



PHILOLOGICA BUCURESTIENSIS

Publications de la Faculté des Langues et des Littératures Étrangères

2

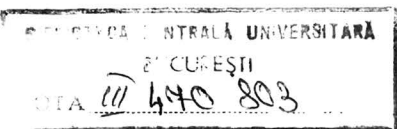
MIHAELA VOICU

**CHRÉTIEN DE TROYES
AUX SOURCES DU ROMAN EUROPÉEN**



Editura Universității din București

Referenți științifici : **Michel STANESCO** Professeur de l'Université de Strasbourg
Prof. Dr. **Dolores TOMA**
Conf. dr. **Silvia PANDELESCU**
Conf. dr. **Ioan PÂNZARU**



24/09

B.C.U. București



C199900300

© Editura Universității din București
Șos. Panduri, 90-92, București – 76235 ; Telefon 410.23.84

"Comant? Cuidiez an vos issir?
- Oïl, se Deu vient a pleisir;
et g'en ferai mon pooir tot"

(Le Chevalier de la Charrette, v.2107-2109)

"Li sages son fol pensé cuevre
Et met, s'il puet, le san a oeuvre"

(Yvain, v.1329-1330)

I. PRÉLIMINAIRES «PSEUDO» THÉORICO-MÉTHODOLOGIQUES

"Savoir ce n'est pas connaître; c'est savourer ce que l'on entrevoit à mi-chemin. La réalité n'exige pas que nous la réduisions aux limites de notre pensée: elle nous invite plutôt à nous fondre dans l'absence des siennes."

(René Alleau, *La Science des symboles*)

Écrire aujourd'hui sur Chrétien de Troyes est une entreprise téméraire. Le maître champenois a été le bénéficiaire (ou l'instigateur) d'une quantité énorme d'études qui se constituent actuellement en une bibliographie impressionnante, susceptible de semer le doute quant à la possibilité d'une interprétation originale dans l'esprit du médiéviste le plus intrépide, sinon le plus avisé. Plus que pour d'autres sujets, on a le sentiment que "tout est dit, et que l'on vient trop tard..."

En outre, la distance dans l'espace et surtout dans le temps qui nous sépare des romans de Chrétien de Troyes, autrement dit leur irréductible altérité n'est pas sans ajouter à la difficulté de notre démarche. Plus que pour d'autres époques, plus proches, nous n'avons pas de repères solides, de critères sûrs nous permettant de reconstituer «l'horizon d'attente» du lecteur du XIIe siècle et de nous y glisser¹. La multiplicité des textes insérés depuis entre cette époque et la nôtre brouille à jamais la transparence qu'ils pouvaient avoir pour les contemporains. Ou plutôt chaque nouveau texte ajoute sa propre clarté ou sa propre ambiguïté, bref sa propre brillance, taillant autant de facettes de cette gemme éblouissante et déroutante qu'il est devenu un lieu commun d'appeler «littérature». Ma lecture ne peut donc pas être innocente; ployant sous le fardeau de tout ce qui a été écrit depuis le XIIe siècle et qu'elle doit, bon gré mal gré, assumer, elle est condamnée plutôt à être moderne. Elle correspond à l'horizon d'attente de mon époque, tout en s'efforçant de restituer la différence et l'écart impossible à combler

¹ V. infra II, 1 et II, 2.

entre celui-ci et celui - hypothétique - d'un lecteur du XIIe siècle. Manière de m'impliquer dans le texte qui me concerne et met en question l'objectivité de ma démarche. Suis-je exempte de passion(s)? Peut-on vraiment l'être? Ou plutôt convient-il d'avouer, avec Georges Duby qu'il faut "sans cesse faire effort pour restituer la différence, pour ne point écraser, entre mon objet et moi, le millénaire qui m'en sépare, cette épaisseur de temps dont je dois accepter qu'elle recouvre d'opacité insondable presque tout ce que je voudrais voir"².

En outre, si "un poète se peint dans ses écrits, à la rigueur le critique s'y peint aussi". Je fais mien ce mot de Sainte-Beuve et j'assume ma lecture dans sa subjectivité. Elle se présentera comme la radiographie d'une sensibilité (qui se veut pourtant lucide) de cette fin du XXe siècle, confrontée à des textes de la fin du XIIe siècle. Il suffirait de prouver (mais ne serait-ce pas l'essentiel?) que la lecture d'un auteur du XIIe siècle est non seulement possible aujourd'hui, mais enrichissante, dispensatrice d'enseignement autant que de plaisir, selon la formule médiévale du *docere et delectare*.

Une autre question tout aussi ardue est celle de l'option méthodologique. Je viens de le dire, ma démarche ne peut se soustraire à l'époque à laquelle elle appartient. Les acquis de la **poétique**, dans le sens large du terme, seront présents (sinon exploités!) de manière explicite ou implicite dans ces pages, car ils permettent, sans doute, un regard plus rigoureux et offrent en même temps plus de chances de ne pas (trop) se tromper. Toutefois, pour ce qui est de l'option... j'ai encore la naïveté (dont on dit que c'est une des qualités des saints, mais n'aurais-je pas dû écrire «*niceté*»?) de croire qu'une grande oeuvre ne peut s'accomoder d'une méthode unique. Plus elle est grande, plus elle «déborde» la méthode, la fait éclater, la dénonce comme insuffisante. En outre, l'emploi exclusif d'une méthode, du fait même d'être limitatif, appauvrit l'oeuvre, alors que le rôle de toute lecture devrait être celui d'approfondir, sinon d'enrichir le(s) sens. Un écueil difficile à contourner et qui menace tout «modèle» à prétention universelle est souvent le nivellement des valeurs. Or il est essentiel, je crois, de dégager la spécificité et d'assigner la place qui est sienne dans l'ensemble des valeurs à ce grand écrivain du XIIe siècle, Chrétien de Troyes, notre contemporain.

² Georges Duby, *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre. Le mariage dans la France féodale*. Paris, Hachette, 1981, p.26.

L'attitude la plus proche de l'idéal me semble être celle que Jean de Salisbury décrit dans son *Metalogicon*: un clerc novice apprend aux pieds de son maître, Bernard de Chartres, un principe fondamental de son métier: sa «création» de clerc se réduit en fin de compte à une lecture poétique ou à un commentaire d'un ou de plusieurs textes. Dans ce sens, mon premier guide sera Chrétien de Troyes lui-même: c'est lui qui fournira la *matere* et le *san* du présent ouvrage; je n'y mettrai que ma *painne*. Lecture fidèle alors? Mais peut-il y avoir de lecture qui ne «trahisse» ou bien l'oeuvre à laquelle elle s'applique, du fait qu'elle y introduit un regard étranger, ou bien la subjectivité, voire les fantasmes (soigneusement cachés) de celui ou de celle qui l'entreprend? Le parti le plus sage me semblerait être celui qui reconnaît aux textes du maître champenois leur irréductible altérité. Textes dont le sens est fuyant, textes qu'on peut «approcher», mais jamais «circonvenir», textes envers lesquels la seule attitude possible serait celle de «dé-marche», mais jamais celle d'«aboutissement».

Car la Vérité de tout texte poétique n'est pas Une, mais multiple, multiples sont aussi les voies qui y conduisent et nécessairement dangereuses (rien de plus facile que de s'y fourvoyer!), tels le *Pont de l'Espée* et le *Pont Evage* qui mènent tous les deux, en un délai plus bref ou plus long, au royaume de Gorre qui retient la Reine et, partant, la Joie. Elle se révèle parfois à celui qui la cherche avec peine et dévotion quand il s'y attend le moins, tel le château du Graal qui se dresse tout d'un coup devant Perceval à travers une brèche dans un rocher, cette porte étroite par où il devra passer, car il n'est pas donné à n'importe qui d'aboutir au Château du Graal et d'en contempler les mystères. Elle peut parfois éblouir, telle la lumière émanant du Graal, au point de faire perdre la parole. Or l'essentiel est justement de **poser la question**, sans faire, bien entendu, violence au texte. Quant à la réponse ... elle n'est jamais que provisoire et sa véritable fin (dans les deux sens) serait d'inciter à une nouvelle question.

Subjective et «coupable», ma lecture sera, certes, discutable. Mais le dialogue ne s'ouvre que sur ce qui est à discuter, donc «discutable». Et si accepter le dialogue implique le fait d'admettre la possibilité d'avoir tort, il n'est pas moins vrai que celui "qui se borne à affirmer doit s'attendre qu'on se borne à le contredire"³. Ma démarche se situe donc avec humilité à la suite des autres contributions à l'exégèse de Chrétien de Troyes, en assumant la dette qu'elle a contactée envers elles de même qu'envers les travaux élaborés dans les années '70-'80 dans le domaine de la poétique et

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.47.

de la théorie de la littérature, travaux sans lesquels cet ouvrage n'aurait pu se constituer.

Je m'efforcerai par conséquent dans ce qui suit d'entamer le dialogue avec les textes de Chrétien de Troyes en me limitant, selon la leçon médiévale, à

"... gloser la letre
et de [mon] sen le surplus metre"⁴.

⁴ Prologue des *Lais* de Marie de France, v.15-16, texte édité par Karl Warnke, coll. "Lettres Gothiques", Paris, Librairie Générale Française, 1990.

II. INTRODUCTION

1. «Notre côté». Pour une réception du texte médiéval

"On connaît l'autre par soi, mais aussi soi par l'autre".

(Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique*)

Connaître un autre, c'est très risqué. Mais peut-on vraiment connaître l'autre? C'est-à-dire, non seulement l'aimer, mais le comprendre comme «autre» et en accepter la différence? Car, on ne l'a malheureusement vu que trop souvent, même en aimant l'autre sans arriver à le comprendre comme différent, on finit toujours par le détruire.

Pour éviter ce danger, je m'efforcerai au début de mon entreprise de cerner ce qui fait la spécificité des textes médiévaux (c'est-à-dire leur Différence) pour un lecteur de la fin du XXe siècle (c'est-à-dire, en dernière instance, pour moi).

Depuis les travaux de Jauss et de l'école de Constance, on a tendance à retrouver dans le texte **l'homme** comme cause, effet et circuit de toute signification. "L'histoire de la littérature, c'est un processus de réception et de production esthétique, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour"¹.

Comme toute œuvre de fiction, le texte littéraire est à la fois autonome et hétéronome. L'œuvre revêt l'aspect d'une construction schématique, dans le sens où les objets, les personnes, les actions, etc. y sont rendus de manière incomplète. Mais, en même temps, toute fiction est une structure de communication qui noue la réalité à une conscience. C'est dans ces deux aspects que résiderait la spécificité du texte littéraire en tant que tel: puisque la représentation y est toujours «incomplète», les déterminations représentées laissent également la place aux

¹ Hans Robert Jauss, *L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire*, in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.48.

indéterminations et ce sera au lecteur de combler ces lacunes. C'est justement ce qui se passe lorsqu'il «concrétise» ou «actualise» l'oeuvre². Celle-ci ne devient vraiment une oeuvre que grâce à son actualisation par le lecteur, car le récepteur «fait toujours quelque chose» avec un texte. Le lecteur devient donc un élément constitutif de l'oeuvre littéraire, le destinataire étant presque tout aussi responsable du contenu d'un discours que son auteur. Procédant d'un auteur, le discours est toujours orienté vers un interlocuteur, ce qui détermine de manière essentielle son identité³.

Le processus de réception dévoile généralement la tendance à lever l'ambiguïté d'un texte reconnu comme littéraire, à le «normaliser» en quelque sorte en faisant disparaître les difficultés qu'il présente. Mais si on se refuse d'abolir toute ambiguïté au prix d'une rationalisation qui appauvrirait le texte, il faut lui ménager une marge d'indétermination. Affirmation d'autant plus valable pour un texte médiéval, si éloigné de nous dans le temps qu'il apparaît comme impossible (voire insensé!) de vouloir combler la distance chronologique qui nous en sépare. Deux réalités historiques irréductibles s'affrontent irrémédiablement dans le rapport qui oppose le médiéviste au texte-objet de son désir. Car, ainsi que le montrait Paul Zumthor dans un livre exemplaire consacré aux problèmes de la réception de l'oeuvre médiévale, "tout texte émanant d'une époque **ancienne** doit être, de façon primordiale, reçu en tant que produit par un univers auquel nous n'avons aucun moyen de participer. Toute analogie entre cet univers et le nôtre [...] doit être tenue pour illusoire"⁴.

L'attitude la plus sage serait alors, tout en évitant la tentation romantique de l'identification, de reconnaître dans le Moyen Âge ce type de

² Le concept de concrétisation, fondamental pour l'esthétique de la réception, acquiert chez Jauss un sens plus large que celui que lui assignait Ingarden. Si, pour ce dernier, la concrétisation s'identifiait au travail de l'imagination qui comblait les lacunes et précisait ce qui était resté indéterminé dans la structure schématique de l'oeuvre, pour Jauss, la concrétisation désigne "le sens à chaque fois nouveau que toute la structure de l'oeuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient" (H.R. Jauss, *De l'«Iphigénie» de Racine à celle de Goethe*, in *Op. cit.*, p.213).

³ Une leçon à retenir serait celle du grand médiéviste Robert Guette qui impliquait dans l'acte de lecture non seulement le lecteur, mais aussi ses déterminations sociales, ses mentalités, son histoire psychique et morale. «L'univocité» des textes devient dans cette perspective un «préjugé» qu'il vaut mieux rejeter (cf. *Observations sur l'âge courtois*, in *Forme et senefiance*, études médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève, H. Braet, Genève, Droz, 1978).

⁴ *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.36.

passé proche et lointain, étranger et voisin, en un mot «prochain» mais «autre» que l'on exploite et l'on aime.

Accepter la différence représente cependant un risque tout aussi gros car la distance est parfois si grande entre le lecteur du XXe et celui du XIIe siècle quant à la réception, à la compréhension et à l'évaluation des textes que tout transfert de jugement peut sembler problématique. Et on ne peut que prendre conscience, avec Tzvetan Todorov, de la difficulté du discours de la différence. "Le postulat de différence entraîne facilement le sentiment de supériorité, le postulat d'égalité celui d'in-différence, et on a toujours du mal à résister à ce double mouvement"⁵.

⊕ Pour éviter ce double écueil il faudra donc, dans le processus de lecture du texte médiéval, essayer de répondre à une double exigence: "déceler les marques formelles de la manière dont ce texte s'insère dans la culture de son temps et, simultanément, redéfinir, adapter et parfois rejeter les concepts critiques modernes, de façon à les rendre propres à saisir cette historicité"⁶.

⊕ Une première question à poser porte sur l'opérativité du concept de **littérarité** à propos du texte médiéval. Depuis le romantisme, plus précisément depuis la fin du XVIIIe siècle, on a tendance à parler de littérature "comme d'une essence ou d'un fonctionnement dégagé des servitudes temporelles"⁷. Or le mot latin *literatura*, calqué sur le grec *grammatiké*, voulait dire pour Tacite et Cicéron "tracer des lettres". Quintilien l'identifie à la grammaire, à la philologie. Les pères de l'Église assignent au terme le sens d'érudition conférée par l'enseignement païen, mais cette acception garde toujours pour eux une nuance péjorative⁸. Pour le clerc médiéval, *letreüre* et *litterature* veulent dire connaissance de l'écrit et des livres faisant autorité. Ce n'est qu'au XIXe siècle que, par **littérature**, on entend l'ensemble des textes ainsi que l'institution littéraire. Réalité à mettre en rapport avec l'émergence, à la même époque, de l'idée d'un «sujet» énonciateur autonome et de la conception d'un «objet» réifié qu'il est possible de cerner, voire de saisir grâce à la capacité référentielle du langage, ce qui investit la fiction d'une certaine précellence. Or la littérature médiévale ne fut jamais une «institution». En tenir un discours total et

⁵ *La Conquête de l'Amérique. La découverte de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.236.

⁶ Paul Zumthor, *Op. cit.*, p.83.

⁷ Paul Zumthor, *Y a-t-il une «littérature» médiévale?*, in *Poétique* no. 66, 1986, p. 132-133.

⁸ Cf. *Infra* V,1.

homogène témoignerait d'une attitude totalitaire, injuste à l'égard des textes qui ne furent jamais **hégémoniques**, mais simplement **utiles**. Le discours «poétique» médiéval⁹ disait le monde et la liberté de tout ce qui existe et rien de ce qu'il proposait n'était vérifiable au-delà d'une sphère étroite, constituée autour de chaque auditeur-lecteur.

Dans son acception moderne, le terme de littérature fait écran entre le médiéviste et l'objet de son étude, la littérature étant pour nous, médiévistes ou pas, «ce qui vient après». Résultat d'un acte d'écriture plus compliqué, le texte médiéval est différent d'un texte moderne. Différent dans ses motivations (l'auteur se place toujours sous le signe de l'Autorité, qu'il s'agisse de Tradition¹⁰, de mécennat, d'intention moralisatrice-édifiante), le texte connaît plutôt une diffusion faible et encore, vu l'incapacité de lire qui affectait la majorité du public, cette diffusion est pour l'essentiel orale (même si le roman est une oeuvre destinée à la lecture, il s'agit non de lecture «oculaire», mais «auditive», par voix interposée d'un autre lecteur).

Pour ces textes-là, ni la perceptibilité des traits sémantiques, ni l'intention de l'auteur ne peuvent constituer un critère suffisant de lecture. L'éloignement dans le temps, la distance qui sépare notre espace culturel de l'espace culturel médiéval dissimulent en quelque sorte le sujet individuel, donc l'Auteur du texte. L'oeuvre procède, certes, d'un **Je**, mais c'est un «**jeu**» trompeur, indice de l'instance productrice du discours plutôt que d'un «auteur». Et, ainsi que l'a montré Paul Zumthor, pour une littérature récitée ou chantée, qui n'existe qu'en performance, littérature qui relève donc de la mise en spectacle et de l'expression dramatique, en somme de la théâtralité, il était impossible que ce **je** n'impliquât point l'auditeur. "Le destinataire du texte tient un rôle, inscrit dans le texte: réception et interprétation, concrétisation et ré-élaboration ne se dissocient pas"¹¹.

La meilleure attitude à adopter envers ces textes (c'est-à-dire envers **ce type de textes**) serait celle que nous propose un auteur du XII^e siècle, Bernard de Clairvaux, qui écrit sur le *Cantique des Cantiques*: "Ce que chante le poème, seul une humble vénération nous l'enseigne; seul l'éprouver nous le fait comprendre [...]. C'est moins là bruit de bouche que jubilation de coeur; moins parole des lèvres qu'élan de joie; harmonie, plus

⁹ «Poétique» aurait ici l'acception de «littéraire», la poésie étant au Moyen Âge la forme de manifestation par excellence de la littérature, au point de s'y confondre à la limite.

¹⁰ Le terme, employé ici dans son acception «médiévale», doit s'entendre comme un modèle idéal à valeur de norme, texte virtuel et continu, champ inter-textuel où chaque oeuvre singulière s'inscrit comme fragment d'une écriture anonyme.

¹¹ Paul Zumthor, *Op. cit.*, p.69.

des intentions que des voix. Ce n'est pas au-dehors (comme il semble) qu'on l'entend, ni dans les lieux publics qu'il résonne vraiment: seul l'entendent qui le chante et pour qui il est chanté"¹².

Confronté à l'exigence de l'intelligibilité de l'Autre, le but du médiéviste sera double: retrouver l'historicité du texte et construire ou plutôt en restituer le modèle. Les deux chapitres suivants essaieront de cerner les conceptions que le Moyen Âge (plus précisément le XIIe siècle) avait de la littérature (**L'«Autre côté»: Petit essai d'esthétique médiévale**) et, respectivement, de reconstruire le «modèle» des textes en question, à savoir du roman médiéval tel qu'il s'est constitué au XIIe siècle (**Socio-poétique du roman médiéval**).

Dans la perspective esquissée ci-dessus, il apparaît impossible de définir rigoureusement «le chef d'oeuvre». Pleinement persuadée que les romans du maître champenois sont des chefs d'oeuvre, conviction qui motive ma démarche, je réalise également qu'en écrivant cette phrase je me situe dans l'ordre du plaisir et de lui seul. On pourrait ajouter, à la suite de Jauss, dans un supplément de rigueur, que le chef d'oeuvre "se manifeste sous l'aspect d'un changement, inattendu et admirable, de l'horizon considéré"¹³. Quelque chose comme un surplus de parole se fait entendre; un surplus de sens exige d'être perçu, irréductible à la signification du modèle traditionnel. D'où une plénitude de sens qu'aucune interprétation (ou, pour mieux dire, la somme des interprétations) ne peut épuiser.

