



HAL
open science

L'épisode du comte de Limors dans Érec et Énide. Étude littéraire des v. 4559 à 4900

Sébastien Douchet

► **To cite this version:**

Sébastien Douchet. L'épisode du comte de Limors dans Érec et Énide. Étude littéraire des v. 4559 à 4900. *Méthode!*: Revue de littératures française et comparée [Nous t'affirmons méthode!], 2009, 16. hal-01441642

HAL Id: hal-01441642

<https://amu.hal.science/hal-01441642>

Submitted on 20 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'épisode du comte de Limors dans *Érec et Énide*. Étude littéraire des vers 4559 à 4900

Sébastien Douchet

Université de Provence

L'une des originalités d'*Érec et Énide* est d'interroger la possibilité de faire coexister amour courtois et mariage. Dans sa définition originelle, la *fin'amor* est une relation d'essence adultère : la soumission du chevalier à la dame est incompatible avec la relation conjugale dans laquelle la femme est soumise à l'homme. Le secret de la relation est également censé augmenter la difficulté de la conquête de la dame et rendre ainsi plus vif le désir amoureux. Chrétien de Troyes propose de réorienter radicalement cette conception de la courtoisie héritée de la littérature d'oc et son roman peut se lire comme l'apprentissage par le couple héroïque des conditions auxquelles la courtoisie est soluble dans le mariage.

Le *premiers vers* du roman va volontairement au-devant d'un échec en représentant la *recreantise* d'Érec comme la conséquence directe d'une paresse : sa vie conjugale le satisfaisant pleinement, il oublie que l'honneur conféré par les armes doit témoigner de son amour pour sa dame. La seconde partie du roman efface peu à peu cet échec et aboutit au triomphe du couple dans l'épisode de la Joie de la cour. Au moment où commence l'épisode du comte de Limors, Érec a déjà largement fait la preuve de sa prouesse : il a affronté avec succès trois puis cinq chevaliers, défait le comte Galoain, Guivret le Petit et encore deux géants. Mais son combat contre ces derniers a été terrible, et notre séquence s'ouvre sur l'évanouissement d'Érec qu'Énide croit mort.

Cette fausse mort introduit une nouveauté dans le dispositif de la chevauchée aventureuse qu'Érec a imposé à son épouse pour la punir de lui avoir révélé sa *recreantise*. Énide se retrouve en effet seule et abandonnée. C'est donc elle, et non plus Érec, qui va devoir combattre un nouvel ennemi : le comte de Limors et son projet de mariage avec cette belle veuve. Énide est placée au centre de l'épisode : maintenant qu'Érec a montré qu'il ne démeritait pas aux armes, c'est l'amour et la fidélité de sa femme qui sont mises à l'épreuve.

Avec le mariage forcé dont Énide est la victime, Chrétien de Troyes peint le malheur de la femme victime d'un mariage qui ne serait pas fondé par l'amour courtois. Simple objet soumis à la brutalité du désir masculin, Énide se retrouve entre les mains d'un personnage sans scrupule, anti-courtois, véritable contre-portrait d'Érec.

Cependant Énide sait se montrer à la hauteur de son époux : dans ce passage, elle accède pleinement au statut d'héroïne romanesque. Dotée d'une intériorité complexe que révèle son *planctus*, elle parvient à se défendre du comte par le maniement d'une parole qu'elle maîtrise enfin. Sa gestion admirable de la parole et du silence dans cet épisode rachètent la « faute » que fut sa révélation à Érec de sa *recreantise*.

Le couple sort finalement grandi de sa victoire sur le comte de Limors, et le subterfuge narratif de la fausse mort et de la résurrection d'Érec, au-delà de l'artifice et des effets comiques qu'il produit, possède une dimension symbolique qu'il ne faut pas négliger : cette aventure singulière est en effet l'occasion de mettre à mort l'amour des deux héros pour mieux le faire renaître. À l'issue de l'épisode, qui fonctionne à la façon d'une rédemption, leur amour a atteint une forme de perfection qui prouve que la *fin'amor* peut être vécue au sein du mariage.

Sa fame ou s'amie ? Énide face à la brutalité du désir masculin.

Avec l'épisode du comte de Limors, *Érec et Énide* atteint l'un de ses points de tension les plus importants. Dans ce roman de mise à l'épreuve de l'amour dans l'union du mariage, Énide se retrouve, avec la « mort » d'Érec, dans la plus haute des solitudes et dans une situation des plus désespérées. La pseudo-disparition du héros crée également une situation de crise du récit dont on ne sait comment il





peut désormais progresser et se clore, ainsi qu'une crise de la parole d'Énide qui, en l'absence de l'aimé, s'enferme dans un monologue aboutissant à la tentation du suicide et du silence. Puis passant d'un malheur à l'autre, Énide est la victime d'un comte violent. Ce personnage permet d'introduire dans le roman une vision critique de la brutalité d'un certain désir prédateur qui ravale la femme au rang de simple objet. Chrétien de Troyes prouve à travers cette critique la supériorité de l'éthique courtoise sur les mœurs anciennes qui dissocient amour et mariage.

La solitude et le désespoir d'Énide : une femme *desconseillée*.

Notre épisode introduit une crise dans le roman. Il inverse en effet les données héritées du *premiers vers* : mariée et aimée, Énide était au faite du bonheur. Mais la *recreantise* d'Erec et la relance des aventures aboutissent ici à faire d'Énide une veuve *desconseillée*. Le récit insiste sur la séparation physique, psychologique et linguistique des époux. La séquence d'ouverture met en place une intransitivité entre Erec et Énide : toute à sa « joie » de voir revenir son mari vivant de son combat contre les deux géants, Énide est trop éloignée pour « *aparcevoir* » et « *savoir* » qu'il est grièvement blessé. Vision et savoir sont mis en échec : Énide ne voit pas le ruissellement de sang qui baigne le corps de son époux. De même, les plaintes d'Erec ne sont pas entendues d'Énide : elles sont mentionnées dans un discours narrativisé (« *la dolor dont il se plaignoit* », v. 4561) qui efface du texte les paroles vives du chevalier, le narrateur s'interposant, d'une certaine façon, entre Erec et Énide et redoublant d'une distance psychologique la distance géographique qui les sépare. Puis, voyant son époux tomber à terre, Énide est soudainement plongée dans la « *dolor* » moyennant un double basculement, au propre comme au figuré. Le brutal changement de situation est d'ailleurs souligné par un chiasme, puisqu'à la vision de joie succède la vision du malheur : « *Cele le vit, grant joie en ot* » (v. 4559), puis « *molt li poise quant ele le vit* » (v. 4572).

