

MERITXELL SIMÓ

IRCVM (Institut de Recerca en Cultures Medievales). Universitat de Barcelona  
msimotor@ub.edu

## «Meinte merveilles avum veüe, ki en Bretagne est avenue»: la geografia del desig i la poètica de la remembrance als *Lais* de Maria de França

**Resum:** La ficció literària va penetrar en la cultura occidental a través d'un recull de contes, els *Lais* de Maria de França, la primera escriptora coneguda de la literatura francesa. Un tret distintiu del recull és el tallant dualisme que caracteritza la geografia dels contes, on el món quotidià i domèstic, espai viscut pels personatges com una presó, es contraposa a l'escenari de l'aventura, dissenyat a partir dels referents mítics de les llegendes bretones que van inspirar l'autora. Volem il·lustrar la consciència ficcional que singularitza l'obra de Maria de França posant en relleu la dimensió metaliterària dels *Lais* així com la dimensió simbòlica de l'espai de l'aventura que dibuixa la geografia del desig.

**Paraules clau:** matèria bretona, contes de fades, estudis de dones, literatura medieval.

**Abstract:** Literary fiction entered Western culture in the 12th century through a collection of tales, the *Lais* by Marie de France, who is the first female writer known in French literature. A distinctive feature of the collection is the stark spatial dualism that characterises the geography of the tales, in which the world of everyday domestic life, seen as a prison by the characters, is set against a scenario of adventure that draws on the mythical figures of the Breton legends that inspired the writer. The aim here is to illustrate the fictional awareness that singularises Marie de France's work by drawing attention to the meta-literary dimension of the *Lais*, and to the symbolic dimension of the space for adventure outlined by the geography of desire.

**Keywords:** Matter of Britain, fairy tales, women's studies, medieval literature.

En una època en què la creació literària es justificava essencialment per una necessitat didàctica, la gratuïtat de la ficció, aparellada a la seva funció compensatòria i evasiva, es manifesta de forma diàfana i innovadora en una col·lecció de dotze contes de temàtica fadescs escrits durant la segona meitat del segle XII en la variant medieval de la llengua francesa que coneixem com a dialecte anglo-normand: els *Lais* de Maria de França. Poc sabem amb certesa d'aquesta autora, que ha estat identificada amb personatges molt diversos, tret que hom li atribueix quatre obres, que procedia de la regió de l'Illa de França i que va treballar en l'entorn de la cort d'Enric II d'Anglaterra (Enric Plantagenet), un dels centres culturals més rics de l'Europa del segle XII.<sup>1</sup>

La mateixa autora ens diu al pròleg de la seva obra que es va inspirar en unes llegendes bretones que havia escoltat, més exactament en unes peces musicals anomenades *lais*, que els bretons van compondre en record de velles llegendes:

Des *lais* pensai, k'oïz aveie.  
 Ne dutai pas, bien le saveie,  
 Que pur remembrance les firent  
 Des aventures k'il oïrent  
 Cil ki primes les comencierent  
 E ki avant les enveierent.  
 Plusurs en ai oï conter,  
 Nes vol laissier ne oblir  
 Rimé en ai e fait ditié,  
 Soventes fiez en ai veillié! (vv. 33-42)<sup>2</sup>

*Vaig pensar en els lais que havia escoltat i no ho vaig dubtar més. Els primers que els van compondre hi van voler recordar les aventures que havien escoltat. N'he sentit contar molts, no els vull deixar caure en l'oblit. Els he rimat i posat per escrit. He passat moltes nits en vetlla.*

El rerefons mític d'aquestes llegendes de substrat celta que circulaven en l'espai bretó va permetre la irrupció en la literatura en llengua francesa d'una categoria nova: el meravellós; concepte vinculat a un sobrenatural aliè al sistema de creences del cristianisme, i que, per tant, des de l'òptica dels escriptors francesos que escoltaven aquestes llegendes, només es podia inscriure en l'àmbit de la *fable*, la mentida. Aprofito per recordar que, al marge de les dèries taxonòmiques dels filòlegs moderns, el sistema literari medieval no coneixia en rigor més classificació genèrica que la que oposava la *gesta* (els fets històrics), a la *fabula* (la ficció), i que era bastant poc tolerant amb aquesta última categoria, associada al *mendax*, la mentida, si no fos que aquestes delitoses fabulacions es justificaven en virtut del noble propòsit d'instruir (*docere*).

