Marlène Hélie-Joly

Étude littéraire du lai *Yonec*

La thématique de la filiation apparaît à trois reprises dans les *Lais* de Marie de France. Nous la retrouvons en effet dans *Frêne*, *Milon* et *Yonec*. Cette question du lignage s'inscrit dans une réflexion plus globale sur l'amour face aux contraintes de la société du Moyen Age. En effet, l'illégitimité des naissances qui résultent d'unions libres, comme c'est le cas dans *Milon* et *Yonec*, interroge notamment sur le rôle social du mariage et plus largement sur les valeurs du milieu aristocratique. Dans *Yonec*, cette problématique de la filiation est d'autant plus complexe que l'union amoureuse s'opère entre une simple mortelle et un être féerique. Si le titre *Yonec* renvoie au personnage de l'enfant, de ce fils né de l'adultère entre une « malmariée », emprisonnée par son mari jaloux, et un chevalier-autour, c'est bien pour souligner ce motif de la filiation.

Ce septième lai du recueil compte 552 octosyllabes. Il s'articule autour de trois espaces : l'histoire se déroule tout d'abord dans le château du mari, lequel sert de prison à la dame. Son amant-oiseau peut toutefois y pénétrer par la fenêtre. Cet espace clos accueille l'amour secret des deux amants mais n'échappe pas à la vigilance maritale qui provoque par la suite la mort du chevalier. Puis la cité enchantée de Muldumarec représente le deuxième décor du lai : la parole prédicative de l'être « faé » mourant y annonce alors le rôle futur de son fils Yonec. Enfin l'abbaye des religieux où se trouve le tombeau du chevalier constitue le cadre du dénouement : après les derniers soupirs de la dame, le fils, qui connaît la vérité de son hérédité, venge ses parents et tue son beau-père. Le récit suit donc un ordre chronologique, structuré autour de lieux différents. Mais le temps de la narration fonctionne sur un mode plus spiral que linéaire : en effet, de nombreuses analepses et prolepses créent un mouvement rotatoire du récit qui se dit, se prédit et se redit. Le motif même de la métamorphose, qui est aussi marqué que dans *Bisclavret*, contribue à cette dynamique narrative et à cette idée de mouvement, de changement. L'oiseau se transforme en amant, l'amant en oiseau, permettant ainsi l'envol ou la chute, l'amour ou la mort. Toute cette mise en mouvement du récit est sous-tendue par les voix narratives.

En effet, Marie de France fait clairement le choix dans *Yonec* de souligner la puissance des discours prononcés par les deux amants, qu'il s'agisse de leurs lamentations, de leurs prédictions ou de leurs rétrospections. C'est pourquoi nous nous intéresserons à ce lien fondamental entre parole et filiation : dans quelle mesure ce lai, à la fois féerique et pathétique, met-il en valeur le rôle premier de la parole dans le processus de transmission ?

*Yonec* est un récit de filiation merveilleuse (I) où s'expriment intensément les émotions (II) afin de mettre en valeur la toute-puissance de la parole (III).

**I- Le récit d'une filiation merveilleuse**

La problématique du lignage (A) s'inscrit dans une histoire d'amour (B) emplie de merveilleux (C).

**A- La problématique du lignage**

Marie de France insiste d'emblée sur cette question de la filiation. Dès le prologue, l'isotopie de la parenté apparaît à travers la proposition «Dunt il fu nez », les noms à la rime « pere » et « mere » et enfin le verbe « engendra ». La poétesse précise d'ailleurs les noms des personnages masculins en plaçant de nouveau à la rime le nom du fils « Yvvenec » et le nom du père « Muldumarec ». Même si celui de la mère ne nous est pas donné, il est clairement fait mention pendant son portrait des vers 21 à 24 de sa « haute gent », du lignage élevé qui est le sien. Ainsi la question de la filiation est immédiatement présentée comme essentielle et mise en avant dès les premiers vers du lai. Elle s'associe à celle de l'hérédité, qui permet de conserver sa noblesse de sang et les caractéristiques physiques de la mère, ici sa beauté exceptionnelle. En effet, les intentions du mari qui a choisi cette belle dame comme épouse sont clairement expliquées au vers 19 : « Femme prist pur enfanz aveir ».

La question de l'enfantement est d'ailleurs traitée sur un mode antithétique : à la stérilité du couple officiel s'oppose la fertilité du duo adultère. « Issi la tint plus de set anz. / Unques entre eus n'eurent enfanz » (v.37-38) : le mari qui séquestre sa femme pendant de nombreuses années ne donne progéniture tandis que l'amant-autour devient père : « De lui est enceinte d'enfant » (v.327). Au mystère de la procréation s'ajoute celui des origines puisque si Muldumarec est un être féerique, son fils ne présente aucun caractère merveilleux. Il grandit, considéré comme le fils du mari de sa mère, sans développer de pouvoirs magiques particuliers. Le faux lignage est finalement révélé tardivement. Le dénouement voit la vérité éclater : « Oiant tuz li ad coneü/ Qu'il l'engendrat e sis fiz fu » (v.535-536). Comme en écho au prologue, où la filiation entre Yonec et Mudulmarec était clairement annoncée, la fin du récit réaffirme cette hérédité père-fils.

