptueusement, mais il donnait aux pauvres ses plus beaux vêtements".

l'amour représente le bien suprême, le vrai bonheur, la valeur absolue. [...] Chez Marie les chevaliers ne recherchent guère l'aventure et la gloire. Par goût ils resteraient sédentaires pour savourer à loisir de paisibles amours. [...] D'ordinaire, les héros des lais ne sont point des chevaliers errants. L'amour suffit à combler les coeurs. (Ménard, 1979, p. 137)

Il y a, chez Marie de France, une véritable force entropique de l'amour, et cette force n'est pas entièrement destructrice. Même si les protagonistes souffrent à cause de leur amour, c'est lui qui finit par arranger leurs vies : la rencontre d'ordre féerique qui entraîne l'amour entre la dame et Guigemar résout leurs dilemmes. Pour la dame, l'amour de Guigemar met fin à sa situation de femme malmariée et aussi à sa situation de *femina inclusa*⁷. Guigemar, de son côté, arrive à être sauvé par les soins et l'amour de cette dame, et nous pouvons penser qu'une fois réhabilité de son impossibilité d'aimer grâce à elle, il arrive à rejoindre finalement sa communauté ; l'ordre est rétabli.

Nous voudrions maintenant revenir à la corporéité, plus précisément sur les théories de Sara Ahmed (2014), que nous avons déjà mentionnées dans l'introduction de ce travail. Cette théoricienne explore les rapports entre la douleur, la conception du corps et la matérialisation de ses frontières :

The affectivity of pain is crucial to the forming of the body as both a material and lived entity. In The Ego and the Id, Freud suggests that the ego is 'first and foremost a bodily ego' (Freud 1964b, p. 26). Crucially, the formation of the bodily ego is bound up with the surface: 'It is not merely a surface entity, but is itself the projection of a surface' (Freud 1964b, p. 26). Freud suggests that the process of establishing the surface depends on the experience of bodily sensations such as pain. Pain is described as an 'external and internal perception, which behaves like an internal perception even when its source is in the external world' (Freud 1964b, p. 22, emphasis added). It is through sensual experiences such as pain that we come to have a sense of our skin as bodily surface (see Prosser 1998, p. 43), as something that keeps us apart from others, and as something that 'mediates' the relationship between internal or external, or inside and outside. (Ahmed, 2014, p. 24)

À partir de cette explication, il est possible de concevoir la douleur comme cruciale dans la composition physique et sensorielle du corps. Dans ce sens, c'est l'expérience de la souffrance physique qui nous permet de marquer la différence entre ce qui est l'extérieur et ce qui est l'intérieur ; de cette manière, on peut arriver à la conclusion que nous nous rendons conscients de notre corps grâce aux expériences d'ordre sensuel. Sara Ahmed donne aussi une description plus détaillée de ce processus, qui nous permet de mieux "penser" la conception de la douleur et de la blessure dans les ouvrages que nous sommes en train d'analyser :

This process is described beautifully by Drew Leder in The Absent Body. He suggests that 'the body is "absent" only because it is perpetually outside itself, caught up

⁷ Généralement accompagné du motif du mari vieux et jaloux, il s'agit d'une figure de femme prisonnière, enfermée dans le foyer marital.

in a multitude of involvements with other people' (Leder, 1990, p. 4). And so, experiences of dysfunction (such as pain) become lived as a return to the body, or a rendering present to consciousness of what has become absent: 'Insofar as the body tends to disappear when functioning unproblematically, it often seizes our attention most strongly at times of dysfunction' (Leder, 1990, p. 4). The intensity of feelings like pain recalls us to our body surfaces: pain seizes me back to my body. Leder also suggests that pain can often lead to a body that turns in on itself, while pleasure tends to open up bodies to other bodies. (Leder, 1990, pp. 74–5; see also Chapter 7) (Ahmed, 2014, p. 26)

Nous pouvons dire ainsi que le corps a l'habitude de disparaître, il devient absent, et ce qui nous fait revenir à lui, c'est une dysfonctionnalité, c'est-à-dire : la douleur. Ainsi la manière de ressentir davantage le corps et d'en prendre davantage conscience, c'est de le blesser : un postulat qui semble "inscrit" dans ces récits.