La *creatio ex nihilo* estava reservada a Déu i, en el marc de l'esmentada dimensió ètica i didàctica de l'escriptura, la creació literària era concebuda essencialment com a recreació al si d'una tradició a la qual remetia tot acte de composició poètica. Com van mostrar, entre d'altres, els clàssics treballs de P. Zumthor, a l'edat mitjana:

La tradition apparaît comme une finalité préexistant au texte, et déterminant le fonctionnement de celui-ci. Le texte possède, ainsi une fonctionnalité double: interne, du fait qu'il est poésie; et externe, du fait qu'il est traditionnel. En ce sens il est hautement prévisible, sans que jamais pourtant sa prévisibilité soit totale [...]

1 A propòsit de les hipòtesis més rellevants sobre la identitat històrica de l'autora, vegeu: ROSSI, 2009.

2 Fem la citació a partir de l'edició de RYCHNER 1966. Les traduccions al català són de l'autora.

L'inventivité, la puissance créatrice des hommes de ces siècles-là n'est pas en cause; elle se déploie au sein de leur tradition, en un art de variation et de modulation.<sup>3</sup>

En qualsevol cas,

L'oeuvre narrative médiévale en langue vulgaire n'est pas construite sur le principe du neuf mais sur celui du connu; on ne pousse pas le public à connaître ce qu'il ignore, mais à reconnaître ce dont il sait déjà quelque chose.<sup>4</sup>

Com afirma Daniel Poirion, cada text reenvia a l'autoritat d'escriptors anteriors «Et quand on arrive au bout, dans la remontée, il y a Dieu dont la main tend un texte du haut du ciel».<sup>5</sup>

A les corts senyorials del nord de França, la literatura en llengua vulgar va néixer, carregada d'aquesta gravetat moral, com a traducció d'obres llatines considerades portadores de valuosos ensenyaments morals i depositàries del fets històrics que havien de configurar la memòria col·lectiva. Cert és que aquests primers novel·listes que tradueixen la *Tebaida* o l'*Eneida* per a un públic cortesà manegen fonts heteròclites, amplifiquen episodis, n'abreugen d'altres, els embelleixen amb tots els colors de la retòrica, i els actualitzen, transformant anacrònicament els gèneres de vida dels antics per adaptar-los als gustos, costums i valors de la societat cavalleresca i cortesana per a la qual escriuen; tanmateix, lluny de reivindicar aquesta intervenció sobre la font, els autors la camuflen. Sota la màscara del traductor, l'escriptor s'oculta a la penombra per il·luminar la *matière* (matèria), és a dir, la font, el text llatí de què emanen l'autoritat i la veritat objectiva de l'obra que escriu/tradueix.

En aquest context, la irrupció de la meravella bretona, dit d'una altra manera, la ficcionalització del mite celta per part dels escriptors francesos de la segona meitat del segle XII va permetre l'emergència de la figura de l'escriptor com a creador i la construcció d'una teoria literària en llengua vulgar edificada per primera vegada sobre l'elogi de la mentida. En són emblemàtics els tan estudiats pròlegs de les obres del novel·lista Chrétien de Troyes, en què l'objectivitat de la *gesta* és reemplaçada per l'exposició d'un sistema literari articulat al voltant de conceptes tècnics, com *matière* (matèria), *sens* (sentit), *conjointure* (estructura).<sup>6</sup> La figura de l'autor abans eclipsada ara passa a primer pla; i el principi d'autoritat es desplaça de la fidelitat a la font, ara irrellevant, per fonamentar-se en la transformació d'aquesta matèria, fabulosa i dispersa en el món caòtic de l'oralitat, en una meditada arquitectura capaç d'articular un sentit. L'autor es reivindica com a únic responsable de la construcció narrativa que Chrétien anomena *conjointure*, terme derivat de *conjoindre* ('cosir') i emparentat amb el llatí *junctiona*, vinculat a la retòrica de la *dipositio* segons l'*Ars Poetica* d'Horaci (vv. 242-243). D'aquest ordre artificial que imposa l'autor a la matèria lligant elements dispersos en la natura, se'n deriva un nou sentit que roman amagat sota l'escorça de la lletra; de manera que el nou protagonisme que assumeix la tasca de la composició poètica va paral·lel a la invenció del concepte de lector com a intèrpret del que llegeix.<sup>7</sup>