Textes «autres», les romans de Chrétien de Troyes appartiennent de droit à cet «Autre» qu'est la littérature, "domaine qui fonctionne et se situe dans un rapport de tension vis-à-vis des modèles de la réalité et des

¹² Saint Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique des Cantiques*, in *Oeuvres Complètes*, Édition Cistercienne, vol.2, 1957.

¹³ Le concept d'**horizon d'attente** défini par Jauss comme "système de références objectivement formulable" et résultant de trois facteurs principaux: "l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique de l'oeuvre antérieure dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne" (H.R. Jauss, *Histoire de la littérature...*, *Op. cit.*, p.49) doit être manié avec prudence dans le cas de la littérature médiévale, vu l'éloignement dans le temps et les informations lacunaires que nous possédons sur cette époque. Le concept peut être toutefois productif, à condition d'être considéré sous l'angle d'un code artistique, détermination générale à partir de laquelle chaque indétermination littéraire peut se manifester dans sa particularité. Même si nous ne pouvons mesurer «exactement» l'écart esthétique qui «fonde» le chef d'oeuvre, la présente démarche essaiera, toutes les fois qu'il sera possible, de marquer cet écart, responsable d'un éventuel changement d'horizon.

systèmes normatifs en vigueur"¹⁴. C'est pourquoi mon discours sur ces textes ne pourra que tenter d'introduire l'autre dans mon (notre) présent, tout en dévoilant ma position par rapport à ce passé auquel ils appartiennent. Il ne pourra jamais suspendre la distance qui nous en sépare, ni «recréer» ce qui est mort. Si l'on accepte, avec T. Todorov, que "le langage n'existe que par l'autre, non seulement parce qu'on s'adresse toujours à quelqu'un, mais aussi dans la mesure où il permet d'évoquer le tiers absent"¹⁵, il faudrait se limiter (mais non se résigner!) à évoquer cet autre absent, dans l'espoir de le rendre présent, du moins par la lecture, tout en sauvegardant son altérité. Car, en somme il n'y a de plaisir qu'avec l'Autre, un autre concret, historisé, qu'il faut se garder d'identifier à **mon** idéal, à **mes** valeurs, en dernière instance à **moi**.

Les deux instances historiques qui s'affrontent se matérialisent à leur tour dans un texte: mon discours qui prend pour cible le texte médiéval apparaîtra comme une glose de celui-ci. Entre les deux s'institue le rapport entre interprété et interprétant, rapport établi en deux moments: écriture - lecture et lecture - écriture. Comme le dit Paul Zumthor, "la lecture se situe à la fois dans ce qui fut l'horizon d'attente d'Autres à jamais effacés, et dans le mien; dans l'écriture se prononce, à une extrémité de cette chaîne un discours dont j'ignore l'intentionnalité et ne puis saisir que partiellement les déterminations; à l'autre extrémité, le mien, chargé de ce que je suis, conformément au langage que l'on m'a fait. Écriture - lecture, lecture - écriture: jeu de miroirs [...], lieu d'échange entre deux champs de force, celui du texte lu et celui de mon texte lecteur - qui à son tour sera lu"¹⁶.

Et à la fin, après la traversée de cette expérience, à la fois mienne et autre, l'incertitude. Ou plutôt la seule (quasi)certitude que mon interprétation et explication des textes de Chrétien de Troyes leur fera rendre un sens qui soit à nous; tentative donc d'introduire un modèle d'intelligibilité qui m'englobe.

Dans une telle perspective, dans une telle lecture, rien ne peut jamais être acquis, définitif. Chaque question que je pose à mon objet porte sur celui-ci, sur moi et sur la question même. Le résultat de ce procès ne peut être que contradictoire car, d'une part, il viserait (même si ce n'est que de façon inconsciente) à abolir la distance (sinon la tension) entre Autre et

¹⁴ Horst Steinmetz, *Réception et interprétation*, in *Théorie de la littérature*, ouvrage collectif présenté par A. Kibédi-Varga, Paris, Picard, 1981, p.204.

¹⁵ T. Todorov, *Op. cit.*, p.163.

¹⁶ P. Zumthor, *Op. cit.*, p.97.

Même et, d'autre part, mon interprétation, laquelle n'est pas infinie, ne peut que suggérer sans jamais aboutir: il n'y a plus de sens donné qu'il s'agit de découvrir, mais plutôt des interprétations (des lectures!) à proposer, susceptibles de le dévoiler.

Je tenterai donc d'établir un dialogue avec les textes du maître champenois, en souhaitant que ce soit un vrai dialogue qui ne se confond pas (ce qui arrive souvent) avec l'addition de deux monologues. Ma seule ambition sera d'interpeller les textes, de les gloser, voire de les transposer, mais de les laisser aussi se défendre. Je voudrais en somme que mon texte propose et non impose. Mon but serait atteint si je parvenais à faire connaître l'Autre (les textes) comme extérieur à nous et à se faire reconnaître en tant que sujet, si j'amenais donc les textes des romans à se dévoiler, à se découvrir. Cela exige sans doute de l'habileté, et je ne sais si j'en possède. Cela exige aussi beaucoup d'amour et surtout infiniment de patience. "Car l'autre est à découvrir [...]. Et comme la découverte de l'autre connaît plusieurs degrés, depuis l'autre comme objet, confondu avec le monde environnant, jusqu'à l'autre comme sujet, égal au je mais différent de lui, avec infiniment de nuances intermédiaires, on peut bien passer sa vie sans jamais achever la pleine découverte de l'autre"¹⁷.

¹⁷ T. Todorov, *Op. cit.*, p.251.

2. L'«Autre côté»: Petit essai d'esthétique médiévale

"Rien n'est entièrement inventé par les poètes, mais plutôt traduit et obscurci par la représentation indirecte à l'aide de laquelle on cache la vérité".

(Lactance, *De falsa religione*)

Le précédent chapitre tentait de poser quelques repères éclairant «notre côté», notre point de vue sur le texte «autre» qu'est le texte médiéval. La vision serait incomplète si on n'essayait pas de glisser un regard de «l'autre côté», de voir en quels termes le Moyen Âge définissait la Beauté, quel était pour cette époque le rapport entre l'oeuvre d'art et le monde et dans quelle mesure le langage (le langage poétique en premier lieu) était susceptible d'«exprimer» la réalité, de la représenter.

La rupture entre Moyen Âge et Antiquité n'a jamais été totale comme on a voulu le faire croire, tout le monde aujourd'hui s'accorde à le reconnaître. L'héritage antique se traduit tout d'abord dans la conception du beau comme harmonie. Conception qui se retrouve déjà chez saint Augustin, le grand maître à penser du Moyen Âge. Trois propriétés collaborent à la définition du Beau: la mesure, la forme et l'ordre (*modus, species, ordo*). Toute chose qui possède la mesure, la forme et l'ordre est bonne (lire «belle»). La mesure dans laquelle elle les possède la rend meilleure ou moins bonne (c'est-à-dire plus ou moins belle).

La triade augustinienne *modus, species, ordo* a été fondamentale dans l'élaboration de toute conception esthétique médiévale. Ainsi pour Boèce, "toute beauté se manifeste comme un équilibre où s'harmonisent la stabilité et le mouvement, l'identité et la variété, le massif et le léger, le grave et l'aigu, l'égal et l'inégal, l'un et le multiple"¹. Au XIIe siècle, pour les Victorins, le Beau, unité dans la multiplicité, apparaît comme "l'Idéal suprême se reflétant à l'infini dans la nécessaire variété des formes imparfaites et complémentaires"².

¹ Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol, Brugge, De Tempel, 1946, vol. 1, p.21.

² E. De Bruyne, *Op.cit.*, vol. 2, p.216. Au XIIIe siècle, Alexandre de Hales voit à son tour dans la beauté "la forme contemplée en elle-même comme une structure finie, réfléchissant la Beauté infinie", *Ibid.*, vol.3, p.107.

La Beauté était considérée en somme comme un bien réel, non comme résultat d'une abstraction. Valeur transcendante qui appartient en propre aux choses, la beauté ne se manifestait pas seulement dans les textes sacrés (les Écritures), mais aussi dans la contemplation de la nature sensible. À la suite de saint Augustin, le Moyen Âge découvrira la conscience du concret, la valeur de la beauté de toute la création, valeur d'ordre métaphysique, certes, car, tout comme la vérité, la beauté se trouve suspendue à l'intellect divin. Dans ce sens on peut parler avec Étienne Gilson d'"optimisme esthétique" médiéval³. Ainsi, pour Alcuin toute beauté sensible participe à la Beauté essentielle (c'est-à-dire divine) et par conséquent tout ce qui est beau, bon, vrai doit être aimé en soi, comme contribuant à l'élévation de l'âme⁴.

Cette harmonie du Beau et du Bien manifestée dans l'homme représente la condition essentielle de l'accord ontologique entre le sujet connaissant et l'objet connu. Connaître, c'est découvrir dans la diversité des formes et des figures du monde sensible des relations harmonieuses, un ordre, c'est retrouver quelque chose de sa propre harmonie dans la structure harmonieuse des choses et le plaisir qui résulte de cette projection du Moi dans l'Autre est le signe de la communion profonde des êtres dans la beauté cosmique. Dans cette perspective, l'art n'aura d'autre finalité, ainsi que le rappelle Georges Duby, que de "rendre visible la structure harmonieuse du monde, de disposer à leur place exacte un certain nombre de signes. L'art fixe, l'art transforme en formes simples [...] les fruits de la vie contemplative, il procède à la fois par le symbole, par le rapprochement insolite des valeurs discordantes qui, frappant l'une contre l'autre, font jaillir la vérité"⁵. L'art propose donc une clé de ce mystère qu'est le monde.

Quel serait le rôle assigné dans ce système aux arts de la parole, à la littérature? Et, tout d'abord, dans quelle mesure la parole est-elle susceptible de dévoiler le mystère du monde, comment et jusqu'où peut-elle «représenter» la réalité?

³ Étienne Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, Vrin, 1929.

⁴ La mentalité médiévale a toujours vu dans le Beau une manifestation du Bien. Pour Isidore de Seville par exemple, le beau est la manifestation d'une perfection. Attitude qui se prolonge tout le long du Moyen Âge. Au XIII^e siècle, les penseurs intéressés aux problèmes d'esthétique, et tout d'abord saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin, reflétant l'orientation augustinienne et, respectivement, aristotélicienne, mettront le même signe d'égalité entre le Beau et le Bien.

⁵ *Le Temps des Cathédrales. L'art et la société (980-1420)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 97.



Pour l'esprit médiéval, on l'a vu, la beauté, c'est la manifestation de l'éternel dans les choses. Le monde créé comprend deux ordres: celui de la nature et celui de l'art. Alors que la nature est gouvernée par l'instinct, l'art est le résultat d'une finalité consciente. La nature est l'initiateur, mais l'art se doit de continuer et de parachever ce que la nature a commencé. Dans cette perspective, Remi d'Auxerre peut affirmer dans ses *Commentaires* de Marcius Capella que l'artiste "est un homme qui se souvient de sa nature profonde"⁶. Toutefois, paradoxalement, la nature n'est qu'un des trois éléments constitutifs de l'art avec l'exécution (*exercitium*) et la connaissance du métier (*disciplina*).

La beauté sensible, visible est avant tout signe (*signum*) et image (*imago*) de la beauté invisible. La vraie poésie, la bonne poésie ne doit donc pas se limiter à décrire la réalité, mais s'élever à la sur-réalité par l'intermédiaire du sensible. Le poète doit tout d'abord concevoir l'idée, le sens du poème, et ensuite revêtir sa pensée des mots qui conviennent. Dans ce sens, pour saint Augustin ni l'imitation ni l'illusion ne constituent des traits fondamentaux de l'art. Toute oeuvre d'art est partiellement fausse, mais c'est justement cette «fausseté» qui en fait une oeuvre d'art⁷. L'incapacité de comprendre le caractère «illusoire» d'une oeuvre d'art aboutit à l'impossibilité de comprendre l'art en général. La poésie est fiction, le poète est créateur mais on l'appelle également «falsificateur» ou *formator* car, ainsi que l'affirme Conrad de Hirschau, "il donne des choses fausses pour vraies ou bien il mêle les choses vraies à celles qui sont fausses"⁸. Isidore de Séville avait pourtant institué une distinction supplémentaire entre **faux** et **imaginé**. Faux est ce qui n'est pas vrai, l'imaginé peut être vraisemblable.

Quoi qu'il en soit, l'imitation artistique n'est nullement répétition du réel, mais représentation, la valeur esthétique de l'oeuvre ne se mesurant qu'à la capacité de cette dernière de révéler des réalités supérieures à l'aide des réalités sensibles, de renvoyer à l'Infini, à la Perfection, à l'Idéal. "Découvrir

⁶ In E. De Bruyne, *Op. cit.*, vol.1, p.242.

⁷ Cf. sfântul Augustin, *Soliloquiorum - Soliloquii* II, 10,18, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și note de Gheorghe Șerban, București, Humanitas, 1993, p.179.

⁸ Conrad de Hirschau, *Dialogus super auctores*, in Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria Esteticii*, vol.2 Estetica medievală, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978, p.185.

dans les formes sensibles la projection de la beauté de l'âme, de l'ordre moral et de l'ordre divin, voilà le sommet de l'esthétique"⁹.

La pensée médiévale a donc mis en corrélation la notion d'art et celle de représentation; mais la fonction primordiale de l'art était de «représenter des idées» et non pas, en premier lieu, la réalité. D'ailleurs dans tous les arts poétiques de l'époque, le critère de la valeur de l'oeuvre d'art ne réside pas dans le degré de conformité au réel, mais dans la soumission à des règles qui tiennent plutôt du métier, du savoir faire. Dans cette perspective, l'art devient la science des règles qui régissent la création, mais **aussi** la fabrication des formes harmonieuses¹⁰.

Plutôt que de «représenter le réel», la littérature se voit assigner la mission de «bien dire», le but ultime du poète étant de persuader. La rhétorique devient ainsi une discipline fondamentale de la théorie médiévale des belles lettres, et ceci dès le VI^e siècle, avec Cassiodore¹¹. D'ailleurs, entre le Ve et le VIII^e siècle s'élabore un *corpus* (on pourrait dire plutôt un **canon**) de textes et d'écrivains «classiques» (*auctores*), donc dignes de servir de modèles. L'importance accordée à la rhétorique dérive de cette vertu fondamentale que l'époque médiévale assigne au langage, à savoir sa capacité ordonnatrice¹². La stricte hiérarchie des diverses opérations (l'invention des idées, la disposition des thèmes, l'expression littéraire) est censée garantir la création achevée. L'*inventio* a trait à la découverte des idées. L'exposition du sujet (*dispositio*) comprend plusieurs opérations successives: *exordium* (la partie initiale de la composition); *narratio* (l'exposé des faits) dont les qualités sont la concentration, l'évidence et la vraisemblance, qualités qui se définissent moins pas le rapport qu'elles sont susceptibles d'établir entre le texte et son contenu

⁹ E. De Bruyne, *Op. cit.*, vol.2, p.211.

¹⁰ Pour Hugues de Saint-Victor, l'art est une connaissance des règles à suivre, une opération transformatrice, savoir qu'il faut compléter par l'effort, le travail. Dans la même acception, chez Thomas d'Aquin l'art est l'accomplissement technique d'une forme dans la matière.

¹¹ Ce n'est pas un hasard que, dans l'enseignement traditionnel des sept arts libéraux, (tradition qui remonte à Boèce), dispensé d'abord dans les écoles nées à l'ombre des monastères, déplacées ensuite dans les villes (les écoles-cathédrales) et jusque dans les universités, le cycle «littéraire» du *trivium*, consacré aux «arts de la parole», grammaire, rhétorique et dialectique, soit premier, précédant le cycle «scientifique» du *quadrivium*, qui regroupait l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique.

¹² "Normatif et descriptif à la fois, le sens de rhétorique se réfère à toute expression non fortuite, c'est-à-dire [...] fonctionnalisée en vertu de règles connues et indubitables" (Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1975, p.97).

référentiel que par le rapport interne instauré entre les différents éléments composant le texte; l'argumentation (*persuasio*) se déroule selon trois axes: le recours à l'autorité, l'utilisation des «*exempla*» censés prouver ce qui est écrit et surtout l'habileté du poète à user de ses arguments (*amplificatio*). Pour ce qui est de la *dispositio*, deux recommandations apparaissent comme essentielles: tout d'abord l'oeuvre doit être complète, elle doit épuiser sa matière et en second lieu elle doit comporter une tension. L'*elocutio* est la mise en forme linguistique des idées découvertes et explicitées par l'*inventio* et ordonnées par la *dispositio*. On se trouverait donc devant une sorte de stylistique normative, dont les trois qualités fondamentales sont la propriété des termes, la clarté et l'*ornatus*, c'est-à-dire l'utilisation habile des figures¹³. Ces règles de composition sont réunies dans des **Arts Poétiques** qui se multiplient à partir du XIIe siècle. Ainsi, pour Matthieu de Vendôme, l'un des principaux auteurs d'*Artes Poeticae* du XIIe siècle, représentant d'une poétique humaniste, la beauté littéraire dépend de trois facteurs: le choix du contenu, des mots et la qualité de l'expression. À peu près dans le même esprit, Gervais de Melkley (début du XIIIe siècle) propose à son tour trois conditions de l'art littéraire: la théorie ou science des règles, la lecture des bons auteurs anciens et modernes et la pratique, à savoir la composition personnelle, le poète de génie étant celui qui applique les règles d'instinct et en plus est capable d'heureuses trouvailles¹⁴.

La beauté en littérature réside en somme en équilibre, clarté¹⁵, mais surtout en adéquation de l'expression et du contenu. La finalité du poème

¹³ L'ordre normal du discours accepté par les ouvrages normatifs que sont les Arts Poétiques et synthétisé par Jean de Garlande (milieu du XIIIe siècle) est *exordium, narratio, persuasio, partitio, confirmatio et confutatio, conclusio*. Les mêmes arts poétiques reconnaissent que l'ordre normal du discours est l'ordre réel dans lequel les événements se succèdent. Pourtant, la disposition artificielle étant plus agréable au lecteur, les poètes sont invités à se libérer d'une soumission trop servile de la nature, à condition de respecter l'exigence canonique de la *disciplina*, qui est de conserver avant tout la cohérence et l'unité de l'ensemble.

¹⁴ On ne soulignera jamais assez l'importance de la virtuosité du métier, de la *disciplina* pour l'esthétique médiévale. C'est cette même *disciplina* qui fait la distinction entre trois styles: **humble** (simple), qui s'adresse à la raison, **moyen** (tempéré), qui s'adresse à la sensibilité, et **grandiose** (sublime) s'adressant à la volonté. Cette distinction, opérée déjà au IXe siècle par Alcuin et Hraban Maur, reçoit au XIIe siècle un fondement sociologique, le principe de la classification étant fourni par la qualité de la personne à laquelle s'adresse le discours et non plus par celle de l'élocution. De toute façon, le mélange injustifié des styles est rigoureusement défendu et constitue un défaut stylistique majeur.

¹⁵ Par contre, l'incohérence, l'inadéquation et la disharmonie définissent la «laidure» littéraire.

est, dans ces conditions, de charmer l'esprit tout en l'enrichissant par des enseignements utiles, intellectuels et moraux (pour la mentalité médiévale la *littera* doit nécessairement se compléter d'une *sententia*)¹⁶ et en provoquant par son caractère agréable une jouissance. Profondément marquée par les pratiques spéculaires et spéculatives de la rhétorique, la culture médiévale est très sensible à l'art secret du bien dire. Car il n'y a rien de tel qu'une belle parole pour rendre l'auditeur-lecteur docile au sens.

Le discours poétique médiéval représente en somme moins le monde qu'il ne se représente comme discours. Le langage n'est pas tout d'abord médiateur entre le texte et le monde. Il est, certes, médiateur d'une tradition (cf. aussi infra II,3), mais à part le fait de se désigner soi-même, le langage poétique renvoie au «monde des idées» et exprime par là même le besoin de l'homme médiéval de se forger un autre monde, différent de la pure dénotation, même s'il s'agit d'un «univers de paroles». Le texte poétique ne signifie donc pas en un rapport direct à la réalité, ce qui l'apparente aux pratiques textuelles de la «modernité». La référence du texte serait une **vérité** qui n'est pas le «réel», mais une **réalité** exprimable à travers des signes qui se correspondent en vertu d'une analogie évidente. Dans ces conditions, le référent littéraire médiéval est une essence posée comme universelle, non un être ou un objet particulier¹⁷. D'où l'importance du symbole et de l'allégorie, les seuls susceptibles d'établir une relation entre un terme «réel» (ou plutôt appartenant à une catégorie autre de réalité) et son signe.