Ce dramatique retournement de situation met Énide face à l'inanité de son existence et de ses paroles. Ces dernières, adressées à l'absent (« *biax dolz sire / por coi me leisses tu tant vivre ?* », v. 4580-1) forment un discours teinté d'ironie tragique : le « *con mar i fus* » qui souligne la destinée

malheureuse d'Énide (v. 4559) fait écho au « *con mar fui* », qu'elle avait lancé au vers 2492, déplorant la *recreantise* de son époux. Ironie tragique, parce que la répétition semble sceller l'échec de l'aventure et de l'amour, et parce que, passant du regret de la *recreantise* d'Erec à l'éloge posthume de sa bravoure héroïque, Énide ne peut plus que constater son erreur initiale et les dangers d'une parole qu'elle n'a pas su garder pour elle : « *je seule en doi estre blasmee* » (v. 4613). Comme si dès le début l'aventure était condamnée à l'échec par sa « *mortel parole antoschiee* » (v. 4609), contaminée par le poison d'une parole trop libre ou immaîtrisée. Inanité des paroles donc, qui ne trouvent plus l'interlocuteur tant chéri et qui expriment une souffrance infinie : une dernière fois, Énide refuse de « *celer* » ses pensées et ses sentiments (v. 4574), mais ceux-ci sont désormais sans objet et vides de sens. Énide éplorée ne s'exprime plus que de façon circulaire. Son discours multiplie les procédés de ressassement tels que l'expolition et la répétition, ponctués par ses multiples pâmotions. Piégée par sa faute initiale (sa « *corpes* », v. 4612), qu'elle considère comme péché mortel (« *de mon seignor sui omecide* », v. 4586), et dépositaire d'une vie qui n'a plus de raison d'être, Énide oscille entre conscience et inconscience (« *sor le cors se pasme* », v. 4582, puis se relève ; « *Lors rechiet a terre pasmee* », v. 4613 puis revient à elle), elle balance entre la culpabilité d'être encore en vie et la tentation du suicide (v. 4623-4). Sa parole tourne à vide et les interrogations laissées sans réponse entretiennent cette oscillation : « *por coi me leisses tu tant vivre ?* », « *por coi vif tant ?* » (v. 4581 ; 4617), et les intensifs « *tant* » portant sur dérivée du terme *vie* créent un oxymore terrifiant pour un chrétien : le désir de mort face à une vie devenue odieuse.

Ce tournoiement à vide de la parole renvoie d'ailleurs à la structure du texte : après le *premiers vers*, le récit semble se redéployer et progresser vers un plus haut degré d'amour, moyennant la mise à l'épreuve du mari et de la femme. Pour autant, arrivé à ce stade du récit, ce redéploiement semble avoir été vain : dès l'épisode du comte vaniteux, Erec était assuré de l'amour et de la fidélité de sa femme (cf. v. 3480-1). La fin tragique d'Erec n'en est que plus absurde. Le *planctus* au cours lequel Énide énumère les qualités de son défunt époux (« *biautez, proesce, savoirs, largesce* », vv. 4601 sq.) ne fait lui-même que répéter ce qu'elle-même et le lecteur/auditeur savaient déjà : tout l'édifice narratif construit avec le départ en aventures paraît se désagréger ici et être





frappé d'inutilité. Mais bien entendu, le lecteur n'est pas dupe : Érec est bien tombé de cheval « *con s'il fust morz* » (v. 4569). La comparaison hypothétique dédouble les plans de réception et de savoir et crée un décalage perceptif entre le personnage d'Énide et le lecteur. Il s'agit bien de faire rebondir le récit d'une façon inédite puisqu'Énide va devoir affronter seule la brutalité du comte de Limors.

Le comte : la fausse courtoisie d'une brute

Le comte de Limors apparaît dans cet épisode comme un double dégradé de l'absent : venu au secours de celle qu'il croit être une *demoiselle desconseillée*, il adopte dans un premier temps l'attitude du chevalier courtois : « *Et li cuens molt la reconforte* » (v. 4654). Pourtant, Chrétien dispose très vite des indices qui laissent à penser que cette courtoisie n'est que de circonstance : par exemple, dans un récit topique, il n'aurait eu de cesse de pourchasser l'assassin d'Érec pour venger l'honneur d'Énide. Au lieu de cela, il s'enquiert aussitôt, non pas de l'identité d'Énide ou de l'assassin d'Érec, mais du statut matrimonial de la belle : il lui demande « *qu'ele li die / s'ele estoit sa fame ou s'amie* » (v. 4649-50). Très vite, il en vient à la question du remariage (« *je vos recevrai a fame* », v. 4665). On pourrait voir là une proposition honnête qui assurerait à Énide sa réintégration dans l'espace social. Cependant, le dialogue qui s'engage apparaît très vite comme un faux-dialogue qui tourne court : la subtile réponse d'Énide, « *L'un et l'autre* » (v. 4651) n'est pas entendue du comte. Du moins feint-il de ne pas comprendre ce qu'énonce ici Énide : elle est épouse et amante, indissolublement, et avoir perdu son statut d'épouse n'en fait pas moins d'elle une femme amoureuse. Si bien que la réplique du comte sonne comme un déni des sentiments féminins et comme le moyen de dissocier la question du remariage de celle de l'amour.

Puis, tandis que dans sa première réplique Énide daignait répondre à la question du comte, elle lui oppose dans la seconde une fin de non recevoir. L'emploi des mêmes impératifs souligne l'opposition radicale des volontés : « *lessiez m'ester* » s'écrie-t-elle pour faire pièce au « *lessiez ester vostre dolor* » du comte (v. 4673 et 4671). Dès lors, le comte se retire du dialogue (il « *se traist arriere* », v. 4677), ne parle plus d'Énide qu'à la troisième personne et donne ses ordres à ses chevaliers : ses vœux à l'impératif étaient bien ceux, jussifs, du seigneur féodal qui ordonne et non ceux, optatifs,

du chevalier courtois qui conseille et reconforte. Cette très rapide tombée des masques, c'est Énide qui l'a provoquée : en objectant « *ne poez ci rien conquerer* » (v. 4674), elle énonce et dénonce très lucidement les intentions prédatrices du comte. Ce dernier ne se prive pas de dire qu'il souhaite faire d'Énide son bon plaisir (v. 4735). L'emploi du futur et d'une structure concessive (« *puis voldrai la dame esposer, / mes que bien li doie peser* », v. 4683-4) achèvent de dénier à Énide sa parole, sa volonté et ses sentiments, c'est-à-dire tout ce qui ferait d'elle un sujet en propre et une héroïne romanesque. On emmène ainsi au château de Limors la femme-objet Énide comme on emporte le corps mort d'Érec (voir l'abjecte coordination *et* qu'emploie le comte au v. 4680).