Le motif du sang est révélateur de cette idée de lignage. Fortement présent dans l'épisode de la fuite du chevalier blessé (v.310- 387), il signale certes la blessure de l'oiseau transpercé par les broches de la fenêtre et renvoie alors de manière concrète au liquide organique qui s'échappe du corps meurtri mais on peut lire aussi à travers la récurrence de ce motif une valeur symbolique. On relève de nombreuses occurrences de « li sans vermeilz » (v.312), des draps « sanglent » (v.316), du « sanc » (v.317, v.348, v.358), de la « plaie [qui] seignot adés », du « sanc novel » (v.373), de « le treve tut sanglent » (v.378). La lexie « sang » se déploie ici de manière plurielle et variée, sous forme nominale, adjectivale ou encore verbale. La dame dans son trajet dans l'autre monde suit ce fil d'Ariane sanglant, trace de son amour bientôt perdu. Ce sang qui macule le sol et signale le chemin à suivre représente symboliquement le tracé narratif de l'histoire, son fil directeur, à savoir cette idée de filiation que le terme « sang » définit aussi. De manière plus abstraite, ce sème signifie en effet ce qui constitue la descendance, la parenté. Se rejoignent ainsi subtilement les idées de douleur, de mort et celle de filiation.

Le thème de la parenté apparaît donc bien comme fondamental dans ce lai. Il en structure les épisodes clés et permet de comprendre le rôle essentiel du héros éponyme. Sans l'amour pur et absolu des deux amants, cette question de l'hérédité ne ferait pas sens.

**B- L'histoire d'un amour absolu et réciproque**

Dans *Yonec*, comme dans de nombreux lais de Marie de France, nous assistons à la naissance de l'amour entre une jeune dame et son chevalier. Nous retrouvons le cheminement amoureux que résume le *Gradus amoris*, et notamment les deux étapes préliminaires que sont le *visus,* la vue, et l'*alloquium,* le dialogue*.* Le regard préside en effet à la rencontre amoureuse : « E ele l'ot bien esgardé » (v.114), « Unkes nul jour de sun eé/ Si bel chevalier n'esgarda / Ne jamés si bel ne verra. ». L'échange de paroles vient conforter cette première reconnaissance amoureuse : ainsi le chevalier s'adresse successivement à la dame à deux reprises en discours direct des vers 121 à 134 et des vers 145 à 164. Cette communication verbale permet au chevalier, d'une part, de déclarer son amour et à la dame, d'autre part, d'être rassurée et conquise par cette apparition merveilleuse. Les trois étapes physiques que sont le *contactus*, l'*osculum* et le *factum,* c'est-à-dire respectivement le toucher, le baiser et le fait, sont résumées dans un seul vers qui rend compte de l'accomplissement amoureux entre les deux êtres : « Quant unt asez ris e jué » (v.193). Le déduit amoureux en tant que divertissement et plaisir est ainsi suggéré sur un mode elliptique laissant sous-entendre la réalité du *factum*. Cette idée de jouissance réapparaît au vers 220 quand il est question de « delit » : les deux amants ont le loisir de se retrouver dès que la dame en fait le souhait. « Des que sis sires s'en depart, / E nuit e jur e tost e tart / Ele l'ad tut a sun pleisir » (v.221 à v.223). La fréquence de leurs entrevues secrètes est soulignée par le double rythme binaire « E nuit e jur e tost e tart » : le temps n'oppose aucune barrière, aucune limite à cet amour pur et réciproque.

La force et la beauté de cette passion se heurtent cependant à deux opposants. Le vieux mari jaloux et sa sœur, vieille veuve qui fait office de geôlière, représentent en effet les obstacles à cet amour pur et sincère. De nouveau, la parenté réapparaît pour justifier le rôle respectif des ces deux antagonistes. Ils incarnent l'un et l'autre la séquestration, la méfiance et la sournoiserie. Tous deux contribuent à l'emprisonnement de la dame, à sa surveillance constante, et enfin à sa trahison et au piège final. La dame trace, sans complaisance, le portrait de son mari des v.71 à 90. Nous pouvons en retenir deux parties où s'exprime très clairement la haine de la dame vis-à-vis de son époux : « Cist vielz gelus, de quei se crient, / Quë en si grant prisun me tient ? Mut par est fous e esbaïz !/ Il crient tuz jurs estre trahiz !», « Il ne purrat jamés murir ! / Quant il dut estre baptiziez, / Si fu el flum d'enfern plungiez : / Dur sunt li nerf, dures les veines, / Ki de vif sanc sunt tutes pleines ! ». Ce portrait de l'époux jaloux, paranoïaque, voire démoniaque, puisque tout droit sorti des eaux de l'enfer, a une fonction narrative essentielle car il permet de préparer à la cruauté à venir du mari. Mais nous pouvons aussi y lire une contestation particulièrement moderne et puissante des mariages arrangés, en comparaison des unions libres et choisies.

