Lisa SANCHO
CPTC (Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures)
Université Bourgogne Franche-Comté
lisa.sancho@orange.fr

Tel est pris qui croyait prendre. Usages de la surprise dans quelques représentations romanesques et iconographiques du voyeurisme au Moyen Âge.

Si les scènes de flagrant délit d'adultère ne manquent pas dans la littérature médiévale[1], il est un autre lieu littéraire où le sentiment de surprise trouve plus spécialement à s'incarner : les scènes de voyeurisme qui émaillent les romans du Moyen Âge constituent un espace tout désigné pour la représentation du surprendre. Parmi ces dernières, celles de la dame surprise dans sa nudité – qui renvoient à une longue tradition[2] – sont particulièrement saillantes. Certaines impliquent des situations où l'acte de voyeurisme ne peut être considéré comme délibéré car c'est par accident que le voyeur surgit dans la sphère intime féminine[3]. Toutefois, dans le cadre de cette étude, nous faisons le choix de ne retenir que des compositions où le geste voyeuriste est intentionnel, où il constitue l'indéniable transgression d'un interdit explicitement formulé au préalable.

[1] Que l'on songe seulement à l'épisode dit « de la fleur de farine » au cours duquel la reine Iseut et son amant Tristan sont surpris par le nain Frocin, trois barons de la cour et le roi Marc (*Le Roman de Tristan* de Béroul, in *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1989, vv. 581-786, pp. 50-58) ou encore à l'épisode « de la rencontre dans le verger » où le nain et le roi surprennent les deux amants endormis l'un près de l'autre (*Le Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre, in *Tristan et Iseut…*, éd. cit., vv. 1-53, pp. 338-340) ; on pense également à Lancelot et Guenièvre, surpris par les chevaliers du roi Arthur alors qu'ils partagent une nuit d'amour (*La Mort le roi Artu*, publication, traduction, présentation et notes par Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2007, pp. 218-222). Pour une analyse du flagrant délit d'adultère dans ces textes, on lira Alexandre Micha (« Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Studi Medievali*, XVII, fasc. 2, 1951, pp. 303-320). Pour une étude de ce thème centrée sur *Tristan*, on consultera notamment les articles de Nathalie Koble (« "Car Amors ne se puet celer" : les tentatives de flagrant délit dans les romans français de *Tristan* », in *Des* Tristan *en vers au* Tristan *en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille, Bénédicte Milland-Bove, Michelle Szkilnik [dir.], Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2009, pp. 325-344) et de Bernard Ribémont (« Le *Tristan* de Béroul entre procédure et chevalerie », *Studia Romanica Posnaniensia*, 42/3, 2015, pp. 17-38).

[2] Dans son ouvrage *La Déesse nue. Contes de la Belle au bain* (Paris, Seuil, « La Mémoire des sources », 2000), Jacqueline Kelen recense un certain nombre de récits – de divers horizons et époques – convoquant le motif de la dame surprise au bain. Parmi eux figurent entre autres les épisodes bibliques de David et de Bethsabée, de Suzanne et des vieillards, ou encore le mythe gréco-romain d'Artémis-Diane et d'Actéon.

[3] C'est par exemple le cas dans le lai de *Graelent*. Alors qu'il se trouve en forêt, le chevalier éponyme voit surgir devant lui une biche blanche – animal symbolique ayant pour mission d'introduire le héros dans l'Autre Monde, celui de la *merveille*. C'est en cherchant à la suivre qu'il arrive dans une lande où il surprend une jeune fille se baignant dans une source. Ainsi Graelent n'a-t-il pas volontairement cherché à surprendre la baigneuse. *Cf. Lai de Graelent*, in *Lais bretons (XIIe-XIIIe siècles) : Marie de France et ses contemporains*, édition bilingue établie, traduite, présentée, annotée et revue par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Honoré Champion, « Champion Classique », 2018, vv. 209-226, p. 788-790.

Cinq œuvres en particulier, ainsi que les miniatures qui en illustrent manuscrits et incunables, convoquent brillamment ce motif : *Partonopeus de Blois*[4] (dernier quart du XII^e^ siècle), *Le Roman de la Rose (Guillaume de Dole)* de Jean Renart[5] (1200-1211), *Le Roman de la Violette (Gérard de Nevers)* de Gerbert de Montreuil[6] (1227-1229), les *Mélusine* de Jean d'Arras[7] (1392-1393) et de Coudrette[8] (1401). La délimitation de ce corpus se justifie par les incontestables similitudes narratives et thématiques qui lient les différents romans – ce qui s'explique d'ailleurs en grande partie par leur genèse : la légende de Mélusine marque de son empreinte l'ensemble des autres récits ; le *Roman de la Violette* est clairement inspiré du *Roman de la Rose* ; ces deux derniers sont rattachés respectivement au cycle dit « de la "*Gageure*" » et aux variantes de celui-ci[9]. Si d'autres compositions pourraient être intégrées[10], celles retenues ici nous semblent tout à la fois répondre au critère de cohérence par les analogies qu'elles présentent, mais aussi proposer des variations dans les modalités scripturales de la surprise qui permettent d'isoler ponctuellement des traits originaux.

Il s'agira de mener l'étude des représentations, dynamiques et fonctions du surprendre dans les scènes romanesques et iconographiques de voyeurisme au sein de notre corpus. Dans le cadre de ce travail, trois temps de la surprise ainsi que leurs conditions de possibilité seront distingués : ils permettront la mise au jour de schémas communs et de stratégies d'écriture parallèles où la surprise se constitue en ressort dramatique de premier ordre.

---

[4] Nous nous référons pour le présent article à l'édition suivante : *Le roman de Partonopeus de Blois*, Olivier Collet et Pierre-Marie Joris (édition, traduction et introduction de la rédaction A – Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2986 – et de la Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne – Burgerbibliothek, 113 – et de Tours – Bibliothèque municipale, 939), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2005.

[5] Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Jean Dufournet (traduction, présentation et notes) avec le texte édité par Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2008.

[6] Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, Douglas Labaree Buffum (publication), Paris, Honoré Champion (pour la Société des anciens textes français), 1928.
Pour la version en français moderne : Gerbert de Montreuil, *Le roman de la violette*, Mireille Demaules (traduction et présentation), Paris, Stock, 1992.

[7] Jean d'Arras, *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan, roman du XIV^e^ siècle*, Jean-Jacques Vincensini (nouvelle édition critique d'après le manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal avec les variantes de tous les manuscrits, traduction, présentation et notes), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2003.

[8] Coudrette, *Le roman de Mélusine ou histoire de Lusignan*, Eleanor Roach (édition avec introduction, notes et glossaire), Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1982.
Pour la version en français moderne : Coudrette, *Le roman de Mélusine*, Laurence Harf-Lancner (présentation, traduction et commentaire), Paris, Flammarion (GF, 671), 1993.

[9] Dans l'article fondateur qu'il consacre à cette question, Gaston Paris définit ainsi la trame des œuvres qui lui paraissent pouvoir s'inscrire dans le cycle ou dans ses variantes : « un homme se porte garant de la vertu d'une femme à l'encontre d'un autre homme qui se fait fort de la séduire ; par suite d'apparences trompeuses, la femme semble avoir en effet cédé au séducteur, mais enfin son innocence est reconnue » (Gaston Paris, « Le cycle de la "*Gageure*" », *Romania*, n° 128, 1903, p. 481).