Les notions de symbole et d'allégorie ont connu une telle diffusion à l'époque que notre vision du Moyen Âge (le romantisme aidant) en est restée définitivement marquée. Il apparaît donc impossible de parler de littérature médiévale (et surtout du XII^e siècle, siècle «symbolique») sans risquer une définition (à la suite d'innombrables autres) de ces deux concepts fondamentaux pour l'esthétique médiévale. Pour commencer, il faut lever une ambiguïté. Pour nos esprits modernes, l'allégorie n'exerce plus la séduction qu'elle avait pour la pensée médiévale. Nous la jugeons volontiers monotone et réductrice: elle se borne à illustrer l'abstraction sans l'enrichir et simplifie la dialectique du général et du particulier. Cette pauvreté de l'allégorie résulte surtout quand on la compare au symbole, le seul qui, pour nous "donne à penser" pour reprendre les termes de Paul

¹⁶ Cf. infra, ch. V,1 *Signe et Sens au XII^e siècle*.

¹⁷ Cf. Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 142.

Ricoeur¹⁸. L'allégorie part d'une idée abstraite pour aboutir à une figure, alors que le symbole est d'abord figure (y compris figure de soi) et partant source d'idées. En outre, alors que la figure allégorique est affectée plutôt d'un caractère «centrifuge», le propre du symbole est d'être centripète. Le symbole, comme l'allégorie, conduit du sensible, du figuré au signifié, mais en plus il est *épiphanie*, c'est-à-dire apparition dans et par le signifiant de l'indicible. Or cette distinction ne correspond point aux catégories médiévales. Le Moyen Âge voyait dans l'allégorie une figure de rhétorique et un principe de composition poétique, mais aussi et surtout un moyen de déchiffrer le monde, l'âme et «les signes de Dieu». Dans ce sens, elle ne s'opposait pas au symbole. On pourrait affirmer que la seule distinction que connaît le Moyen Âge est celle qui réserve le terme de symbole au domaine strict de la théologie, alors que le mot allégorie, tout en appartenant au vocabulaire de l'exégèse, pénètre grâce à l'emploi qu'en fait la rhétorique de plus en plus dans le champ littéraire¹⁹. En effet, des deux définitions «classiques» de l'allégorie, métaphore prolongée selon Aristote et Quintilien²⁰, relevant donc strictement de la rhétorique, et trope par lequel "l'orateur dit une chose pour en laisser entendre une autre"²¹, le Moyen Âge retiendra surtout la deuxième avec saint Augustin, Isidore de Séville, Bède le Vénérable, saint Thomas d'Aquin pour ne mentionner que les plus grands noms.

Bien plus malaisé à définir, le symbole (*symbolon*) exprime étymologiquement l'idée de conjonction, de réunion, de pacte. C'est la relation entre deux termes, la communication, qui fait le symbole. Celui-ci serait donc "l'opérateur d'un pacte social de reconnaissance mutuelle" et, par conséquent, un "médiateur d'identité"²². Contrairement au signe et à l'allégorie, le symbole ne renvoie pas à quelque chose appartenant à un ordre différent, mais possède la fonction d'introduire à un ordre auquel il

¹⁸ *Finitude et culpabilité II, La symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1966.

¹⁹ Pour la définition de l'allégorie et l'analyse des procédés d'écriture allégorique, voir Armand Strubel, *La littérature allégorique*, in *Précis de littérature française du Moyen Âge*, sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 236-271.

²⁰ Dans l'*Institution oratoire*, Quintilien affirmait: "allegoria, quam inversionem interpretantur, aliud verbis, aliud sensu ostendit" (VIII,6).

²¹ S. Bayrav, *Symbolisme médiéval*, Bérout, Marie, Chrétien, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p.2.

²² Louis Marie Chauvet, *Du symbolique au symbole. Essai sur les sacrements*, Paris, Éditions du Cerf, 1979, p.40.

participe lui-même²³. Ou, comme le disait Goethe, "les symboles sont des unités concrètes, des impressions suprêmes indivisibles et surtout involontaires d'une signification définie. Un symbole est un fragment de la réalité, significatif pour l'oeil physique, mais aussi pour l'oeil spirituel, et qu'on ne peut communiquer d'une manière intellectuelle"²⁴.

Paul Zumthor synthétise en une formule heureuse la distinction entre symbole et allégorie. L'allégorie "extrait d'un fragment de réel un sens indiscutable [...]. Elle procède d'une sorte d'optimisme fondamental: rien n'est dénué de sens et celui-ci peut être possédé". Le symbole, par contre, comporte une relation polyvalente entre ses paliers sémantiques: il cultive l'ambivalence et se nourrit d'équivoque. "Il opère en effet un transfert non, comme l'allégorie, du particulier au général, mais bien du particulier au particulier"²⁵ et en tant que tel est inépuisable.

Suivant cette distinction, le sens des romans de Chrétien de Troyes, sens centré sur l'amour et l'aventure, possédant une valeur d'enseignement sans se confondre avec le sens littéral, mais également dépourvu de l'existence autonome du sens second propre à l'allégorie, s'inscrit dans la sphère du symbole. Les aventures vécues par le héros sont à la fois cause et signe de son évolution. L'aventure extérieure est à la fois source et image de l'aventure intérieure (cf. infra II,3). D'autre part, si le *san* des romans du maître champenois n'est point réductible à la *senefiance* ou «sentence» allégorique, l'énigme qu'il propose dans son dernier roman (sans que les précédents en soient totalement dépourvus), les données éparses dans le texte qui appellent à la rationalisation ouvrent la voie à l'allégorie. Ce sera chose faite dans la *Queste del Saint Graal* du cycle en prose, où la matière de la légende arthurienne devient prétexte pour une projet didactique et où les aventures n'évoluent plus au gré des rencontres, mais suivant la rigueur d'un schéma d'interprétation.

La distinction de Paul Zumthor dégageait ce que symbole et allégorie possèdent en commun par-delà les différences: les deux établissent une relation entre un terme «réel» et un autre qui fonctionnerait comme «signe» par rapport au premier. La conception médiévale du symbole était pourtant quelque peu différente. Pour la mentalité médiévale chaque objet matériel

²³ Le symbole réunit deux signifiants, deux unités de même niveau, alors que le signe réunit un signifiant et un signifié. En d'autres termes, le signe **désigne**, tandis que le symbole **assigne**.

²⁴ *Creuzer Symbol und Mythologie der alten Völker*, apud. S. Bayrav, *Op. cit.*, p.21.

²⁵ *Essai de poésie médiévale*, *Op.cit.*, pp.127-128.

était considéré comme figuration de quelque chose qui lui correspondait sur un plan plus élevé, en devenant de la sorte son «symbole» (cf. infra V,1). Pour Scot Erigène par exemple, le symbole est "un signe sensible qui présente avec les réalités immatérielles certaines ressemblances ou bien pures ou bien confuses, c'est-à-dire mêlées de dissemblances"²⁶. Le symbole doit être mis en rapport avec une **interprétation rationnelle** de la nature, alors que l'allégorie est limitée à la seule **interprétation métaphorique** de l'Écriture²⁷. De toute façon, du point de vue qui nous intéresse, pour Scot Erigène les symboles sont de belles formes qui manifestent la Beauté absolue à laquelle ils attirent l'âme. Pour Hugues de Saint-Victor toute forme belle est symbole de la perfection idéale: "le symbole est précisément cette référence immédiate qui rapporte une forme sensible à une réalité invisible qu'elle signifie en la montrant d'une certaine manière"²⁸.

En outre, les termes de symbole et d'allégorie doivent être utilisés avec une extrême prudence «dans le sens médiéval», puisque la littérature, créatrice d'un monde purement fictif, sans aucune prétention de vérité, ne peut dépasser le sens littéral. Toute littérature profane peut et doit signifier quelque chose, mais les «fables», c'est-à-dire la littérature, ne peuvent enseigner la vérité car elles ne sont qu'un mélange de vrai et de faux²⁹. Dans ce sens on devrait affirmer que le vrai allégorisme médiéval n'est pas littéraire: c'est dans le monde réel qu'il faut rechercher les symboles. Pourtant, en forçant un peu les choses, on pourrait parler d'un germe de signification allégorique dans toute oeuvre, puisque toutes traitent de **choses** et qu'en toute chose il y a une révélation de **réalités** supérieures³⁰.

²⁶ Edgar de Bruyne, *Op.cit.*, vol.1, p.343.

²⁷ Pour le même Scot Erigène, si un nom peut se rapporter à deux êtres d'espèces ou de genres différents à cause de leur ressemblance foncière, le sens de celui-ci est allégorique. Si le même nom se rapporte à deux degrés de l'être (individu et espèce), le sens figuré est symbolique. Dans le plan purement humain, le nom à valeur allégorique se rapporte à deux genres différents, alors que le nom à valeur symbolique possède deux ordres dont l'un est immanent à l'autre, comme l'espèce l'est à l'individu.

²⁸ E. De Bruyne, *Op.cit.*, vol.2, p. 213.

²⁹ Pour saint Thomas d'Aquin, toute fiction poétique, même à tendance parabolique, relève essentiellement du sens littéral, car le sens spirituel ne peut jamais dériver des mots, mais de la seule structure des choses (cf. aussi infra V,1).

³⁰ L'allégorisme de la littérature est à deux étages: des mots sensibles et des images poétiques nous nous élevons aux réalités significatives. De celles-là nous passons à d'autres réalités, plus profondes, qui en constituent le sens spirituel et qui transparaissent à travers les formes.

C'est cette révélation de la **Réalité** enveloppée dans une forme sensible qui constitue le *sensus allegoricus* des choses.

Selon ces prémisses, la littérature a un double but: instruire et délecter (*docere et delectare*). Par sa fin sérieuse (livrer toujours à travers les objets ou les actions une *sententia*); elle relève du savoir universel, de la philosophie. Par sa fin délectable, elle tient du jeu. **Elle enseigne donc en jouant**. C'est justement ce que fait Chrétien de Troyes et ce serait là une des meilleurs formules susceptibles de caractériser la création de celui qui mérite le nom de fondateur du roman européen.

Et si la beauté est une expression de l'amour, de la raison et de la vie, le rôle du poète était peut-être d'enrober dans de beaux mensonges des vérités sublimes, mais aussi de révéler la **Beauté**, d'en permettre la contemplation, afin de rendre plus belle à son tour l'âme qui s'y plonge.

3. Socio-poétique du roman courtois

*"Por ce dist Crestiens de Troies...
et tret d'un conte d'avanture
une molt bele conjointure"
(Érec et Énide, v.9-14)¹*

Tenter une définition du roman, fût-il médiéval, n'est sans doute pas une entreprise facile. Car le genre considéré comme protéiforme par excellence et comme se soustrayant aux règles normatives strictes est tel dès ses débuts, c'est-à-dire dès Chrétien de Troyes. Le roman «naît» avec Chrétien de Troyes et il n'est jamais facile de raconter une naissance, une création. Même en suivant fidèlement les étapes, on ne peut aboutir, dans le plus heureux des cas, qu'au récit de cette création. Ma tentative de décrire la «genèse» du roman médiéval - et européen -, résignée à ne pouvoir restituer le genre dans l'acception qu'auteurs et public du XIIe siècle lui assignaient, se bornera à préciser, dans un premier temps, les conditions socio-historiques de cette naissance pour essayer, dans une seconde étape, d'en dévoiler la «forme» générique. Cette tentative de définition fait donc recours aux trois grandes constantes relevées par Gérard Genette dans *l'Introduction à l'Architexte*² et qui président à toute définition générique, à savoir les critères thématique, modal et fonctionnel.

Avant de décrire ou de définir le genre, il faudrait préciser le sens du mot qui le désigne. Au cours du Moyen Âge, le mot **roman** a eu la triple acception de langue d'origine latine, d'ouvrage traduit du latin ou conçu directement en langue vulgaire (ou roman) et, enfin, d'un genre narratif particulier. Dans l'acception qu'on lui assigne aujourd'hui, le genre romanesque apparaît dans la seconde moitié du XIIe siècle comme l'une des expressions les plus séduisantes de la Renaissance du XIIe siècle, son apparition se rattachant à ce que Marc Bloch appelle "le deuxième âge

¹ *Les Romans de Chrétien de Troyes* édités d'après la copie de Guiot, 1. *Erec et Enide*, publié par Mario Roques, Paris, Champion CFMA, 1953. Toutes les citations d'*Erec et Enide* renvoient à cette édition.

² Paris, Éditions du Seuil, 1979.

féodal"³, période située entre 1050 et 1250 et caractérisée par une double révolution. D'une part, on assiste à un développement remarquable de l'économie, des échanges, ce qui entraîne une plus grande prospérité, un certain goût du luxe et du raffinement, dans les classes privilégiées au moins. D'autre part, la société féodale connaît un processus de hiérarchisation de plus en plus accentué. "Ici-bas les uns prient, d'autres combattent, d'autres encore travaillent"⁴, écrivait vers 1025 Adalbéron de Laon. Et Gérard de Cambrai d'ajouter vers la même époque: "dès l'origine, le genre humain était divisé entre les gens de prière, les cultivateurs et les gens de guerre". Textes fondamentaux, car ils constituent les premières attestations de la représentation trifonctionnelle de la société. Société non seulement hiérarchisée, mais encore fondée sur une inégalité essentielle, où seule la charité pouvait instaurer un équilibre et où toute tentative de dépasser sa condition, de briser les barrières équivaut à un sacrilège⁵.

Dans cette perspective et à condition d'admettre que la littérature est une façon de comprendre le monde, le roman courtois apparaît comme une modalité spécifique de poser - et de résoudre - le rapport entre individu, en tant que tel mais aussi et surtout en tant qu'être social, membre d'une communauté et société. Autrement dit, le roman courtois traduit la tentative d'ajuster un idéal - l'idéal féodal - et une réalité sociale - celle du XIIe siècle - car, il convient de le rappeler, le roman courtois (ou chevaleresque, ou arthurien) est destiné à un certain type d'humanité et par conséquent de société dont il exprime l'idéal. Le roman courtois se constituerait donc comme expression d'une vision de soi et du monde spécifique à l'aristocratie⁶, ce qui

³ *La Société féodale* I, Paris, Éditions Albin Michel, 1940.

⁴ In Georges Duby, *Les trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978, p.25.

⁵ La révolte représente dans cette perspective un mouvement contre le droit, contre la chrétienté atteinte dans tout ses membres. C'est ce qui justifie l'anathème lancé par saint Bernard contre ceux qui sèment le désordre et instiguent à la révolte: "Malheur à celui qui brise le lien de l'unité" (*Sermon 29 sur le Cantique des Cantiques*) idée reprise dans une lettre adressée aux citoyens de Gênes: "Une armée ennemie ravage vos terres, pille vos maisons, mais les discours révolutionnaires causent un mal pire: ils corrompent les mœurs et sèment dans le peuple le ferment du désordre" (*Lettre 129*, in Saint Bernard de Clairvaux, *Textes politiques*, édition, traduction et présentation de Paul Zumthor, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «Bibliothèque médiévale», 1986, p.86).

⁶ Les rapports entre individu et groupe social se reflètent d'une certaine façon dans la relation entre la forme et le contenu du roman courtois de même qu'ils se trouvent au centre de la réflexion morale de Chrétien de Troyes. Toutefois il ne faudrait pas fonder ces rapports dans un sociologisme trop déterministe et trop accusé, danger auquel n'a pu échapper Erich Köhler, auteur d'un ouvrage qui a fait date dans l'interprétation du roman arthurien (*Ideal*

pose le problème en termes d'affrontement entre structure matérielle et structure mentale, position où l'idéologie, non pas tant comme «reflet du vécu», mais comme «projet d'agir sur lui»⁷ a son mot à dire et non des moindres. Je tiens encore à rappeler, à la suite de Jacques Le Goff que "le roman, pas plus que le reste de la littérature et de l'art, n'est pas produit pour décrire la société et il ne la «reflète» pas. Mais il en fait partie"⁸.

Pour répondre à ceux qui contestaient "le caractère naturel et sacré de l'organisation hiérarchique et les prétentions hégémoniques de la noblesse", celle-ci va élaborer "un modèle d'humanité à la fois exemplaire, universel et réservé à son propre usage"⁹. C'est le roman qui devra donner à la noblesse cette image idéale de soi. C'est pourquoi, dans un premier moment, les auteurs de romans, des «clercs», en fait «gens de lettres», veulent se faire les dépositaires, les héritiers et les continuateurs de la culture antique. "Nous sommes comme des nains assis sur les épaules de géants. Nous voyons donc plus de choses que les Anciens et de plus éloignées, non par la pénétration de notre propre vue ou par l'élévation de notre taille, mais parce qu'ils nous soulèvent et nous exhaussent de toute leur hauteur gigantesque"¹⁰. Ces paroles de Bernard de Chartres fixent de manière éclatante le rôle que la conscience historique du Moyen Âge (et du XIIe siècle en particulier) revendiquait comme un honneur: celui de «transmettre» une civilisation.

La conséquence immédiate de l'imitation des Anciens a été le roman antique, créé entre 1150-1170. La triade classique (*Thèbes, Troie, Énéas*) ainsi que les *Romans d'Alexandre* empruntent à l'Antiquité non seulement des «sujets», mais encore une «poétique»: l'art de conduire un récit ou un dialogue, la technique des descriptions, des portraits, les premières ébauches d'analyse psychologique. Mais, qui plus est, le monde de la chevalerie se découvre de la sorte une préfiguration dans l'Antiquité, où il veut se trouver un fondement «historique» et même «mythologique». La «matière de

und Wirklichkeit in der höfischen Epik, 1956). L'«erreur» de Köhler réside dans l'application trop systématique des théories littéraires de Lukács à une époque et à un *corpus* qui s'y soustraient tout aussi systématiquement.

⁷ Georges Duby, *Op. cit.*, p. 20.

⁸ Préface au livre d'Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, p.XIV.

⁹ Erich Köhler, *Op. cit.*, p.84.

¹⁰ In Étienne Gilson, *La Philosophie du Moyen Âge*, 2e édition, Paris, Payot, 1952, p. 259.

Rome»¹¹ avait pourtant un inconvénient: son contenu païen. C'est pourquoi elle sera remplacée par la «matière de Bretagne», elle aussi revêtue d'un prestige mythologique et présentant en outre l'avantage d'associer les règles de vie courtoise à l'esprit chrétien.

De source celtique, la matière de Bretagne se répand d'abord en Angleterre et en Normandie, ensuite en France, grâce aux conteurs gallois. Ils y apportent des poèmes musicaux (*lais*) ou des contes (*mabinogion*) renfermant les thèmes principaux des sagas celtiques: les enfances secrètes du héros, la quête d'objets merveilleux, l'intervention des fées dans la vie des mortels, le don contraignant, la *geis* (obligation de se soumettre à une épreuve-interdiction), la visite du héros dans les palais féériques de l'Autre Monde, pays des morts, mais aussi des dieux et des fées, contrée où le temps s'abolit, solidaire du monde des vivants dont une frontière humide le sépare.

Cette matière de Bretagne fascine par son rayonnement mythologique. Que l'épopée arthurienne ne soit qu'une branche annexe de la légende irlandaise, ce qui relègue les romanciers français (Chrétien de Troyes y compris) au rang de simples épigones, dépourvus d'originalité, ou bien que les auteurs français aient adapté à leurs propres fins ce matériau mythique a, en fin de compte, moins d'importance. Ce qui importe, c'est de voir quelles sont les transformations que subit «la forme simple» de la légende lorsqu'elle est assumée par une narration à finalité littéraire. Coupés de leurs racines, les motifs bretons deviennent malléables et susceptibles d'être re-sémantisés. En intégrant l'élément mythologique au nouveau récit qu'il avait conçu, le romancier lui assignait un sens nouveau, une *sententia* qu'il n'avait pas à l'origine¹², le thème arrivant à répondre à une intention poétique: le don contraignant devient l'obligation féodale de respecter les coutumes, le passage dans l'Autre Monde est caractéristique de l'entreprise salvatrice du héros, la

¹¹ Le terme de **matière** désigne ici la source d'inspiration, le sujet. En écrivant dans le prologue de *La Chanson des Saisnes*, chanson de geste du début du XIIIe siècle:

"Il n'y a que trois matere
a nul home entandant:
de France, de Bretagne
et de Rome la grant",

le trouvère Jean Bodel distingue les trois types de possibles sources d'inspiration offertes au choix de l'écrivain: la matière de France, celle des chansons de geste, qui est "vraie"; la matière de Rome, laquelle est "sage"; et enfin la matière de Bretagne, dont les contes sont "vains et plaisants". Le roman antique correspond bien entendu à la deuxième.