Cette adversité symbolisée par le mari conduit à la mort des amants dont la passion résiste malgré tout au temps et au trépas. La fidélité de la dame vis-à-vis de son amant mort demeure en dépit des années : elle conserve la mémoire de cet amour perdu et respecte les recommandations donnés par son chevalier quand son fils est adoubé, de nombreuses années plus tard. Le dénouement permet la réunion des deux amants dans le même tombeau : « A grant honur la dame unt prise / E el sarcu posee et mise / Delez le cors de sun ami » (v.549-551). Comme dans *Les Deux Amants,* l'ultime étreinte scelle pour l'éternité un amour hors du commun.

La passion amoureuse qui unit, par delà le temps et par delà la mort les deux amants signe la noblesse et la puissance des sentiments partagés. Elle s'inscrit dans un cadre merveilleux qui lui apporte un souffle supplémentaire d'absolu et de magie.

**C- Le merveilleux**

Le merveilleux fait son apparition avec l'arrivée dans le récit de Muldumarec auprès de la dame emprisonnée. La métamorphose de l'oiseau en chevalier est le premier prodige. C'est d'ailleurs autour de ce personnage féerique que se construit le merveilleux dans l'ensemble du lai. Le choix de l'autour peut se justifier d'une part par le fait qu'il s'agit d'un oiseau réservé à la classe aristocratique et qu'il marque donc l'élégance et la noblesse : le chevalier lui-même le confirme quand il dit « Gentil oisel ad en ostur ! » (v.122). D'autre part, c'est un rapace, or en latin *rapax, rapacis*, signifie « celui qui ravit » : ici, l'autour ravit une proie singulière, le cœur de la dame aimée.

« Quant ele ot fait sa pleinte issi,

L'umbre d'un grant oisel choisi

Par mi une estreite fenestre ;

Ele ne seit que ceo pout estre.

En la chambre volant entra ;

Giez ot as piez, ostur sembla,

De cinc mues fu u de sis.

Il s'est devant la dame asis.

Quant il i ot un poi esté

E ele l'ot bien esgardé,

Chevalier bels et genz devint.

La dame a merveille le tint. » (v. 105-116)

Ce passage qui évoque l'arrivée de l'autour dans la chambre de la dame et sa transformation en chevalier se termine sur le terme de « merveille » : l'expression « tenir a merveille » signifie « être étonné(e) de ». Elle renvoie donc à l'effet produit sur la dame, à savoir l'étonnement, l'admiration devant cette *mirabilia*, ce mystère absolu de la métamorphose. Marie de France ralentit le rythme de sa narration dans ce passage : elle prend le temps de souligner l'apparition inattendue de « l'umbre d'un grant oisel ». Elle insiste particulièrement sur l'envergure impressionnante de l'oiseau (« grant oisel », « cinc mues ») qui contraste avec l' « estreite fenestre » par où il entre. La métamorphose est passée sous ellipse : le verbe « devint » condense en lui seul tout le processus de transformation. Si la grandeur était la caractéristique fondamentale de l'oiseau, celle du chevalier est sa beauté comme le souligne la redondance « Chevalier bels et genz ». La position en tête du vers 115 de ce groupe nominal « Chevalier bels et genz », et qui constitue à lui-seul presque l'ensemble de l'octosyllabe, met en valeur la nouvelle identité physique de l'être magique. L'amant « faé » est capable de bien des métamorphoses puisqu'il va ensuite proposer à sa dame de prendre son apparence dans le lit afin de recevoir le Saint-Sacrement et de dissiper ainsi tout soupçon d'esprit maléfique : « la semblance de vus prendrai, / Le cors Damedeu recevrai » (v.161-162). Créature magique, Muldumarec, par sa seule présence, innerve le récit de merveilleux.