Le premier texte que l'on peut tenter d'analyser dans cette optique est *Guigemar*, parce qu'il contient des éléments qui représentent d'une façon exemplaire les réflexions de Sara Ahmed. Effectivement, la blessure de Guigemar, conséquence de la magie et de la malédiction d'une créature féerique, est, comme nous l'avons déjà dit dans la première partie de ce travail, la clé qui lui ouvre la porte du monde du merveilleux ; mais cette blessure est aussi une porte, un trou. Avant de rencontrer la biche, Guigemar n'est pas capable d'aimer, c'est-à-dire, de se connecter vraiment avec les autres. Selon les mots de Sara Ahmed, son intérieur et son extérieur sont bien différenciés (Ahmed, 2014, p. 26). Mais la blessure et la malédiction modifient cette situation :

ne par herbre ne par racine !
 Ne par mire ne par poisin
 n'avras tu jamés garisun
 de la plaie k'as en la quisse,
 de si ke cele te guarisse
 ki suffera pur tue amur
 issi grant peine e tel dolur,
 k'unkes femme taunt ne suffri,
 e tu referas taunt pur li ;
 dunt tuit cil s'esmerveillerunt. (Harf-Lancner, 1990, p. 32)⁸

Dans le discours de la biche, nous trouvons un lien étroit entre la plaie, l'amour et la douleur : les trois concepts sont indissociables. Ce trou dans la chair de Guigemar donne lieu à un jeu d'échanges entre sa subjectivité, ses émotions et celles de la seule dame qu'il peut finalement aimer. La blessure de Guigemar rend possible le contact avec les autres, et même avec une force intangible, l'amour, et ses sensations. Il s'agit d'une ouverture au monde.

⁸ "Nulle herbe, nulle racine, / nul médecin, nulle potion/ ne guériront jamais/ la plaie de ta cuisse/ tant qu'une femme ne viendra pas le guérir, / une femme qui souffrira pour l'amour de toi/ plus de peines et de douleurs/ que nulle autre amoureuse. / Et toi, tu souffriras tout autant pour elle. / Et votre amour émerveillera". (Harf-Lancner, 1990, p. 32)

Après la découverte de Guigemar à l'intérieur du navire magique, il est emmené par la dame et la jeune fille au château, où il est guéri par leurs soins. D'une certaine manière, l'amour pour la dame commence, entre par la blessure, et c'est le pont qui est ainsi établi entre les deux amants : ils tombent amoureux pendant la scène de guérison. Et, si nous revenons aux paroles de la biche, nous trouvons à partir de ce moment du récit, une véritable poétique de l'amour comme blessure, comme douleur :

mes Amurs l'ot feru al vif ;
 ja ert sis quors en grant estrif,
 kar la dame l'ad si nafré,
 tut ad sun païs ublié.
De sa plaie nul mal ne sent.

Mut suspire anguisusement". (Harf-Lancner, 1990, p. 44, c'est moi qui souligne)⁹

L'amour le frappe violemment, son cœur est bouleversé, en guerre, et la narration dit explicitement que c'est la dame qui l'a blessé. En outre, dans cet extrait nous trouvons un premier lien établi entre la douleur physique de la plaie et la douleur intérieure de l'amour (vers soulignés). Nous savons que la douleur physique du chevalier est antérieure à la rencontre de la femme : le récit insiste sur cette agonie dès le moment où Guigemar est blessé, mais une fois qu'il commence à être soigné par les dames, sa douleur et sa plaie changent de nature. La blessure physique cesse de le faire souffrir, mais le supplice continue toutefois.

Il semble cependant que la blessure de la cuisse de Guigemar se déplace : un peu plus loin dans l'histoire, il y a des vers qui décrivent cette nouvelle blessure qui n'est plus visible aux personnages : "amur est plaie dedenz cors/ e si ne piert niënt defors" (Harf-Lancner, 1990, p. 50).¹⁰ La blessure du chevalier qui symbolise

son impossibilité d'aimer est changée en blessure d'amour, et placée, bien évidemment, dans le cœur. Il faut prendre en compte aussi la puissante tradition symbolique qui s'est développée autour du cœur. Il s'agit d'une cavité centrale du corps, remplie de sang, élément par excellence de la vie terrestre ; mais le cœur est aussi lié aux émotions, aux sentiments, aux expériences d'ordre immatériel. De ce fait, le cœur peut être considéré comme un espace de convergence entre la dimension terrestre et la dimension céleste. À partir des mots de Sara Ahmed (2014), nous pouvons penser que les frontières du corps de Guigemar ont été transgressées, perforées ; son corps se rend visible, oui, mais le contact avec les autres devient possible, réel, aussi. Dans ce sens, il est très intéressant que ce soit l'expérience de la douleur qui lui permette d'avoir l'expérience du plaisir qui, comme Drew Leder le signale dans la citation d'Ahmed, a tendance à provoquer le mouvement contraire : l'ouverture du corps.