La fausse courtoisie initiale du comte annonce le calvaire à venir d'Énide et construit un contre-portrait d'Érec. Dès le départ, les propositions matrimoniales du comte étaient une réduplication sur un mode mineur et dérisoire de l'histoire d'Érec et Énide : subjugué par la beauté d'Énide, qui prouve son origine de « *molt gentil lignage* » (v. 4718) et ce malgré ses vêtements déchirés et mis en loque, le comte subjugué lui offre mariage et statut social. Mais en creux apparaissent des manques qui ne font que renvoyer ironiquement Énide à ce qu'elle a perdu : ni amour ni prouesse n'étaient le désir du comte dont la « largesse », lorsqu'il lui offre un rang de « *contesse et dame* » (v. 4666), apparaît comme une bien piètre et ridicule compensation quand on sait qu'Énide a épousé à un fils de roi, en présence de la cour d'Arthur de surcroît... Chrétien se fait même mordant lorsqu'il place dans la bouche du comte ces quelques mots tragiquement antiphrastiques : « *n'est pas fortune vers vos chiche* » (v. 4764) et « *bone aventure vos destine* » (v. 4664). Le mot « *aventure* » est désémantisé et vidé de sa substance. C'est à peine si l'on peut le traduire par « une bonne situation », alors que l'aventure lancée par Érec pour démentir sa réputation de *recreant*, et dans laquelle il a impliqué Énide, était aventure chevaleresque et amoureuse, volonté de donner au désir et à la gloire des armes un plus haut degré de noblesse dans un geste de sublimation du couple. N'était le malheur qui accable Énide, ces mots prononcés par le comte frôlaient le burlesque.

Le séjour qui attend Énide au château de Limors tient donc du calvaire, et Chrétien s'emploie à disqualifier totalement le comte dont même les barons réprovent l'attitude





anti-courtoise et inhumaine : « *molt devriez avoir grant honte, / qui ceste dame avez ferue* » (v. 4792-3). Ce séjour est ponctué d'impératifs, de verbes et de formules d'obligation. Parmi eux : « *mangiez* », « *il vos estuet* », « *je vos an semoing* », « *oultre son vuel* », « *voust ou non* », etc. (*passim*). Énide est soumise une violence en actes qui monte *crescendo* : « *si li [le mariage] ont a force donee* », « *si l'ont un faudestuel / feite aseoir* », « *li cuens la fiert en la face* », « *li cuens hauce, si refiert* » (v. 4732, 4747, 4788, 4804). Le portrait est à charge car il dénie au comte toutes les qualités du *seigneur*, que ce terme soit pris dans son acception féodale ou matrimoniale. L'orgueil du comte qui rabroue ses barons lorsqu'ils protestent – alors que le conseil au seigneur est une de leurs principales obligations féodales – contribue à aggraver le portrait. Tyran avec sa *gent* et bourreau de sa *fame* putative, le personnage du comte est traité comme une figure antithétique, presque jusqu'à la caricature, du noble Érec.

Il incarne en effet une vision ancienne des relations entre hommes et femmes dans le mariage dont l'épisode désastreux du mariage forcé est le point focal.

La question du « mariage forcé » : une vision ancienne des relations homme/femme

Dans ce passage s'opposent, à travers deux volontés inconciliables, deux conceptions des relations au sein du mariage. Plus particulièrement, ce qui intéresse Chrétien est la question du libre consentement de la femme.

Le mariage du comte et d'Énide est traité avec une surprenante rapidité : il ne faut pas plus de six vers pour que la cérémonie ait lieu (vers 4729-4735). Ce rythme précipité s'explique sans doute par le souci dramatique d'accentuer le malheur d'Énide privée de son libre-arbitre et de toute liberté de disposer d'elle-même. Mais si Chrétien ne s'attarde par sur cette scène, c'est pour une autre raison que les lecteurs médiévaux étaient à même de comprendre : ce mariage est invalide *de facto*. En effet, à la fin du XII^e siècle, nul mariage ne saurait être conclu sans le consentement mutuel des époux. C'est ce que l'on appelle la « doctrine consensualiste » que le pape Alexandre III fit prévaloir par la décrétale *Licet* (X, 4, 4, 3) : le mariage n'est effectif que « *per verba de presenti* ». Ainsi, dans le couplet de vers « *ele molt le refusa, / mes totevoies l'esposa* » (v. 4733-4), le verbe *esposer* est frappé de nullité par le refus dirimant d'Énide. Ce verbe ne dit pas le mariage, il dit la volonté forcenée du comte de

satisfaire immédiatement un désir qui va à l'encontre du droit canon, tout comme il contrevient à ses devoirs de *seigneur*. Ce mariage forcé est donc en réalité un faux mariage. Or, l'habileté de Chrétien consiste à associer à ce mariage une idéologie ancienne qui, du même coup, est elle-même frappée de nullité.

On relève dans un premier temps l'idée que le mariage n'aurait qu'une unique fonction : celle de faire perdurer la structure sociale en renforçant la famille et en assurant la pérennité de la propriété des biens. À cet égard, le comte emploie un terme significatif, fort peu fréquent dans un contexte romanesque, et qui appartient au vocabulaire juridique. Il s'agit du mot « *doaire* » (v. 4727), le douaire étant l'usufruit légué à la veuve lors du décès du mari. Le comte s'assure, certes du confort d'Énide après sa mort, mais également de la conservation du patrimoine au sein de la lignée qu'il va fonder par le mariage. C'est pourquoi le statut de *dame* et *contesse* promis à Énide est essentiel aux yeux du comte : revenant sur ce point à plusieurs reprises, il semble considérer l'octroi de ce rang social et féodal comme un argument imparable qui emportera l'adhésion d'Énide (v. 4666 et 4766). D'ailleurs comte ne cache en effet pas qu'en retour il espère tirer lui-même de l'extraction aristocratique d'Énide un surcroît de noblesse : « *Je ne serai ja de li pire, / einçois an cuist molt amander* » (v. 4722-3). Enfin, le comte précise à Énide que la fortune lui offre un « *enor* » avec ce mariage (v. 4765). Nous pouvons nous demander s'il n'y a pas là une antanaclase interne : le mot *enor* peut en contexte signifier l'honneur moral. Mais dans la bouche d'un individu aussi calculateur, le mot peut aussi revêtir le sens concret et prosaïque de « terre », « fief » ou « exercice du pouvoir ».