La tasca de la composició poètica també assumeix un protagonisme sense precedents en el marc del projecte narratiu que Maria de França defineix al pròleg dels *Lais* com a *remembrance* del lai bretó. Conciliant l'agosarada reivindicació d'aquest espai de la creació literària individual amb la

3 ZUMTHOR 1972, 81-82.

4 VÁRVARO 2001, 62

5 POIRION 1981, 117.

6 Al pròleg d'*Erec i Enide*, escrit cap a 1160, Chrétien de Troyes es vanta que ha tret d'un conte d'aventures *une mout bele conjointure* (una bella estructura narrativa), i al d'*El Cavaller de la Carreta* (c. 1170) discrimina clarament entre la *matiere* (els contes i les llegendes en què s'inspira) i el *san* (el sentit) que atorga a aquesta matèria llegendària la seva tasca d'escriptura.

7 Per a un desenvolupament més exhaustiu d'aquestes qüestions i de la tradició en què s'inscriu la poètica de Maria de França, vegeu SIMÓ 2017, especialment, 18-20.

tradicional legitimació de l'escriptura que apel·la a la prestigiosa *auctoritas* del món clàssic, Maria de França atribueix ja als antics el conreu d'una foscor literària orientada a estimular la creativitat de les generacions futures:

Custume fu as anciens  
 Ceo testimoine Preciens,  
 Es livres ke jadis feseient,  
 Assez oscurement diseient  
 Pur ceux ki a venir esteient  
 E ki aprendre les deveient,  
 K'i peüssent gloser la lettre  
 E de lur sen le surplus mettre.  
 Li philesophe le saveient,  
 Par eux meïsmes entendeient,  
 Cum plus trespasereit li tens,  
 Plus serreient sutil de sens  
 E plus se savreient garder  
 De ceo k'i ert a trespasser. (vv. 9-22)

*Era costum dels antics, Priscia n'és testimoni, expressar-se de forma fosca en els llibres que componien, per tal que les generacions futures, que els haurien d'estudiar, poguessin glossar-los i amb el seu talent enriquir el seu significat. Els filòsofs ho sabien, i prou que entenien que com més temps passés més dens seria el sentit dels llibres i millor podrien salvar-se de caure en l'oblit.*

Segons l'autora els antics haurien escrit deliberadament de forma fosca per tal que els seus textos fossin sempre recordats i que les generacions futures, responen al suggeridor reclam d'aquesta foscor, poguessin glossar-los i utilitzar-los com a matèria de noves creacions poètiques.

En el cas dels *Lais* la foscor que estimula la imaginació de l'autora es condensa en una paraula, el títol de les peces musicals (els *lais bretons*) que ha escoltat, un títol sovint coincident amb un exòtic nom celta, *Eliduc*, *Milon*, *Yonec*, o amb un misteriós objecte, com *El Lligabosc*, o *El Rossinyol*... Aquest mot fosc conserva el record d'una vella llegenda, que al seu torn guarda memòria d'una aventura que tingué lloc en un temps remot. Fos quina fos la forma dels *lais* que va escoltar, és clar que Maria de França no va reproduir fidelment les seves fonts, fosques perquè procedien d'un context cultural aliè al seu. A partir de la música, a partir del títol dels *lais*, a partir de vagues referències llegendàries disperses en el magma fluctuant de l'oralitat, l'autora va articular una construcció poètica nova en aquests dotze contes que també va anomenar *lais*. Maria diu que escriu per *remembrer* els *lais* que ha escoltat, aquest recordar, però, se'ns revela indeslligable de *re-membrer*, de re-compondre a través de l'exercici de l'escriptura allò que ha trobat dispers, desmembrat.