⁹ "Mais l'amour l'a frappé au vif, / son coeur est désormais au champ de bataille. / La dame l'a si bien blessé/ qu'il a tout oublié de son pays. / *Sa plaie ne le fait plus souffrir / et pourtant il soupire douloureusement*". (Harf-Lancner, 1990, p. 45, c'est moi qui souligne)

¹⁰ "L'amour est une blessure intérieure / qui n'apparaît pas au-dehors". (Harf-Lancner, 1990, p. 51)

Pour revenir à la poétique de la douleur, la dame est à son tour prise par la passion amoureuse, et elle ressent aussi cette expérience à partir des figures poétiques de la douleur. Elle est torturée : "ceo fet Amurs ki la destreint" (Harf-Lancner, 1990, p. 48)¹¹, et elle sent aussi qu'elle et son cœur sont en train d'être brûlés : "[la dame] ki aukes esteit reschaufee / del feu dunt Guigemar se sent / que sun queor alume e esprent (Harf-Lancner, 1990, pp. 44-46).¹² Quant à Guigemar, cet état de languiissement lui est encore inconnu. Il sait tout simplement qu'il souffre et que c'est la dame qui a la possibilité de le guérir :

ne seit uncore que ceo deit,
mes nupurquant bien s'aparceit,
si par la dame n'est gariz,
de la mort est seürs e fiz. (Harf-Lancner, 1990, p. 46).¹³

Là nous trouvons le deuxième croisement entre la blessure physique provoquée par la flèche et la blessure intangible, "intérieure", provoquée par l'amour de la dame. Il est possible de penser que Marie de France met l'accent sur cette idée, cette indistinction entre plaie corporelle et plaie sentimentale.

Nous pouvons aussi analyser *La vie de Saint-Gilles* à partir des théories de la sensation du corps présentées par Sara Ahmed. Mais dans ce cas, afin que la réflexion soit productive, il faut également tenir compte du fait que, dans le genre de l'hagiographie, le corps a une pertinence fondamentale. Même si nous pouvons trouver des similitudes entre *Guigemar* et ce dernier récit, comme nous l'avons déjà noté, dans les textes hagiographiques le corps a une importance et un rôle particulier. Selon Michel De Certeau, le langage le plus important est

le langage du corps, topographie de « trous » et de creux : les orifices (la bouche, l'œil) et les cavités internes (le ventre, ultérieurement le cœur), tour à tour privilégiés, s'inscrivent dans les dialectiques extérieur-intérieur ou englobant-englobé, pour permettre un riche théâtre d'entrées et de sorties. (De Certeau, 2002, p. 59)

À partir de cette citation, il est clair que dans les récits hagiographiques, le corps du saint devient un point d'articulation entre deux plans de l'existence médiévale : le plan terrestre et le plan céleste, et ce dernier se transforme lors une mise en scène des échanges entre ces deux plans, sur la base des orifices et cavités "naturels", c'est-à-dire, comme l'explique Michel de Certeau, les orifices comme la bouche et l'œil, ou les cavités internes, comme le ventre ou le cœur, ainsi que sur la base aussi, bien évidemment, des orifices et cavités accidentelles : les blessures. Cependant, s'il est possible d'affirmer que l'hagiographie renvoie à une "dialectique extérieur-intérieur" du corps, dans laquelle intervient également un échange entre les deux plans de l'existence, nous ne pouvons pas

¹¹ "C'est l'amour qui la torture". (Harf-Lancner, 1990, p. 49)

¹² "[la dame] qui commence à brûler du feu/ que ressent Guigemar, / un feu qui enflamme et embrase son propre cœur". (Harf-Lancner, 1990, pp. 45-47)

¹³ "Il ne connaît pas encore son mal/ mais il comprend bien/ que si la dame ne le guérit pas, / il est sûr et certain de mourir". (Harf-Lancner, 1990, p. 47)

ignorer la complexité du traitement du corps dans ce genre particulier, comme le signale Jean-Pierre Albert :

Pour affirmer le triomphe de l'esprit, il faut mettre en scène ou organiser la défaite de la chair. Cette exigence fonde en premier lieu le paradigme du martyre. Sacrifier sa vie à une cause est sans doute la façon la plus claire de manifester sa supériorité par rapport à tout bien intramondain. Mais le martyre chrétien, tel que l'hagiographie médiévale en multiplie à l'envi les images, va plus loin que cette figure encore abstraite : il est avant tout une destruction emphatique de la chair. (Albert, 1992)

De ce fait, le personnage principal du récit hagiographique doit se soumettre à un processus d'atténuation physique, soit rapide, soit lent, et ce martyre peut prendre des formes très différentes. Dans le cas de Gilles, au début du récit, lorsque le narrateur commence à présenter le personnage, nous trouvons un portrait assez développé de son aspect physique : Gilles est un jeune homme noble, absolument beau, avant de commencer son long parcours vers la sainteté. Mais cette beauté androgyne, digne d'un chérubin, ne peut pas rester intacte longtemps dans son corps. Ce qui est important, ce qui est vraiment l'aspect exceptionnel de son existence, c'est son dévouement religieux, sa sainteté, et comme le précise Jean-Pierre Albert, il faut montrer la prééminence de l'esprit sur la chair profane et éphémère. Dans le récit, ce processus semble commencer quand le jeune homme quitte finalement Athènes.

Il y a un moment révélateur dans la scène du *planctus*¹⁴ des barons de Gilles, où ils font allusion au destin malheureux de sa beauté et de sa jeunesse :

gentils hom noblē e vaillant,
tant mar fud vostre grant bunté,
vostre sens e vostre bealté !
Mar fut vostre bele juvente !
La blanche face e la ruvente,
cum serat or tainte e greslee
del solail e de la gelee !