Dans un second temps on relève une autre idée ancienne dont Chrétien de Troyes fait la critique : la soumission totale de l'épouse à son époux, fait coutumier du « mâle Moyen âge » qu'a étudié G. Duby. Si le comte feint de présenter le mariage comme un lien qui établit une égalité parfaite entre l'homme et la femme : « *la dame est moie et je suis siens* » (v. 4800), le vers suivant apporte aussitôt un démenti à ce beau parallélisme de la syntaxe et des personnes : « *si ferai de li mon pleisir* ». Seule compte la possession légale de la femme pour la plier à sa volonté, par la violence s'il le faut. D'ailleurs le comte ne conditionne-t-il pas l'octroi du douaire à la servitude volontaire de l'épouse (« *s'ele vialt ma volanté faire* », v. 4728) ? Ce mariage à l'ancienne mode,





non-courtois, a donc pour unique fonction de lier perpétuation de la structure sociale et soumission de la femme à la volonté de l'homme. L'incident du repas en témoigne : le comte a le farouche désir de voir Énide manger à sa table car dans les mentalités et les rituels médiévaux (et même au-delà), partager la table de quelqu'un, c'est accepter sa protection, sa volonté et les règles qui régissent sa maisonnée.

Au fond, le comte est un être sourd aux concepts neufs de la courtoisie portés par le roman. A plusieurs reprises il reproche à Énide sa folie (« *folemant vous deduiez* », v. 4671, « *Por fole vos fetes tenir, / quant vos si grant folie dites* », v. 4782-3). Il l'exhorte à se montrer plus raisonnable (« *confortez vos, ce sera sans* », v. 4661) et à se réjouir de la chance qu'elle a de l'avoir rencontré (« *molt vos devez esleecier* », v. 4773). Mais ce faisant, il fait de la folie le résultat d'une perte de la raison, sans comprendre que chez Énide, la *folie* provient d'une perte de l'amour. Subtilement, l'idéologie courtoise substitue donc à l'opposition entre *sans* et *folie* une opposition entre *amour* et *folie*. Si bien que, si l'on pousse le syllogisme à son terme, l'amour dans le mariage ne contrevient pas à la raison... Le comte est donc présenté comme un individu matérialiste et pragmatique : pour lui les morts sont morts, et ils ne doivent pas empêcher les vivants de vivre (mais la suite des événements lui donnera cruellement tort !). A l'opposé, Énide assume une position idéaliste : la passion survit chez elle par-delà la mort, car le sentiment transcende l'ignoble réalité.

A côté de la folie, il est un autre concept auquel le comte est étranger : c'est celui de « *joie* ». Le comte n'a de cesse de présenter aux yeux d'Énide la « *leesce* » qui doit naître de sa condition nouvelle (v. 4662, 4746, 4773) tandis qu'Énide déplore la perte de sa « *joie* » (v. 4676). Bien que souvent utilisés comme doublets synonymiques, les deux termes ne sont pas équivalents comme le montrent en langue leurs formes adjectivales *lié* et *joians*. Le premier terme est construit sur une forme participiale passée et possède une valeur d'achevé. Le second est construit sur une forme participiale présente et possède une valeur d'inachevé. Souvent la *leesce* désigne une joie finalisée, tournée vers un but alors que la *joie* n'est pas finalisée. La *joie* qui attend Érec et Énide est une joie destinée à durer, installée dans une temporalité sans bornes. Elle est l'expression émotionnelle, euphorique du désir qui accompagne l'amour et le revivifie perpétuellement. La *leesce*, elle, n'est pas destinée à

durer : le bonheur promis par le comte ne soutient pas la comparaison, et l'épisode de la Joie de la cour sera là pour en fournir la preuve éclatante. Chrétien oppose donc raison et passion, mais aussi *leesce* et *joie* comme ferments du mariage. Tout sépare Énide du comte.

Toutefois, la solitude et l'adversité qu'Énide affronte en font pour la première fois le personnage central du roman. Alors qu'Érec lui a imposé le silence, qu'elle subit ici les pires avanies, elle revendique le droit à la parole comme à la souffrance pour faire échec au comte. Elle s'affirme sur la scène romanesque comme femme exemplaire et comme héroïne romanesque à part entière.

Moi meïsmes. Affirmation d'Énide sur la scène romanesque

Tout au long de cet épisode, Énide est placée au centre du récit. C'est en effet la première fois que le narrateur accorde à sa parole une telle ampleur : du *planctus* à la résistance passive contre le comte, Énide s'insurge contre le sort qui lui est fait. La résurrection d'Érec la pousse même à passer à l'action à ses côtés. Ce retournement de situation qui place les époux sur un pied d'égalité n'est cependant pas qu'une péripétie de plus : l'intégralité de l'épisode est l'occasion de revenir sur le statut de la parole et du silence au sein du couple, de le redéfinir et de conférer à Énide un statut neuf dans le roman.

Énide à la reconquête d'elle-même : planctus et rébellion

Bien que la scène de *planctus* soit un passage topique des textes arthuriens, l'ampleur qu'il atteint dans ce passage est sans commune mesure avec la place que le roman avait jusque-là accordée à la parole d'Énide. D'abord jeune *pucele* pudique dont les rougeurs tenaient lieu de parole, puis *fame* mise à l'épreuve du silence, Énide était un personnage à la parole bridée. Ce n'est plus le cas ici où ses plaintes déferlent en vagues successives, moyennant une savante construction et une rhétorique de l'émotion qui en font une héroïne dotée d'une subjectivité à laquelle les lecteurs/auditeurs ont directement accès.