L'adopció del món de la meravella celta com a inspiració literària no s'ha de confondre, doncs, amb la reproducció fidel d'aquests relats meravellosos. Com Chrétien de Troyes, com els autors de les primeres versions franceses de la llegenda de *Tristany*, Maria de França reconverteix aquest món llegendari en un espai ficcional sobre el qual projectar una cosmovisió que no té ja res a veure amb el món celta sinó amb la seva societat romànica, cortesana, cristiana, feudal, que és també la del seu públic. Tanmateix, si una cosa la singularitza és la manera com connota l'espai meravellós en la seva obra i la funció que hi atorga, dos trets que diferencien marcadament la seva escriptura de la dels seus col·legues masculins, que havien begut de les mateixes fonts llegendàries.

Per esmentar un exemple il·lustre, recordem que el seu contemporani, el gran novel·lista Chrétien de Troyes, també s'havia inspirat en el mite celta per construir un espai meravellós, el del bosc plegat de prodigis sobrenaturals que travessa el cavaller errant que protagonitza les seves novel·les. A la cort artúrica, espai on viu el cavaller, descrit en termes realistes, contraposa Chrétien, el bosc, l'espai de l'aventura, una mena d'altre món on l'heroi ha de fer front sense que li tremoli el pols a perilloses *merveilles* (meravelles), amb una finalitat molt clara: posar a prova el seu coratge i afirmar els valors cavallerescos del col·lectiu en el qual s'integra i al qual representa: la cort. El meravellós esdevé així la materialització d'un espai altre que el cavaller ha de civilitzar, transformar i abandonar per reintegrar-se a la cort.

Per contra, als *Lais*, l'espai de l'aventura meravellosa ofereix als protagonistes, de manera exclusiva, una felicitat individual que fins i tot els allibera del seu propi món, la cort, viscut com un espai opressiu. Si a les novel·les de Chrétien al món civilitzat de la cort correspon un estatut ontològic clarament superior a l'espai meravellós del bosc, materialització de les forces obscures que l'amenaçen i que cal combatre, als *Lais*, el món meravellós, on els personatges viuen, sovint de forma tràgicament efímera, la realització dels seus somnis, es perfila com un univers qualitativament superior en relació amb el món contingent, immanent de la quotidianitat.

Una constant en la geografia dels *Lais* és el dualisme espacial tallant que oposa el món quotidià, descrit en termes realistes i connotat com a espai presó i factor d'infelicitat, a l'espai de l'aventura, que, coincidint sovint amb la irrupció d'un esdeveniment sobrenatural, la meravella, s'ubica en un *ailleurs* en un espai altre o connotat com a obertura. Emblemàtica és en aquest sentit la imatge de la finestra al mur, a través de la qual les protagonistes de *lais* com *Laostic*, *Yonec* o *Guigemar*, que viuen tancades en una torre presó pels seus marits gelosos, escapen per viure, de manera més o menys duradora en funció dels casos, una aventura amorosa amb un cavaller meravellós.

No hi ha dubte que aquesta dualitat espacial procedeix del rerefons mític de les llegendes bretones en què s'ha inspirat l'autora, en què el més enllà celta es configura com un espai geogràficament contigu i accessible per als mortals. Tanmateix, la novetat rau en què Maria de França reinterpreta aquesta dualitat per plasmar la tensió realitat-ficció, en construir el món de la meravella celta com un univers explícitament ficcional. L'autora no reproduïx en estat pur l'esdeveniment meravellós tal com el troba a les llegendes bretones, sinó que, fonent els elements mítics celtas amb les dades que li forneixen la literatura cortesa contemporània, el llegat d'Ovidi, la lírica dels trobadors o les primeres mostres de la narrativa cavalleresca, configura l'espai de l'aventura com un món oníric, que, com deïa, és connotat explícitament com a ficcional.