Autour de ce personnage, se greffent également des éléments merveilleux. Nous pouvons noter tout d'abord la présence d'objets magiques. Les trois présents offerts par le chevalier blessé à sa dame, qui apparaissent des vers 415 à 440, relèvent du merveilleux par le pouvoir qui leur est conféré : l'anneau d'oubli agit sur le passé pour que le mari ne se souvienne de rien ; l'épée vengeresse, quant à elle, est destinée à Yonec pour châtier dans l'avenir l'époux cruel ; enfin, la tunique luxueuse permet à la dame de retrouver dans le présent son statut social de femme noble. Ces trois dons confèrent donc la maîtrise du temps à la dame comme Nathalie Koble et Mireille Seguy le précisent dans leur note. En outre, le récit est parsemé de références aux chiffres mystérieux et sacrés, qu'il s'agisse du chiffre 7 ou du chiffre 3 : la femme est enfermée pendant plus de sept ans, en référence à la valeur magique et symbolique que l'on retrouve dans les sept jours de la semaine, les sept merveilles du monde ou encore les sept péchés capitaux. Le chiffre 3 est un chiffre auguste qui indique l'achèvement, la totalité : sans revenir sur les trois dons de l'amant déjà évoqués, il est question de trois salles traversées par la dame avant de retrouver son chevalier dans « la tierce chambre »*.*

Enfin, l'espace est lui aussi emprunt de merveilleux : au monde féodal qui renvoie à l'espace réel et verrouillé du château, où les lois de la morale traditionnelle enferment les personnages, s'oppose l'Autre Monde, celui de la cité de Muldumarec. La dame y accède par un tumulus funéraire, lieu de passage rituel dans la tradition folklorique. Cet Autre Monde, assimilé dans les récits mythiques à celui des dieux et des morts, apparaît comme un espace qui respecte l'architecture féodale mais qui se voit valorisé de toutes les richesses et beautés d'un lieu parfait. C'est donc le monde de l'opulence et de la liberté. C'est aussi l'espace de l'altérité, là où l'amant réside et règne. C'est enfin le lieu de la justice, là où le châtiment pourra s'accomplir. Si lors du premier voyage de la dame dans l'Autre Monde, le trajet se fait initiatique pour atteindre le lieu caché, lors du deuxième voyage qui s'effectue alors avec le mari et le fils, il n'est pas question de passage. Le lieu inconnu est annoncé à travers le pronom adverbial « i » (y) aux vers 473, 475 et 477 : « il i alast », « sa femme e sun fiz i menast », « alé i sunt ». Le flou géographique domine alors : reste que le « chastel » est le « plus bel » du monde (v.481-482) et que nous sommes bien, de nouveau, dans la cité de Muldumarec.

Ainsi de nombreux éléments merveilleux sont dispersés dans le récit. Mais la frontière entre réalité et merveille est souvent poreuse. Le personnage de Yonec en est un bon exemple puisque, fils d'un être magique, il ne possède aucune caractéristique merveilleuse.

Transition : Le choix du titre *Yonec* pour ce lai se justifie même si l'enfant n'est pas le personnage principal de l'histoire : le héros éponyme figure en effet une des idées centrales de ce texte poétique, celle de la transmission. Il est le fruit des amours secrets de ses parents et de l'hybridité entre normalité et merveilleux. Il condense donc les éléments clés du récit que sont la filiation, l'amour et le merveilleux. Il porte aussi en lui tout le tragique de cette histoire sombre où souffrance, douleur et trépas ponctuent les destinées des personnages. La conteuse, par son art des émotions, cherche en effet à offrir un texte particulièrement sensible et touchant.

**II- L'art des émotions**

Les émotions en tant que mouvements de l'âme (A) contribuent au caractère pathétique du lai (B) et conduisent à une tonalité tragique (C).

**A- Le mouvement des émotions : l'émoi de l'amour**

Le terme « émotion » vient du latin *motio* qui signifie mouvement et du préfixe *e-* qui marque l'extériorisation. Or, l'émoi de l'amour ressenti par la dame, dont nous suivons de manière privilégiée la conscience, suit une progression vers l'extérieur: après la peur éprouvée devant l'être « faé », succède la confiance en l'autre. Deux verbes marquent le mouvement intérieur de la dame à la vue de la beauté du chevalier: « li sens li remut et fremi » (v.117). Ce bouleversement interne s'accompagne d'une manifestation extérieure : «  Grant poür ot, sun chief covri » (v. 118). Un changement de comportement s'opère après les paroles rassurantes du chevalier : « La dame se raseüra, / Son chef descovri, si parla » (v.136). Le fait de se voiler puis de se dévoiler le visage, le fait de se taire puis de parler, marquent le mouvement allant de la peur au soulagement. La « grant joie » (v.212) sera l'étape suivante dans l'agitation de l'amour.

Dès lors, la perturbation de l'être, suscitée par le sentiment amoureux, va entraîner une véritable transformation de la dame. De lasse et triste, elle devient heureuse et coquette : « Pur la grant joie u ele fu / Que suvent puet veeir sun dru / Esteit tuz sis semblanz changiez. » (v. 225-227). L'amante, comme son bien-aimé, est capable de transformation, mais si le mystère de la métamorphose de son amant reste entier tout au long du récit, le secret de la sienne est rapidement percé par son mari jaloux. La transformation physique de la dame, qui retrouve beauté et joie de vivre, éveille les soupçons de son mari et conduit à la mort de son amant. La dame se trahit donc par ses propres émotions, par ses propres mouvements affectifs et bouleversements physiques.