Le *planctus* d'Énide est d'une longueur et d'une complexité sans précédent, notamment si on le compare au monologue des v. 2778-2790. La prise de parole fait l'objet d'une irrépressible montée en puissance : quatre fragments





de discours de plainte se succèdent selon une nette cadence majeure (3 vers, puis 11 vers puis deux fois 15 vers), cadence que le texte souligne pathétiquement au v. 4616 : « *si se rescrie plus et plus* ». Le grand nombre de modalités d'énonciation, exclamatives, interrogatives, impératives, traduit certes l'instabilité des pensées et des sentiments d'Énide, mais placent aussi au premier-plan l'intériorité de l'héroïne. L'exclamation traduit tantôt la souffrance à travers des onomatopées (« *Ha !* » ou « *Hai !* », v. 4585, 4599), tantôt la déploration face à une destinée frappée au coin du malheur : « *con mar i fus !* » (v. 4599). Les nombreuses interrogations, répétées elles aussi en cadence majeure, expriment le total désarroi (v. 4917-19), et l'impératif « *car m'oci* » (v. 4582) la ferme volonté d'en finir au plus vite. Mais si Énide endure une solitude radicale, la démultiplication des interlocuteurs virtuels transforme le *planctus* en une série de dialogues fantasmés : le lecteur/auditeur accède ainsi à la scène mentale d'Énide qui s'adresse tour à tour à Érec, à Dieu, à la Mort et, en dernier recours, à elle-même, faute de recevoir de quiconque une réponse à ses tourments. Le jeu subtil des temps verbaux crée par ailleurs un parcours qui embrasse et synthétise l'expérience d'Énide dans le roman. L'irréel du passé impliqué par le plus-que-parfait du subjonctif « *n'èusse dite* » (v. 4590) exprime le regret d'une parole première aux conséquences funestes et sur laquelle Énide n'a plus aucune prise. Puis l'emploi du présent gnomique et d'énoncés parémiologiques (« *ainz boens teisirs home ne nut, / mes parlars nuist mainte foïee* », v. 4592-3) renvoient Énide non seulement à sa faute passée, mais aussi à la façon dont elle aurait dû agir : cette fois-ci, la parole passée et bien réelle est placée au fondement des conséquences tout aussi réelles qu'elle affronte dans le présent. Le présent de vérité générale accentue d'ailleurs cruellement l'erreur d'Énide en la renvoyant à un présent qui aurait dû être possible mais n'a pas pu avoir cours. Tournant ensuite ses pensées vers son défunt aimé, Énide décrit ses qualités au plus-que-parfait (« *t'avoit doné* », « *t'avoit coroné* », etc., v. 4605-6) : encore une fois le discours direct offre l'image d'un passé irrémédiablement perdu. Enfin, Énide emploie le futur simple (« *ensi mourrai* », v. 4624), temps de la certitude, mais aussi de la nécessité du suicide imposée par toutes les pertes énumérées précédemment, temps qui doit gommer le passé et le présent, les erreurs et les regrets par un geste radical. Nous voyons donc se dessiner dans ce *planctus* une Énide à

la parole et à la personnalité complexes, fait sans précédent dans *Érec et Enide*. La jeune femme prend une véritable épaisseur psychologique et son introspection est pour elle le moment d'une prise de conscience subjective et d'un retour réflexif sur sa condition de femme amoureuse.

Les premières paroles d'Énide étaient certes pour Érec, son « *biax dolz sire* ». Cependant, dans la quatrième et dernière partie du *planctus*, Énide se place au cœur de son propre propos : les marques de première personne y abondent et surtout l'on y voit apparaître l'unique occurrence dans le roman du pronom personnel renforcé « *moi mêmes* ». Si, bien entendu, ce pronom met en exergue le repli désespéré d'Énide sur l'idée du suicide, il signale également qu'a émergé dans le roman la possibilité d'un discours sur soi. Finalement, le long *planctus* peut être lu en plein et en creux. Sur un plan diégétique ce discours pathétique sur la souffrance de la perte conduit à la pensée du suicide. Sur un plan narratif, il constitue pleinement Énide en sujet désirant, quitte à ce que ce désir soit désir de mort. Derrière l'apparent état de déréliction psychologique d'Énide percent donc au contraire les indices de la construction d'une héroïne dotée d'une volonté propre qui lui permet de s'opposer à la parole et aux actions d'autrui, de résister au comte de Limors, nouvelle étape d'une reconquête d'elle-même.

Au château de Limors, le lecteur découvre en effet une Énide capable, pour la première fois, de maîtriser sa parole et ses silences en vue de contrer les visées matrimoniales du comte. Encore désorientée par sa « *mesaventure* » (v. 4697), écrasée de chagrin, Énide est dans un premier temps incapable de traduire en paroles ses sentiments : « *tel duel ai, ne vos sai que dire* », v. 4652. Cette réponse tranche sur le *planctus* dans lequel nous avons vu Énide si prolix et si prompt à dire son chagrin : plutôt que l'ineffable du sentiment, il semble que ce soit la méfiance et la prudence qui motivent cette soudaine réticence à parler. Très vite, Énide s'enferme dans une parole minimale, concentrée et calculée : il s'agit de ne laisser aucune prise à ce comte de Limors dont elle comprend très vite les intentions. Et d'un « *ne pas savoir que dire* », elle s'isole et se protège en s'enfermant dans un « *ne pas vouloir dire* » : « *cele ne li vialt mot respondre* » (v. 4786). Basculant d'un extrême à l'autre, du *planctus* au silence, Énide se fait aussi mutique que possible : son discours direct disparaît sur près de 100 vers (des vers 4677 à 4775). Les quelques rares paroles qu'elle consent ensuite à prononcer témoignent de sa force de caractère :





lorsque le comte la repousse dans ses derniers retranchements, elle rétorque avec morgue : « *ne mangerai ne ne bevrâi / se ge ne voi mangier einçois / mon seignor, qui gist sur ce dois* » (v. 4778-80). Par cette ironique fin de non-recevoir, Énide ne saurait dire avec plus de vivacité sa solidarité avec son époux ainsi que son désir de se laisser dépérir pour rejoindre Érec dans la mort. Allant plus loin encore, et éclatant, elle se dit prête à subir les pires sévices (« *se tu or androît a tes mains / me devoies les ialz sachier / ou tote vive detranchier* », v. 4812-14). Ultime étape de l'affirmation de soi en tant que sujet sensible, la souffrance poussée à son comble est sur le point d'ériger Énide en figure de sainte laïque qui témoignerait par son martyre de son amour et de sa foi en Érec.