¹² Cf. Paul Zumthor, *Op. cit.*, p.359.

geis figure le choix librement assumé, le merveilleux pouvant non seulement être expliqué, mais proposant une explication du monde.

La «responsabilité» de la grande vogue des récits bretons revient à l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, achevée en 1136 et narrant en douze livres latins une prétendue histoire des rois bretons. Le mérite principal de l'ouvrage est d'avoir introduit dans le circuit littéraire la figure du roi Arthur, héros local, élevé par Nennius (*Historia Britonum*) au rang de "dux bellorum" et devenu chez Monmouth héros national, libérateur de la Bretagne. L'immense succès de l'oeuvre est attesté par les 90 manuscrits conservés, dont 48 du XIIe siècle, et par les nombreuses traductions et adaptations, dont la plus connue est *Le Brut*, ou *La geste des Bretons* (1155), due au clerc normand Wace. Les ouvrages de Monmouth et de Wace ont donc conféré un semblant d'authenticité à la légende arthurienne, son héros pouvant figurer dans les récits au même titre qu'Alexandre ou Charlemagne.

Ce «sceau» d'authenticité historique de même que le prestige mythologique qui entoure la légende d'Arthur permettent l'élaboration d'un modèle idéal, social et humain. La position que le roi Arthur occupe dans tous les romans, et ce depuis Chrétien de Troyes, en est la meilleure preuve: il ne joue aucun rôle, il n'assume pas l'action, mais s'institue comme pivot d'un système social communautaire, comme garant de l'équilibre du monde qu'il représente, comme défenseur de la Tradition. Son seul pouvoir se réduirait à l'obligation de respecter la «coutume», mais cette dernière fonctionne plutôt comme une contrainte limitative de sa liberté. Plus qu'un véritable roi, Arthur n'est qu'un "primum inter pares" et ce type idéal de relation entre le roi et ses barons trouve son expression dans la Table Ronde, mentionnée pour la première fois dans *Le Brut* de Wace. "Roi droiturier", Arthur est l'expression d'un État féodal jugé parfait, garant d'un ordre humain considéré exemplaire. Dans *Erec et Enide*, Arthur déclare:

"Je sui rois, si ne doi mantir,
ne vilenie consantir,
ne fauseté ne demesure:
reison doi garder et droiture,
qu'il appartient a leal roi
que il doit maintenir la loi,
verité, et foi, et justise"

(v. 1749-1755).

Sa principale obligation, c'est de réunir autour de sa personne une humanité d'élite, la «chevalerie courtoise». Sa cour, située au delà de l'espace et du temps, deviendra un lieu privilégié, investi de toutes les valeurs

positives, éthiques et esthétiques, symbole poétique d'un monde où une humanité parfaite a le plus de chances de s'accomplir¹³.

Le roman arthurien construit et propose un modèle humain. Plusieurs qualités essentielles, réunies, définissent l'homme courtois (la notion complexe de **courtoisie** est employée ici dans son sens large, de «style de vie»): la **largesse** (ou **générosité**), qualité propre à l'aristocratie, dont dépend en fait son **autorité** et élevée par Chrétien de Troyes dans *Erec et Enide* au rang de **suprême vertu**¹⁴; la **clergie** (ou culture) qui devient condition de l'exercice du **pouvoir**, mais aussi de l'action juste, véritable garantie de la grandeur de conduite laquelle, ainsi que l'affirme Chrétien dans le prologue de son deuxième roman, est passée de Grèce à Rome pour s'épanouir en France, pays que, selon l'espoir formulé par le maître champenois, elle ne quittera plus:

"Ce nos ont nostre livre apri
Qu'an Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui or est an France venue.

¹³ Ce qui assigne à la cour du roi Arthur quelques caractéristiques propres à l'utopie. Moins dans l'acception commune de "description d'un monde imaginaire, en dehors de notre espace ou de notre temps [...], monde constitué sur des principes différents de ceux qui sont à l'oeuvre dans le monde réel" (N. Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950, p.4) que dans celle que propose P. Ricoeur et qui fait de l'utopie, à côté de l'idéologie, une expression de l'imaginaire social. Alors que l'idéologie est un processus de distorsions et de dissimulations dont le résultat est de produire une image renversée de la réalité et en même temps de légitimer les prétentions d'un groupe social déterminé et de le conserver en tant que tel, l'utopie, qui "projette l'imagination hors du réel, dans un ailleurs qui est aussi un nulle part" (Paul Ricoeur, *L'Idéologie et l'Utopie: deux expressions de l'imaginaire social*, in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p.388) a pour fonction de proposer une société alternative. Sur les possibles rapports entre la cour d'Arthur et l'utopie, voir aussi Mihaela Voicu, *Trei spații de nicăieri: Curtea regelui Arthur, Sala de cleștar și Thélème sau între ficțiune și utopie*, in *Verbum*, 1991, Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice, București.

¹⁴ La largesse du roi se manifeste avec éclat lors de la somptueuse fête qu'il donne à l'occasion du couronnement d'Erec:

"Or ne porroit lengue ne boche
de nul home, tant seüst d'art,
deviser le tierz ne le quart
ne le quint de l'atornement
qui fu a son coronement"

(v. 6640-6644).

Dex doint qu'ele i soit maintenue
Et que li leus li abelisse
Tant que ja mes de France n'isse
L'enors qui s'i est arestee".

(v.28-37)¹⁵;

surtout, comme un parachèvement, les deux vertus fondamentales du chevalier courtois, la **prouesse** et l'**amour** qui trouvent leur accomplissement dans l'**aventure**, concept clé du roman courtois. "Épreuve située dans une série d'épreuves" (il n'y a pas d'aventure isolée), l'aventure permet à un «héros» de "progresser vers un état de perfection exemplaire, tel que par là même se rétablit l'ordre commun"¹⁶, de faire et surtout de «se faire». Signifiant d'abord «hasard», le sens du mot évolue et arrive à désigner «ce qui doit arriver», le «destin». Déjà dans *Erec et Enide* l'aventure est une épreuve volontairement choisie par le héros, qui confirme sa valeur et assure son progrès, mais qui, dans l'épisode de La Joie de la Cour, atteint aux dimensions d'une véritable action salvatrice, transcendant l'individu et l'intégrant harmonieusement à la communauté (cf. infra IV,2,f).

Strictement réservée au chevalier¹⁷, l'aventure «se mérite». Pour en être digne, il ne suffit pas d'être preux: il faut, en outre, savoir aimer, l'amour étant source de toute vertu spirituelle, grâce infinie et seule garantie (ou «condition») permettant de mener l'aventure à bonne fin, c'est-à-dire de se retrouver Soi-même au sein de la Communauté, après avoir découvert et accepté l'Autre (cf. infra IV,2,g)¹⁸.

¹⁵ *Les Romans de Chrétien de Troyes, 2. Cligés*, publié par Alexandre Micha, Paris, Librairie Honoré Champion, CFMA, 1978. Toutes les citations de *Cligés* renvoient à cette édition.

¹⁶ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *Op.cit.*, p. 361.

¹⁷ La meilleure preuve en est fournie par le dialogue entre le chevalier Calogrenant et le «hideux» vilain gardien de boeufs au début du roman *Yvain*, dialogue qui oppose deux mondes adhérant à deux systèmes de valeurs différents et parlant donc deux langages différents. Si bien que, à la prière du chevalier désireux de se voir indiquer

"aventure por esprover
ma proesce et mon hardemant",

le vilain répond:

"D'avanture ne sai je rien,
n'onques mes n'an oï parler."

(*Les Romans de Chrétien de Troyes, 4. Yvain ou Le chevalier au Lion*, publié par Mario Roques, Paris, Librairie Honoré Champion, CFMA, 1965, v. 362-369. Toutes les citations de *Yvain* renvoient à cette édition).

¹⁸ Ce n'est pas un hasard si cette nouvelle conception de l'amour apparaît à une époque où le rôle de la femme s'accroît. Elle devient «le cœur» de cette vie intellectuelle, telle Aliénor

La réunion harmonieuse de toutes ces qualités trouve son expression dans l'idéal humain de l'époque, la **prodomie**, elle aussi limitée exclusivement et explicitement à l'aristocratie. La **prodomie** signifie d'abord l'absence de toute médiocrité, de toute faiblesse, physique ou morale. C'est elle qui permet à la classe des chevaliers de se constituer en une élite morale, investie de la mission de combattre pour triompher du mal.

La cour d'Arthur ne revêt pas seulement les aventures d'un semblant d'authenticité (prouver que «cela fut»), mais encore fixe un temps et un lieu, le *topos* de «l'âge d'or», élogié par Chrétien au début d'*Yvain*:

"Mes or parlons de cez qui furent,
si leissons cez qui ancor durent,
car molt valt mialz, ce m'est a vis,
un cortois morz c'uns vilains vis.
Por ce me plect a raconter
chose qui face a escouter
del roi qui fu de tel tesmoing
qu'an an parole et pres et loing;
si m'acort de tant as Bretons
que toz jorz durra li renons
et par lui sont amenteü
li boen chevalier esleü
qui a enor se traveillierent"

(v. 29-41).

Âge d'or qui appartient pourtant à un passé définitivement révolu. Non seulement mythe du passé, mais mythe projeté dans le passé. Elle offre en outre le cadre virtuel de tous les romans (le modèle arthurien préside à la composition des romans jusqu'à la fin du XIIIe siècle) et crée surtout une unité narrative, permettant d'organiser le récit selon le type de la **quête**, recherche d'aventures par le chevalier, dominée pourtant par un but unique, auquel sont soumises les différentes aventures releguées au rang d'étapes dans l'évolution du héros. Espace de la Joie, la cour d'Arthur est "le centre d'où partent les aventures et où elles aboutissent, c'est le lieu de la paix et de la justice, offrant à chacun des occasions de conduire son existence vers son accomplissement"¹⁹. Le couple **courtois/vilain** constitue la clé de voûte du

d'Aquitaine, petite-fille du premier troubadour connu, à qui Benoît de Sainte-Maure dédie une *Histoire des Ducs de Normandie*, ou ses deux filles, Aélis de Blois, protectrice de Gautier d'Arras, «rival» de Chrétien de Troyes, et Marie de Champagne, pour laquelle Chrétien a écrit son *Chevalier de la Charrette*.

¹⁹ E. Köhler, *Op.cit.*, p.42.

système arthurien de valeurs, construit effectivement sur l'opposition entre courtoisie et vilénie, c'est-à-dire entre deux espaces sociaux, la cour et le reste, ce qui n'est pas elle, mais aussi entre deux types de comportements.

Constituée en autarcie, séparée du monde banal, quotidien, discourtois, la cour d'Arthur est entourée en même temps par un «autre monde» étranger, hostile, plus étendu qu'elle, dont le pouvoir maléfique de contamination représente une menace perpétuelle pour l'ordre parfait de ce microcosme idéal²⁰. Parce que l'équilibre miraculeux de la cour est mis en danger de l'extérieur, le héros devra quitter la cour dont l'harmonie est menacée, entraînant de la sorte le conflit en dehors des frontières courtoises, il s'isolera dans sa quête et, à la suite d'épreuves victorieuses qui confirmeront sa valeur et en même temps celle du groupe auquel il appartient, il rétablira l'Ordre pour sa plus grande Joie et pour celle de la communauté et reviendra enfin à la cour.

L'aventure représente donc la possibilité de rétablir l'ordre menacé, mais elle est en même temps l'expression de la menace qui pèse sur cet ordre et sur le monde qu'il fonde. Toutefois, en réunissant intériorité et extériorité, individu et communauté, l'aventure est «pacification du monde». Dans ce sens, l'aventure comme la quête sont des entreprises de réintégration. "La fonction de l'aventure de rétablir une harmonie troublée fait de la quête la recherche du sens de la vie dans sa totalité"²¹.

Si l'aventure est possibilité de perfectionnement individuel et si ce dernier est condition de salut pour la communauté, cela signifie que l'individu - en tant que membre de la communauté - passe au premier plan en même temps que se dessine une certaine tension entre l'individu et la communauté²². L'objectif du héros du roman courtois reste la communauté, mais une communauté composée d'individus qui en déterminent les lois. Le nouveau genre présente donc le chevalier à la recherche de lui-même, "à la fois comme individu et comme membre d'un organisme fondé, non sur le pouvoir

²⁰ La clôture autarcique du monde idéal constitue un des deux thèmes caractéristiques du récit utopique que celui-ci partage avec le roman arthurien. Il n'en est pas de même du second thème caractéristique de l'utopie, la différence par rapport au monde connu. Les lecteurs des romans arthuriens n'étaient pas dépaysés au point de se retrouver face à un «ailleurs», mais le monde arthurien et ses valeurs leur apparaissaient comme un univers «familier», même s'il appartenait à un «âge d'or» définitivement révolu.

²¹ E. Köhler, *Op. cit.*, p.97.

²² Selon Köhler, qui se situe ici sous l'influence de Lukács, pour que le roman courtois - et, dans un sens plus large, occidental - ait pu se constituer, une rupture objective a dû se produire entre individu et communauté, la littérature offrant en guise de réponse à ce conflit, la solution d'une conjuration par l'individu des dangers qui menacent la communauté.

suprême, mais sur une idée universelle devant s'accomplir dans la vie de chacun"²³.

Le roman arthurien propose donc l'image idéale d'un monde stable et durable: l'avenir est retourné dans le passé, le devenir s'est figé, visant un moment ponctuel. Image qui assigne une dimension «idéologique» à la cour d'Arthur, selon la distinction proposée par P. Ricoeur. Dans la mesure où il tient de l'idéologie, le roman arthurien peut être interprété comme une grille de lecture artificielle et autoritaire, reflétant la place de l'aristocratie chevaleresque dans l'histoire. À la limite, il peut manifester, selon le même auteur, une «vision du monde», en proposant "un code universel pour interpréter tous les événements du monde"²⁴.

Une telle perspective sur le roman arthurien semble toutefois être réductrice et appauvrissante. Ni utopie, ni idéologie, le roman courtois est en premier lieu littérature. Car un monde construit à partir de l'idée de «chevalerie courtoise», s'appropriant son système de valeurs, ne peut exister que dans l'univers imaginaire de la littérature, où les conflits et antagonismes peuvent être projetés dans un monde autre, fabuleux et menaçant mais qui, du fait justement d'être institué comme domaine du Mal, peut être vaincu par le Bien. Plus près de la vérité des textes, il nous faudrait voir dans le roman arthurien une tentative grandiose de la société courtoise d'offrir une réponse à la question qu'elle se pose, au début du deuxième âge féodal, sur soi-même et sur le monde, sur le sens de l'existence de l'individu, envisagé, pour la dernière fois, à partir de la communauté.

Après avoir rappelé les conditions socio-historiques ayant présidé à la genèse du genre nouveau qu'est le roman, cette "partie du ciel impartie à l'Occident"²⁵, il convient maintenant de définir la spécificité de cette «forme littéraire». «Invention» du Moyen Âge, le roman est "le lieu natal où l'homme d'Occident répond de préférence aux interpellations du destin"²⁶. Destin qui prend le visage de la quête, transformant le héros en «chevalier errant», sollicité par un ailleurs, par la mouvance. Cette mouvance détermine aussi la forme interne du genre, la mobilité, «l'imprévisibilité» spécifique au discours

²³ Reto Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes*, Paris, La Jeune Parque, 1947, p. 84.

²⁴ P. Ricoeur, *Op.cit.*, p. 386.

²⁵ Michel Stanesco, "À l'origine du roman: le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire", in *Styles et valeurs: Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*. Textes réunis par Daniel Poirion, Paris, SEDES, 1990, p. 142.

²⁶ *Ibid.*, p. 142.

romanesque, ce qui accroît la difficulté de toute définition. En effet, comme tout récit, le roman pose "une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action"²⁷ ; or toute situation qui ouvre la possibilité d'un comportement ou d'un événement peut s'actualiser ou non, peut recevoir une solution positive ou négative, chacune des solutions pouvant être, à son tour, véritable ou déceptive, autant d'options qui impliquent l'imprévisible. Le romancier médiéval raconte une aventure, épreuve située dans "une suite d'événements projetés dans un temps mesurable, dans une historicité fictive, mais analogue à celle de l'expérience vécue"²⁸ et investie par là même d'un double aspect de réalité: celle des faits et celle des interprétations que ces faits exigent. Dans cette perspective, le terme même d'aventure participe de cette incessante transformation, de cette fuite projetée dans un futur, «*advenir*». Orientée vers l'avenir, l'aventure introduit dans le roman une dimension temporelle, mais puisqu'elle «se déploie vers», elle «passe par-delà» une dimension spatiale qui prend également une forme mouvante; celle du voyage.

De toute façon, la démarche des romanciers médiévaux n'est possible qu'à condition d'emprunter, dans un premier temps, des voies déjà frayées. Le roman se «ré-invente» donc en se posant contre les modèles textuels de l'époque: la chanson de geste, la littérature religieuse et hagiographique, l'historiographie, le "grand chant courtois".

À l'aventure collective de la chanson de geste, le roman oppose l'aventure individuelle, en «empruntant» pourtant au genre épique le modèle du guerrier. Là, laisses décasyllabes assonancées, style formulaire, lenteur dans la progression du récit (les répétitions, parallélismes, coupures instituent, plutôt qu'une succession, un présent perpétuel, repris à l'infini). Ici, octosyllabes à rimes plates, forme spécifique du roman, et rythme rapide exigé par la lecture à haute voix. À la vérité historique revendiquée par les chansons de geste, le roman substitue la pure fiction.

Si l'octosyllabe à rimes plates a été, à l'origine, une forme d'origine cléricale, utilisée dans la traduction des ouvrages religieux en langue vulgaire, ce moule religieux est brisé par l'emploi systématique des procédés de rhétorique appris dans les écoles. Le roman refuse en outre la seule posture moralisatrice de l'*exemplum* hagiographique, son ambition étant de produire des contes "vains et plaisants".

²⁷ Claude Bremond, *La logique des possibles narratifs*, in *Communications* no. 8, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p.62

²⁸ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *Op.cit.*, p.362.

Le genre se rapprocherait davantage de l'historiographie. Dans les deux cas l'auteur enseigne, il «divre un sens» et l'auditeur accepte la posture d'«élève consentant». Ni l'historiographie ni le roman ne se proposaient de «prouver» une vérité, mais de la créer²⁹. Les références au réel, à «c'est arrivé» sont présentes dans les textes historiographiques aussi bien que dans le roman, mais alors que les premiers se rapportent à une réalité extérieure au texte (c'est pourquoi ici vraisemblable et vérité coïncident), le second reflète un artifice plutôt que la réalité ou une expérience, son but n'étant pas de dire, mais de «suggérer» au moyen d'événements dont la nature importe à peine: sa «vérité», c'est son «sens».

Comme toute production littéraire médiévale, le roman est redevable à cet apriori poétique qu'est la tradition. Modèle idéal, investi de la valeur de norme, celle-ci permet la communion de l'auteur et de son public dans l'adhésion des deux parties au texte, et surtout dans leur acceptation commune d'un système poétique virtuellement immuable. Au grand chant courtois, le roman emprunte une «thématique», *mutatis mutandis* celle de l'amour courtois, et une rhétorique. D'ailleurs les *topoi* romanesques de même que ceux de la poésie participent de la même polarisation de l'imaginaire sur l'amour: "le roman ajoute seulement aux lieux communs des poètes une saveur de réalité qui leur confère une intensité neuve, dans le cadre d'une intrigue aventureuse qui se reproduit indéfiniment d'une oeuvre à l'autre non sans une grande diversité de facture"³⁰. Toutefois, le roman est bien moins redevable à la tradition que la poésie lyrique. Sorte de "degré zéro de l'écriture" littéraire, il ne cherche pas à jouer des effets physiques du langage et du chant. Il laisse l'attention se concentrer sur un récit dont il ne prend pas l'initiative d'interrompre le flux, laissant au lecteur celle de le dominer, de le structurer, de le comprendre. Style et rhétorique qui privilégient la narration et sollicitent, parfois explicitement, la participation et les «compétences» du lecteur. Du XIIe au XIIIe siècle, l'espace du «roman» reste donc très ouvert au jeu des rencontres et des échanges, entre la fiction et l'histoire, entre le récit «objectif» et la présence de plus en plus insistante du «je», hérité de la poésie lyrique, mais différent de lui.