[...] Mar fud, sire, vostre bealté ! (Laurent, 2010, p. 44)¹⁵

Nous trouvons là une description, assez commune dans les récits hagiographiques, du premier moment de la dégradation physique : il s'agit de l'obscurcissement et du vieillissement de la peau à cause de la faim, de la soif et de l'exposition aux éléments naturels. Plus loin dans le récit, quand le saint homme et l'équipage du navire sont arrivés à l'île déserte, Gilles rencontre un ermite, événement révélateur et initiatique dans son voyage vers la sainteté, puisqu'il représente le style de vie ascétique, solitaire et consacré à Dieu que le

¹⁴ Le *planctus* est l'expression verbale de la souffrance. Il s'agit généralement d'un chant funèbre dédié à une personne réputée.

¹⁵ "Noble, généreux et valeureux seigneur, qu'adviendra-t-il de votre grande vaillance, de votre sagesse et de votre beauté ! Qu'adviendra-t-il de votre belle jeunesse ! Votre visage clair et rose sera brûlé par le soleil et grêlé par le froid !" (Laurent, 2010, p. 45)

jeune homme souhaite avoir. En outre, ce personnage est aussi très éloquent en ce qui concerne la façon de concevoir le corps de ceux qui sont dédiés à l'office divin dans ce récit :

a la porte de sa meisun
 le troverent en oreisun :
 lunke barbe ad, le chef ferant,
 petiz hum fud ne gueres grant,
 mult fu meigres e senz colur,
 taint del soleil e del labur
 Dresce sun chef, sis veit venir,
 premerement les volt fuïr. (Laurent, 2010, p. 58)¹⁶

Selon Françoise Laurent (2010, p. 61), cet ermite répond au modèle "du *vir Dei*, de l'ascète désireux de chercher le salut dans les 'déserts', c'est-à-dire hors du monde". Il s'agit d'un vieil homme, émacié et hâve, exposé à la nature sauvage et aride, à la douleur physique, et qui évite d'avoir contact avec d'autres personnes. Il raconte son expérience de la souffrance à la première personne :

faz ici ma penitence
 en jeunes e en abstinence.
 Jo ne manjuz mie de pain,
 nepurquant sui haité e sain ;
 a la fîee truis peissun
 entre le roche et le sablun.
 Ke vus irreie jo cuntant ?
 Tant ai jo ke plus ne demant.
 [...] Pensez puis jo assez folie,
 meis, merci Deu, ne la faz mie". (Laurent, 2010, p. 61)¹⁷

En solitude, l'ermite pratique la pénitence et le jeûne, et il est très intéressant qu'il dise que même s'il se nourrit d'une manière plutôt humble, il est en bonne santé, parce que sa description antérieure semble contredire son témoignage : il "mult fu meigres e senz colur" (Laurent, 2010, p. 58).¹⁸ Là, il faut penser aux relations paradoxales entre le salut du corps et le salut de l'âme. Tandis que la dimension physique se réduit, l'aspect spirituel de l'individu prend de plus en plus d'importance : "ne vei le mal ne jo ne l'oi : / en Deu me hait, en li m'esjoï" (Laurent, 2010, p. 62).¹⁹

¹⁶ "Ils le trouvèrent en train de prier devant chez lui. C'était un homme de petite taille avec une longue barbe et des cheveux gris. Il était très maigre et son visage hâve était marqué par les épreuves et le soleil. À leur arrivée, il redressa la tête et voulut d'abord les fuir". (Laurent, 2010, p. 59)

¹⁷ "C'est ici que je fais pénitence dans les jeûnes et les privations. Je ne mange jamais de pain, pourtant je suis en bonne santé. Quelquefois je trouve du poisson dans les rochers et dans le sable. Qu'ajouter d'autre ? J'ai plus que je ne demande. [...] Je peux imaginer les pires folies, mais, grâce à Dieu, je ne les commets pas". (Laurent, 2010, p. 62)

¹⁸ "Il était très maigre et son visage hâve". (Laurent, 2010, p. 59)

¹⁹ "Sourd et aveugle au mal, je tire toute ma joie et tout mon plaisir de Dieu". (Laurent, 2010, p. 63)

Dans *La vie de Saint-Gilles* nous ne trouvons pas, comme dans d'autres récits de vie de saints ou de saintes, un véritable enchaînement de tortures ou de mutilations. Le parcours de ce jeune noble d'Athènes est plutôt marqué par l'abandon de la civilisation et de son pouvoir, la faim, la soif, la chaleur et la fatigue corporelle en général. Il est possible d'attribuer l'accent mis sur l'épuisement corporel à la condition d'ermite qui est non seulement celle de Gilles, mais aussi des autres personnages du récit qui consacrent leur vie à Dieu, comme le premier ermite de l'île et celui qui sera son mentor, Vérédème. Selon Brigitte Cazelles,

ascètes et ermites malmènent leur corps en négligeant les protections civilisatrices ; hommes sauvages, ils s'auréolent de mystère, et le miracle, dans les contes d'inspiration celtique comme dans les Vies françaises, c'est que le héros puisse dompter la nature, se détacher du monde sans tomber dans la bestialité. (Cazelles, 1986, p. 60)