Un bon exemple ens l'ofereix el lai *Guigemar*, ja que els estudiosos han pogut identificar amb precisió les fonts bretones de la narració, que ens remetent a una clàssica estructura mítica celta: la de la penetració d'un mortal al més enllà per esdevenir l'amant d'un ésser meravellós.<sup>8</sup> Sovint és el mateix ésser sobrenatural, qui metamorfosat sota l'aparença d'un animal, guia les passes del mortal fins a conduir-lo al seu espai. Així, el cavaller Guigemar, trist i melancòlic, s'endinsa un dia al bosc, on trobarà l'aventura en forma d'esdeveniment sobrenatural, quan havent disparat una sageta a una cérvola, no només la fletxa rebota i el fereix a ell també, sinó que l'animal, que presenta trets hermafrodites, li parla i li revela el seu destí: trobar l'amor lluny de la terra natal. A continuació, una nau màgica transporta el cavaller adormit fins a un misteriós indret, on li sortirà a l'encontre una dona, que *de beauté ressemble fee* (bella com una fada). La diàfana estructura del conte de fades, que narra la penetració d'un mortal en un més enllà fadenc a través d'uns rituals de pas, com la cacera o la navegació màgica, ben coneguts pels celtistes, es capgira carregant-se d'un contingut

simbòlic si contemplem les coses des de la perspectiva de la dama que trobarà Guigemar. Aquesta no ens és descrita com una fada que espera la visita d'un mortal, al qual ha atret adoptant l'aparença d'una cérvola, sinó com una pobra malcasada tancada per un marit gelós. La dama transcorre els seus tristos dies «llegint» les pintures de la seva cambra que evoquen vells relats d'amor fins que un dia un cavaller cortès que sembla sorgit d'aquell món llegendari arriba d'un més enllà misteriós a bord d'una nau màgica. Els dos amants viuen una realitat opressiva i anhelan fugir a «un altre món», però si intentem localitzar les polaritats de l'espai constatem que allò que és somni per a un és la realitat de l'altre. Aquesta reversibilitat de l'espai indica la natura simbòlica de l'espai de l'aventura: l'espai del desig. No vol dir això que el desig alimenti la imaginació, ans al contrari, és la imaginació, i en el cas dels lais, més específicament, un imaginari literari, allò que condiciona el naixement del desig.

Paga la pena fer notar en aquest sentit que no només l'espai de l'aventura en què els amants viuen la realització dels seus desitjos es configura a partir d'elements procedents dels mites literaris (Ovidi, els trobadors, el *roman courtois*...) que inspiren l'escriptura de Maria de França, sinó que allò que fa néixer el desig dels personatges és també una imatge literària. En el cas de la dama de *Guigemar* és la contemplació dels frescos que decoren les parets amb passatges de l'obra amorosa d'Ovidi el denotant primer d'un anhel que satisfarà l'arribada del seu *chevalier-fée*. I potser no és casual, en aquest sentit, la reescriptura a què sotmet Maria de França el motiu celta de l'animal guia, convertint-lo en origen d'una doble ferida de fletxa, que es revela ferida d'amor, de reminiscències no celtes sinó clarament ovidianes. La cérvola mascle i femella, que ferida fereix al seu torn *Guigemar* i li revela el seu destí, esdevé així «figura», en el sentit medieval del terme, d'una aventura en què la realització del desig és presentada com la immersió en un univers literari que afaïçona el món llegendari celta d'acord amb els ideals de la literatura amorosa de les corts del XII.