²⁹ Le vocabulaire du XIIe siècle ne possède même pas, ainsi que le rappelle P. Zumthor, de termes «spécialisés» pour les deux groupes de textes. *Estoire* et *roman* sont des termes interchangeables, désignant tout récit en langue vulgaire, rédigé surtout en octosyllabes. Le sens d'*estoire* est toutefois plus large que celui de *roman*, pouvant impliquer la référence à une *auctoritas* latine, le plus souvent à l'Écriture.

³⁰ J. Ch. Payen, *Littérature française*, 1. *Le Moyen Âge*, Paris, Éditions Arthaud, 1984, p. 226

En somme, le roman substitue au «discours du monde» de la poésie un «discours sur le monde». La narration renvoie à un référent extérieur - («de réel») - et se représente à la fois comme discours. La fiction devient ainsi l'un des deux plans du texte, à côté de «l'écriture». D'où la dissociation, impensable pour la poésie, de la forme et du sens. C'est de ce point de vue qu'il faut considérer la définition que le créateur du genre donne du roman au moyen des termes de *matere*, *san* et *conjointure*. Par *matière* il faut entendre l'argument de la narration, le sens en constitue l'interprétation proposée ou possible, offerte par l'intermédiaire d'un texte qui doit être déchiffré³¹, enfin la *conjointure* ou forme, terme dont, paraît-il, Chrétien aurait voulu nommer le nouveau genre qu'il «créait» et qui désignait l'ajustement entre les deux premières composantes, l'unité interne de l'oeuvre.

Le mot «roman» tire son sens de l'opposition implicite mais permanente au mot «latin». Le terme arrive à désigner un genre fondé sur la compilation et la traduction des textes latins. Dans le prologue du *Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure emploie à distance de quelques vers seulement l'expression «mettre en roman» dans deux acceptions différentes: la traduction du latin en langue vulgaire et l'oeuvre qui en résulte.

"E por ço me vueil travailler
En une estoire comencier,
Que de latin, ou je la truis,
Se j'ai le sen e se jo puis,
La voudrai si en romanz metre
Que cil qui n'entendent la letre
Se puisse deduire el romanz."³²

Le romancier fait donc asseoir son autorité sur deux procédés en apparence opposés. D'une part, il se présente comme simple «traducteur»:

"Le latin sivrαι e la letre,
Nule autre rien n'i voudrai metre,
S'ensi non com jol truis escrit"

(v.139-141),

³¹ Ces deux termes renvoient aux notions de *littera* et *sententia*, rappelant le fondement de la lecture allégorique: *littera*, qui correspondrait à *matière*, comporte un sens propre, *litteralis*, dérivant de la succession des unités du texte; la *sententia*, qui correspondrait à *sens*, se dégage à l'aide d'opérations spécifiques de connaissance, de caractère moral autant qu'intellectuel (v. aussi infra V,1). Il faut préciser toutefois que le sens du roman courtois n'est jamais réductible à la «senefiance» allégorique.

³² *Le Roman de Troie*, éd. L. Constans, Paris, SATF, 1904-1912, v.32-39. L'évolution du terme «roman» confirme donc l'affirmation de Bakhtine selon lequel le roman naît d'une attitude réflexive vis-à-vis du langage.

mais en faisant valoir le respect qu'il a pour son modèle, attire en fait l'attention sur l'oeuvre en train de se faire, donc sur lui-même. D'autre part, par la mise en relief du travail méticuleux d'adaptation, il met en valeur sa propre contribution. Le romancier fonde donc de plus en plus son autorité sur la qualité de son expression littéraire qui est de lui et de lui seul. La langue, le style, l'imposent comme présence et lui confèrent une autorité à laquelle il ne pourrait prétendre si seuls son statut de traducteur ou la vérité des événements invoqués étaient en jeu.

Pour que l'activité propre du romancier puisse se substituer définitivement à la *translatio* (la traduction et son résultat), il faut encore que l'Histoire vraie soit remplacée par un événement douteux. Le roman arthurien s'inspire d'un événement qui n'est que fiction (*fabula*). Personne ne croit à la «vérité» du roi Arthur et des merveilles de Bretagne. Les romanciers même sont sceptiques quant à la vérité de leur matière, tel Wace qui déclare qu'il va nous parler de "la Roünde Table dont Breton dient mainte fable" (v.9750-9751), en précisant que les *conteurs* et *fableurs* en ont raconté tant qu'on ne peut plus distinguer la vérité du mensonge. Ou plutôt tout prend le visage du mensonge et Wace se plaît d'ailleurs à privilégier le rôle que l'imagination - la sienne et celle des autres - joue dans son oeuvre. À la différence des auteurs de romans antiques qui se glorifiaient de la vérité, lui se glorifie de la fiction. Pour que la vérité historique s'efface devant la vérité romanesque dont l'unique garant est le romancier, on devra privilégier systématiquement la fable bretonne et faire l'éloge des mensonges. C'est ce que va faire Chrétien de Troyes.

La «structure» du roman tel qu'il apparaît chez Chrétien de Troyes, si on peut me passer ce terme si usé et si connoté, serait une forme matricielle, actualisant l'intention signifiante et, pour ce faire, puisant son contenu dans un répertoire de termes socio-historiquement déterminés, mais mobiles, en incessante mutation.

L'imaginaire recevra de ce fait, ainsi que le montre Roland Barthes, "la caution formelle du réel", mais le discours du roman n'en reste pas moins double, "à la fois vraisemblable et faux"³³. Car les rapports que le roman, comme toute oeuvre de fiction, entretient avec le réel sont particulièrement complexes et ambigus. Plutôt que «reflet», le roman implique la transcription d'une réalité. Le témoignage qu'il nous offre d'une époque s'inscrit dans un réseau complexe, voire enchevêtré de médiations, qui englobe "la langue et le

³³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972, p.28.

système littéraire tout entier, la rhétorique, les styles, les intertextes, les mentalités, autant d'instances qui viennent s'interposer entre le réel et l'écrivain³⁴, de sorte que l'univers romanesque n'offre jamais plus que le simulacre d'une réalité.

Le roman, parole en état de joie et de jeu, apparaît dans son acception moderne avec Chrétien de Troyes. Se signalant dès le début comme «translation», ce qui veut dire «traduction», mais aussi «transgression», voire «trahison», ce genre aux frontières indécidables rejette la caution (et, pourquoi pas, la protection) de l'Autorité, fût-elle religieuse, historique ou ... rhétorique. Il veut tout simplement nous «conter le monde». "Conter le monde sera faire un conte vraisemblable; le Monde est ce dont on peut faire un conte vraisemblable"³⁵.

³⁴ Philippe Walter, *Moires et mémoires du réel chez Chrétien de Troyes: la complainte des tisseuses dans «Yvain»*, in *Littérature* no 59, 1985, p. 74.

³⁵ Jean Györy, *Le Cosmos, un Songe*, in *Annales Universitatis Scientiarum Budapestensis (Sectio Philologica)*, Tomus III, Budapest, 1961, p. 90.

III. DU MYTHE AU ROMAN. ENJEU D'UN PARCOURS

"Dex! an joie n'a se bien non,
[...]; ce vois je querant"
(*Erec et Enide*, v.5418-5419).

La partie introductive du présent travail avait pour but de faciliter ma tâche en essayant de poser quelques repères concernant des aspects de la réception et de la production d'un texte médiéval (les romans de Chrétien de Troyes en l'occurrence).

Il faut maintenant avancer et tenter de cerner le but de ma démarche. Le point de départ de ma réflexion me fut fourni par l'article de Jean Fourquet *Le rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*¹. En analysant l'épisode de la Joie de la Cour dans *Erec et Enide*, premier roman de Chrétien de Troyes et premier roman arthurien, Jean Fourquet y remarque la présence d'une double cohérence, chevaleresque et mythique, dans laquelle sont pris les personnages et les objets de l'épisode en question. "Un objet a deux existences parce qu'il est engagé dans deux réseaux de relations, celles du plan chevaleresque et celles du plan mythique, qui coexistent sous le couvert du même schéma, de la même séquence épique"². Le but de Jean Fourquet est différent du mien: il veut concilier «celtistes» et «anticeltistes» quant à la question ardue des sources des romans de Chrétien de Troyes en proposant la solution de ce qu'il appelle "une dualité essentielle" de la genèse des oeuvres du maître champenois: d'une part une cohérence résultant d'une thèse chevaleresque, cohérence qui ne remonte pas au-delà de la création de Chrétien, qu'il créerait en quelque sorte, d'autre part une cohérence de la matière qu'il avait trouvée telle quelle et dont il se serait servi pour donner un corps épique à ses thèses³.

¹ In *Romance Philology* vol.9, no.3, 1956.

² *Art. cit.*, p.300.

³ Ultérieurement, pour *Le Conte de Graal*, Jean Fourquet repère à côté des deux cohérences mentionnées une troisième, religieuse, qui aurait à la base un livre pieux, peut-être le livre "baillié" par le comte de Flandre. C'est cette troisième cohérence qui sous-tend la partie «Perceval», oeuvre de commande, composée en même temps que le «Gauvain», dont

Pour Jean Fourquet, la création de Chrétien de Troyes serait "un compromis entre une littérature pour laquelle le merveilleux est fin en soi [...] et une littérature didactique, entièrement chevaleresque. Chrétien utilise l'attrait de l'un et le met au service des fins de l'autre"⁴.

En ce qui concerne mon propos, et après une longue fréquentation de l'oeuvre du maître champenois, j'ai retenu l'idée d'une dualité, voire d'une double cohérence qui pour moi ne se résout pas dans les termes «mythique» - «chevaleresque», mais plutôt «mythique» - «romanesque».

Je crois pouvoir affirmer que les romans de Chrétien de Troyes présentent une «**structure mythique**» et c'est ce que s'efforcera de prouver la première partie de ce travail. Pour l'instant, on peut retenir que le roman, tel que le crée Chrétien de Troyes et qui deviendra «traditionnel» comporte deux thèmes fondamentaux: l'amour et l'aventure, le récit se construisant simultanément sur les deux plans, lesquels peuvent demeurer distincts ou se confondre. De toute façon, amour et prouesse se motivent l'un l'autre et leur disjonction de même que leur identification ne sont jamais totales. La source des deux activités est le chevalier errant, figure que Chrétien a inventée de toutes pièces et qui manifeste l'enjeu de ses romans: la découverte de soi-même, de l'amour et de l'autre. En somme, ce héros qui montre sa vaillance et aime est assez proche du héros mythique⁵: de bonne naissance, il n'est pourtant reconnu que peu avant le mariage (Érec ou Yvain), ses exploits n'ont jamais lieu «chez lui», mais dans un «ailleurs» de pays lointains, d'où le motif de la quête et de l'errance conclue toujours par le rétablissement de l'Ordre, par la victoire du Bien sur le Mal. Ce qui le distingue pourtant du héros mythique, c'est que la vie de ce dernier est racontée jusqu'à sa mort, alors que les aventures du héros romanesque finissent par la consolidation du mariage,

l'idée appartiendrait exclusivement au maître champenois, procédé utilisé aussi dans le cas des romans *Le Chevalier de la Charrette* et *Yvain*. Après la mort du maître, ces deux romans restés en chantier, indépendants à l'origine, auraient été réunis en un seul par un copiste, ce qui explique les différences de sens entre les parties «Perceval» et «Gauvain». De toute façon, selon Jean Fourquet, c'est cette triple cohérence, celtique, chevaleresque et chrétienne, à l'oeuvre dans le «Perceval» qui a engendré le foisonnement de la littérature du Graal (*Chrétien de Troyes entre Marie de Champagne et Philippe d'Alsace. Deux oeuvres de commande: Le Chevalier de la Charrette et le Conte du Graal*, in *Amour et Chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Actes du Colloque de Troyes, 27-29 mars 1992, publiés sous la direction de Danielle Quéruel, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1995).

⁴ Art. cit., p. 302.

⁵ V. Aron Kibédi-Varga, *Le roman est un anti-roman*, in *Littérature* no.48, 1982, p. 320.

lequel avait marqué l'aboutissement d'un premier mouvement du récit. Cette réconciliation des époux, parfois liée à un réajustement du pouvoir (couronnement d'Érec ou avènement de Cligès) annonce la Paix⁶, les deux termes étant synonymes et reflétant l'idéal philosophique de l'harmonie du monde.

Le scénario des romans de Chrétien de Troyes dévoile en somme un caractère «mythique»: ils décrivent le voyage du héros (la **quête**) qui comporte un aller dans l'«Autre Monde» suivi d'un retour triomphal.

Pourtant, si les romans du maître champenois se réduisaient et se limitaient à cette structure thématique, on ne pourrait pas encore parler de mythe, parce que les activités humaines fondamentales et significatives que celui-ci met en oeuvre, sont toujours investies d'une valeur d'exemplarité. Or "li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant". Qu'en est-il dans cette perspective du **san** dont parle Chrétien de Troyes et que j'ai tenté de définir dans le chapitre II,3 (*Socio-poétique du roman courtois*)? Est-il porteur d'exemplarité et de vérité absolue, ce qui assignerait au roman un caractère mythique et «définitif» ou bien est-il «vain» et «plaisant», ce qui nous introduit dans l'univers gratuit de la littérature?

C'est ici que s'inscrit la deuxième étape de ma démarche. Le maître champenois livre certes un **san**, que celui-ci concerne la vie courtoise ou la prouesse, la gloire ou l'amour. Seulement la lecture ne doit pas s'arrêter là. Chrétien est avant tout un romancier: c'est ce que j'essaierai de montrer dans la deuxième partie de mon travail. Son art est fondé sur l'ambiguïté, le monde qu'il invente est équivoque. Ainsi que le précisait Robert Guette⁷, l'enchaînement des événements (la **conjointure** dont parle Chrétien) se fait simultanément sur deux plans: le plan de l'action et celui du mystère que cette dernière renferme, de la vérité et du mensonge, du mythe et du roman, de sorte que jamais une interprétation ne peut en exclure l'autre.

Je crois donc que le «moment» Chrétien de Troyes représente dans la culture européenne le moment du glissement - parfois imperceptible mais irréversible - du mythe au roman, bien que la cohérence mythique et la cohérence narrative immédiate coexistent encore chez lui. C'est premièrement dans ce sens que l'on peut et l'on doit parler de Chrétien comme «créateur du roman européen», posant par sa création les repères non seulement d'une «nouvelle poésie» (dans le sens d'écriture poétique), mais d'une nouvelle

⁶ Cette présentation schématique devra certes être nuancée dans l'analyse des romans.

⁷ *Li Conte de Bretaigne sont si vain et plaisant*, in *Romania*, tome 88, no.1, 1967, p. 1-12.

mentalité. Avec lui, la littérature n'est plus seulement *translatio studii* (bien qu'elle garde encore ce trait chez Chrétien), élément d'une culture modeste, "ne voyant loin que grâce à une Antiquité géante, qui lui avait permis de monter sur ses épaules"⁸. Mais le romancier "dont les récits visent à capter le lecteur dans les ambages d'une écriture enchevêtrée, et à la limite indéchiffrable"⁹, qui réalise son oeuvre «en feignant», c'est-à-dire en créant des fictions qui ne sont rien que de «subtiles inventions», des choses admirables, prouve par là même que le seul but de la poésie (lire «littérature») c'est le plaisir; l'utilité n'est qu'accidentelle et accessoire.

À ses sources le roman européen est «mythique», mais déjà à ses débuts, donc avec Chrétien de Troyes, ce modèle mythique éclate pour laisser place à la parole qui y devient une activité fondamentale, seul pouvoir de l'homme sur le monde.

⁸ Michel Stanesco, *Premières théories du roman*, in *Poétique* no.70, 1987, p.170.

⁹ Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Âge. Le Conte du Graal*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p.36.

IV. LA COHÉRENCE MYTHIQUE

1. Définitions

"L'espérance [...] ne peut jamais être mystification.
Elle se contente d'être mythes."

(Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*)

Parler d'une «cohérence mythique» des romans de Chrétien de Troyes, déceler le(s) schéma(s) mythique(s) qui y sont présents, se rapporter, enfin, à des «aspects du mythe» est une entreprise téméraire car elle implique en tout premier lieu une définition du mythe. Or la somme écrasante des ouvrages consacrés à ce sujet, la diversité des perspectives et donc des opinions feraient plutôt l'objet d'un autre livre qui, lui aussi, ne pourrait prétendre à une signification ultime et définitive de ce langage qui seul permet d'exprimer le monde du devenir.

Si "au commencement était le Verbe", alors la mythologie est inévitable car, non seulement elle est première par rapport à toute métaphysique et à toute pensée objective, mais encore, pour reprendre les termes de Max Müller¹, "une nécessité inhérente au langage" à condition de reconnaître dans le langage "la forme externe de la pensée". Tout comme l'oeuvre d'art, le mythe est "un acte de création autonome de l'esprit"². Alors, dans le sens le plus élevé du terme, la mythologie serait "la puissance qu'exerce le langage sur la pensée"³.

Étymologiquement, *mythos* désigne ou bien une narration quelconque, synonyme de *fabula*, placé donc sous le signe de la **fiction** avec tout ce que cette dernière implique, ou bien le récit des vies et des faits des dieux, donc récit d'un **modèle exemplaire**, constituant une

¹ Max Müller, *Essais sur l'histoire des religions*, Paris, 1873.

² Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1974, p.357.

³ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, 3 vol., 2. *La pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p.39.

révélation primordiale, transmise d'une génération à l'autre à travers une tradition sacrée. En tant que discours, c'est-à-dire formé d'une suite d'énonciations et de phrases porteuses de sens et de référence, le mythe "dit quelque chose sur quelque chose", se constituant en cette "forme particulière de discours qui élève une prétention au sens et à la vérité"⁴.

Acceptons donc, selon la définition proposée par Mircea Eliade dans *Traité d'histoire des religions* (ch. XII), que tout mythe raconte un événement ayant eu lieu *in illo tempore* et constituant de ce fait un précédent exemplaire pour toutes les activités humaines fondamentales et significatives ainsi que pour toutes les situations qui répètent cet événement, qu'il s'agisse de situations naturelles ou historiques. Le mythe dit toujours comment quelque chose est né, il est **parole signifiante**. Toutefois, le mythe ne se définit pas seulement par son contenu, mais aussi par sa forme narrative. Il raconte toujours une histoire. Pour certains, l'essentiel réside dans l'histoire contée. Pour d'autres (les «sémioticiens»), il est «un type de récit» possédant ses marques linguistiques (un sujet «I») qui accomplit les étapes d'un drame, disposées en une succession diachronique) et sa structure syntaxique, régie par un **avant** et un **après**, entretient un rapport essentiel avec la temporalité⁵. Par sa capacité d'offrir un modèle logique susceptible de résoudre une contradiction, on peut affirmer que le mythe "jette à la fois les bases de la signification et celles de la communication"⁶. Sa fonction est de réunifier "*l'anthropos* et le *cosmos* par la puissance du *logos*"⁷ lequel signifie plus que simple langage: il est **Verbe, parole ressuscitée**.

Une deuxième question s'impose: est-il licite de parler de «cohérence mythique» chez Chrétien de Troyes? Ou encore y a-t-il un ou des rapports entre littérature et mythologie au XIIe siècle⁸ et si oui, lesquels?

⁴ Paul Ricoeur, art. **Mythe**, in *Encyclopaedia Universalis*, t.11, Paris, 1968, p. 531.

⁵ Plotin interprétait de manière analogue les mythes racontés par Platon: "*Le mythos* est un instrument d'analyse et d'enseignement qui permet de comprendre, en décomposant mentalement, des notions enchevêtrées" (Marcel Détiennie, *Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p.235). Du point de vue de la poétique d'Aristote, le mythe n'est pas l'histoire contée, c'est le produit d'une construction donnée. Même s'il a pour point de départ un fond d'histoires données par la tradition, un mythe se façonne.

⁶ Art. **Mythe** in *Encyclopaedia Universalis*, loc. cit., p.528.

⁷ René Alleau, *La Science des symboles*, Paris, Payot, 1977, p.60.