De ce fait, la pénitence principale de ce type de figures est l'exposition au froid et à la chaleur et le manque de soins et de nourriture abondante. Par exemple, quand Gilles rencontre Vérédème pour la première fois, le narrateur dit que

li bons hom ki en sun maneit
ne laburout ne ne fuieit,
kar ço esteit roche naïve [...].
Nepurquant n'aveit faim ne sei :
Deu li trovot assez conrei. (Laurent, 2010, p. 80)²⁰

La roche où il habite est extrêmement stérile, mais Dieu lui donne ce qui est nécessaire pour le maintenir en bonne santé. Françoise Laurent décrit cette situation d'une façon très belle et éloquente : "Vérédème — dérivé de *viridis* signifiant 'vert, verdo�ant' — est la seule graine vivante dans un espace minéral et inhospitalier" (Laurent, 2010, p. 81). Gilles semble trouver dans la roche et en compagnie de Vérédème le vrai bonheur, sa place dans le monde : un endroit éloigné de la société et du luxe, où il peut se consacrer entièrement à Dieu. Cependant, cette expérience ne dure pas longtemps ; il faut qu'il continue son chemin vers la sainteté et la splendeur. Il doit quitter Vérédème à cause de la crainte qu'il a d'être loué par lui, puisqu'il a, quoique de manière réticente, miraculeusement guéri un malade. Le renom est ainsi, à la fois, le problème de la vie de Gilles et un très efficace moteur de la narration : il s'échappe chaque fois qu'il risque de devenir célèbre. De cette façon, le récit avance au rythme où Gilles abandonne le monde matériel.

Tout au long du récit, il y a différentes manifestations de cette dépossession progressive, concept d'Albert que nous avons déjà mentionné plus haut. En évitant le renom, Gilles trouve une manière de se dépouiller des aspects propres de son individualité ; de cette façon, il arrive à commencer le processus pour

²⁰ "Le saint homme qui vivait au sommet ne défrichait ni ne cultivait la terre, car ce n'était que de la roche. [...] Pourtant, l'homme ne connaissait ni la faim ni la soif, car Dieu lui procurait largement de quoi vivre". (Laurent, 2010, p. 81)

s'effacer du monde. Cet état d'esprit est manifesté explicitement par lui plus loin dans le récit, quand il habite seul avec sa biche dans la forêt, et qu'il est blessé par les hommes du roi Flovent :

seignurs, feit il, ço gardez vus,
kar jo no voil estre seü
fors de vus ke m'avez veü,
kar si Deus me volsist celer,
gref vus serreit de mei trover. (Laurent, 2010, p. 130)²¹

Il ne se plaint pas si c'est Dieu qui veut qu'il soit trouvé, mais il est clair qu'il souhaite disparaître du monde et échapper à ses interactions physiques : Gilles ne veut pas qu'on lui parle, ni être vu ni connu. Il souhaite ignorer, obturer, ces aspects de son existence qui le rattachent encore à la civilisation et à la chair. Effectivement, à ce moment exact du récit, nous trouvons Gilles dans la forêt, un espace déjà éloigné du monde civilisé, mais il habite aussi à l'intérieur d'une "fosse ben cavee" ; il est presque enterré.

Même si, comme nous l'avons déjà signalé, la figure de l'ermite ne souffre pas forcément de la torture ou de la mutilation, dans le cas de Gilles, l'accélération du processus de la "défaite de la chair", comme l'appelle Albert (1992), est donnée par la blessure qu'il reçoit en protégeant la biche blanche. Et bien que cet événement soit un accident, il déclenche une situation d'auto-torture de la part du saint homme. D'après Gilbert Lascault, "la torture s'efforce de construire le corps comme géographie de la douleur ; de lire la peau comme surface à fendre, où doivent s'écrire les arabesques du non-naturel ; de briser l'unité du vivant, d'instituer le désordre et le manque" (Lascault, 1973, p. 373). Effectivement, la douleur la plus intense et l'institution du désordre dans le récit commence par la blessure de Gilles :

il descorde, si leist aler
e fert Gire par mi le cors,
ki de la fosse ert issu fors
pur garder u la bisse fu.
Grant fu le cop k'out receü :
mut se doute de la grant plaie,
tesk'a l'ortil le sanc lui raie.
Nostre Seignur ad mercié :
arere veit tut de bon gré ;
ne s'entremet de l'estancher,
einz leist le sanc del cors aller. (Laurent, 2010, p. 120)²²

²¹ "Seigneurs, répondit Gilles, veillez-y, car je veux que personne ne sache que j'existe, sauf vous qui m'avez vu. Si Dieu en effet avait voulu me cacher, il vous aurait été difficile de me trouver" (Laurent, 2010, p. 131).