[10] Nous pensons plus spécifiquement au *Florimont* d'Aimon de Varennes ainsi qu'au *Roman du Comte de Poitiers*. Mais, en vue de la présente étude, ils nous paraissent trop proches du *Partonopeus* pour le premier et du *Roman de la Violette* pour le second.

_ Préalables à la surprise : de l'interdit scopique à la mise à l'épreuve

Suivant en cela le modèle des récits mythologiques et folkloriques dont ils s'inspirent, nos romans proposent systématiquement d'articuler la surprise à d'autres enjeux. Le programme diégétique ainsi que le réseau thématique qu'ils construisent participent dès lors à la mise en place d'un schéma narratif commun.

Élément central pesant sur l'intrigue de l'ensemble de nos textes, l'interdit scopique constitue une véritable condition *sine qua non* de la scène voyeuriste proprement dite – et donc de la représentation de la surprise. En effet, sans interdit portant sur la vision du corps, l'idée même de transgression, de violation de l'intimité ne ferait pas sens. Outre le fait qu'elle concourt largement à dramatiser le récit, la formulation explicite de l'interdit opère surtout comme une circonstance aggravante lorsque le personnage contractant s'avise de le bafouer. Car au sein de notre corpus, la prohibition dont il est question ne se réduit pas aux préceptes moraux en vertu desquels toute atteinte à la pudeur devient condamnable : plus spécifique, elle protège un secret ayant trait au corps féminin. La nature du secret diffère selon que l'interdit est formulé par une femme à un homme ou, au contraire, par un homme à une femme.

Dans le premier cas de figure, c'est la dame – toujours une fée – qui fait à son amant une défense d'ordre visuel, afin de préserver le secret de son origine surnaturelle. Le parangon en est Mélusine : coupable d'avoir enfermé dans une montagne le roi Élinas, son père, et maudite par sa mère Présine pour ce quasi-parricide, la fée est condamnée à revêtir chaque samedi une forme hybride (buste de femme, queue serpentine) et doit faire en sorte que son mari ne la surprenne jamais ainsi, sous peine de disparaître du monde des hommes. Soumis à un tabou scopique, le mariage de Mélusine et de Raymondin repose donc sur un pacte : le jeune homme ne doit pas chercher à voir son épouse le samedi. *Partonopeus de Blois* présente un schéma comparable : la fée Mélior impose elle aussi une restriction visuelle au héros éponyme même si, pour sa part, elle lui défend de la voir tout à fait – du moins jusqu'à ce que leurs noces soient célébrées. Autrement dit, Partonopeus pourra jouir du corps de sa promise autant qu'il lui plaira, mais en aucun cas de la *vue* de son corps. Jouissance aveugle au sens propre du terme, donc, puisque l'interdit formulé par la fée contraint les amants à ne vivre leur passion que dans l'obscurité, drapés dans le sombre manteau de la nuit.

Le second cas de figure met cette fois en scène un homme défendant à son amie d'être vue par un autre : le secret ne porte alors pas sur la nature de l'héroïne[11] mais sur une mystérieuse marque corporelle censée garantir sa vertu. Protagoniste du *Roman de la Violette*,

[11] Dont les origines ne sont, dans ce scénario, absolument pas surnaturelles.

Gérard de Nevers interdit à sa promise Euriaut de révéler à quiconque l'existence d'une violette qu'elle porte sur le sein droit. Étant le seul à connaître ce signe distinctif, si un autre homme venait à le mentionner, Gérard ne pourrait dès lors que conclure à l'infidélité de son amie. Le *Roman de la Rose* propose un canevas assez semblable, dans la mesure où le héros Guillaume de Dole défend à sa sœur Liénor d'être vue par un homme en son absence. Liénor étant promise à l'empereur Conrad dont Guillaume est le vassal, sa conduite doit être irréprochable et son frère entend bien préserver son honneur en veillant à ce que nul ne découvre la rose sur sa cuisse.

Illustrations particulièrement saillantes de l'interdit scopique, ces œuvres accordent donc une place de choix au tabou entourant le corps féminin[12]. Le poids du secret est tel qu'il jette une ombre sur l'ensemble de l'intrigue, qu'il s'agisse de dissimuler les corps surnaturels de Mélusine et de Mélior ou d'escamoter les signes distinctifs d'Euriaut et de Liénor.

Seconde étape préliminaire à toute représentation de la surprise, un élément perturbateur vient mettre à l'épreuve l'interdit précédemment formulé. Il peut prendre la forme d'une médisance émanant d'un antagoniste ou bien d'une gageure fondée sur l'honneur de la jeune fille. Là encore, une répartition se fait jour en fonction du programme diégétique adopté par chacune de nos œuvres.

Les romans de Jean d'Arras et de Coudrette privilégient le scénario de la calomnie. Nourri des soupçons causés par la disparition de Mélusine tous les samedis, le frère de Raymondin accuse sa belle-sœur d'être adultère et de déshonorer son époux. Au sein du *Partonopeus*, c'est la mère possessive du protagoniste qui est à l'origine de la diffamation en affirmant à son fils que Mélior est une créature monstrueuse. Interventions pour le moins néfastes puisque, dans un cas comme dans l'autre, elles conduisent à la transgression de l'interdit scopique, et donc à la rupture du pacte conclu respectivement entre Mélusine et Raymondin, et entre Mélior et Partonopeus.

[12] Concernant ce tabou, d'aucuns avancent l'hypothèse que loin de se réduire aux seules marques corporelles pour le moins insolites des héroïnes de nos romans, il recouvrirait une autre réalité : on pourrait en effet voir dans l'appendice caudal de Mélusine ainsi que dans la rose de Liénor et la violette d'Euriaut des métaphores de la menstruation ou, plus généralement, du mystère de la sexualité féminine. Par sa connotation diabolique, la terminaison reptilienne de Mélusine serait ainsi à lire comme une image de l'impureté inquiétante – aux yeux des hommes – de la femme ; la même interprétation pourrait être appliquée à la symbolique florale, convoquée chez Jean Renart et Gerbert de Montreuil, qui correspondrait alors à une représentation atténuée, plus humanisée, du cycle menstruel (l'expression « avoir ses fleurs » étant supposée désigner de manière euphémistique les règles de la femme). Pour une étude approfondie du sujet, nous renvoyons à la présentation que fait Mireille Demaules du *Roman de la Violette* (Gerbert de Montreuil, *Le roman de la violette* [Mireille Demaules], éd. cit., pp. 16-17) et surtout à l'ouvrage de Françoise Clier-Colombani (*La fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes, symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991, en particulier pp. 166-181).