En ce point du récit, Énide est devenue aux yeux du lecteur/auditeur un personnage entier et une véritable héroïne de roman : par sa parole, elle se constitue en sujet sensible et désirant qui s'interroge sur les limites de son désir, le pouvoir de sa volonté et l'étendue de ses sentiments. Surtout, elle a fait la démonstration qu'elle sait dorénavant parler et se taire à escient, faute qui lui avait valu la pénitence de la quête aventureuse. A ce stade du roman, sa parole a acquis une force neuve et même une puissance telle qu'elle réveille celui qu'elle croyait mort (« *quant la voiz sa fame entendi* », v. 4821). Manière de dire que le couple va se trouver revivifié par cette métamorphose du personnage d'Énide.

Paroles et silences d'Énide

Cependant, pour en arriver à cette maîtrise nouvelle des pouvoirs de la parole, Énide a dû prendre progressivement conscience des impasses dans lesquelles elle et Érec s'étaient enfermés, lui en lui interdisant toute parole, elle en transgressant son interdit.

Les accusations qu'Énide porte contre elle-même en s'accusant d'avoir trop et mal parlé ne vont en effet pas de soi. Le principal reproche qu'elle se fait à elle-même est d'avoir averti Érec de la rumeur de *recreantise* qui courait sur lui. C'est pourquoi elle fait l'éloge du *teisir* dans un geste de repentance rétrospective. Selon elle, le silence aurait eu pour vertu d'éviter le départ en aventures et donc la mort de son époux. Mais Énide ne fait elle pas fausse route ? Peut-on imaginer qu'elle ait pu vivre avec un époux *recreant* ? D'un point de vue social aussi bien que d'un point de vue narratif, la révélation qu'elle a faite à Érec était indispensable. En outre, en avertissant Érec des dangers au-devant ils allaient,

elle prouvait son amour pour lui. Le scénario d'une fausse mort le signifie bien : la parole d'Énide n'a pas tué Érec. Mais Énide ne le sait pas encore. Ce qu'elle s'imagine être une vérité générale (se taire vaut souvent mieux que parler), est en réalité une contre-vérité bien quelle l'ait « *esprovee en mainte guise* » (v. 4595). Chacune de ses paroles passées qu'elle se reproche était nécessaire à la progression du roman comme à l'affirmation de son amour indéfectible. De la même façon, le silence qui lui a été imposé par Érec était inutile puisque jamais les transgressions de l'interdit n'avaient réellement mis en danger l'amour des deux héros.

On peut donc supposer que l'un des objectifs du stratagème narratif de la fausse mort vise à amener Énide à construire une autre relation au silence et à la parole. La question n'est peut-être pas tant de se taire ou de parler que de « *bien dire et bien teisir* », pour parodier le prologue du roman. C'est bien ce qu'apprend à faire Énide face au comte de Limors. Cet épisode dans lequel Énide doit gérer seule sa parole, permet ainsi de sortir d'une double impasse : celle du silence inutilement imposé et celle de la parole inutilement reprochée. En effet, la réaction d'orgueil d'Érec avait créé un cercle vicieux, un rapport pervers à la parole et au silence. En absentant momentanément Érec, Chrétien de Troyes oblige Énide à reconquérir seule sa parole d'amour, comme elle avait, seule, renvoyé Érec à la honte de sa *recreantise*. Tant qu'Érec était vivant, le cycle silence/transgression/parole ne faisait que meurtrir un couple qui n'a pourtant jamais cessé de s'aimer d'amour. Accorder une intériorité à Énide, la montrer apte à manipuler parole et silence, placer Érec sur le seuil de la mort comme pour mieux le projeter face à son sentiments réel (« *or vos aim plus qu'ainz mes ne fis* », v. 4885) et le faire renaître à l'amour par l'écoute des paroles d'Énide, tout ce dispositif narratif permet de surmonter l'impasse quelque peu masochiste du départ en aventures, et de revivifier le couple héroïque.

Mort et renaissance constituent donc manifestement le cœur de ce passage et il convient d'en élucider le sens profond.

Veez le mort ! Résurrections : la mort et l'amour d'Érec et Énide

La fausse mort et le soudain réveil d'Érec par les paroles d'Énide placent le passage sous le signe de la fiction et de la surprise : en déjouant les attentes des personnages et du lecteur, Chrétien de Troyes relance son récit sur de nouvelles bases. En effet la fausse mort et la pseudo-résurrection d'Érec





soulignent symboliquement la renaissance du couple à un amour parfait. Arrivé à la fin de cet épisode, Chrétien de Troyes décrit un couple réconcilié, en harmonie, qui assume pleinement la passion amoureuse dans les liens du mariage.

Illusion et surprise : le régime de l'inattendu

Comme nous venons de le voir plus haut, cet épisode met en place un nouveau régime de la parole, un « *bien dire* ». Cette conversion de la parole d'Énide passait par l'énonciation de contre-vérités qui sont ensuite révoquées et laissent place à une parole qui sonne enfin juste. Ce n'est là qu'un des aspects d'un régime plus global qui modèle ce passage et lui donne sa dynamique : celui de l'illusion et de sa dissipation.

La fausse mort d'Érec est au cœur de ce régime central de l'illusion : le narrateur, en même temps qu'il dramatise les effets sur Énide de la « mort » d'Érec, dispose pour le lecteur/auditeur les indices de sa fausseté. La comparaison hypothétique « *con s'il fust morz* » insère une fiction dans la fiction, une illusion qui permet le rebondissement final de la « résurrection d'Érec » mais aussi la réconciliation des époux. Ce n'est donc pas tant en affrontant le réel, ses chevaliers brigands et autres ennemis, que la crise traversée par Érec et Énide trouve une résolution, qu'en affrontant des possibles narratifs (mort d'Érec, déshonneur d'Énide) qui sont successivement relégués à l'arrière-plan du récit.

Ainsi le nom du château du comte, « *Limors* », semble en entériner le scénario fictif du décès d'Érec : ce nom peut se lire comme « le château du mort ». Or, c'est bien, dans un premier temps, la fonction de ce lieu que d'être la dernière demeure d'Érec. Son corps y est exposé avant l'inhumation, avec ostentation, selon la coutume : « *en mi la sale, sor un dois, / ont le cors mis et estandu* » (v. 4706-7). Mais Chrétien de Troyes déjoue ici l'attente de son public et le présumé cratyliste de la culture médiévale qui veut que le nom dise quelque chose de vrai sur la chose. Et en effet, on le sait, Érec n'est pas mort (à moins qu'ironiquement le nom du château n'ait annoncé la fin prématurée de son propre seigneur...). Le nom du château est donc un leurre. De même, Chrétien dispose dans son récit des énoncés à valeur de vérité générale qui sont contredits ironiquement par la suite des événements : c'est le cas lorsque le comte tente de raisonner Énide par un truisme : « *nul morz ne revit* » (v. 4759). Cet énoncé qui a la force de l'évidence n'est qu'une

illusion car il s'aère faux en l'occurrence. De même, lorsque le comte objecte qu'il « *ne puet avenir* » qu'Érec se joigne à table avec les vivants (v. 4781), il se trompe et en se trompant, il énonce une vérité fondamentale : cela peut *advenir* car c'est le principe fondamental de l'*aventure* d'Érec et Énide que de se jouer du réel pour le dépasser. Revenir d'entre les morts permet de consolider et de sublimer la relation qui unit les deux héros. L'illusion et son dépassement par l'*aventure* apportent un démenti cinglant aux propos du comte et viennent contrecarrer ses projets.