⁸ Le terme de **mythologie** est utilisé ici dans un double registre sémantique: d'une part, c'est un ensemble d'énoncés discursifs, de pratiques narratives mais, en même temps, c'est un discours sur les mythes, un savoir qui se propose de parler des mythes en général, de leur origine, etc. La mythologie serait "un lieu sémantique qui fait s'entrecroiser deux discours dont le second parle du premier et relève de l'interprétation" (M. Détiennie, *Op.cit.*, p.16).

On l'a déjà vu (cf. supra II,2), pour l'homme médiéval rien n'était gratuit, tout était investi d'un Sens qu'une lecture patiente et avisée des signes permettait, sinon d'atteindre, au moins d'approcher. Le Cosmos se présentait comme un poème élaboré dans une écriture merveilleuse et étrange qui nous reste fermée. Le mythe est lui aussi mystère: sa signification ne se trouve pas dans ce qu'il dévoile, mais dans ce qu'il occulte pour mieux «révéler». La conscience mythique ressemble elle aussi à "une écriture chiffrée que ne peut lire et comprendre que celui qui en possède la clé"⁹, c'est-à-dire celui pour qui les contenus de cette conscience ne sont que signes pour quelque chose d'autre. Or n'est-ce pas là justement l'attitude de l'homme médiéval, attentif aux sens du monde imbriqués les uns dans les autres, disposés en une hiérarchie et permettant d'aboutir en dernière instance au Sens?

Il va de soi qu'en essayant de mettre en lumière la cohérence mythique des romans de Chrétien de Troyes je suis pleinement consciente de la différence fondamentale qui oppose le mythe au roman, le dernier se constituant comme oeuvre de fiction ayant pour «réfèrent», ou plutôt pour point de départ le réel, mais reflétant également un artifice, se représentant comme discours. Or la séparation du réel et de l'idéal, la rupture entre "le monde de l'être immédiat et le monde de la signification indirecte"¹⁰ sont étrangères au mythe. "Forme originelle de l'esprit, le mythe est une pensée de la «concréscence» dont les intuitions temporelles et spatiales sont concrètes, qualitatives [...]. Séduite par l'intuition, c'est une pensée fascinée par l'univers de la pensée sensible, immédiate"¹¹. Là où nous voyons un rapport allégorique, par exemple, le mythe voit un rapport d'identité réelle. L'image n'exprime pas seulement la chose, elle est la chose. Dépourvue de la "catégorie de l'idéal", pour saisir quelque chose de purement signifiant, la pensée mythique doit le transformer en quelque chose de matériel, qui participe de l'être.

Pourtant "la littérature est mythe parce qu'elle est d'abord et avant tout une parole (*mythos*) dépositaire de mythes anciens ou créatrice de mythes nouveaux"¹². Dans ce sens les romans du maître champenois

⁹ Ernst Cassirer, *Op.cit.*, p.59.

¹⁰ Ernst Cassirer, *Op.cit.*, p.60.

¹¹ Marcel Détiéne, *Op.cit.*, p.193.

¹² Philippe Walter, *La mémoire et le grimoire des textes: réflexions sur une lecture mythologique de la littérature médiévale*, in *L'Hostellerie de pensée - études sur l'art littéraire au Moyen Âge* offertes à Daniel Poirion, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1995.

témoignent d'une «cohérence mythique». Sans plus mentionner que l'oeuvre de Chrétien relève de «la matière de Bretagne», matière celtique, or "les Celtes ont fait leur entrée dans l'histoire par le refus de dissocier le réel de l'imaginaire"¹³, en «mythisant» leur histoire, tout comme ils ont transformé le personnage réel qu'a été Arthur en personnage «mythique».

Dans la troisième partie de mon introduction (II,3), en essayant de saisir la formule du roman courtois, j'ai souligné que, par l'effort d'éliminer tout conflit perturbateur au profit d'un Ordre idéal dispensateur de Joie, l'action narrative fondamentale de ce type de roman propose un «modèle exemplaire». Si le mythe se présente comme "un exemple logique d'action, de passion ou de spiritualité" dont "les trois voies de réalisation métaphysique sont l'action, l'amour et la connaissance"¹⁴, les romans de Chrétien de Troyes présentent des modèles exemplaires d'action qui accomplit l'individu et l'intègre harmonieusement à la collectivité, d'amour, d'où le chevalier tire sa valeur et sa vertu, et de spiritualité, de connaissance de la Vérité, que ce soit la propre vérité de l'individu ou une vérité qui le transcende, celle du Graal, par exemple. Les aventures sont disposées selon une gradation, chaque épreuve que le héros traverse correspond en fait à une nouvelle étape qualitative dans son évolution et toutes convergent vers un but unique: aider le protagoniste à acquérir une nouvelle qualité, à se dépasser, à devenir un autre homme, un «homme nouveau». C'est dans cette perspective que sera abordée la «cohérence mythique» des romans de Chrétien de Troyes et par conséquent je me poserai moins la question des origines des «schémas mythiques» et de la conscience que le romancier pouvait avoir de leurs significations originaires¹⁵. Ce qui m'intéresse surtout, c'est leur fonction et leur signification dans l'économie des romans.

Je choisis donc de m'arrêter à quelques-uns de ces schémas mythiques que je considère être les plus significatifs, sans pour autant dénier l'existence d'autres structures mythiques décelables dans les romans du maître champenois.

¹³ Jean Markale, *Le Roi Arthur et la société celtique*, Paris, Payot, 1977, p.30.

¹⁴ Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Paris, P.U.F. (coll. "Que sais-je?"), 1975, p.104.

¹⁵ Il est possible, sinon probable ainsi que l'a affirmé Paul Zumthor, que le poète ait ré-sémasé le matériau mythique, lui assignant une *sententia* qui n'a plus rien à voir avec le mythe primitif. Une «double cohérence» marque de la sorte ce matériau: "l'une, tenant à la syntaxe du récit français, l'autre, à demi-perceptible, en filigrane, tenant au mythe sous-jacent, réinterprété en vertu de quelque idéologie propre au XII^e siècle" (*Essai de poésie médiévale*, *Op.cit.*, p.360).

2. Schémas mythiques dans les romans de Chrétien de Troyes

a. Suicides symboliques et renaissances

*"Qui perd sa joie et son solaz
par son mesfet et par son tort
molt se doit bien haïr de mort.
Haïr et ocirre se doit;"*
(Yvain, v.3536-3539).

Souvent, dans les sociétés traditionnelles, lorsque les individus doivent aboutir à une nouvelle étape de leur vie (passage de l'adolescence à la maturité, admission à la communauté des guerriers, mariage, etc.) la collectivité marque ce fait par des cérémonies spéciales qui expriment sur le mode symbolique la «mort» du vieil homme et la «re-naissance» d'un homme nouveau. Tous les romans du maître champenois contiennent ce schème de la «mort symbolique», condition nécessaire de l'entrée à une nouvelle vie.

Blessé dans le combat contre Guivret le Petit, s'attaquant sans en être rétabli à deux géants farouches, Érec, épuisé, tombe dans une sorte de léthargie semblable à la mort. Énide, au désespoir et se tenant pour responsable de la «mort» de son époux, veut se tuer avec son épée:

*"ensi morrai, mau gré en ait
la morz qui ne me vialt haidier"*

(v. 4624-4625).

Elle tire l'épée du fourreau et commence à la contempler, mais

*"Dex la fet un petit tarder
qui plains est de misericorde»*

(v. 4634-4635).

Survient en posture de «sauveur» le comte de Limors qui tient déjà Énide pour veuve et s'apprête au mariage. Le désespoir d'Énide devant la violence de son «prétendant» et la perspective d'un mariage qui lui répugne tirent Érec de ce profond évanouissement, si proche de la mort. Il revient de sa pâmoison "ausi come hom qui s'esvoille" (v.4817). Après sa léthargie c'est un être nouveau qui se réveille et on peut dire que c'est

l'amour d'Énide qui lui a «rendu la vie». Aussi, en quittant le château du comte, Érec fait-il monter Énide sur sa monture et ils s'en vont ensemble¹⁶ et définitivement réconciliés:

" ... «Ma douce suer,
bien vos ai de tot essaiee.
Or ne soiez plus esmaiee,
c'or vos aim plus qu'ainz mes ne fis,
et je resui certains et fis
que vos m'amez parfitement.
Or voel estre d'or en avant,
ausi con j'estoie devant,
tot a vostre comandement;
et se vos rien m'avez mesdit,
je le vos pardoiing tot et quit.
del forfet et de la parole.»"¹⁶

(v.4882-4893).

Érec pardonne donc à celle qui n'avait failli que pas «excès d'amour». Après cette double «mort symbolique», le couple, qui a soutenu sa dernière épreuve, comprend que l'amour est inséparable du sacrifice et en sort consolidé. Érec et Énide sont descendus au seuil de la mort. Car l'amour démesuré, l'amour-passion, l'amour-isolement conduit à la mort. C'est ce que le «mouvel Érec» prouve avoir compris en livrant combat et en triomphant de Mabonagrain, son double monstrueux (v. aussi IV,2,h).

Après être sorti victorieux de l'épreuve du feu lors du "Lit de la merveille", Lancelot est confronté à son propre tombeau dont il soulève la dalle que sept hommes pourraient à peine déplacer aussi légèrement que si c'était une plume. L'inscription qu'il y déchiffre le confirme dans sa mission messianique et, abandonnant son état de demi-rêve, il renaît à une vie nouvelle de clairvoyance et de perspicacité.

"... Cil qui levera
cele lanme seus par son cors
gitera ces et celes fors
qui sont an la terre an prison,
don n'ist ne clers ne gentix hon

¹⁶ On se rappelle qu'au moment où la crise éclate, "Erec s'an va, sa fame an moinne,/ ne set ou, mes en avanture"¹⁶ (v.2762-2763), en obligeant son épouse à chevaucher devant lui et à ne lui parler sous aucun prétexte.

des l'ore qu'il i est atrez;
n'ancors n'en est nus retornez"

(v. 1900-1906)¹⁷.

Désormais la voie vers son destin lui est ouverte et il n'a plus besoin de demander à qui que ce soit son chemin.

Ayant perdu l'amour de Laudine, Yvain perd la raison, quitte son humanité pour vivre temporairement en bête sauvage. Rendu à la raison grâce à un onguent magique, après un sommeil profond, lui aussi voisin de la mort, il se réveillera un autre homme. Les aventures qu'il va rencontrer sont autant d'étapes dans la conquête d'une nouvelle identité. En tuant le serpent enroulé autour d'un lion, Yvain «tue» en fait le mal qui se trouvait en lui-même. Revenant à la fontaine de Laudine, se rémémorant sa faute, il est saisi d'une si vive douleur qu'il en tombe inconscient. Dans sa chute,

"... l'espee del col li tranche
la pel desoz la maille blanche,
si qu'il an fist le sanc cheoir.
Li lyons cuide mort veoir
son conpaignon et son seignor;"

(v. 3497-3501)¹⁸.

Recouvrant ses sens il comprendra l'étendue de sa faute:

"Qui pert sa joie et son solaz
par son mesfet et par son tort
molt se doit bien haïr de mort
Haïr et ocirre se doit;"

(v. 3536-3539).

En trahissant la parole donnée, Yvain s'est rendu coupable d'égoïsme, il a réduit sa femme au statut d'«objet». Or l'amour qui est joie implique respect, fidélité, générosité à l'égard de l'Autre, en un mot *service*. C'est la leçon que va lui donner son fidèle compagnon, le lion, dont Yvain «subit» d'abord le symbole pour l'assumer pleinement et le transformer en vocation après l'entrevue incognito avec Laudine.

¹⁷ *Les Romans de Chrétien de Troyes*, 3. *Le Chevalier de la Charrete*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1978. Toutes les citations du *Chevalier de la Charrete* renvoient à cette édition.

¹⁸ *Les Romans de Chrétien de Troyes*, 4. *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, CFMA, 1965. Toutes les citations d'*Yvain* renvoient à cette édition.

Les cinq années d'errance de Perceval peuvent être considérées aussi comme une mort symbolique parce que, pendant ce délai, le héros perd toute notion du temps, du réel:

"Perceval, ce conte l'estoire,
a si perdue la memoire
que de Deu ne li sovient mais.
.V. foiz passa avrix et mais,
ce sont .V. anz trestuit antier,
qu'an eglise ne an mostier
ne Deu ne sa croiz n'aora"

(v. 6009-6015)¹⁹.

Malgré son noble vœu de retrouver le Graal, il est mort pour le monde, et ceci dans le sens fort du terme car il est séparé non seulement du monde arthurien, mais aussi de son propre être. Pourtant cette «traversée du désert», achevée par la rencontre des pénitents dans la forêt et faisant pendant à l'autre rencontre, du début du roman, avec les «anges-chevaliers», qui décidera de sa vie est une étape obligatoire qui le prépare à la rencontre de l'ermite, son oncle. Après cette entrevue, Perceval, réconcilié avec lui-même, deviendra un autre homme, plus spirituel, plus intérieur, très probablement digne de pénétrer le mystère qu'il veut tant connaître, la Vérité sur le Graal.

b. Nom

*"car par le non conuist an l'ome."
(Le Conte du Graal, v.560)*

Un homme nouveau a besoin d'une identité nouvelle. D'ailleurs chez Chrétien de Troyes, à quelques exceptions près (cf. infra IV,3) le nom se rattache à une mission ou à une nouvelle qualité, se confondant avec l'essence de l'individu ou de la chose.

¹⁹ *Les Romans de Chrétien de Troyes, 5. Le Conte du Graal*, publié par Felix Lecoy, 2 vol., Paris, Champion, CFMA, 1979. Toutes les citations du *Conte du Graal* renvoient à cette édition.

Avant d'entreprendre l'aventure de la Joie de la Cort, la plus haute de toutes, Érec veut en connaître le nom, persuadé que cette aventure lui procurera la plus grande joie, car le nom de l'aventure contient la destinée du héros:

"L'aventure, ce vos plevis,
la Joie de la Cort a non.
- Dex! an joie n'a se bien non,
fet Erec; ce vois je querant"

(v. 5416-5419).

C'est pourquoi il est d'autant plus légitime de s'interroger devant l'absence de nom. Si cette dernière peut être explicable dans le cas des êtres à coloration mythique, nains et géants, où l'absence de nom désigne l'absence d'une (bonne) identité²⁰, elle l'est déjà moins pour les personnages dits secondaires: innombrables chevaliers gardiens de gués, vavasseurs hospitaliers ou "damoiseles et autres puceles", dont on ne sait d'où elles viennent et où elles vont, personnages anonymes, mais qui remplissent un rôle souvent important dans la narration. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir un roman comme *Le Chevalier de la Charrette* où, à chaque détour du chemin de l'aventure, surgissent de tels personnages «secondaires» et dont le rôle est d'aider ou de s'opposer à la quête du héros. Dans ce cas, l'appellation générique désigne la fonction, sociale ou mythique, que ces personnages remplissent.

Il en est de même des personnages désignés par une qualité définitoire (l'Orgueilleux de la Lande, la Pucelle aux Manches Petites, le Chevalier Vermeil, la Demoiselle de la Tente, la Pucelle qui rit, le Roi-Pêcheur, etc.), mais privés d'un nom dans la véritable acception du terme et réduits par là à une seule dimension de leur personnalité, qu'il

²⁰ La seule exception est celle du géant Harpin de la Montagne auquel doit se mesurer Yvain, exception qui n'est point gratuite. Le géant qui convoite la fille du noble hôte d'Yvain pour l'abandonner aussitôt à ses valets, outre le fait d'anticiper l'épisode du château de Pesme Aventure, où les deux *maufés* infligent eux aussi une humiliation insupportable aux trois cents tisseuses de bonne naissance, exprime sur le plan symbolique cette forme vile de possession qui réduit l'autre au statut d'objet. En un sens, Harpin «rappelle» Yvain ayant «conquis» Laudine pour l'«abandonner» aussitôt. Qui plus est, l'épisode de Harpin met en jeu le thème du temps, si important dans *Le Chevalier au Lion*, et insiste, tout comme celui de Pesme Aventure, sur le délai à respecter, «rachetant» ainsi l'«oubli» d'Yvain.

s'agisse d'un défaut, d'une particularité physique ou d'une activité qui leur est propre.

✂ Certains noms invitent à la glose par le jeu étymologique, pratique familière à la mentalité médiévale. Ainsi, dans *Le Chevalier de la Charrette*, le nom de Méléagant désigne par le préfixe **mal**, à peine déformé, sa nature maléfique de maître d'un monde infernal: il est littéralement le mal-agissant, autrement dit le Malin.

Mabonagrain, l'adversaire d'Érec lors de l'épisode de la Joie de la Cour, n'a lui non plus de véritable nom (son nom signifie en fait «neveu d'Evraïn», le roi, son oncle) parce que, s'étant isolé du monde avec sa bien-aimée, il ne peut remplir de mission utile à la société. De même son amie, en qui Énide découvre sa cousine, n'a pas de nom du tout (ou du moins celui-ci n'est pas révélé par le narrateur) car, en privant la cour d'Evraïn d'un de ses meilleurs chevaliers, elle manque à sa mission de «dame».

Mais, pour en revenir aux personnages principaux, Énide est nommée pour la première fois lors de son mariage:

"Quant Erec sa fame reçut
par son droit non nomer l'estut,
qu'altremant n'est fame esposee,
se par son droit non n'est nomee.
Ancor ne savoit l'an son non,
mes ore primes le set l'on:
Enyde ot non au baptestre"

(v. 1973-1979).

C'est à cette occasion également qu'elle reçoit des mains de Guenièvre une riche robe, digne vêtement qui remplacera sa robe usée, indice de la pauvreté indue où sa famille est tombée. Il faut souligner qu'Érec, bien que fils de roi, refuse toute offre d'un habit plus digne pour son épouse, en attendant le moment du mariage pour voir sa femme parée d'une robe digne de sa beauté, car cette robe offerte par la reine, de même que son nom sont l'expression de sa nouvelle mission, celle de Dame qui, par l'amour «accordé», accroît la valeur (dans le sens absolu du terme) de son époux Érec.

↳ Lancelot désigné dans la première partie du roman par le qualificatif outrageant de "chevalier de la charrete" ou "charreté"²¹ cache soigneusement son nom et essaye sans broncher et sans essayer de se justifier les humiliations. Il sera nommé pour la première fois par Guenièvre, devant le roi Bademagu:

"Lanceloz del Lac a a non
li chevaliers, mien esciant"

(v.3660-3661)

et appelé "a moolt haute voiz: Lancelot!" (v.3666) par une des suivantes de la reine juste au milieu du texte (le roman compte 7112 vers). Cette identité dévoilée n'est pas seulement une «réhabilitation» (le nom efface l'emblème honteux de la charrette) mais, prononcé par celle qu'il aime, le nom de Lancelot équivaut à une mission: c'est à lui, Lancelot, qui pousse son amour à l'Absolu, qu'est assignée la tâche de sauver la reine et les prisonniers de Logres.

Après avoir perdu l'amour de Laudine, sa dame, Yvain ne voudra plus être connu du monde (Laudine y comprise) que sous le nom de "Chevalier au Lion". D'ailleurs, après son entrevue «incognito» avec sa

²¹ Ainsi que son nom l'indique, un chevalier se déplace à cheval. En outre, la charrette dans laquelle le nain, personnage maléfique dans la tradition médiévale et celtique, invite Lancelot à monter comme seul moyen de retrouver la reine est la charrette patibulaire des condamnés. Y monter signifie non seulement devenir objet de risée, mais encourir l'opprobre public.

"De ce servoit charrete lores
don li pilori servent ores, [...]
a ces qui murtre et larron sont, [...]
qui a forfet estoit repris
s'estoit sor la charrete mis
et menez par totes les rues;
s'avoit totes enors perdues,
ne puis n'estoit a cort oïz,
ne enorez ne conjoiz.
Por ce qu'a cel tens furent tex
les charretes, et si cruex
fu premiers dit: «Quant tu verras
charrete et tu l'ancontreras,
feï croiz sor toi, et te sovaigne
de Deu, que max ne t'an avaigne»"

(v. 321-344).

C'est pourquoi Lancelot hésite "deus pas" car il pense que la honte qui en rejallirait sur lui le rendrait à jamais indigne de Guenièvre.

femme, Yvain prend conscience du lien entre son nouveau nom et sa mission. Être «Chevalier au Lion» signifie être fidèle, généreux, respecter la parole donnée, valeurs qui avaient manqué au héros et qu'il s'approprie au terme de sa quête. Dans ce cas, l'emblème efface la tache rattachée au nom comme conséquence de la faute et désigne également une mission.