Les romans traditionnellement rattachés au cycle dit « de la "*Gageure*" » ou à ses variantes offrent un schéma sensiblement différent mais qui aboutit lui aussi à la violation du contrat existant entre le protagoniste et l'héroïne. Chez Gerbert de Montreuil, Gérard vante imprudemment la beauté et la loyauté de son amie Euriaut et mise toute sa terre sur sa fidélité ; l'envieux Lisiart prétend alors pouvoir faire d'Euriaut sa maîtresse avant huit jours et engage lui aussi son domaine dans le pari. De même, chez Jean Renart, un perfide sénéchal se fait fort de perdre Liénor aux yeux de Conrad car il craint que l'empereur ne reporte son affection sur Guillaume quand celui-ci deviendra son beau-frère. Point nodal des romans significativement dits « de la "*Gageure*" », le défi résonne de fait comme une mise à l'épreuve de l'interdit scopique. Joint à la malveillance de Lisiart et du sénéchal motivés par la jalousie, il est à l'origine de la rupture du pacte conclu entre les protagonistes.

Le volume textuel consacré au récit de ces étapes préliminaires à la représentation de la surprise proprement dite témoigne de leur importance : centrales sur le plan diégétique, elles constituent des prérequis incontournables dans la préparation de l'acte de transgression et forment, corrélativement, les conditions de possibilité même du surprendre. Par la tension dramatique qu'elle fait naître, leur mise en scène construit une forte anticipation de la surprise.

_ Premier temps de la surprise : l'acte voyeuriste ou la transgression de l'interdit

Des trois temps de la surprise que nous distinguons pour les besoins de cette étude, celui de la transgression de l'interdit est incontestablement le plus évident. Longuement développé dans notre corpus, cet épisode fait l'objet d'un soin manifeste de la part des auteurs. Le seul plaisir qu'il peut y avoir à composer une telle scène ne saurait entièrement justifier leur fascination : véritable point de bascule du récit, la surprise causée par la transgression de l'interdit lance ou relance toujours l'action romanesque.

Parce que le tabou est d'ordre visuel, la scène de transgression est systématiquement orchestrée autour de la pulsion scopique du voyeur. Cette intrusion d'un regard indésirable est particulièrement mise en relief dans la *Mélusine* de Coudrette :

> Lors a un huys *apperceü*
> De fer devant lui et *veü*.
> A moult de choses lors pensa,
> Et puis aprés se pourpensa
> Que sa femme fait mesprison
> Et vers lui tort et traÿson.
> Lors tire du foureau l'espee,
> La point a contre l'uis posee ;
> Tant boute par cy et par ça
> Que l'uys de fer oultre perça. […]
> Au trou mist l'*ueil*, dedans *regarde*,
> De savoir que c'est moult lui tarde […].
> La *regarde*, si *apperçoyt*

Mellusigne qui se baignoit[13].

Le champ lexical de la vue, amplement développé, traduit l'irrépressible désir de voir qu'éprouve Raymondin. L'épisode de la violation de l'interdit fait même l'objet d'une dramatisation extrême chez Jean d'Arras :

> Et prent son espee qui pendoit a son chevéz et la ceint, et s'en va ou lieu ou il savoit bien que Melusigne s'en aloit tous les samedis. Et treuve un fort huis de fer, moult espéz, et sachiéz de vray que oncques mais n'avoit esté si avant. Lors, quant il apperçoit l'uis, si tire l'espee et mist la pointe a l'encontre, qui moult estoit dure, et tourne et vire tant qu'il y fist un pertuis. Et regarde dedens et voit Melusigne qui estoit en une grant cuve de marbre ou il avoit degréz jusques au fons. Et estoit bien la grandeur de la cuve de .xv. piéz de roont tout autour en esquarrie et y ot alees tout autour de bien .v. piéz de large. Et la se baignoit Melusigne en l'estat que vous orréz cy apréz en la vray histoire[14].

Ainsi que l'analyse très justement Mathilde Grodet, « [l]e choix du présent de l'indicatif, la répétition de la conjonction "et" soulignent la vivacité de l'action jusqu'à ce que Raymondin aperçoive Mélusine au bain[15] ». Toutefois, comme nous pouvons le constater à la lecture du passage, la description proprement dite de la fée est différée ; si la cuve est dépeinte avec minutie, le récit du spectacle qu'offre l'épouse de Raymondin est suspendu et reporté à un futur proche (« vos orréz cy apréz »), ménageant en cela un effet de surprise. L'interruption est d'ailleurs « marquée physiquement dans [un] manuscrit[16] » : le texte laisse place à une miniature représentant Mélusine qui arbore une queue serpentine dans son bain, ainsi qu'à un titre rubriqué[17] (*cf.* image 1). Ce n'est qu'après cette intermission que le récit reprend – non sans que l'ensemble formé par la narration et la mise en page n'ait construit une forte anticipation de la description à venir de la fée.

---

[13] Coudrette, *Le roman de Mélusine*…, éd. cit., vv. 3049-3066, pp. 210-211. Nous soulignons.
« Il voit devant lui une porte en fer. Il réfléchit longuement mais se disant que sa femme est criminelle et le trahit, il tire son épée du fourreau, la pointe contre la porte. À force de l'enfoncer, il transperce la porte de fer. […] Il presse son œil contre le trou, regarde à l'intérieur, impatient de connaître le secret. […] Il regarde et découvre Mélusine au bain » (Coudrette, *Le roman de Mélusine* [Laurence Harf-Lancner], éd. cit., pp. 88-89).

[14] Jean d'Arras, *Mélusine*…, éd. cit., pp. 658-660.
« Il saisit son épée pendue au chevet de son lit, la passe à sa ceinture et vole vers l'endroit où il savait bien que Mélusine se retirait tous les samedis. Là, il trouve une lourde porte en fer, très épaisse. Jamais auparavant il ne s'était avancé si loin, c'est la pure vérité ! Quand il voit cette porte, il tire son épée et en tourne et retourne la pointe, qui était d'une extrême dureté, jusqu'à ce qu'il réussisse à faire un trou. Il regarde alors à l'intérieur et voit Mélusine dans un grand bassin de marbre qui faisait bien quinze pieds de circonférence. Des marches descendaient jusqu'au fond et, tout autour, des allées d'au moins cinq pieds de large formaient un carré. C'est là que Mélusine se baignait, sous la forme que vous allez apprendre maintenant dans ce récit véridique » (*ibid.*, pp. 659-661).

[15] Mathilde Grodet, « Le secret de Mélusine dans les romans français et l'iconographie aux XIV^e^ et XV^e^ siècles », *Questes* [En ligne], 16, 2009. URL : http://questes.revues.org/840 ; DOI : 10.4000/questes.840

[16] *Ibid.*

[17] « Comment Remond vit Melusigne baignier par l'enhortement de son frere, le conte de Forests, et lui failly du couvenant qu'il lui avoit promis » (« Comment, poussé par son frère, le comte de Forez, Raymond vit Mélusine dans son bain et trahit ainsi le serment qu'il lui avait juré »).

Motif privilégié des illustrateurs en raison de sa grande importance diégétique et de son indéniable dimension picturale, la représentation iconographique de l'acte voyeuriste et de la pulsion scopique qu'il implique est l'occasion d'une mise en scène particulièrement soignée de la surprise qui prolonge celle proposée par les textes.