La matriu literària del desig es plasma de forma encara més explícita en altres lais, com *Yonec*, la protagonista del qual, també una malcasada tancada a pany i forrellat per un vell marit descortès, verbalitza un dia el desig que la realitat fos com els contes de fades amb què es consola de la seva prosaica quotidianitat:

Mut ai sovent oï cunter  
 Que l'em suleit jadis trover  
 Aventures en cest país,  
 Ki rechatouent les pensis:  
 Chevaliers trovoënt puceles  
 A lur talent gentes e beles,  
 E dames truvoënt amanz  
 Beaus et curteis, pruz e vaillantz,  
 Si que blamees n'en esteient,  
 Ne nul fors eles nes veeient.  
 Si ceo peot estrë e ceo fu,  
 Si unc a nul est avenu,  
 Deu, ki de tut ad poësté,  
 Il en face ma volenté! (vv. 91-104)

*Sovint he escoltat contes sobre antigues aventures que reconfortaven els tristos: els cavallers trobaven donzelles al seu gust, gentils i belles, i les dames trobaven amants, bells, cortesos, nobles i valentes. Per tal que ningú no pogués blasmar-les, només eren visibles als ulls d'elles. Si això mai ha estat possible, Déu totpoderós faci que tot s'esdevingui segons els meus desitjos.*

L'aparició d'un ocell a la finestra que tot seguit es converteix en un gentil cavaller satisfà a l'instant l'anhel de la dama, que volia ser com les heroïnes dels lais, alhora que evidencia la seva natura purament textual, la seva condició de personatge de conte de fades. L'escriptura de Maria de França identifica la meravella celta amb la literatura i aquesta amb l'espai del desig. Com Chrétien de Troyes, l'autora planteja el conflicte entre individu i societat, però mentre que els cavallers han de travessar dolorosament l'espai del meravellós i deixar-lo enrere per conquerir els valors cavallerescos i feudals que els permeten integrar-se en la col·lectivitat, els de Maria de França, com el cavaller del lai titulat *Lanval* que al final del conte escapa sobre gropa d'un cavall menat per una fada, optarien, si poguessin, per deixar enrere la cort i endinsar-se cada cop més en un viatge sense retorn per la geografia desconeguda i boirosa de l'aventura.

Si la funció que atorga Maria de França al meravellós com a espai d'una aventura que aporta la felicitat individual al marge de qualsevol reflexió ètica o ideològica resulta profundament innovadora i singular en el context en què apareix, igualment singular és la funció que atorga a l'escriptura, orientada a monumentalitzar i condensar l'essència d'aquest moment, sovint fugisser, de felicitat individual. Ajuda a copsar el sentit d'aquesta concepció de l'escriptura la dimensió metaliterària dels *Lais* en què sovint abans del relat de Maria de França, i abans dels bretons que compongueren els lais en què s'inspira l'autora, els personatges mateixos escriuen composicions poètiques per recordar el sentit de la història.

Un dels exemples més bells i cèlebres el trobem al lai d'*El rossinyol*. Una malcasada empresonada pel marit viu a través d'una finestra que dona a un jardí una història d'amor amb un cavaller amb el pretext que es lleva per escoltar el cant d'un rossinyol. En saber-ho, el marit mata l'ocell, la finestra es tanca per sempre més i amb ella la història d'amor. La dama escriu llavors l'efímera història en una tela amb la qual embolica el cos de l'ocell mort i li fa arribar al seu amant, que tanca el text i l'ocell en un estoig reliquiari, tomba però també imatge de la conservació de l'amor, que simbolitza el cos de l'ocell mort, en l'espai protegit de la memòria.