Si l'émoi de l'amour se manifeste chez la dame à travers les changements du corps, il se concentre chez le personnage masculin dans son discours : « Jeo vus ai lungement amee/E en mun quor mut à desiree ; / Unke femme fors vus n'amai/ Ne jamés autre n'amerai » (v. 127 à 130). Le verbe « amer », couplé au substantif « desiree », compose des rimes où le sentiment amoureux sature la parole de l'amant. D'ailleurs, quand il demande à la dame de faire de lui son « ami » (v.125), il faut entendre derrière le mot « ami » le sens d' « amant », de celui qui est digne d'être aimé, idée que nous retrouvons clairement au vers 220 : « Sun ami voelt suvent veeir / E de lui sun delit aveir ». L'expression amoureuse du chevalier relève donc davantage du domaine de la parole, qui laisse place aux sentiments, tandis que la dame éprouve dans son corps l'émoi de l'amour.

Cette passion amoureuse va rapidement conduire au tourment et à la souffrance, introduisant alors dans le lai une dimension pathétique.

**B – Le caractère pathétique**

La passion, au sens premier de souffrance, est subie à deux reprises par la dame : tout d'abord lorsque son emprisonnement l'isole du monde et de la vie et ensuite lors de la blessure mortelle de l'amant « faé ». Au début du récit, alors que la dame prend pour la première fois la parole en discours direct, le *pathos* envahit son discours : « Lasse, fait ele, mar fui nee ! / Mut est dure ma destinee ! » (v.67-68). La ponctuation expressive souligne la détresse de la dame, prisonnière de son mari jaloux. L'adjectif « lasse » et l'adverbe « mar » insistent tous deux sur le malheur de sa destinée. La parole retranscrit alors toute la douleur de la dame. Elle pleure, elle soupire, elle se plaint : « Et en plurant se dementot ». Le verbe « dementer » signifie en ancien français « se désoler », « gémir », « se tourmenter ». Étymologiquement, il veut dire « être dément ». La folie, née du désespoir, n'est pas loin. Nous retrouvons ces mêmes lamentations à la fin du récit quand les religieux qui prient devant le tombeau de leur seigneur « comencierent a plurer / E en plurant a recunter / Que c'iert li mieudre chevaliers » qui reposait dans ce lieu : leur *planctus* en discours indirect contribue également à la tonalité pathétique du lai qui s'étend donc du début du récit jusqu'à son dénouement.

Les personnages ne sont pas les seuls à tenir des propos pathétiques : la conteuse elle-même fait part de sa peur et de sa douleur dans des interventions où de nouveau la syntaxe émotive traduit les sentiments. C'est le cas notamment aux vers 295 et 296 quand il est question des « engins » de mort mis en place par le mari : « Deux, qu'il ne sout la traïsun / Que apparaillot le felun ! ». L'exclamation tragique et l'apostrophe à Dieu soulignent, plus que l'intérêt de la narratrice pour le sort du chevalier, son chagrin pour le malheur qui l'attend. La phrase exclamative « Li sans vermeilz en sailli fors ! » (v.312), qui raconte le moment de la blessure mortelle, inclut dans le récit même des aventures des deux amants l'intention pathétique.

Au delà des mots, les émotions se manifestent physiquement à travers les pâmoisons à répétition de la dame : nous pouvons en compter en tout sept, chiffre symbolique précédemment évoqué. Tous ces évanouissements suivent une gradation dans l'intensité et le nombre : elle se trouve « pasmee » une première fois à la découverte de la blessure sanglante de son amant, puis une deuxième fois sur le lit de mort de ce dernier. S'ensuivent quatre pâmoisons successives sur le chemin du retour qui symbolisent la puissance du malheur et la fragilité physique de la dame, tout aussi encline à mourir. Enfin son dernier évanouissement sur le tombeau de son bien-aimé scelle sa mort. Toutes ces pâmoisons accompagnent donc la mort de l'amant-autour jusqu'à le rejoindre dans un ultime évanouissement.

Ce lai se singularise donc par la dimension pathétique qui parcourt l'ensemble du récit : les émotions nées de l'évocation ou du spectacle de la souffrance s'associent à la tonalité particulièrement tragique qui domine.

**C- La tonalité tragique**

La menace de la mort plane dès la première prise de parole de la dame : « En ceste tur sui en prisun, / Ja n'en istrai si par mort nun. » (v.69-70). Son isolement forcé relève déjà d'une certaine mortification. Deux scènes de trépas viennent confirmer cette menace initiale : tout d'abord l'épisode de la blessure mortelle de l'être « faé » pris dans les pièges longuement décrits des broches installées par le mari jaloux puis le dénouement avec la mort de la mère sur le tombeau de son amant, qui précède la décapitation du beau-père. L'entassement dans un même lieu des trois morts de l'histoire s'inscrit dans une sorte de gradation funeste où la violence passée se trouve supplantée par la vengeance présente.