²² "il lâcha la corde de son arc : la flèche partit et frappa en plein corps Gilles, sorti pour voir où était la bête. Le coup violent qu'il reçut provoqua une large plaie qui le fit beaucoup souffrir, et le sang lui coula jusqu'aux pieds. Il remercia le Seigneur, se dépêcha de reculer et, plutôt que de se soucier d'étancher le sang, il le laissa se répandre". (Laurent, 2010, p. 121)

Le saint homme saigne excessivement et il remercie Dieu pour cette blessure brutale, qu'il n'essaie pas de couvrir. Cette plaie, pour Gilles, est l'ouverture aux Cieux. Une quantité exagérée de sang s'écoule de son corps : celui-ci expulse hors de lui l'élément le plus représentatif de la vie physique et sensuelle. Gilles commence à se détacher de ce plan, sa chair est en train de se défaire. En effet, quand il est retrouvé par les hommes du roi, le corps de Gilles ressemble à celui d'un mort :

la dedenz unt Gire trové,
pale e teint e descoluré.
N'est merveille se il s'esmaie :
par mi le cors le sanc lui raie !
Ses dras esteient desramez
e depecez e decirez". (Laurent, 2010, p. 122)²³

À partir de ce moment, se profile avec plus de clarté l'intention de Gilles d'abîmer, de quitter l'écorce matérielle, puisque "pour devenir instrument de rédemption ou de salut, le corps doit être systématiquement détourné de sa vocation naturelle, il doit être *travaillé* dans un sens qui revient à le nier" (Albert, 1992). La blessure de Gilles est l'élément qui marque l'étape finale de ce détournement de la vocation naturelle du corps, l'intention de nier, détruire, son existence physique :

Li reis le vit forment seigner :
de sun bliaut volt depecer
une bende a lier la plaie
pur estanger le sanc ki reie ;
meis cil ne voleit pas suffrir :
plus volt lesser le cors issir. (Laurent, 2010, p. 126)²⁴

Une fois blessé, Gilles change brusquement d'attitude envers la vie. Le narrateur choisit alors d'exprimer la réticence de Gilles à sentir la douleur, même si immédiatement après il dit souhaiter perdre tout son sang. Il s'agit, très probablement, d'une mise en scène de l'humanité du saint homme : il sait que l'action de ne pas soigner sa plaie s'oppose à un comportement humain, civilisé, et aussi à la "vocation naturelle" du corps. Cependant, son désir d'abandonner le plan terrestre est évidemment plus fort. Nous retrouvons un peu plus loin l'idée des biens matériels liés à la vie terrestre, et des émotions associées à ce plan, comme le bonheur et l'orgueil : "meis jo n'ai cure de richeise / dunt m'enorgoill ne ne m'enveise : / le cors voil jo ke seit doilant" (Laurent, 2010, p. 136).²⁵ En outre,

²³ "C'est là qu'ils découvrirent Gilles, pâle, amaigris et épuisé. Rien d'étonnant s'il défait, car il est couvert de sang ! Ses vêtements étaient déchirés et tombaient en lambeaux". (Laurent, 2010, p. 123)

²⁴ "Voyant qu'il saignait beaucoup, le roi voulut déchirer un pan de sa tunique pour bander sa plaie et étancher le sang qui en coulait. Mais Gilles ne le lui permit pas, car il voulait perdre plus de sang encore". (Laurent, 2010, p. 127)

²⁵ "Je n'ai que faire des richesses dont je ne tire ni orgueil ni joie, mais je veux souffrir dans ma chair". (Laurent, 2010, p. 137)

dans ces même vers, Gilles exprime un changement d'esprit : son hésitation par rapport à la douleur disparaît. Son cœur lui dit qu'il faut souffrir.

Évidemment, les réactions et les pensées de Gilles envers la souffrance ne sont pas linéaires ; il s'agit d'un trait qui humanise le personnage. À cet égard, Laurent explique que "ses vertus exceptionnelles pouvaient faire de lui un héros 'inhumain', aussi Guillaume a-t-il choisi de le peindre comme un homme de cette terre, fragile, parfois désemparé, exposé à la fatigue et sensible à la douleur" (Laurent, 2010, XLVII). L'hésitation nous rappelle qu'il s'agit, après tout, d'un humain, et cela rend le personnage plus tragique en quelque sorte. Son chemin exceptionnel vers les Cieux est rempli de douleur, oui, toutefois il l'accepte, même s'il a des moments de doute ; et ce doute, suscité par la souffrance, nous parle aussi de la difficulté du processus de quitter le plan terrestre. Une idée commune à ce genre de récits est qu'il faut apprendre à dominer son propre corps :

l'idéal mis en scène dans les Vies françaises [...] laisse transparaître une attitude et une perception de littéralité ; la sanctification s'y manifeste comme un contrôle absolu sur la matière, comme un détachement surhumain du monde temporel. (Cazelles, 1982, p. 6)