Enllaçant, per acabar, la «meravella» i la «imatge», que donen títol al simposi, voldria fer notar que en el marc de la poètica de la *remembrance* que practica Maria de França, el record de l'aventura meravellosa va sempre lligat al valor simbòlic que l'escriptura confereix a una imatge, que molt sovint coincideix amb el títol del lai. En el cas que acabem de recordar la imatge del rossinyol com a símbol de l'amor evoca una coneguda metàfora de matriu trobadoresca; en d'altres, Maria de França és revela més original, com en el cas del lligabosc, imatge de l'amor tristanyà en el lai del mateix títol, el cigne del lai titulat *Milon*, la muntanya tomba del lai d'*Els dos amants*, o l'esmentada cérvola hermafrodita del lai de *Guigemar*. Això dota els lais d'una estètica profundament medieval si tenim en compte que l'home medieval pensa, recorda, llegeix a través d'imatges en un univers on, com ens recordava Paul Zumthor, la funció de l'escriptura no és tant transcriure sons com fonamentar una visualitat emblemàtica.

A propòsit del valor simbòlic de les imatges podríem recordar la cèlebre escena del *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra, en què es narra la nit de noces de l'heroi, que acaba de contraure matrimoni amb una dona que es diu Iseut com la reina a la qual estima, en un intent, conscient o inconscient, però en qualsevol cas inútil i desesperat, de viure l'amor impossible que el lliga a la reina estimant una altra dona, que se li assembla, que es diu igual que ella, i que, aquesta sí, pot tenir. Tanmateix, la nit de noces aquesta pretensió és revelarà dolorosament il·lusòria, ja que Tristany no aconseguirà consumir el matrimoni.

No és el record espontani i abstracte del pacte de fidelitat que l'uneix a la reina Iseut el que paralitzarà Tristany i li impedirà unir-se a la nova esposa, sinó la visió accidental de l'anell que li va donar la reina i que en un moment donat li cau del dit. L'objecte símbol, que significa aquest pacte, és el que possibilita el record.

Per evitar tornar a trobar-se al fil d'oblit, el que farà Tristany a continuació serà construir la sala de les imatges, materialització de la memòria: una cambra secreta on col·locarà, al voltant d'una estàtua de la reina Iseut, totes les imatges que li recorden la seva història d'amor, i on s'amagarà per passar tot el temps possible contemplant la imatge de la reina, i fins i tot parlant-hi i abraçant-la com un foll Pigmalí. Tristany s'hi amaga, en aquesta cambra, amb la intenció de fugir del món per instal·lar-se per sempre més en aquest espai imaginari i viure en el record.

Un dia, però, sortirà, per trobar-se fugaçment amb la reina, que passa pel bosc. El relat d'aquest encontre fugisser ens el narra un dels lais de Maria de França: el lai d' *El Lligabosc*. El lai, però, no és més que la història de la construcció per part dels personatges d'un objecte símbol que condensa i perpetua, en una imatge poètica, el record de la natura tràgica del seu amor.

Tristany s'amaga al bosc per on sap que ha de passar la reina Iseut amb la seva comitiva. Trenca per la meitat una branca d'avellaner (*coudre*) al voltant de la qual s'enrosca el lligabosc, una planta enfiladissa, i hi escriu el seu nom amb una lleugera variació: *Trist-ram* (branca trista). Maria de França glossa el significat d'aquesta enigmàtica identificació que suggereix el protagonista entre el seu nom (Tristany) i el de la trista branca d'avellaner (*Trist-ram*):

Le bastun quant el le verra.  
 Ceo fu la summe de l'escrit  
 Qu'il li aveit mandé e dit:  
 Que lunges ot ilec esté  
 E atendu e sujurné  
 De sun ami bien conustra  
 Pur espier e pur saver  
 Comment il la peüst veer,  
 Kar ne pot nent vivre sanz li;  
 D'euls deus fu il [tut] autresi  
 Cume del chevrefoil esteit  
 Ki a la codre se perneit:  
 Quant il s'i est mis,  
 Ensemble poënt bien durer;  
 Mes ki plus les volt desevrer,  
 Li codres muert hastivement  
 E li chevrefoil ensement.  
 «Bele amie, si est de nus:  
 Ne vus sanz mei, e mei sanz vus»