« La verité li ad cuntée.

Sur la tumbe cheï pasmee ;

En la paumeison devïa,

Unc puis a humme ne parla.

Quant sis fiz veit que morte fu,

Sun parastre ad le chief tolu ;

De l'espeie ki fu sun pere

Ad dunc vengié lui e sa mere. » (v.539 à 546)

Dans ce passage, le rythme narratif s'accélère brusquement pour traiter en un vers de la mort de la dame que constate brutalement le fils (« Quant sis fiz veit que morte fu ») et enchaîner immédiatement au vers suivant sur celle de son « parastre », c'est-à-dire de son beau-père à qui le garçon enlève la tête: « Sun parastre ad le chief tolu ». La « tumbe » sur laquelle s'évanouit et se meurt la dame est celle de son amant. Le trio central des actants de l'histoire s'effondre donc dans ce lieu de mort. La distinction entre « parastre » et « pere » replace chacun dans sa position originelle, sans confusion. « Lui e sa mere » sont réunis dans le tombeau mais aussi dans l'acte de vengeance effectué par le fils. Nous pouvons d'ailleurs nous étonner de la rapidité de la décision prise par le fils d'exterminer d'un coup d'épée l'homme qu'il considérait jusqu'alors comme son père.

Dans l'épilogue du lai, la narratrice joint le pathétique au tragique en évoquant tout à la fois les conditions de genèse et de réception de « cest aventure » : « Cil ji cest aventure oïrent / Lunc tens après un lai en firent / De la pitié de la dolur / Que cil suffrirent par amur ». La tristesse et la compassion des premiers auditeurs de cette histoire ont provoqué le besoin de transformer cette aventure en lai, d'abord chanté dans la tradition bretonne puis versifié en conte rimé par Marie de France. L'aventure est alors tout autant celle du lai que celle de ses personnages. « Pitié », « dolur », souffrance et amour forment un ferment littéraire fertile, pour reprendre la métaphore végétale chère à la poétesse, à même de produire un lai fleuri et touchant.

Transition : le pathétique et le tragique qui dominent dans ce récit mettent donc en valeur l'écriture des émotions. Les mouvements de l'âme sont ressentis et exprimés à trois niveaux : le premier niveau est bien sûr celui des personnages qui mettent en mot leurs affects et notamment leur douleur, le deuxième est celui de la conteuse qui prend part personnellement au malheur des personnages de son histoire et enfin à un dernier niveau, le récepteur est lui aussi atteint par la souffrance éprouvée et l'atmosphère tragique. La parole est alors présentée comme la seule voie de secours pour échapper à l'oubli et pour permettre la transmission.

**III- Le pouvoir de la parole**

Le discours double voire supplée la narration (A) au point de créer une circularité de la parole (B) qui souligne le rôle de la voix poétique (C).

**A- Discours qui double voire supplée la narration**

Ce lai offre une grande variété et densité de paroles rapportées : nous trouvons de longs discours rapportés au style direct, surtout quand il s'agit de retranscrire les paroles des deux amants, et dans une moindre mesure celles du mari jaloux. Le discours indirect vient compléter cet usage des paroles rapportées. Le discours indirect libre est lui aussi présent, notamment à l'annonce de la naissance future de Yonec : « De lui est enceinte d'enfant. / Un fiz avra, pruz e vaillant ; / Icil la recunforterat. / Yonec numer le ferat ». (v.327-330). Dans cette même page 434, nous pouvons remarquer du discours indirect (« E dit que dols n'i vaut nïent » v.326) et du discours direct (« Il li ad dit : « Ma duce amie, / Pur vostre amur perc jeo la vie. Biens le vus dis qu'en advendreit : / Votre semblanz nus ocireit ».). C'est toujours ici le personnage de Mudulmarec qui s'exprime à travers ces différents types de paroles rapportées.

Le fait de mettre autant en valeur les paroles des personnages a un intérêt narratif particulier dans ce lai car le discours est capable de déclencher l'action : c'est le cas par exemple dans l'analepse des vers 528 à 538 quand la mère révèle à son fils la vérité sur son origine et la mort de son père. Ces ultimes paroles de la dame provoquent la réaction soudaine et brutale de Yonec qui tranche la tête de son beau-père.

Mais le discours peut avoir aussi une valeur performative : la parole est alors action. Il en est ainsi lors des lamentations de départ de la dame. Son discours plaintif et malheureux est à l'origine de l'apparition du chevalier « faé » comme ce dernier l'explique lui-même au v.131 : « Mes ne poeie a vus venir / Ne fors de mun paleis eissir, / Si vus ne l'eüssez requis ». Le verbe « requerre » signifie ici « réclamer » : il s'agit de solliciter la présence de l'autre par la parole. Sans cette prière à haute-voix le chevalier-autour ne se serait jamais manifesté. L'action se réalise donc par le fait même de son énonciation.