∨ Perceval, que sa mère n'appelait que "Beau fils" et les autres "Vaslet", "Vassal" ou "Ami", «devine» son nom après sa visite échouée au Château du Graal et "sait qu'il dit vrai":

"Et cil qui son non ne savoit
devine et dit que il avoit
Perceval li Galois a non"

(v.3559-3561).

Pour lui, son nom, Perce-val, sera indissolublement rattaché à la mission de pénétrer de nouveau au val où il a découvert le Château du Graal et d'en **percer** les secrets.

↗ Qu'il soit générique ou individualisé, le nom désigne normalement l'essence de l'être²², il dévoile une mission et est porteur d'une *senefiance* qu'il faut déchiffrer, participant par cela de la «mentalité mythique».

c. Rites de passage. L'Autre Monde.

"... Sire, vos avez
anprise voie molt grevainne"
(*Le Chevalier de la Charrette*, v.2142-2143).

∨ Celui qui a acquis une nouvelle qualité sanctionnée par un nouveau nom doit se montrer digne de passer «de l'autre côté». L'accès non seulement difficile, mais encore dangereux, se fait par un "felon passage", par une "voie périlleuse" dont la concrétisation la plus suggestive est le Pont de l'Espee, dont Chrétien prend soin de nous dire "qu'ainz tex ne fu ne ja mes n'iert" (v.3019).

Passage dangereux qui prend souvent l'aspect de la «porte étroite», voie d'accès vers l'Autre Monde, motif initiatique par excellence. Tels sont l'"estroite antree" (v.5715) qui conduit au verger enchanté de la Joie de la Cour, ou encore le "santier estroit, plain de ronces et d'oscurtez"

²² L'emploi de l'adverbe *normalement* suggère que cette «réalité» comporte des exceptions. Celles-ci ont également leur *senefiance*, qui se place toutefois à un autre niveau, et sera analysée ci-dessous en V,2,e.

(v.768-769) que doit emprunter Yvain pour arriver à la fontaine de Laudine. Avant d'arriver au Pont de l'Épée, Lancelot devra affronter un chevalier, prétendant éconduit mais non point découragé de la demoiselle qui accompagne le protagoniste, "la ou la voie ert plus estroite" (v.1508), combat qui préfigure l'affrontement contre Méléagant²³.

L'eau, surtout «l'eau violente», la rivière, est le plus souvent la frontière séparant les deux mondes. Son passage donne accès à un autre état, à un «monde autre». Telle est

"... l'eve felenesse,
noire et bruiant, roide et espesse,
tant leide et tant espoantable
con se fust li fluns au deable"

(v.3009-3012)

que Lancelot va traverser en passant sur le Pont de l'Épée, aussi étroit que la lame d'une épée et tout aussi tranchant, de sorte que l'amant de la reine Guenièvre se blesse aux mains et aux pieds lors du passage; ou encore "l'eve roide et parfonde" (v.2980) que nul pont ne traverse et qui entoure le Château du Graal.

De tous les héros des romans, c'est Lancelot qui doit accomplir les rites de passage les plus nombreux. On dirait un seuil qu'il doit franchir à chaque étape de son parcours: il y a d'abord la charrette patibulaire, ensuite le gué gardé par le chevalier qui, en désarçonnant le protagoniste et le faisant tomber à l'eau, le tire de sa transe amoureuse et lui fait voir la «réalité», le Passage des Pierres suivi du Pont de l'Épée et, enfin, les barreaux devant la fenêtre de la reine, ultime obstacle que Lancelot écarte, se livrant passage mais se blessant à nouveau les mains. Les blessures ne sont pas seulement signes de la difficulté du passage, mais indiquent encore que l'accès à une nouvelle qualité implique toujours des sacrifices douloureux. D'ailleurs ces blessures avec épanchement de sang se produisent au moment où Lancelot parvient à pénétrer au royaume de Gorre "don nus estranges ne retourne" (v.641), ce qui accentue sa mission salvifique, et au moment où, pour Lancelot, s'ouvre «la réalité suprême»: il pénétrera dans la chambre de Guenièvre et connaîtra la Joie²⁴.

²³ D'ailleurs, à plusieurs égards, le prétendant éconduit rappelle Méléagant. Comme le ravisseur de Guenièvre, il est violent, présomptueux, méprisant. Son sage père qui essaie de le tempérer rappelle à son tour le bon roi Bademagu, si inexplicablement différent de son fils.

²⁴ L'incongruence entre les deux significations du sang est évidente et sera analysée ci-dessous en V,2,e. Pour l'instant j'ai voulu seulement souligner que le passage à une autre «réalité» exige toujours un sacrifice douloureux.

La difficulté de l'accès à ce monde autre est exprimée parfois par un combat qui oppose le héros aux gardiens de ces «portes étroites». On a mentionné déjà le cas de Lancelot, rappelons aussi celui d'Yvain qui, après avoir déclenché une terrible tempête en répandant l'eau sur le perron de la fontaine merveilleuse, doit livrer un combat "jusqu'à la mort" pour parvenir à Laudine. Le héros sera obligé d'affronter tout d'abord le déchaînement des forces de la nature, avant d'affronter Esclados le Roux, mari de Laudine et gardien de la fontaine.

Érec doit traverser un mur d'air pour pénétrer dans le verger merveilleux et terrifiant à la fois:

"El vergier n'avoit an viron
mur ne paliz, se de l'air non;
mes de l'air est de totes parz
par nigromance clos li jarz,
si que riens antrer n'i pooit,
se par un seul leu n'i antroit,
ne que s'il fust toz clos de fer"

(v.5689-5695).

Les fruits de tous les climats et de toutes les saisons y abondent, tous les oiseaux y accordent leurs voix dans la musique la plus harmonieuse qui soit. Tout au fond du verger, sous un sycomore, une belle pucelle repose sur un lit d'argent, veillée par son ami, lui aussi un très beau chevalier, ne fût-ce sa taille démesurée. Or selon la mentalité médiévale, toute «démesure», qu'elle soit physique ou morale, traduit un «manque», un défaut d'être. Ce qui confirme cet indice du mal, ce sont les sept pieux entourant le sycomore, tous porteurs de têtes humaines, à l'exception d'un seul. Plus tard, après le combat victorieux d'Érec, son adversaire lui explique qu'une promesse inconsidérée faite à son amie l'oblige à rester enfermé auprès d'elle dans le verger, jusqu'à ce qu'un chevalier triomphe de lui en combat singulier. Cette mauvaise coutume durait depuis sept ans.

Pour arriver «de l'autre côté», le chemin n'est pas seulement difficile et le héros ne doit pas seulement se soumettre à des épreuves (le rite de passage proprement-dit). Parfois la voie est cachée à celui qui ne sait pas encore voir. C'est pourquoi il faut des guides, rôle qu'assument les "vavasseurs", nobles mais privés d'un domaine, et dont la demeure se trouve toujours à proximité des frontières de l'«autre monde». Tel est le

père d'Énide qui héberge Érec et lui «ouvre les yeux» sur la beauté de sa fille, l'ouvrant ainsi à l'amour:

"Molt est bele, mes mialz asez
vaut ses savoirs que sa biautez
onques Dex ne fist rien tant saige
ne qui tant soit de franc coraige.
Quant ge ai delez moi ma fille,
tot le mont ne pris une bilie:
c'est mes deduiz, c'est mes deporz,
c'est mes solaz et mes conforz,
c'est mes avoirs et mes tresors,
je n'ain tant rien come son cors."

(v.537-547 - c'est moi qui souligne).

Le héros comprendra que l'amour lui est indispensable pour vaincre l'orgueil, la méchanceté, la cupidité et c'est réellement l'amour pour Énide et d'Énide qui le fera triompher dans toutes les circonstances, depuis le combat de l'Épervier Blanc jusqu'à la Joie de la Cour²⁵.

Lancelot est lui aussi hébergé et aidé par un vavasseur et sera guidé sur sa voie (qui est celle de la délivrance, par les vertus d'un seul, de ceux qui étaient réduits "an servitune et an essil" - v.643) par plusieurs personnages (le vavasseur et ses fils, des pucelles).

Avant d'arriver à la fontaine, Yvain sera hébergé à son tour par un vavasseur²⁶ et, contrairement à son cousin Calogrenant qui, sept ans auparavant, avait entrepris la même aventure et en était revenu déconfit, il remarquera la beauté de la fille de son hôte, signe qu'il est capable de «reconnaître» la beauté et donc est digne de l'amour. D'ailleurs, après la victoire sur Esclados, entré dans le domaine inaccessible au commun des mortels, il verra Laudine, sera ébloui par sa beauté et s'éprendra d'elle à l'instant.

Le rite de passage conduit donc le protagoniste vers une réalité «autre» ou, autrement dit, vers son destin. Réalité «autre» qui est aussi un «ailleurs», un Autre Monde. En effet, l'épreuve et le combat décisifs que le héros doit affronter, souvent la dernière et la plus pénible d'une série

²⁵ Sur la valeur de l'amour comme suprême vertu et dispensateur de vertu, voir ci-dessous, paragraphe e. **Initiation(s)**.

²⁶ Yvain est «guidé» aussi d'une certaine manière par le vilain bouvier qui, bien qu'ignorant le sens du mot «aventure», indique à Yvain "une grande merveille": il s'agit de la fontaine de Barenton.

d'épreuves, se situent dans un «monde autre» qui ressemble en de nombreux points à l'«Autre Monde» tel que l'imaginaient les Celtes, monde des morts, mais aussi du merveilleux, contrée magique où le temps s'abolit, solidaire du monde des vivants dont seule une «frontière humide» le sépare.

Telle est La Joie de la Cour d'*Erec et Enide*, verger merveilleux, entouré d'une muraille d'air invisible, où l'on peut pénétrer aisément et où l'abondance des fleurs et des fruits ainsi que le chant des oiseaux charment, mais d'où il est impossible de sortir.

"Et tot esté et tot yver
y avoit flors et fruit maür;
et li fruiz avoit tel eür
que leanz se lessoit mangier,
mes au porter hors fet dongier;
car qui point an volsist porter
ne s'an seüst ja mes raler"

(v.5696-5702).

Ce n'est qu'après avoir affronté et vaincu Mabonagrain qu'Érec pourra abolir la «mauvaise coutume», briser le «cercle magique», rétablir la joie perdue de la cour d'Évrain et vivre en même temps pleinement sa propre joie.

Le royaume de Gorre offre les mêmes caractéristiques: nul étranger n'en retourne, les prisonniers sont gardés "an servitune et an essil" (v.643) alors que les natifs peuvent se déplacer aisément et sans aucune contrainte d'un côté et de l'autre du terrible fleuve qui borde cette étrange contrée. La victoire de Lancelot sur Méléagant, le cruel fils du sage roi Bademagus, leur apportera la délivrance tant désirée.

Le Château du Graal, émergeant apparemment des eaux (que d'ailleurs nul pont ne traverse) surgit brusquement devant Perceval qui l'aperçoit à travers une brèche dans la montagne, sorte de «porte étroite» par où le héros s'engage pour y accéder:

"Lors vit devant lui an un val
le chief d'une tor qui parut"

(v.3044-3045),

château qui disparaît le lendemain aussi brusquement qu'il était apparu. Et c'est toujours le lendemain, en même temps qu'il «devine» son nom, que Perceval apprend de sa cousine qu'il n'y a "aucune demeure vingt-cinq lieues à la ronde" et que s'il avait posé certaines questions, le Roi Pêcheur,

maître du château, aurait recouvré la santé et son pays, la Gaste Terre, serait redevenu fertile.

"Ha Percevaux maleüreus,
com fus or mesaventureus
qant tu tot ce n'as demandé,
que tant eüsses amandé
le boen roi qui est maheigniez
que toz eüst regaaigniez
ses manbres et terre tenist.
Ensi granz biens en avenist!"

(v.3568-3576).

La fontaine merveilleuse, sise auprès d'un arbre gigantesque, "li plus biax pins qui onques sor terre creüst" (v.415), avec tous ses prodiges,

"De la fontainne, poez croire,
qu'ele boloit com iaeu chaude."

(v.422-423)

se situe justement à la frontière du domaine de Laudine, «au-delà féminin» qu'Yvain devra parvenir à articuler harmonieusement avec le monde plutôt masculin et guerrier qu'est la cour du roi Arthur. Dans le même roman, le château de Pesme Aventure avec ses deux «maufés» (créatures fantastiques, moitié hommes, moitié démons) qui gardent prisonnières trois cents jeunes filles réduites à la condition misérable de tisseuses peut être considéré comme la figuration d'un monde infernal délivré, par la victoire d'Yvain, de la force du mal.

Dans tous les cas mentionnés, cet «au-delà», nous le verrons (cf. infra IV,2,f) tend à assumer la qualité de «Centre du monde», privilège qu'il dispute à la cour d'Arthur.

d. Initiation(s)

"Chacun est ce qu'est son amour"
(Saint Augustin)

La mort et la re-naissance symboliques, le nom, expression d'une mission ou le nouveau nom correspondant à une nouvelle qualité, les épreuves que le héros doit affronter dans son chemin pour prouver sa vertu et la maîtrise de soi, les «guides» qui lui indiquent la voie à suivre, voilà autant d'étapes de l'initiation. De ce point de vue, tous les romans de

Chrétien, à l'exception de *Cligés* dont il sera question ci-dessous en IV,3, peuvent être lus comme des récits d'initiation²⁷.

La Joie de la Cour est l'étape ultime dans l'initiation d'Érec qui, appelé à régner, doit apprendre à connaître l'harmonie du monde, inséparable de l'amour et qui commence par l'harmonie avec soi-même.

La «folie» d'Yvain est le seuil d'où commence son initiation à la sagesse. Les étapes en sont Noroison (Yvain s'acquitte du devoir de reconnaissance vis-à-vis de la Dame du domaine qui lui a rendu la santé), le combat contre le géant Harpin (Yvain secourt le seigneur et sa famille, parents de Gauvain, en vertu des liens de solidarité de lignage), le combat judiciaire en faveur de Lunete (dont Yvain est plus que «d'obligé»: non seulement elle lui a sauvé la vie, mais encore elle a été l'artisan principal de son mariage avec Laudine); le point culminant de ce parcours c'est la rencontre «incognito» d'Yvain avec sa femme, moment où il prend conscience du lien qui existe entre son nouveau nom, son compagnon inséparable, le Lion, et le but de sa quête. Désormais il pourra triompher du Mal personnifié par les deux maufés du château de la Pesme Aventure et délivrer les trois cents jeunes prisonnières, action d'autant plus méritoire qu'elle est gratuite.

✧ Le parcours de Lancelot n'est pas moins jalonné par les étapes d'une initiation. Depuis la charrette patibulaire, l'épreuve du Lit et de la Lance empennée de feu, jusqu'au cimetière futur où, soulevant la pierre de son propre tombeau, le héros se trouve confronté à son destin et au Pont de l'Épée, voie plus courte mais combien plus risquée, Lancelot subit des épreuves d'initiation successives qui confirment son caractère d'élu. Sa vocation «messianique», sa valeur exceptionnelle qui s'incarne dans et par l'amour lui permettent de délivrer la reine et les autres captifs, d'éprouver la joie d'amour et de la faire rayonner sur toute la collectivité, en anéantissant le mal qui s'était abattu sur elle.

Le caractère initiatique se révèle de la façon la plus pergnante dans *Le Conte du Graal*. On y décèle la triple initiation de Perceval à la chevalerie, à l'amour et à cette réalité «autre» qu'est le Graal, étapes ordonnées selon une gradation et dont chacune présuppose nécessairement l'étape antérieure. *Le Conte* se présente de la sorte comme

²⁷ Selon Jean Frappier, le thème des romans de Chrétien c'est "l'initiation à la maturité virile" (*Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, coll. «Connaissance des lettres», 1968, p.214)

une suite de tableaux dans lesquels Perceval va chaque fois rencontrer, et apprendre à reconnaître, un visage de l'Autre. En effet, le *nice* Perceval que sa mère, la Veuve Dame, avait tenu à l'écart du monde reçoit la soudaine révélation de sa vocation chevaleresque. Pour la suivre, il quitte brusquement sa mère et la forêt qui lui avait servi de demeure pour se rendre à la cour d'Arthur, le roi "qui les chevaliers fet" (v.331). Pourtant, malgré sa victoire brillante sur le Chevalier Vermeil, ce n'est pas Arthur, mais le prud'homme Gornemant de Goort qui parfait son initiation chevaleresque et l'adoube. Selon l'éthique courtoise, la prouesse reçoit sa motivation et sa raison d'être dans l'amour. Beurepaire, le château de Blancheflor, est l'espace de la deuxième étape de l'initiation, l'Amour, sans lequel il n'y a point de prouesse. Mais Perceval ne voit «qu'à demi» la beauté et, tout comme à la cour d'Arthur, ne reçoit «qu'à moitié» l'initiation à l'Amour. Sa «faute-fuite» à Beurepaire porte inscrite sa «fuite-échec» au Château du Graal. En s'abstenant de poser les questions sur le Graal, Perceval diffère "jusqu'au lendemain" ce qui aurait dû être l'initiation à la vérité du Graal. Il faut remarquer que dans chacune de ces trois étapes le comportement du héros quant à l'initiation est le même: parti pour obtenir l'investiture chevaleresque là où **devait** se trouver toute chevalerie exemplaire, il quitte la cour d'Arthur vêtu **seulement** de l'armure du Chevalier Vermeil. Donc il a conquis la **forme**, mais pas l'**essence**. Ne reconnaissant pas sous la Beauté le Bien qui s'y cache, car incapable encore de **voir** la Beauté, il quitte Beurepaire sur la promesse faite à Blancheflor de revenir «plus tard» l'épouser. Bien que brûlant de savoir la **vérité** sur le Graal et la Lance, il remet «au lendemain» les questions à poser. Dans tous les trois cas, l'initiation est ratée car Perceval, incapable encore de descendre en lui-même, de «s'oublier», se contente de la surface, des formes. L'échec au château du Graal, échec de la connaissance, confronte pour la première fois le héros à lui-même. Dans la rencontre avec sa cousine, il «devine» son nom: Perceval le Gallois. Mais sa cousine corrige: "Percevax li cheitis!" (v.3567), le captif, le prisonnier, l'exilé. C'est ici que commence la vraie aventure et l'initiation de Perceval: «re-découvrir» le chemin qui mène au Graal et à sa lumière, le chemin de la vérité. Dans l'épisode des gouttes de sang sur la neige situé à l'articulation des deux parties du roman, pour la première fois Perceval se trouve face à face avec **rien**, dans le sens étymologique fort de **Res**, chose souveraine, Absolu qu'on ne peut penser vraiment, mais **uniquement désirer infiniment**. Sur le vide de la blancheur immaculée il lira la vérité: "li vermauz sor le blanc asis" (v.4182). Dans la vision des

gouttes vermeilles sur la prairie enneigée Perceval «voit réellement» Blanche-flor là où elle n'est pas alors qu'il ne l'avait pas vue (ou re-connue) là où elle était, car lui était ailleurs. La contemplation extasiée du héros (il n'entend ni Sagremor ni Keu qu'il désarçonne «comme dans un rêve») prouve qu'il est dans un «Autre Lieu» où, pour la première fois, se fait entendre une voix à laquelle jusqu'alors il n'avait pas été sensible: celle de la Vérité.

«L'oubli de soi» permettra en un instant l'émergence du vrai sujet²⁸. C'est à cette même occasion que Perceval est présenté comme égal à Gauvain, donc ayant atteint le degré de perfection des vertus chevaleresques selon la cour arthurienne. L'arrivée de la Laide Demoiselle, qui reproche au héros son silence et son échec présenté comme définitif,

"Et sez tu qu'il an avandra
del roi qui terre ne tandra,
qui n'est de ses plaies gariz?
Dames an perdront lor mariz,
terres an seront essilliees
et puceles desconselliees,
qui orfelines remandront,
et maint chevalier an morront,
et tuit avront le mal par toi."

(v.4651-4659)


constitue la scène clé de la deuxième partie du roman et aussi une étape essentielle dans l'initiation du héros. Alors que, «tentés» par la Laide Demoiselle, les autres chevaliers choisissent des aventures qui les couvriront d'une gloire vaine, Perceval "li cheitif", l'exilé dont la cour arthurienne n'est plus le «domaine», rejettera la tentation du découragement, du désespoir de savoir (il est d'ailleurs le seul à se détourner de la laideur de la Demoiselle), dira "tot el", autrement, commencera sa quête du Graal qui ne lui procurera aucun bénéfice - si ce n'est la connaissance de la vérité - et s'écartera définitivement de la cour d'Arthur.