Gilles n'est pas l'exception à ce modèle. Il est capable déjà d'éviter les tentations charnelles et aussi de se nourrir humblement et habiter dans la sauvagerie de la forêt, mais il lui manque encore le contrôle vraiment absolu de sa corporeité. Il considère alors la torture qui provoque la douleur physique comme une occasion de développer cette capacité :

Jo sui blescé, aukes m'en doill,
plus sui pesant ke jo mal sente
par quei la char eüst entente :
kar si ele pot surmonter,
gref me serrat puis le danter. (Laurent, 2010, p. 132)²⁶

Nous pouvons noter aussi dans cet extrait ce que théorise Sara Ahmed (2014), la présence du corps quand nous sommes blessés. Dans le cas de Gilles, il expérimente en même temps le poids de son propre être physique et le détachement de sa chair. Un peu plus avant dans le récit, quand il est déjà blessé, le roi parle de Dieu en lui demandant son identité,

Gires se sist, si escutat,
dresce sun chef, sis esgardat.
Quant il oï de Deu parler,
les olz li perment a lermer :
de la goie, de la duçur,

²⁶ "Ma blessure me fait beaucoup souffrir, et je sens plus que d'habitude le poids de mon corps. Il est bon que je souffre, car ma chair pourrait, grâce à ma souffrance, apprendre à se dominer". (Laurent, 2010, p. 133)

tut en ublie sa dulur,
ne se senti puint anguisus". (Laurent, 2010, p. 124)²⁷

Comme dans *Guigemar*, la blessure physique de Gilles est guérie ou endormie, au moins momentanément, grâce à une force divine et puissante. Dans le cas de Guigemar, il s'agit de l'amour pour sa dame, lequel guérit sa plaie physique mais en provoque en même temps une autre, intérieure et invisible. Nous y avons déjà fait référence ; les blessures de Gilles et de Guigemar sont plutôt similaires sous quelques aspects. Les deux accidents impliquent une biche blanche, motif féerique, et les plaies provoquées par les deux biches portent une sorte de magie : dans les deux cas, l'ouverture de la blessure rend possible le contact avec une force majeure, divine.

Comme la blessure d'amour du chevalier du *lai*, celle de Gilles est cachée. Le récit fait allusion à ce fait plusieurs fois. Le saint homme prend garde que sa blessure soit invisible et que personne ne la connaisse. Les deux plaies ouvrent une autre direction de l'histoire. Dans le cas de Guigemar, il s'agit de la recherche de l'amour qui doit sauver sa vie et le réinsérer dans la société courtoise ; sa plaie se ferme quand il réussit. La blessure de Gilles, par contre, ne guérit jamais : "e il si fud tut son vivant : / unc de la plaie ne guarí / deske a cel jur k'il finí" (Laurent, 2010, p. 136)²⁸ ; et ce fait est cohérent avec la situation terrestre du saint homme : non seulement il s'agit d'une marque de la prédestination et de l'exceptionnalité du protagoniste, puisque cette blessure est surnaturelle, mais encore elle est une sorte de rappel intérieur, intime, du fait que la distance entre les Cieux et la Terre a commencé à se réduire ; la frontière entre les deux plans se déchire lentement. Effectivement, les derniers jours de vie de Gilles sont marqués par des manifestations surnaturelles de sa plaie :

li abbes veit vers sa contree,
meis ne pot faire grant jurnee,
kar sa plaie forment lui greve,
ki chascun jur seigne e escreve :
mult durement l'ad anguissé. (Laurent, 2010, p. 202)²⁹

Nous voyons dans cet extrait le jeu hagiographique entre les entrées et les sorties, un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur, et même entre les deux plans de l'existence. Ce trou exceptionnel qui ne guérit pas, qui ne se ferme jamais, est un rappel constant que la déchirure physique de Gilles est en train de se dérouler. Cette plaie continue à expulser du sang, signe de l'abandon progressif du plan

²⁷ "Gilles s'assit, dressa l'oreille, leva la tête et les examina. En entendant le nom de Dieu, il eut les larmes aux yeux ; et, tout à la douce joie qu'il éprouvait, il oublia sa douleur et ne ressentit plus du tout d'inquiétude". (Laurent, 2010, p. 125)

²⁸ "Et il en fut ainsi sa vie durant ; jamais sa blessure ne guérit jusqu'au jour de sa mort". (Laurent, 2010, p. 137)

²⁹ "L'abbé se dirigea vers son pays, mais il ne pouvait faire de grandes journées, car sa blessure, qui s'ouvrait et saignait chaque jour, l'épuisait beaucoup et le faisait énormément souffrir". (Laurent, 2010, p. 203)

terrestre. Que reste-t-il de Gilles ? Son corps se détériore rapidement : il est faible et sanglant, mais ce qu'il ne perd jamais, et le narrateur nous le rappelle même au moment de la mort du saint homme, est sa lucidité et son abnégation :

ben sent la mort ki lui fud pres,
ke lungement ne vivra mes ;
la lange li veit enliant ;
vein out le quor, le cors pesant,
pur quant out mult bone reison. (Laurent, 2010, p. 222)³⁰