L'*aventure* se nourrit donc de la *fiction* et réciproquement. C'est pourquoi Chrétien se moque de toute vraisemblance dans cet épisode et crée *in fine* une rupture de tonalité qui fait basculer l'épisode du tragique au comique. Le réveil d'Érec provoque ébahissement et débandade, chacun fuyant à qui mieux mieux : « *cil qui derriers ert en la rote / volsist estre el premierain front* » (v. 4844-5). Dissipant l'illusion de la mort aux yeux d'Énide et du lecteur, Chrétien de Troyes prend plaisir à la prolonger chez les membres de la cour du comte de Limors : « *Fuiez ! Fuiez ! Veez le mort !* » s'exclament-ils croyant le cadavre possédé : « *tuit cuident que ce soit deables* » (v. 4832). Véritable diable qui bondit de sa boîte, Érec se jette alors sur le comte et le tue sans sommation (v. 4829).

Cet assassinat appelle un commentaire, car il contrevient à l'éthique chevaleresque. Certes, il y avait urgence à sauver Énide qui était sur le point d'être massacrée. Mais Chrétien, maître de son scénario, choisit volontairement de ne pas solder cet épisode par un combat en règle comme cela avait toujours été le cas auparavant. Là encore, c'est la surprise qui l'emporte sur toute autre considération : en sus de la rupture de tonalité, il y a là rupture sinon de vraisemblance, du moins des données topiques attendues du récit arthurien. L'explication au geste d'Érec n'est donc pas tant motivée par une raison d'ordre psychologique ou éthique, que par la logique du récit tel que Chrétien de Troyes entend la développer. La subite détente comique, les ruptures de vraisemblance et de topique, tous ces éléments désamorcent le danger d'enlèvement du récit : celui-ci est relancé moyennant un sourire qui exhibe l'artifice de l'écriture et des ficelles narratives. En ce sens, l'épisode du comte de Limors met fin à l'errance des époux, à son fastidieux cortège de combats, et lance Érec et Énide vers l'épisode de la Joie de la cour qui doit sceller leurs retrouvailles et leur réconciliation, cette joie qu'Énide appelait de ses vœux.





La fausse mort d'Érec : un paradigme du désir

Mais au-delà du sourire romanesque et du jeu narratif, l'épisode de la fausse mort peut être lu en un sens plus profond. Il possède assurément une dimension symbolique qui parle de l'essence de l'amour : Éros et Thanatos sont au centre de ce passage.

La « mort » et la « résurrection » d'Érec, bien qu'elles soient à bien des égards parodiques, confèrent à cet épisode une profondeur qu'il convient d'analyser. Si Érec est devenu *recreant*, c'est par une forme de paresse : il a en effet cessé de s'interroger sur le sens de son amour pour Énide. A cet égard, la mort désigne une faille au sein du couple, un manque à combler. Mais quelle est la nature de cette faille ? Dans la mesure où nous nous situons sur le plan d'une analyse symbolique, la réponse se trouve peut-être dans des indices textuels de même nature. On se souvient du rôle fondamental que joue le vêtement d'Énide lors de la présentation à la cour : vêtue de son *chainse perciez*, elle est présentée à Guenièvre qui lui fait don de ses plus beaux atours en vue du mariage. Ces vêtements élèvent Énide au rang de reine future et préfigurent son intégration sociale à la cour de Carnant. Mais ils sont aussi comme une luxueuse chasse encadrant la beauté d'Énide qui devient très vite l'idole d'un Érec oublieux des armes. La volonté d'Érec de voir sa future épouse parée des plus beaux vêtements témoigne donc d'un désir amoureux inabouti et incomplet. Revenant à notre passage, nous relevons que, lorsqu'Énide explorée se met à « *dessirier* » sa robe, a lieu un télescopage des images et du lexique. Derrière le verbe en question, on entend son paronyme « désirer ». La forme « *desire* » au v. 4579, crée un autre écho qui va dans le sens de cette lecture. A ce moment du texte, et au-delà d'une geste topique de deuil, Énide détruit peut-être symboliquement le désir défaillant et incomplet de son époux dont la mort est une nécessité pour renaître autrement à son désir.

Un autre indice révèle cette crise du désir : le choix d'Énide de mourir par l'épée d'Érec. Il s'agit d'un choix conscient comme elle le souligne elle-même : « *l'espee que mes sire a ceinte / doit par reison sa mort vangier* » (v. 4628-9). L'effet est pathétique : Énide prend comme instrument de sa mort l'arme de son aimé. Mais si l'on va plus loin, cette arme est précisément celle qu'il avait négligée lors du séjour de Carnant. Elle figure, en tant que symbole de virilité guerrière aussi bien que virilité sexuelle, l'échec supposé d'Érec à

allier armes et amour. Cette défaillance d'Érec, qui l'a « payé » de sa vie, conduit donc Énide, de façon ultime, à faire de l'épée un instrument de mort et non plus d'amour. La tentation du suicide, péché mortel, traduit bien la perversion du désir d'amour en désir de mort. A l'inverse, à la fin de l'épisode, et avec le réveil d'Érec, *la morz* (v. 4618) est reconvertie en *amors* (v. 4825) dans une phrase qui montre Érec l'épée au poing (il « *trait l'espee isnellement* », v. 4823), reprenant pour ainsi dire la main sur son destin et son désir réel d'allier armes et amour. En moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, il tue le comte suborneur. Dont acte.

Derrière ce paradigme de la mort et de la résurrection, qui renvoie discrètement à la figure du Christ et du Salut, il y a donc bien le souci de dire que le désir d'Érec a été perfectionné et sauvé. Désormais, Érec et Énide s'aiment « *parfitement* » (v. 4887). L'amour idolâtre d'Érec, porteur d'un désir mortifère et inabouti, devient *amour parfait*, tournure équivalent presque à l'expression « amour courtois ».