*La reina va entendre el sentit del missatge que li enviava: que durant molt de temps havia romàs allà a l'aguait per trobar la manera de veure-la, perquè no podia viure sense ella. La seva sort era com la del lligabosc que viu abraçat a la branca d'avellaner: quan s'ha enfilat al voltant del seu tronc, junts poden viure, però si algú vol separar-los l'avellaner mor a l'instant i el mateix passa amb el lligabosc. Dolça amiga, així passa amb nosaltres, ni vos sense mi ni jo sense vos.*

Quan passi la reina Iseut i vegi la branca, serà ella l'única de tota la comitiva capaç d'interpretar el símbol, de llegir en la trista sort del lligabosc (*trist-ram*) i la branca d'avellaner que només poden viure abraçats, el trist fat que pateixen ella i Tristany, que no poden viure separats. Llavors s'apartarà del grup per trobar-se uns instants amb Tristany al marge del camí, al bell mig de la forest



espessa. La lectura de la reina és una perfecta *mise en abyme* de la tasca de Maria de França, capaç de llegir allò que roman latent, amagat rere el títol d'un lai musical, i probablement aquest nom fosc i polisèmic, el lligabosc, és l'únic lligam amb el remot passat llegendari bretó. Reprenent la dimensió simbòlica que hem atribuït a la dialèctica espacial dels lais, podríem afirmar que *El lligabosc* il·lustra millor que cap altre lai el desig humà de retrobar un lloc primordial que permeti reconstituir la perduda plenitud originària.<sup>9</sup> La imatge del lligabosc i la branca d'avellaner comparats amb Tristany i Iseut no només ens ofereixen una imatge anàloga a la de la cérvola hermafrodita del lai de *Guigemar*, sinó la imatge mateixa de l'home que intenta restablir l'harmonia primigènia i superar la seva dualitat, la insatisfacció inherent a la condició humana. Els objectes símbol com el rossinyol o el lligabosc, els únics que amb la seva tràgica presència poden aportar sentit a l'absència, expressen, en virtut d'aquesta ambivalència, de manera fosca i imperfecta, aproximativa, el caràcter fugisser, incomplet i efímer de la felicitat humana. Tanmateix, si bé és cert que aquesta foscor tradueix la incapacitat d'encabir l'essència d'aquest breu moment de plenitud en els motlles del llenguatge; també l'és que, en la mesura que reclama ser glossada, interpretada, la foscor del símbol convida a construir una narració, un relat que transforma la experiència viscuda en poesia, en una reelaboració poètica oberta a la recerca infinita d'un sentit que mai no s'esgota. Com diu l'escriptor turc Orhan Pamuk a *El Museu de la innocència*, obra que desplega un fetixisme equiparable en molts aspectes al culte als objectes que hem trobat als *Lais*, els objectes que sobreviuen als moments feliços conserven els records, els colors, l'olor i la impressió d'aquells moments amb més fidelitat que les persones que ens han procurat aquella felicitat.

<sup>9</sup> Potser escau, en aquest context, recordar que, com és sabut, la paraula símbol (σύμβολον) ens remet etimològicament a una moneda o objecte partit en dues meitats a la qual hom atribuïa una funció de reconeixement, ja que l'encaix perfecte de les dues meitats permetia el reconeixement dels dos possessors.

## BIBLIOGRAFIA

DONA, Carlo, «La cerva divina. Guigemar e il viaggio iniziatico», *Medioevo Romanzo* XX/3 (1996), 321-377; XXI/1 (1997), 3-68.

MARIE DE FRANCE, *Les lais* (éd. Jean RYCHNER), Paris, Champion, 1966.

MIKHAÏLOVA, Milena, *Le présent de Marie*, Paris, Didierot, 1996.

POIRION, Daniel, «Écriture et réécriture au moyen âge», *Littérature*, 41/1 (1981), 109-118.

ROSSI, Carla, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, 2009 (Recherches littéraires médiévales, 1).

VARVARO, Alberto, «Elaboration des textes et des modalités du récit dans la littérature française médiévale», *Romania* 119 (2001), 1-75.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.