La parole se déploie donc sous des formes diverses et nombreuses. Elle participe à l'action, devient elle-même action, au point de créer un système à part entière qui soutient et sous-tend le récit.

**B- Circularité de la parole**

Le personnage de Muldumarec est celui dont les propos ont le plus de poids dans cette structure narrative du discours car il prédit l'avenir. Dès le v.203, il énonce sa première prédiction : la vieille les trahira. Sa parole se construit autour de verbes conjugués au futur : « traïra », « gaitera », « parcevra », « cuntera », « pourrai », « faudra ». Elle annonce même la mort proche de celui qui énonce sa prophétie: « si ceo avient cum jeo vus di […] / Que mei n'en estuce murir » (v.207-210). Après la réalisation de la première prédiction, à savoir la trahison de la vieille, il réaffirme le pouvoir prédicatif de sa parole aux v.321-322 : « Bien le vus dis qu'en avendrait». S'ensuit sa deuxième prédiction en discours indirect libre au v.328 où il annonce la naissance future d'un fils, Yonec, qui les vengera tous deux. Enfin, avant de mourir, une troisième prédiction, beaucoup plus longue et détaillée, annonce, du vers 403 au vers 436, la suite des événements et même le dénouement. De nouveau, le chiffre 3 réapparaît, mais cette fois-ci dans la structure profonde du lai. Cela est d'autant plus intéressant que le caractère féerique de Muldumarec explique ce pouvoir de prédiction.

La narratrice est elle aussi dotée de ce pouvoir de prédiction tout comme son personnage merveilleux. Elle prédit le malheur à venir à son lecteur : « Allas ! Cum ierent malbailli / Cil ke l'un veut si agaitier / Pur eus traïr e enginnier » (v.254 à 256). ( « Hélas ! Ils courent à leur perte, ceux que l'on a ainsi résolu d'épier pour les trahir et les piéger »). Cela crée un effet de doublement de la prédiction narrative afin de souligner la fatalité tragique qui pèse sur les personnages et de mettre en évidence la circularité de la parole qui dit et prévient en amont des actions. Loin de répéter gratuitement ou inutilement les événements, ces prolepses donnent au récit une architecture nouvelle, moins linéaire que la progression chronologique de l'histoire, plus circulaire grâce à ce mouvement continu de la parole.

Ce mouvement de la parole, qui va et vient entre passé, présent et futur, épouse d'ailleurs celui de la dame qui chemine dans un aller-retour entre deux mondes avant de se retrouver définitivement dans celui de son bien-aimé sans qu'aucune transition géographique claire ne soit donnée.

Ainsi, la parole circule dans le temps et entre les différentes strates narratives : elle se déploie sur le plan narratif pour mieux nous sensibiliser à sa portée poétique.

**C- Le rôle de la voix poétique**

Tout d'abord, la voix poétique, par son opacité, a le pouvoir de susciter la glose ce que Marie de France a déjà souligné dans le prologue général : « K'i peüssent gloser la lettre / E de lur sen le surplus mettre. »  La parole poétique est donc ouverte aux interprétations : les mystères ne nous sont pas tous dévoilés dans le lai *Yonec* qui conserve quelques obscurités interprétatives. Par exemple, quel sens donner à l'eucharistie que reçoit le chevalier, transformé alors en la dame ? Sa dissimulation sous une forme qui n'est pas la sienne annule toute idée de salut sacré. La conteuse ménage d'ailleurs ces moments de suspens du sens quand elle affirme clairement son incertitude et laisse donc le choix au lecteur de croire ou non ce qu'elle rapporte : « ceo crei » (v.33)

Mais plus que chercher à susciter la glose, la parole poétique possède, dans *Yonec,* la faculté de conserver la mémoire, que ce soit la mémoire des origines avec le problématique de la filiation ou la mémoire littéraire, avec la transmission du lai. Dans le prologue de son lai, Marie de France insiste sur le besoin voire la nécessité de poursuivre le travail entrepris de retranscription versifiée des contes oraux : « Tut par rime les cunterai » (v.4). Il s'agit dès lors de rendre le passé présent à travers l'écriture poétique. Ce passé de la tradition du conte est d'ailleurs lui-même actif dans le lai puisque la dame se le remémore des vers 91 au vers 100. En effet, dans une subtile mise en abîme, le personnage du lai rêve aux personnages de conte dont elle aimerait vivre avec autant d'intensité les amours passionnées. Elle-même vivra par la suite ce qu'elle décrit, au moins en partie et deviendra ainsi personnage de conte.

« Mut ai sovent oï cunter

Que l'em suleit jadis trover

Aventures en cest païs

Ki rehaitouent les pensis.