Répétition et variation : fondements esthétiques de l'amour.

Afin de rendre mieux sensible cette renaissance du couple, Chrétien de Troyes a subtilement joué d'effets de répétition et de variation destinés à dissocier dans un premier temps l'image d'Érec de celle d'Énide. Il introduit ainsi, dans le traitement de ses personnages, des effets de discordance destinés à être peu à peu réduits afin de reconstruire un couple à l'unité retrouvée. Esthétique romanesque et éthique amoureuse se trouvent de ce point de vue mises au service l'une de l'autre.

Au début du passage, Érec et Énide sont tous les deux présentés comme des êtres souffrants. Mais cette souffrance n'est ni simultanée, ni de même nature. La *dolor* d'Érec, mentionnée au v. 4561, est une souffrance physique tandis que celle d'Énide, au v. 4574, est une souffrance psychologique. Le recours au mot *cuers* pour indiquer la perte de connaissance d'Érec (« *li cuers failant li aloit* », v. 4563) indique une faiblesse corporelle (il fait paronomase avec le mot *cors*). Mais le mot pourrait tout aussi bien, en tant que siège des émotions et des pensées, être employé à l'usage d'Énide : c'est aussi son *cuers* qui défaille. La polyvalence du concept de *cuers* au Moyen âge ajoute à la dichotomie entre les deux personnages. Quoi qu'il en soit, ces souffrances ont toutes deux pour conséquence des pâmoisons à répétition,





et l'on voit Érec puis Énide défaillir et se relever à plusieurs reprises, dans des temps et des rythmes différents et décalés cependant. D'ailleurs, en se pâmant « *sur le cors* » d'Érec, Énide ignore qu'elle redouble et imite l'évanouissement d'Érec : la discordance n'est pas que d'ordre rythmique, elle est aussi de l'ordre des savoirs. Par un autre parallélisme décalé, Énide se fait gifler par le comte tout comme Érec s'était fait gifler par le nain d'Yder. Ces gifles bornent le récit, depuis le mouvement initial qui lançait Érec sur la route qui devait le conduire à Énide, jusqu'à la fin du voyage des deux époux, stoppé net par la « mort » d'Érec. Dans les deux cas, la violence subie par Érec comme par Énide les crée un écho avec un moment de leur vie où ils ne sont pas ou plus réunis. De nouveau, la répétition dans la différence crée dans le roman des lignes parallèles qui semblent vouées à ne pas se rejoindre. Cependant cette esthétique de la discordance qui accompagne la fiction de la fausse mort se résorbe par un mouvement inverse de retrouvailles.

Lors de son réveil, Érec se précipite vers Énide, « *ou il la voit* » (v. 4826), comblant en un instant la distance radicale qui avait plongé Énide dans sa solitude désespérée. Son énergie soudaine emporte avec elle Énide qui le seconde dans ses actions. C'est alors que, pour la première fois dans cette séquence, Érec et Énide sont réunis dans l'emploi d'une même forme verbale plurielle : « *Erec corrut son escu prandre, / par la guige a son col le pant ; / et Enyde la lance prant ; / si s'an viennent par mi la cort* », v. 4848-51). À la *dolor* séparée des héros succède enfin le bonheur de l'étreinte amoureuse : « *Et Erec, qui sa fame an porte, / l'acole et beise et reconforte ; / antr ses braz contre son cuer / l'estraint* », (v. 4879-82). Le mot *cuer* est ici employé dans son acception aussi bien concrète que sentimentale, et le geste d'étreindre, qui implique la symétrie des corps, souligne également l'accord des cœurs. Le texte ne se prive pas de donner des preuves de cette harmonie retrouvée, notamment en répétant cette étreinte à travers les forme-sens du parallélisme et du chiasme : « *L'acole et beise et reconforte* » (v. 4880), puis « *Adons la rebeise et acole. / Or n'est pas Enyde a maleise, / quant ses sires l'acole et beise* » (v. 4894-6). Ainsi, le ressassement tragique et vain des idées de mort

dans le *planctus* d'Énide est effacé par la répétition du geste de tendresse amoureuse, véritable et totale ressaisie des corps et des cœurs. Énide n'est plus une proie lancée au devant d'Érec : elle est redevenue la « *dolce suer* » d'Érec qui se met à son « *comandement* », mot clef d'une courtoisie devenue réellement compatible avec le mariage. Le passage peut donc se clore sur une image apaisée : celle des deux époux sur le même cheval allant au clair de lune, subtile indication que dans la nuit de la mort, une lumière s'est levée qui rayonnera de toute son intensité dans l'épisode de la Joie de la cour.

Cet épisode apparaît donc comme le premier moment du triomphe d'Érec et Énide. Tous deux se sont assurés mutuellement de leur amour. Ils se sont également prouvés l'un à l'autre que leurs défaillances passées ont été surmontées et sublimées. La vaillance d'Érec n'a pas été prise en défaut : il a même frôlé la mort, découvrant ainsi la véritable force de son amour pour Énide. De son côté Énide maîtrise un « *bien dire* » qui l'a élevée au même niveau héroïque qu'Érec. Cet approfondissement et ce perfectionnement sont le résultat d'une aventure dont la dimension symbolique témoigne de l'aptitude de la courtoisie à dépasser le réel et son cortège d'adversités. Mais pour que le triomphe soit total et pour que le couple accède à une *joie* pleine et entière, il faut que la perfection de leur amour recueille la reconnaissance sociale sans laquelle la courtoisie ne saurait ultimement être intégrée au mariage. La seconde étape du triomphe d'Érec et Énide aura donc lieu dans le verger enchanté lorsqu'Érec, en triomphant de Mabonagrain, le réintègre, lui et son *amie*, à la sphère sociale dont ils s'étaient volontairement et égoïstement coupés. Érec donne ainsi une leçon sur la courtoisie : celle-ci doit aussi bien servir les intérêts des époux que de la société. Ainsi la joie du couple et son bonheur parfait doivent contribuer à la joie collective et s'alimenter l'un l'autre. Loin d'être une passion destructrice et adultérine (ce sera le sujet du *Chevalier à la charrette*), l'amour courtois dans le mariage tel que Chrétien de Troyes l'envisage dans *Érec et Énide*, est l'un des plus sûrs ferments de l'harmonie de la société arthurienne.