En effet, la dramaturgie de l'illustration se construit sur un habile jeu de regards : celui, illicite, du personnage épieur (*cf.* images 2, 4 et 6) ; celui, modeste et généralement baissé, de la dame ainsi scrutée (*cf.* images 2, 3, 4 et 5) ; celui, surplombant en ce qu'il embrasse l'ensemble de la scène, du lecteur du manuscrit. Pour ce dernier cas, et comme l'explique Anthony Colin Spearing dans un jugement applicable aussi bien au texte qu'à l'iconographie, « *[w]ithin medieval love-narratives, secret observers […] are frequently represented as responsible for exposing private experience to the public gaze; as readers of or listeners to such narratives, we too can be made to feel that we are secret observers […]*[18] ». Au sujet de l'image 3, Françoise Clier-Colombani suggère même que le regard du lecteur se substitue à celui de l'époux de Mélusine – non figuré par l'illustrateur –, dans une fusion des rôles pour le moins évocatrice : voyant ce que Raymondin voit, le lecteur devient Raymondin et se retrouve donc très explicitement dans la position du voyeur surprenant les ablutions de la fée[19].

En outre, l'organisation spatiale constitue toujours un élément fondamental de la mise en scène du geste transgressif. Dans notre corpus, les représentations picturales de Mélusine impliquent systématiquement une séparation visuelle très nette entre la sphère intime du bain et la sphère publique. Cette frontière est matérialisée par la porte qui se dresse entre les deux espaces et les rend, en principe, hermétiques. C'est donc le trou percé dans la porte – parfois souligné par la présence de l'épée que le voyeur tient à la main – qui figure la violation (*cf.* images 4, 5 et 6) ; cette infraction est particulièrement dramatisée dans l'illustration 4[20] : Raymondin y est figuré à l'instant précis de la surprise, l'axe horizontal de son regard intrusif et illicite transperçant l'axe vertical de la cloison censée préserver l'espace privé des agressions extérieures. Les enlumineurs du *Roman de la Violette* vont même plus loin en jouant à dédoubler les espaces, dans ce qui se veut un écho plastique à la diégèse de l'œuvre. En effet, Euriaut ayant repoussé ses avances, Lisiart s'allie à la vieille gouvernante malfaisante, Gondrée.

[18] Anthony Colin Spearing, *The Medieval Poet as Voyeur. Looking and listening in medieval love-narratives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 1. « Au sein des récits d'amour médiévaux, les témoins indiscrets [...] sont fréquemment représentés comme fautifs car ils dévoilent une expérience d'ordre privé à la sphère publique ; en tant que lecteurs ou auditeurs de tels récits, nous pouvons nous aussi être amenés à nous sentir comme des témoins indiscrets [...] » (nous traduisons).

[19] Françoise Clier-Colombani, *La fée Mélusine au Moyen Âge*…, *op. cit.*, p. 48.

[20] Nous nous permettons d'introduire, au sein de notre corpus exclusivement français, cette célèbre miniature illustrant la *Mélusine* de Thüring von Ringoltingen.

Celle-ci épie la jeune fille lors de son bain puis, satisfaite de sa découverte, invite le rival de Gérard à venir constater de ses yeux l'existence de la violette sur le sein d'Euriaut[21]. Dans un second temps consécutif au départ de Lisiart, la perfide Gondrée retourne dans la chambre de sa dame afin d'aider cette dernière à s'habiller après le bain[22]. L'image 6 illustre ces deux moments successifs : celui de l'acte voyeuriste proprement dit[23] et celui où la gouvernante aide Euriaut à sa toilette. Ainsi, bien que paraissant organisée en trois tableaux visuellement séparés par la figuration des deux cloisons, la miniature doit être analysée comme un diptyque. Dans celui-ci, les cadres de gauche et de droite correspondent à l'espace intime, tandis que le compartiment central symbolise la sphère publique. La mise en scène de la duplication de l'espace transpose donc graphiquement la double surprise ménagée dans le roman. Le texte de Gerbert décrit une double effraction, Euriaut étant soumise non seulement au regard intrusif de Lisiart mais aussi à celui de Gondrée. De même, l'enluminure cristallise la double pénétration de la sphère publique dans l'espace privé : d'abord en figurant Lisiart en position de voyeur indésirable dont le regard transperce la cloison protectrice, ensuite en représentant la gouvernante dans le lieu intime et préservé de la chambre alors même qu'elle est à l'origine de l'indiscrétion.

Cet agencement iconographique de l'espace contribue largement à souligner la dynamique interne de la transgression et, corrélativement, celle de la surprise elle-même. En effet, les transpositions picturales de l'épisode montrent systématiquement l'intrus caché derrière une porte ou une cloison. C'est que l'acte voyeuriste repose sur un paradoxe : alors même que l'épieur cède à une impérieuse pulsion scopique, il s'emploie simultanément à rester tapi dans l'ombre, à camoufler son coupable dessein. La miniature la plus évocatrice est sans doute l'image 2 dans laquelle Raymondin se dissimule derrière une tenture à gauche de la représentation : l'illustrateur s'est manifestement appliqué à plonger le corps de l'époux de Mélusine dans l'obscurité, comme pour exprimer visuellement la clandestinité de son

[21] « A icest mot li quens se dreche ; / La vielle le prent, si l'adreche / Au pertruis qu'elle fait avoit. / Li quens i met son oel et voit desor sa destre mamelete / Indoier cele vïolete » (Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette*…, éd. cit., vv. 662-667, p. 30).
« À ces mots le comte se leva, la vieille le saisit par la main, le conduisit au trou qu'elle avait percé dans la cloison. Le comte y colla son œil et vit sur le sein droit d'Euriaut se détacher le bleu de cette violette » (Gerbert de Montreuil, *Le roman de la violette* [Mireille Demaules], éd. cit., pp. 41-42).
[22] « Li quens et sa gent se ratornent / De repairier arriere a court ; / Et la vielle maintenant court / A la chambre et hoche l'aniel ; / Et Orïaus la biele isniel / Est del baing maintenant issue, / En son lit entre, si s'essue, / Puis s'est vestue et acesmee » (Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette*…, éd. cit., vv. 675-682, pp. 30-31).
« Le comte et sa suite se préparèrent pour revenir à la Cour. Alors la vieille courut aussitôt à la chambre et frappa la porte avec l'anneau de fer. Euriaut s'empressa de sortir du bain. Elle rentra dans son alcôve, s'essuya puis se prépara et se vêtit » (Gerbert de Montreuil, *Le roman de la violette* [Mireille Demaules], éd. cit., p. 42).
[23] Les artistes ont fait le choix de ne représenter que la seconde partie du geste transgressif à travers la posture de Lisiart, dont l'œil est collé au trou percé dans le mur.

entreprise. Le récit des instants qui précèdent l'infraction proprement dite dans *Partonopeus* – où le personnage éponyme se voit remettre une lanterne par sa mère pour surprendre Mélior au lit – est tout à fait symptomatique de cette volonté de se dérober aux regards :

> A tant li baille, et il l'a prise,
> Si l'a *reposte* et *en sauf mise*
> Et aparelle son aler
> *Molt cointement* por *bien celer*.
> A Loire troeve son batel
> Qui molt soef l'en porte et bel
> Dusque a se grant nef, a le rice.
> Deus, com mar fu de ço qu'il *trice* !
> Entre en se nef […].
> *Nuis* est *oscure* quant il vient,
> *Molt covertement* se contient.
> Sa lantene *muce* et *repont*
> Et pense *molt mal* faire adont[24].