En outre, à partir de la blessure, les miracles de Gilles deviennent de plus en plus spectaculaires, il s'agit d'un *crescendo* de ses pouvoirs surnaturels. Il arrive à maîtriser aussi bien la matière que l'esprit : une fois abbé, Gilles expérimente non seulement une proximité avec Dieu ("Deus le revisitet sovent / e feit pur lui miracles bels" (Laurent, 2010, pp. 144-146)³¹), mais aussi des confrontations avec Satan, qu'il réussit à expulser de la chair de Charlemagne, et du contact direct avec un ange, qui lui donne une lettre, et qu'il est le seul capable de voir. Dans ce sens, c'est la plaie, le trou magique dans sa chair, qui rend plus intense cette interaction, ce croisement des plans.

Conclusions

En somme, les deux ouvrages se démarquent par l'expérience d'une dévotion, soit amoureuse, soit religieuse. Cette dévotion entraîne, comme nous l'avons vu, une interaction entre "la chair" et "l'esprit", qui devient très souvent violente, une sorte de mutilation corporelle représentée de différentes manières. Cependant, pour construire l'exceptionnalité permettant aux personnages d'établir cette connexion intime avec une puissance absolue, les récits mettent en scène un croisement entre différents motifs et traditions, tels que la mer et sa reformulation identitaire, ainsi que les connotations merveilleuses tant de la forêt que de la biche blanche. À partir de ces personnages, les récits établissent un dialogue entre deux univers ; un croisement des frontières génériques se traduisant également par une transgression corporelle.

La blessure semble fonctionner comme un trou, une ouverture qui permet d'établir une connexion à partir de l'expérience de la douleur. Dans le cas de Guigemar, à partir de sa blessure, il est capable de trouver la dame et l'amour. Ce dernier est effectivement comparé à la blessure, à la douleur, et une fois que sa plaie physique est guérie, sa douleur change de nature et d'endroit. En ce qui concerne Gilles, comme il s'agit d'un récit hagiographique, le corps fonctionne comme un point d'articulation entre le plan terrestre et le plan céleste.

³⁰ "il savait que la mort était proche et qu'il ne vivrait plus longtemps. Il éprouvait des difficultés à parler, son coeur était faible et son corps douloureux ; pourtant, il restait parfaitement lucide". (Laurent, 2010, p. 223)

³¹ "Comme Dieu le visitait souvent et accomplissait pour lui de beaux miracles". (Laurent, 2010, pp. 145-147)

Cependant, en même temps, ce point d'articulation, le corps, souffre d'une atténuation physique progressive et volontaire qui se manifeste à partir des souffrances propres de la figure de l'ermite : la dépossession, la fatigue, la faim, la soif et l'exposition aux éléments naturels. Gilles a hâte d'accélérer sa mort ; pour lui, sa plaie est l'ouverture vers les Cieux.

Dans les deux cas, la plaie symbolise un destin, une mission ; le destin de Guigemar se déroule sur le plan terrestre, et c'est pour cela que sa blessure guérit. Quant à Gilles, sa plaie saigne de manière erratique ; elle est un rappel intime et constant que la distance entre les Cieux et la Terre devient de plus en plus courte, et à mesure que son corps s'affaiblit, ses miracles deviennent de plus en plus exceptionnels.

Références

- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburg University Press.
- Albert, J.P. (1992). Le corps défait. *Terrain* [En ligne], 18. <http://journals.openedition.org/terrain/3030>.
- Cazelles, B. (1982). *Le corps de sainteté, d'après Jehan Bouche d'Or, Jehan Paulus et quelques vies des XII^e et XIII^e siècles*. Droz.
- Cuvillier, E. (2013). Le «corps» (σῶμα) entre «chair» (σάρξ) et «esprit» (πνεῦμα). *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], 12. <http://journals.openedition.org/cerri/1255>.
- De Certeau, M. (2002). Hagiographie. *Universalis éducation* [En ligne]. Encyclopaedia Universalis éd., 11, pp. 55-601.
- Fourquet, J. (1956). Le rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes. *Romance Philology*, 9(3).
- Harf-Lancner, L. (éd.). (1990). *Lais de Marie de France*. Librairie générale française.
- Lascault, G. (1973). *Le Monstre dans l'art occidental (un problème esthétique)*. Klincksieck.
- Laurent, F. (éd.). (2010). *La Vie de Saint Gilles*. Champion.
- Le Goff, J. (1985). *L'imaginaire médiéval. Essais*. Gallimard.
- Ménard, P. (1979). *Les Lais de Marie de France, Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*. Littératures Modernes, Presses Universitaires de France.