Chevalier trovoent puceles

A lur talent, gentes et beles,

Et dames truvoent amanz

Beaus e urteis, pruz e vaillanz

Si que blasmees n'en esteient

Ne nul fors eles nes veeient »

Véritable parole source, ce discours de la dame puise dans les images traditionnelles du conte amoureux et réinvestit les trois critères de départ de tout bon lai : tout d'abord, l' « aventure » (v.93), puis l'espace géographique de la « Grande-Bretagne » (v.11) qui réapparaît dans la mention « en cest païs » (v.93), et enfin le temps lointain et indéterminé, le rituel « jadis » (v. 92). La dame reproduit donc dans son discours le contexte propre au lai. Les personnages de « chevalier », « puceles », « dames » et « amanz » ne sont pas sans rappeler les personnages de *Yonec*: les dames des contes auxquels rêve l'épouse malheureuse sont «  gentes et beles » (v.96) tandis que les hommes sont « beaus e urteis, pruz e vaillanz » (v.98). Nous retrouvons les mêmes traits distinctifs dans les portraits de la dame du lai qui est « bele e gente » (v. 25), du chevalier-autour qui est décrit comme lui aussi étant « bels e genz » (v.115) ou enfin de Yonec dont les nombreux qualificatifs sont rehaussés par l'adverbe d'intensité « si » : « El regné ne pot hum trover /Si bel, si pruz ne si vaillant, / Si large ne si despendant ». Les rythmes binaires qui scandent ces descriptions élogieuses insistent sur l'harmonie et l'équilibre que représentent ces figures idéalisées. Le conte originel se confond donc avec le lai versifié, les deux présentant les mêmes caractéristiques et s'incluant réciproquement. L'épilogue insiste aussi sur cette idée de mémoire littéraire qui survit et s'épanouit à travers l'écriture de Marie de France puisque le lai a été composé « lunc tens aprés » (v.556). Le lai apparaît finalement comme le véritable moyen d'abolir les frontières temporelles et de conserver la mémoire : la parole poétique se fait alors le relais de la parole narrative qui assure la transmission de parents à enfants. Ce souci de « remambrance » est mis en évidence par Marie de France dans son prologue général quand elle écrit aux vers 34-40 : « Ne dutai pas, bien le saveie, / ke par remambrance les firent / Des aventures k'ils oïrent/ Cil ki primes les comencierent / E ki avant les enveierent. / Plusieurs en ai oï conter, / Nes voil laissier ni oblier ».

Cette conservation de la mémoire, des origines ou des textes, est aussi à mettre en lien avec le concept même de création : derrière la problématique du lignage, se cache le mystère de la création de la vie, de l'engendrement. De la même manière se pose la question de la création littéraire. Autrement dit, si Yonec est le fils de Muldumarec, le lai *Yonec*, quant à lui, est bien le fruit de Marie de France, ce que rappelle l'étymologie grecque du terme poésie, *poïen*, qui signifie création, fabrication et renvoie à cet acte créateur de la composition versifiée du lai.

Ainsi la parole, dans le lai *Yonec*, joue un rôle fondamental : elle renouvelle l'architecture générale du récit l'emmenant dans un mouvement narratif plus circulaire que linéaire, elle supplée l'action et ouvre sur le pouvoir prédicatif et créateur de la parole. La merveille ne concerne pas que le récit et les éléments féeriques qui s'y trouvent, elle touche aussi au triple pouvoir de la parole poétique : le pouvoir d'interpréter, celui de transmettre et enfin celui de créer.

Au terme de cette étude de *Yonec*, nous pouvons remarquer combien ce conte par ses thématiques et ses constantes contribuent à la dynamique intertextuelle à l’œuvre dans les lais de Marie de France. L'amour, le merveilleux, la filiation sont des éléments que nous pouvons en effet retrouver dans plusieurs de ses textes. Mais, de manière assez singulière, ce récit prend une coloration particulièrement pathétique et tragique : le choix de laisser une large place aux émotions rend l'histoire des parents de Yonec particulièrement touchante et déchirante. Face à cette sensibilité exacerbée, la parole est la seule à permettre de ne pas sombrer dans la fatalité et le désespoir : elle autorise les surplus de sens, elle accompagne le souci de remembrance et elle permet enfin la création poétique. Cette parole poétique transforme le conte oral du passé en poésie écrite du présent. Au cœur de ce lai se pose donc la question de la transmission, tant héréditaire que littéraire. Seule la parole est à même de servir de courroie entre les parents et les enfants, malgré la mort. Seule la voix poétique est capable de léguer et diffuser la beauté des aventures passées. Ainsi quand Marie de France commence le lai de *Yonec* par ces deux vers : « Puis que des lais ai commencié / Ja n'iert pur mun travail laissié », elle installe sa propre création littéraire dans un cycle de composition dont elle n'envisage pas le terme, tout comme la parole de Muldumarec, capable de circuler à travers les temps.