L'isotopie de la dissimulation traduit bien le caractère inavouable de la manœuvre. Surtout, elle montre que les agissements de Partonopeus sont le fruit d'une préméditation savamment pensée. Cette dernière représente une circonstance aggravante pour le personnage dans la mesure où elle implique que l'acte voyeuriste, loin d'être accidentel, a été soigneusement élaboré[25]. Le geste est d'autant plus condamnable pour les voyeurs que les dames cherchent manifestement à prémunir leur intimité de toute effraction visuelle : réfugiées derrière des portes, des cloisons, des tentures, elles mettent tout en œuvre pour se dérober aux regards indiscrets – ce qu'illustrent d'ailleurs de manière exemplaire les miniatures en représentant les héroïnes de nos romans enserrées dans des rideaux ou les murs d'un château (*cf*. images 2 à 6)[26].

---

[24] *Le roman de Partonopeus de Blois*, éd. cit., vv. 4467-4475 et 4477-4480, pp. 306-308. Nous soulignons.
« [Sa mère] lui tend [la lanterne], il la prend, la dissimule soigneusement et prépare son départ en veillant à ne pas attirer les soupçons. Au bord de la Loire, il trouve sa barque, qui l'emporte doucement jusqu'à la nef majestueuse. Dieu ! Maudite soit cette tromperie ! Il monte sur le navire […]. Il arrive au cœur d'une nuit obscure et agit dans la plus grande discrétion. Il cache bien sa lanterne, décidé à accomplir son forfait » (*ibid.*, pp. 307-309).

[25] Aussi bien Partonopeus que Lisiart (dans le *Roman de la Violette*) et le sénéchal (dans le *Roman de la Rose*) préméditent leur geste. Seul Raymondin semble échapper à cette règle puisqu'il agit sous le coup de la colère suscitée par les médisances de son frère – élément que soulignent tant Jean d'Arras (« Lors quant Remont ouy ces mots, si boute la table ensus de lui et entre en sa chambre espris de yre et de jalousie », Jean d'Arras, *Mélusine*…, éd. cit., p. 658 ; « À ces mots, Raymond rejette violemment la table loin de lui et se précipite dans sa chambre, enflammé de colère et de jalousie », *ibid.*, p. 659) que Coudrette (« Raimondin mue son courage, / Tant est irez ne scet que dire ; / Il tressue de dueil et d'ire », Coudrette, *Le roman de Mélusine*…, éd. cit., vv. 3042-3044, p. 210 ; « Raymondin, bouleversé, tremblant de chagrin et de colère, ne sait que répondre », Coudrette, *Le roman de Mélusine* [Laurence Harf-Lancner], éd. cit., p. 88).

[26] Il n'est dès lors guère étonnant que la réaction des dames, à la découverte de l'outrage impudique dont elles ont été victimes, soit un sentiment de honte. Ainsi en va-t-il par exemple de Mélior qui s'exprime en ces termes : « "Lasse, fait el, con par sui fole ! / Con je me sui par moi traïe / Et con sui par mon fet *honie* ! / Trop me hastai de mon servise, / Par tant me sui a *honte* misse. / Beaus dols amis, por quel mesfait / M'avés a *honte* et a mort tret ?" », *Le roman de Partonopeus de Blois*, éd. cit., vv. 4540-4546, p. 310, nous soulignons (« "Malheureuse ! Quelle folie j'ai pu faire en me trahissant moi-même et en me déshonorant par mes actes ! J'ai mis trop de hâte à accorder mes faveurs, me voilà couverte de honte. Très cher ami, pour quel crime m'avez-vous condamnée à l'opprobre et à la mort ?" », *ibid.*, p. 311).

Par conséquent, le premier temps de la surprise est fondé sur une double tension : d'une part, la « dialectique corps caché / corps exposé[27] » dans laquelle est ancrée la femme ; d'autre part, la polarité de l'exposition forcée de la victime et de la dissimulation volontaire de l'épieur. Si l'acte voyeuriste est à ce point répréhensible, c'est parce que la transgression quasi-sacrilège qu'il implique lève le voile sur le tabou du corps féminin. Or dans la mesure où ce dévoilement en passe toujours par une agression scopique, « l'intrusion a, [dans notre corpus], partie liée avec le viol[28] ».

_ Deuxième temps de la surprise : quand le voyeur est à son tour surpris, ou le retournement de situation

À l'acte voyeuriste qui bafoue l'interdit scopique en surprenant la dame dans sa nudité, succède un deuxième temps de la surprise : celui-ci procède d'un retournement de situation où, tel l'arroseur arrosé, l'épieur croyant surprendre est surpris à son tour. Deux voies narratives distinctes se dessinent dans notre corpus : l'une où le revirement est concomitant à la transgression, l'autre où il lui est ultérieur.

Mélusine et *Partonopeus de Blois* proposent tous deux un retournement de situation immédiat. Rendu fou de rage par les allégations malveillantes de son frère à l'égard de Mélusine, Raymondin se précipite vers le lieu de retraite de cette dernière. Il s'attend donc à assister à une scène d'adultère entre son épouse et l'amant de celle-ci. En lieu et place, Jean d'Arras le dépeint en témoin indiscret d'un curieux spectacle – celui de Mélusine prenant son bain sous une forme hybride, mi-femme, mi-serpente :

> Et voit Melusigne en la cuve, qui estoit jusques au nombril en figure de femme et pignoit ses cheveulx, et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent, aussi grosse comme une tonne ou on met harenc et longue durement, et debatoit de sa coue l'eaue tellement qu'elle la faisoit saillir jusques a la voulte de la chambre[29].

La comparaison pour le moins triviale entre une barrique servant à conserver les harengs et l'appendice caudal de Mélusine sert ici à souligner l'aspect grossier voire vulgaire de cette queue serpentine, et surtout son gigantisme qui participe amplement de l'effet de surprise suscité par la scène.

---

[27] Danielle Régnier-Bohler, « Le corps mis à nu. Perception et valeur symbolique de la nudité dans les récits du Moyen Âge », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 61, 1983, p. 59.

[28] Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*. Nouvelle édition [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2010. URL : http://books.openedition.org/pup4303 ; DOI : 10.4000/books.pup.4303

[29] Jean d'Arras, *Mélusine*…, éd. cit., p. 660.

« Il vit Mélusine dans le bassin : jusqu'au nombril elle avait l'apparence d'une femme et elle peignait ses cheveux, mais toute la partie inférieure de son corps, sous le nombril, avait la forme d'une queue de serpent, grosse comme une caque de harengs et d'une extraordinaire longueur, avec laquelle elle fouettait si violemment l'eau du bassin qu'elle éclaboussait la voûte de la salle » (*ibid.*, p. 661).

Partonopeus, pour sa part, s'attend bien à voir un monstre puisque c'est exactement ce que sa mère lui a promis. Au lieu de cela, il découvre – à son grand étonnement – le plus beau corps de femme qu'il ait jamais vu. Là où l'acte de transgression de Raymondin lève le voile sur la nature tératologique de son épouse, celui de Partonopeus a pour effet de dissiper les soupçons de monstruosité pesant sur Mélior. Il n'empêche que, dans un cas comme dans l'autre, les attentes du voyeur lors de la scène de transgression se voient déjouées : l'épieur surprenant la dame au bain ou au lit est à son tour stupéfait par la vision qui se présente à son regard. La violation de l'intimité agit par conséquent telle une révélation au cours de laquelle s'opère un glissement : de témoin indésirable venu pour surprendre, le protagoniste est devenu observateur ébahi. La surprise a changé de camp.

Les romans de Gerbert de Montreuil et de Jean Renart incarnent une seconde voie narrative où le retournement de situation est largement postérieur à l'acte de transgression lui-même, puisqu'il est différé jusqu'au dénouement de l'intrigue. Ayant appris toute la vérité[30], Gérard de Nevers porte plainte devant le roi. Le perfide voyeur Lisiart réfute les accusations portées à son encontre ; s'ensuit un duel judiciaire dont Gérard sort vainqueur et qui débouche sur une condamnation de Lisiart, mais aussi de Gondrée : celui-ci est traîné sur un chemin et pendu à un arbre, tandis que la gouvernante traîtresse est plongée dans un chaudron rempli d'eau bouillante et de poudre de plomb. *A contrario,* les personnages qui avaient été lésés par l'intrusion coupable de Lisiart et de Gondrée se voient rétablis dans leur bon droit : l'honneur d'Euriaut restauré, on célèbre ses noces avec Gérard de Nevers et ce dernier retrouve ses terres. Renversement qui a de quoi surprendre les personnages eux-mêmes si l'on considère que l'ensemble de l'intrigue, de la scène du bain épié au dénouement, a été plutôt favorable aux deux épieurs indésirables.

Le *Roman de la Rose* offre une structure diégétique voisine de celle du *Roman de la Violette,* surtout sur le plan de la temporalité puisque la surprise dont est victime à son tour le sénéchal n'intervient qu'à la fin du roman. En effet, Liénor décide de s'atteler elle-même à prouver son innocence et à se venger de son calomniateur. Afin de confondre le sénéchal, elle met donc au point un stratagème : elle lui fait remettre, par l'intermédiaire d'un tiers, une broche, une étoffe brodée et une aumônière qu'il devra porter sur lui. Ravi de ces dons, le sénéchal ne se méfie pas et s'exécute. Liénor se rend alors incognito à la cour et se jette aux pieds de l'empereur pour lui demander justice : elle accuse le sénéchal de l'avoir violée et de lui avoir dérobé les objets (la broche, l'étoffe, l'aumônière) qu'il porte sur lui. Contraint de se

[30] À savoir que Lisiart n'a jamais possédé charnellement Euriaut, mais que la vieille gouvernante Gondrée l'a aidé à découvrir l'existence du signe distinctif de la jeune fille.

dévêtir, le traître est pris au piège. Le sénéchal du *Roman de la Rose* est donc la cible de la surprise que lui réserve celle-là même à qui il a causé du tort. De même que pour l'ignoble Lisiart, le coup de théâtre dont il est question lors du dénouement de l'œuvre s'incarne dans l'exercice de la justice où la victime est réhabilitée et le coupable sanctionné.

Le deuxième temps de la surprise consiste donc en un retournement de situation où le voyeur, initialement agent du surprendre, se retrouve dans la position de celui qui le subit. Alors qu'il croyait avoir la meilleure main, l'épieur voit le jeu lui échapper soit parce que la scène à laquelle il assiste lors de sa transgression ne correspond pas à ses attentes – le deuxième temps est alors concomitant au premier –, soit parce qu'une fois sa traîtrise et sa perfidie percées à jour, il est à son tour surpris et châtié pour son crime – auquel cas, le deuxième temps de la surprise, repoussé à la fin du roman dont il constitue le dénouement, est forcément ultérieur au premier.

_ Troisième temps de la surprise : surprendre le lecteur

À ce stade de la réflexion, on pourrait penser que nos textes ont épuisé les possibles de la surprise. Pourtant, un troisième et dernier temps émerge de la lecture du corpus. Lié à la réception de l'œuvre, il consiste en un brouillage de l'horizon d'attente du lecteur et intervient sur différents plans.

La réaction des personnages face à certaines situations a parfois de quoi surprendre. Ainsi de Partonopeus et de Raymondin qui regrettent amèrement leur geste transgressif. La brutale disparition de leurs amies respectives – contraintes de quitter le monde des hommes après que le secret de leurs origines surnaturelles a été divulgué – plonge les deux protagonistes dans le désespoir. Le premier, telle une Psyché au masculin, fait l'épreuve du désir tout au long d'un roman qui s'articule dorénavant autour de la reconquête de la femme perdue. Concernant Raymondin, Jean d'Arras dépeint avec acuité le violent sentiment de culpabilité qu'éprouve le personnage immédiatement après son acte intrusif. Là réside la preuve de sa soudaine prise de conscience d'avoir rompu le pacte conclu avec Mélusine : « Et quant Remond la voit, si fu moult doulent. "Hay ! dist il, m'amour, or vous ay je trahie […] et me suiz parjuréz envers vous". Lors ot tel dueil a son cuer et telle tristesce que cuer humain n'en pourroit plus porter[31] ». Pourtant, on aurait pu penser que Partonopeus et Raymondin s'estimeraient trahis par leurs amies qui leur ont dissimulé leur véritable nature. De l'époux de Mélusine surtout, on aurait pu

[31] Jean d'Arras, *Mélusine*…, éd. cit., p. 660.
« En la voyant ainsi, Raymondin fut bouleversé d'émotion : "Ah ! mon amour, […] je viens de vous trahir et de violer le serment que je vous avais juré !". Aucun cœur humain ne pourrait supporter la douleur et la tristesse qu'il ressentit à cet instant » (*ibid*., p. 661).

légitimement attendre un mouvement de répulsion face à l'aspect hybride de la fée[32]. Or rien de tout cela ne figure chez Jean d'Arras. Bien au contraire, Raymondin va même jusqu'à assimiler son épouse à une licorne (dont la pureté est légendaire) tandis qu'il semble, dans un renversement pour le moins inattendu, prendre à son compte la part monstrueuse de sa femme en se désignant lui-même comme un serpent : « Las, ma tresdoulce amie, je sui le faulx crueux aspis et vous estes licorne precieuse, je vous ay par mon faulx venin trahie[33] ». Aussi la colère de Raymondin n'est-elle pas dirigée contre son épouse comme on aurait initialement pu le penser, mais contre son frère dont les paroles médisantes l'ont poussé à transgresser l'interdit formulé par Mélusine, et donc à la trahir :

> Et Remond lui escrie : "Fuiéz de cy, faulx traitre ! Vous me avéz fait, par vostre faulx traitre rapport, parjurer contre la meilleur et la plus loyal dame qui oncques nasquist aprés celle qui porta nostre Createur ! Vous m'avéz apporté toute doulour et emportéz toute ma joye ! Par Dieu, se je creoie mon cuer, je vous feroye mourir de male mort […]"[34].

Les options privilégiées par les illustrateurs des manuscrits et incunables semblent d'ailleurs s'orienter dans la même direction : en témoignent les enluminures qui représentent Raymondin détournant le visage du spectacle de sa femme serpentine au bain pour porter un regard désespéré, accompagné d'un geste vengeur de la main, sur son frère qui s'éloigne à pied (*cf.* image 5).

Cette fidélité du programme iconographique au roman ne fait toutefois pas système. En effet, si les auteurs comme les illustrateurs ne cherchent manifestement pas à accabler Mélusine, il n'en reste pas moins que les premiers n'occultent jamais ses traits thériomorphes et même monstrueux. Ce n'est pas le cas des enlumineurs qui, « au risque de trahir certaines nuances des textes[35] », prennent eux « constamment […] le parti de figurer la serpente sous le

---

[32] C'est d'ailleurs le parti que prend Coudrette en dépeignant un Raymondin initialement horrifié et faisant le signe de croix devant cette créature apparemment diabolique : « Quant Raimon l'a apperceüe, / Qui oncques ne l'avoit veüe / En tel estat ainsi baignier, / Adonc se print il a seigner / Et se doubta moult grandement. / Dieu reclama devoctement, / Mais nonpourtant tel paour ot, / Pour pou ne pouoit dire mot. », Coudrette, *Le roman de Mélusine*…, éd. cit., vv. 3077-3084, p. 211 (« À ce spectacle, Raymondin, qui jamais ne l'avait vue se baigner sous cette forme, se signe, rempli de frayeur. Il implore le secours de Dieu, il a si peur qu'il ne peut presque plus parler », Coudrette, *Le roman de Mélusine* [Laurence Harf-Lancner], éd. cit., p. 89). Ce n'est qu'une fois cette brève réaction d'effroi passée que Raymondin est saisi d'une grande culpabilité, le texte de Coudrette rejoignant alors celui de Jean d'Arras.

[33] Jean d'Arras, *Mélusine*…, éd. cit., p. 664.
« Hélas, ma très douce amie, je suis l'aspic ignoble et cruel qui vous a trahie par son infect venin, et vous, vous êtes l'inestimable licorne » (*ibid.*, p. 665).

[34] *Ibid.*, p. 662.
« Raymond lui lança : "Hors d'ici, ignoble traître ! À cause de vos propos fallacieux et perfides, j'ai trahi ma foi envers la meilleure et la plus loyale dame qui soit née après celle qui porta notre Créateur. À cause de vous, je suis accablé de souffrance, à cause de vous, je suis privé de toute joie. Par le Seigneur, si j'écoutais mon cœur, je vous infligerais une mort infamante. […]" » (*ibid.*, p. 663).

[35] Françoise Clier-Colombani, « Les gestes de Mélusine. Attitude et gestuelle mélusinienne : influences et résonances dans l'image », in *Le geste et les gestes au Moyen Âge* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1998. URL : http://books.openedition.org/pup/3502 ; DOI : 10.4000/books.pup.3502

jour le plus favorable[36] ». Certes, dans l'illustration 5, Mélusine arbore des ailes de dragon et un tel détail, absent sous la plume des auteurs, pourrait aisément faire signe du côté du tératologique. Mais il importe de noter que ces ailes n'apparaissent ni repoussantes ni hideuses. Au contraire, elles seraient presque gracieuses. Surtout, la queue serpentine se présente sous une taille étonnamment réduite et une forme qui là aussi confine quasiment à l'élégance ; ce parti pris est d'autant plus surprenant que la miniature illustre le texte de Coudrette, chez qui « [l]a laideur du spectacle provient autant de la juxtaposition aberrante des deux parties du corps, se présentant comme une offense à la création divine, que dans la disproportion de l'appendice caudal, gigantesque et bizarrement bigarré, aux couleurs du blason familial[37] ». D'ailleurs, l'ensemble des illustrateurs semble s'accorder sur la représentation d'une queue de dimension modeste, bien loin de l'énorme terminaison reptilienne éclaboussant le plafond de la chambre dans le texte de Jean d'Arras. L'étude du programme iconographique nous conduit donc à observer, avec Françoise Clier-Colombani, « une distorsion entre le discours des textes romanesques et celui des images censées les illustrer[38] » : tout se passe comme si, dans une entreprise d'humanisation de l'être merveilleux, les enlumineurs s'efforçaient d'estomper les signes tératologiques de Mélusine[39].

Si les illustrateurs peuvent donc créer un écart entre les miniatures qu'ils produisent et le texte en regard, les auteurs eux-mêmes déjouent parfois les attentes du lecteur, en subvertissant un certain nombre de codes littéraires et narratifs. L'exemple le plus patent réside sans doute dans l'inversion du mythe de Psyché et Cupidon que propose le *Partonopeus de Blois* : du schéma traditionnel mettant en scène une mortelle voyeuse et un dieu épié, un glissement s'opère en faveur d'un scénario impliquant cette fois un mortel voyeur et une fée épiée. Ce changement de sexe et de nature des acteurs permet d'axer la transgression sur le tabou entourant le corps féminin.

---

[36] *Ibid.*

[37] Françoise Clier-Colombani, « Le beau et le laid dans le *Roman de Mélusine* », in *Le beau et le laid au Moyen Âge* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000. URL : http://books.openedition.org/pup/4017 ; DOI : 10.4000/books.pup.4017
Coudrette écrit en effet : « Jusqu'au nombril la voit si blanche / Comme la nege sur la branche, / Le corps bien fait, fricque et joly, / Le visage fres et poli ; / Et a proprement parler d'elle, / Oncques ne fut point de plus belle. / Mais queue ot dessoubz de serpent, / Grande et orrible vrayement : / D'argent et d'asur fut burlee […] », Coudrette, *Le roman de Mélusine*…, éd. cit., vv. 3067-3075, p. 211 (« Il la voit, jusqu'à la taille, blanche comme la neige sur la branche, bien faite et gracieuse, le visage frais et lisse. Certes, on ne vit jamais plus belle femme. Mais son corps se termine par une queue de serpent, énorme et horrible, burelée d'argent et d'azur », Coudrette, *Le roman de Mélusine* [Laurence Harf-Lancner], éd. cit., p. 89).

[38] Françoise Clier-Colombani, « Les gestes de Mélusine… », art. cit.

[39] La pudeur et la réserve tout humaines qu'ils prêtent à la fée « dans l'ensemble des représentations du bain "épié" » (*ibid.*) semblent d'ailleurs accréditer cette hypothèse : Mélusine tente le plus souvent de protéger son intimité en couvrant de ses mains ses seins ou ses parties génitales (*cf.* images 2 et 5).

Mais c'est peut-être le *Roman de la Rose* qui procède à la transformation la plus spectaculaire. Rappelons en effet que le sénéchal s'est fixé comme objectif d'empêcher le mariage entre Liénor et l'empereur Conrad afin de conserver les faveurs de ce dernier face à Guillaume de Dole. Pour ce faire, il projette de rencontrer la jeune fille et de découvrir quelque information de valeur à son sujet susceptible de la perdre. Toutefois, en vertu de la règle imposée par Guillaume selon laquelle personne ne doit voir sa sœur en son absence, l'accès à la promise de l'empereur lui est refusé. Loin de s'avouer vaincu, le sénéchal parvient à séduire la mère de Liénor et du protagoniste grâce à ses paroles et à un don (celui de son anneau). Victime de la machination du perfide antagoniste, la mère lui révèle par mégarde le secret de sa fille, à savoir la rose qu'elle porte sur la cuisse :

Ainz qu'en montast por chevauchier
le son cheval qu'en tint au soeil,
li ot ele dit a conseil
tot son estrë et son covine.
Uns beaus dons a mout grant mecine,
qu'il fet maint mal plet dire et fere.
Si li a conté tot l'afaire
de la rose desor la cuisse :
"Ja mes nuls hom qui parler puisse
ne verra si fete merveille
come de la rose vermelle
desor la cuisse blanche et tendre.
Il n'est mervelle ne soit mendre
a oïr, ce n'est nule doute".
La grant beauté li descrit tote
et la maniere de son grant.
Mout en est li lerres en grant
de tot enquerre et encerchier ;
quant il n'i ot mais q'empeschier
q'en peüst par reson savoir
par oïr dire sanz veoir,
lors dit a la dame : "Il est tart".
La dame lesse, si s'en part,
et dit qu'il ert a toz jors soens.
Chetive vielle hors dou sens
si mar vit cel jor et cele heure ![40]

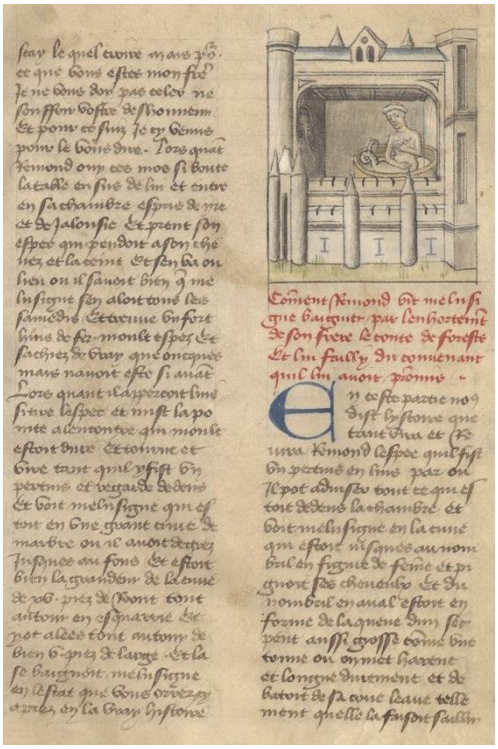
[40] Jean Renart, *Le Roman de la Rose*…, éd. cit., vv. 3354-3379, pp. 274-276.
« Avant qu'il ne montât, pour s'en retourner, sur son cheval que l'on tenait devant le seuil, elle lui a confié tous les secrets de sa vie et de sa maison. Quelle extraordinaire vertu possède un beau cadeau, car il fait dire et faire bien des sottises. Ne lui a-t-elle pas tout dit de la rose que sa fille porte sur la cuisse ? "Jamais personne qui puisse parler ne verra une chose aussi merveilleusement belle que la rose vermeille qu'elle a sur sa blanche et tendre cuisse : elle éclipse toutes les merveilles de la terre, je vous le certifie". Elle en décrit en détail l'extraordinaire beauté, elle lui en précise les dimensions. Le brigand veut tout connaître, tout découvrir. Quand il n'eut plus rien à apprendre de ce que l'on peut raisonnablement savoir par une simple conversation sans le secours de la vue, "Il se fait tard", dit-il à la dame qu'il laissa et quitta en l'assurant de son fidèle dévouement. Pour cette pauvre vieille sans cervelle, quel malheur qu'elle ait vu ce jour et cette heure ! » (*ibid.*, pp. 275-277).

Ainsi, alors même que la scène de voyeurisme s'inscrit clairement dans l'horizon d'attente du lecteur, elle est ici purement et simplement retranchée[41]. Or en déniant au sénéchal la possibilité de voir le corps de Liénor, Jean Renart prive également le lecteur de cette coupable jouissance scopique. C'est par la *fole parole* de la mère (« par oïr dire »), et non par la vue (« sanz veoir »), que l'existence de la rose sur la cuisse de Liénor est révélée à l'antagoniste du roman. Au lieu d'être le témoin direct de la nudité de la dame (comme c'est le cas de Raymondin, de Partonopeus et de Lisiart), le sénéchal voit son regard médiatisé par celui de la mère de Liénor. Par conséquent, ce choix narratif apparaît tout à la fois comme original et surprenant aux yeux du lecteur.

Perçue ici à travers le prisme du voyeurisme au Moyen Âge, la surprise révèle donc des modalités scripturales relativement précises et extrêmement dramatisées. Au lieu de se présenter comme un instantané, elle est d'abord largement préparée par une anticipation soigneusement travaillée, ce qui lui confère une dimension durative. Mais en raison de la scansion temporelle qui rythme l'écriture du surprendre au sein de notre corpus, s'agrège à cet aspect duratif une valeur itérative : les trois temps distingués dans le cadre de cet article montrent que, loin de constituer un hapax au sein de la diégèse de nos romans, la surprise se rejoue à plusieurs niveaux. Si la transgression de l'interdit scopique par le truchement de l'acte voyeuriste semble initialement installer l'épieur en position de supériorité, le retournement de situation qui survient systématiquement renverse le rapport de force et place le voyeur sous le coup d'un jugement réprobateur. En dernier lieu, le lecteur se retrouve lui-même cible de la surprise que lui réservent ponctuellement auteurs et enlumineurs. Tel est *sur-pris* qui croyait *sur-prendre*, dans un jeu vertigineux où l'emboîtement des regards concourt à une impression de voyeurisme généralisé et où l'agent de la surprise est à tout moment susceptible de devenir celui qui la subit. Il serait certainement abusif de lire le surprendre, tel qu'il est mis en scène dans les épisodes de voyeurisme du corpus, comme un impératif esthétique que se seraient assigné les auteurs. Nonobstant, la stratégie à l'œuvre l'érige incontestablement en ressort dramatique à la fois central et efficace.

[41] D'ailleurs, d'après Michel Zink, cette « rupture dans l'enchaînement narratif a pour résultat que le roman tout entier dévie du schéma attendu » (Michel Zink, *Roman rose et rose rouge : le* Roman de la rose ou de Guillaume de Dole *de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979, p. 47).

Image 1



Jean d'Arras, *Mélusine*, Paris, Arsenal, ms. fr. 3353, f° 130r°

(Paris, Bibliothèque de l'Arsenal)

Image 2

Jean d'Arras, *Mélusine*, Paris, Arsenal, ms. fr. 3353, f° 130r° (détail : Mélusine au bain)

(Paris, Bibliothèque de l'Arsenal)

Image 3

Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, Cambridge University Library, ms. L-P 2-5, f° 1r° (détail : Mélusine au bain)
(Cambridge, University Library)

Image 4

Thüring von Ringoltingen, *Die geschichte von der schöne Melusine*, Nuremberg, Nationalmuseum, ms. 4028, f° 50r° (détail : Mélusine au bain)
(Nuremberg, Nationalmuseum)

Image 5

Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, Paris, BnF, ms. fr. 24383, f° 19r°

(détail : Mélusine au bain)

(Paris, Bibliothèque Nationale de France)

Image 6

Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette*, Paris, BnF, ms. fr. 24378 f° 31

(détail : Euriaut au bain)

(Paris, Bibliothèque Nationale de France)