²⁸ Dans ce sens, il est à remarquer que, pour la première fois attentif à la parole de la vérité, Perceval abat Sagremor le Desréé. Or le *sagre* était une variété de faucon. D'une manière symbolique, le triomphe sur Sagremor représente le triomphe sur son double négatif, nouvelle étape de la re-naissance de l'homme nouveau.

La rencontre dans la forêt avec l'oncle ermite représente probablement l'étape décisive de l'initiation. «L'oubli de soi» avait failli lui faire oublier la charité élogiée par Chrétien dans le prologue. Ayant compris sa faute, réconcilié avec lui-même et devenu un homme nouveau, tout porte à croire que Perceval retiendra la leçon de ses cinq années d'errance: il ne suffit pas de **faire**, il faut **être**. Pourtant, si Perceval a refusé essentiellement derrière la laideur de la Demoiselle Hideuse le mal qui s'y cache, partiellement il a succombé à la tentation. En effet, cette dernière lui avait dit:

"Et si te fu lors si grant painne
d'ouvrir la boche et de parler"

(v.4654-4655).

S'imaginant que "pooir" est une question de "painne", Perceval **agira**. Mais les victoires sur les autres chevaliers ne le rapprochent pas d'un pas du Graal, car c'est mal miser sur l'**agir** pour assurer son salut: c'est vers l'**être** qu'il faut se tourner. La «savoir» auquel aboutit Perceval est, au fond, une «connaissance de soi», de ce qu'il est réellement non accidentellement et c'est pourquoi ce **savoir** est en même temps **pouvoir** et **vouloir**. De la sorte, Pensée, Parole et Action sont conciliées dans le Graal²⁹ 

Dans tous les cas mentionnés, on a vu que l'amour, "cette si haute chose", est essentiel à toute initiation car "on ne peut aimer ce qu'on ne connaît pas et on ne peut connaître sans aimer"³⁰. Cette place prééminente que l'amour occupe dans les romans du maître champenois et, en un sens plus large, dans la littérature de la seconde moitié du XIIe siècle, dans le «grand chant courtois» notamment, reflète une mutation essentielle qui s'opère à cette époque dans les mentalités.)

²⁹ Cette solution semble être confirmée par l'opposition constante dans la deuxième partie du roman entre Perceval et Gauvain. Incapable de se dépasser, donc d'aimer (n'oublions pas que Gauvain ne s'engage jamais définitivement, ses rencontres féminines ne sont que des «flirts»), totalement dépourvu de liberté intérieure, subissant les contraintes d'une forme vidée de sens, Gauvain se borne à appliquer un code, une vision préformée du monde dont il refuse la «réalité». Contrairement aux actions du protagoniste qui sont les étapes d'une évolution, celles de Gauvain ne sont que des épisodes sans lien entre eux ou plutôt qui n'avancent pas mais «reviennent sur leurs pas» (cf. infra IV,2,g). C'est pourquoi, alors que Perceval, après des initiations successives devrait atteindre son but, le neveu du roi Arthur, «fermé à l'initiation», n'aboutit qu'au Château des Dames, monde de l'illusion et de la mort.

³⁰ Pierre Gallais, *Perceval et l'Initiation*, Paris, Les Éditions du Sirac, 1972, p. 254.

La dichotomie classique *caritas*, principe de tout bien, - *cupiditas*, source de tout mal, instituée par saint Augustin³¹ perd son caractère absolu. Ou, pour mieux dire, les deux discours en présence, le discours «officiel» de la théologie et le discours «littéraire» se contaminent réciproquement. Alors que le discours littéraire «spiritualise» l'amour, l'investissant de traits propres à la *caritas*, le discours théologique «réhabilite» en quelque sorte la *cupiditas*. En raffinant la distinction présente déjà chez Isidore de Seville entre *caritas* et *dilectio* (cette dernière pouvant désigner l'amour «bon et mauvais» à la fois, alors que la première, animée par la grâce, tend uniquement au bien), des théologiens du XIIe siècle tels Pierre de Blois et surtout Geoffroy de Poitiers élargissent l'acception de «l'objet de l'amour» et proposent une conception plus «physique» du sentiment, selon laquelle même *caritas* peut avoir pour objet "finis possidendus", vu que tout amour existant ou possible tire sa source de "la tendance innée chez tous les êtres de la nature à chercher leur propre perfection par l'exercice de leurs aptitudes natives"³².

✧ Définition de l'amour étonnamment proche de celle qui apparaît dans la littérature profane de cette époque ou dans le *Tractatus De Amore* d'André le Chapelain, ouvrage qui synthétise les conceptions de l'amour telles qu'elles circulaient dans la littérature à la fin du XIIe siècle³³. Ainsi bien que la définition qu'André le Chapelain donne au début de son *Traité*: "L'amour est une passion naturelle qui naît à la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté. On en vient à souhaiter par dessus tout de posséder les étreintes de l'autre et à désirer que dans ces étreintes soient respectées par une commune volonté tous les

³¹ «Le docteur de la charité» définissait l'amour-*caritas* comme "cette tendance de l'âme de jouir de Dieu pour lui même et du prochain pour Dieu" (*De Doctrina christiana*, Lib.III, cap.10). La conception médiévale sur l'amour sera profondément marquée par la pensée de saint Augustin et fera sienne la distinction qu'il institue entre *caritas*, prémisses et condition de toute vertu, "forma virtutem" comme l'appellera saint Thomas d'Aquin, et *cupiditas*.

³² Pierre de Blois in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, art. **Charité**, tome II, Paris, Beauchesne, 1953, col.530.

³³ Il s'agit, bien entendu, de l'amour «littéraire», cette *fin'amors* de la poésie lyrique dont la doctrine sous-tend le roman chevaleresque également et engendre une véritable idéologie de l'amour, codifiée postérieurement par le *Traité* du Chapelain, sentiment bien différent sans doute du vécu quotidien, mais dont les projections sont parvenues à conditionner nos propres fantasmes, mentalités et, en dernière instance, comportements érotico-sentimentaux. C'est dans cette acception qu'est employé dans ces lignes le syntagme d'«amour courtois».

commandements de l'Amour"³⁴ corresponde plutôt à l'amour-cupiditas, la tendance continue à se perfectionner, l'effort pour se dépasser, la conviction que cet amour est la source de toute vertu - surtout de la courtoisie, clef de voûte des valeurs de l'époque - et du bonheur la font apparaître comme "une chose bonne et désirable", "précieuse chose, et sainte", comme l'affirme Chrétien de Troyes dans *Yvain* (v.6046)³⁵.

Ce type d'amour instaure une harmonie entre l'instinct et la nature, l'antinomie augustinienne *caritas/cupiditas* se trouvant de la sorte résolue, il représente le fondement et la condition du perfectionnement, est susceptible de devenir principe ordonnateur, instance organisatrice. Sa vocation formative se révèle par les qualités que doit réunir, selon André le Chapelain, celui qui se veut digne d'être aimé: il doit être généreux, soumis, sincère, doux, respecter les règles de conduite amoureuse, preux, sage, amoureux d'une seule femme, il doit fuir la médisance ou la vengeance, etc. La somme de ces qualités fait le vrai «homme courtois», portrait-robot où tous les héros de Chrétien pourraient se reconnaître comme dans un miroir. Introduceur de connaissance, garant du bien et de la vérité, cet amour devient, à l'instar de la charité, la source de tout bien. En somme il est "l'origine du bien suprême". Cette *fin'amors* ressemble à première vue à l'Amour infini, "bonté diffusive de soi" qui se répand en son essence partout. À première vue seulement car, ainsi que l'a montré Étienne Gilson³⁶, les deux n'ont ni le même objet, ni surtout la même nature ce qui empêche absolument d'assimiler la *fin'amors* à la *caritas* chrétienne.

La *fin'amors* a en dernière instance pour but l'union physique (même si celle-ci est longtemps différée), alors que la *caritas* vise à l'union spirituelle de l'âme avec Dieu. Si généreuse fût-elle, la *fin'amors* envisage la récompense (même si l'amant n'aime pas uniquement en vue d'elle: le fait d'aimer lui est souvent une récompense suffisante), alors que la *caritas* est toujours désintéressée (la seule souffrance du mystique c'est de ne pas aimer assez). Enfin, la "pure amour" des poètes est impure pour le mystique. Surtout la *fin'amors* naît toujours chez l'homme d'abord et se

³⁴ André le Chapelain, *Traité de l'Amour Courtois*, introduction, traduction et notes par Claude Buridant, Paris, Éditions Klincksieck, 1974, p.47.

³⁵ "Il est clair et évident pour tout le monde, affirme à son tour André le Chapelain, que ni l'homme, ni la femme ne peuvent être réputés heureux sur cette terre et ne peuvent pratiquer la courtoisie ou accomplir la moindre action bonne sans être inspirés par l'amour". (*Op.cit.*, p.96).

³⁶ *La théologie mystique de saint Bernard*, Paris, Vrin, 1934.

dirige vers la femme, objet du désir, alors que dans la *caritas* l'amour va de Dieu vers l'homme. Il serait plus juste d'affirmer que la *fin'amors* constitue en elle même un système de valeurs indépendant, engendrant une mystique profane³⁷.

Ce que les deux ont en commun c'est d'induire dans l'individu l'aspiration à dépasser ses propres limites. Inséparable de la prouesse, l'amour en est l'inspirateur. C'est parce qu'il pousse son amour à l'Absolu que Lancelot mérite de délivrer la reine et les autres captifs du pays "don nus estranges ne retorne" (v.641). Avant d'entreprendre la dernière aventure, et la plus difficile, la Joie de la Cour, Érec avoue à Énide dont il a reconquis l'amour et l'estime:

"s'an moi n'avoit de hardemant
fors tant con vostre amors m'an baille
ne crienbroie je an bataille,
cors a cors, nul home vivant"

(v.5805-5809)³⁸.

C'est pour reconquérir l'amour de Laudine, lequel pour lui est la vie même, qu'Yvain doit apprendre le dévouement, la générosité, le service des autres. Mais plus peut-être que dans les autres romans, c'est dans *Le Conte du Graal* que la femme fait être. Médiatrice par excellence, Blanche-flor est «da forme» qui actualise «da matière» de Perceval: c'est elle qui le fait parler, qui le fait combattre pour une bonne cause et vaincre, qui lui offre la possibilité d'aimer, donc de se dépasser³⁹.

³⁷ É. Gilson rejette ainsi toute possible influence de saint Bernard et du mysticisme cistercien sur les troubadours et, en général, sur la formation de la doctrine de la *fin'amors*: "L'amour cistercien s'est introduit dans la littérature en se substituant à l'amour profane et en le chassant [...]. Saint Bernard peut avoir largement contribué à la décadence de l'idéal courtois, ce n'est pas lui qui l'a inspiré" (*Op. cit.*, p.215).

³⁸ D'ailleurs, dès leur première rencontre, Énide est «d'inspiratrice» des faits chevaleresques d'Érec. Dès le début, sa vue, sa beauté, cachant la beauté plus secrète, mais combien plus précieuse de l'âme, lui donnent le courage et la force de vaincre Yder dans le combat pour l'épervier:

"Erec regarde vers s'amie,
qui molt dolcemant por lui prie:
tot maintenant qu'il l'ot veüe,
se li est sa force creüe;
por s'amor et por sa biauté
a reprise molt grant fierté;"

(v.907-912).

³⁹ En fait toute la littérature courtoise confère à la femme le rôle d'«initiatrice» dans les mystères de l'amour. Cette fonction «pédagogique» dont elle est investie explique peut-être sa position de «suzeraine», le transfert, dans le code courtois, des rapports de vassalité.

La femme, nous dit toujours André le Chapelain est "la cause première et l'origine de tous les bienfaits accomplis sur terre"⁴⁰, mais, ajoute-t-il en empruntant à l'Évangile une image bien connue, elle doit répandre autour d'elle la lumière qu'elle seule peut dispenser, c'est à dire elle doit «guider» vers la perfection celui qui a mérité de retenir sa bienveillance et de gagner son coeur⁴¹. C'est la faute dont se lamente Énide: en se complaisant au seul statut d'«amie», elle a oublié son rôle de «Dame», celle qui, à travers l'amour, est inspiratrice de prouesse. À juste titre elle se plaint d'être venue à la cour du roi Lac "pour son malheur" ("con mar fus" - v.2503), car c'est à cause d'elle qu'Érec est appelé récréant:

"vostre pris est molt abessiez: [...]

recreant vos apellent tuit. [...]

Molt me poise, quant an l'an dit,
et por ce m'an poise ancor plus
qu'il m'an metent le blasme sus;"

(v.2544-2556).

Arrêtons-nous sur quelques traits de cet amour-initiation. La fidélité sans partage, la rectitude est un premier trait de cet amour. "Le «pur amour» [...] est cet amour droit, tout tendu vers l'être librement choisi pour un don total"⁴². André le Chapelain nomme cet amour fidèle "chasteté". Le vrai amant ne peut plus concevoir l'idée des étreintes d'une autre femme: ce sera le comportement constant de Lancelot vis-à-vis des demoiselles qui veulent le tenter ou mettre à l'épreuve son amour.

Le véritable amour qui a renoncé à soi-même sait obéir. "Molt est qui aime obeïssanz" (v.3798) dit Lancelot et il le prouve en se

⁴⁰ *Op.cit.*, p.113.

⁴¹ L'amoureux reconnaît chez la femme aimée une valeur qui lui fait défaut. "Il subordonne sa propre valeur, sa propre dignité à la valeur de l'être aimé" (Wilhelm Kellermann, *L'éclosion du lyrisme occidental: l'amour-vénération*, in *Entretiens sur la Renaissance du XIIe siècle*, sous la direction de M. de Gandillac et E. Jeuneau, Paris, Mouton, 1968, p.386) ce qui, évidemment, instaure entre les deux un rapport d'inégalité fondamentale: l'amant vit **pour** sa Dame et même **par** elle. Mais, paradoxalement, force nous est d'observer que dans toute la poésie courtoise du XIIe siècle, la femme, «*Domina*», joue un rôle passif. Investie de valeur, «objet de l'amour», elle «existe tout simplement». L'initiative du dialogue appartient toujours à l'homme; la femme doit y répondre. Dans ce domaine aussi Chrétien de Troyes constitue une exception car, à part la douce Énide, égale mais en même temps soumise à Érec; ses autres héroïnes refusent le statut d'«objet de l'amour» (v. aussi Marie-Noëlle Lefay-Toury, *Roman breton et mythe courtois*, in *CCM* no.3 et 4, 1972).

⁴² Robert Javelet, *L'amour spirituel face à l'amour courtois*, in *Entretiens sur la Renaissance...*, *Op. cit.*, p.317.

soumettant sans murmures à la volonté de sa reine, même lorsque les «caprices» de celle-ci lui ordonnent de faire "au noauz" lors du tournoi de Noauz, au risque de compromettre sa valeur car "quan que li plect m'atalante" (v.5893)./

L'amour suppose nécessairement l'épreuve comme une condition de son accomplissement: tous les héros de Chrétien doivent «s'éprouver» pour mériter de connaître l'amour authentique. Dans *Erec et Enide* et *Yvain*, par exemple, la crise qui relance la seconde partie du roman met en question la «qualité» de l'amour et, par conséquent, celle du héros. On pourrait dire que, dans ce cas, la souffrance même est créatrice. "Ce serait une récompense assez grande que d'endurer de grandes souffrances pour l'aimé. Ceux-là me comprennent qui aiment vraiment" affirme saint Jean Chrisostôme. Lorsque Erec, apparemment courroucé de ce qu'Enide avait «mis en doute» son prix, l'emmène "ne set ou, mes an aventure" (v.2763), la série d'épreuves-souffrances qu'ils traversent ensemble les confirment réciproquement dans leur amour. L'amour-sacrifice les a conduits au seuil de la mort (v. ci-dessus p.49-50). Après la victoire sur le comte de Limors, Erec a retrouvé dans Enide non seulement sa "fame et amie" mais une "soeur", une égale:

"Ma dolce suer,
bien vos ai de tot essaiee.
Or ne soiez plus esmaiee,
c'or vos aim plus qu'ainz mes ne fis,
et je resui certains et fis
que vos m'amez parfitement"

(v.4882-4887).

Leur amour épanoui et profond redevient dans l'épisode de la Joie de la Cour l'inspirateur de prouesse qu'il avait déjà été dans le combat de l'épervier, quand il n'était pourtant que «passion et sentiment». De même, pour arriver à délivrer la reine, Lancelot doit subir mainte souffrance, depuis l'humiliation de la charrette infamante qui le transforme en objet de risée mais le rend digne d'amour⁴³, jusqu'aux blessures qu'il se fait aux mains et aux pieds en traversant le Pont de l'Épée ou au sang répandu lorsqu'il écarte les barreaux de fer, dernier obstacle qui le sépare de la

⁴³ Le «malentendu» lors de la première entrevue des amants, à Gorre, est révélateur. Lancelot attribue la froideur de Guenièvre au mépris qu'elle pourrait avoir pour lui à cause de la charrette, alors qu'au contraire, ce que la reine lui reproche, ce qu'elle reproche à son amour, c'est l'insuffisante humilité: tirailé entre Raison et Amour, Lancelot a hésité le prix de deux pas.

reine. Enfin, la terrible souffrance d'Yvain après que Laudine lui a retiré son amour le fait sombrer dans la folie et le réduit à l'état sauvage. Pourtant, dans tous ces cas, l'amour, même accompagné de souffrance, n'est pas sans récompense. La récompense est justement cette «élévation de l'âme» de l'amant.

Même si la souffrance ne détruit pas l'amour, celui-ci s'épanouit dans la réciprocité. Jouir de l'aimé remplit de Joie et tout amant peut s'exclamer avec le premier troubadour: "Toute la joie du monde est à nous, ô Dame, si tous deux nous nous aimons!" C'est la joie exaltante de l'amour, ce joy de la poésie des troubadours, rythme du monde, joie cosmique inondant le coeur de celui qui aime et est aimé. L'amour authentique non seulement rapproche, mais unit. Erec et Énide devant la Joie de la Cour, Lancelot uni à Guenièvre dans la Joie d'amour, Yvain ré-uni (ré-concilié) à Laudine⁴⁴. Si l'absence n'est pas vraiment un obstacle puisque l'amour est tension perpétuelle, désir sans cesse exacerbé qui est source de perfectionnement, perdre l'amour signifie perdre la vie. Telle est la folie d'Yvain, tel est son désir de se donner la mort car, ayant perdu l'amour de Laudine, il a perdu sa Joie.

Si libre qu'il peut se donner sans se perdre, l'amour authentique est désintéressé, trouvant en lui-même sa récompense. C'est justement dans ce don de soi que l'amour s'accomplit, qu'il réalise une communion où sa dignité et celle de l'être aimé sont pleinement reconnues⁴⁵. C'est ce qui le

⁴⁴ Dans ce sens il serait intéressant de considérer les titres des romans de Chrétien: à part le premier qui, par la conjonction de coordination semble confirmer l'union des deux membres du couple et sanctionner à la fois leur égalité, les autres romans choisissent pour titre le seul nom (ou surnom) du protagoniste. Le fait est d'autant plus intéressant que cet effacement, dans le titre, du personnage féminin s'accompagne de l'affermissement du caractère des héroïnes, beaucoup plus volontaires, voire dominatrices dans le cas de Guenièvre ou «manipulatrices» dans le cas de Blancheflor. Désenchantement ou signe de misogynie, attitude fréquente elle aussi à l'époque, car traduisant au fond la réaction masculine de peur face au féminin inconnu et inquiétant. Mais peut-être encore signe de littéralité car déjà le deuxième roman de Chrétien opère dans son titre une disjonction: *Cligés ou la Fausse morte*, c'est à dire Cligés ou Fénice, l'homme ou la femme, le texte ou son modèle, la réalité ou la fiction (v. aussi IV,3 *Subversion du modèle mythique* et V,2,f *Cligés ou les miroirs de l'illusion*).

⁴⁵ C'est dans ce sens que saint Augustin parle de "amour chaste". Au siècle de Chrétien, saint Bernard de Clairvaux distingue quant à lui trois «degrés» de l'amour: l'«amour» du mercenaire qui sert par intérêt, celui du fils qui pense encore à l'héritage et, enfin, celui de l'épouse qui "aime l'amour". À cette tripartition de l'amour correspondent trois degrés de liberté: *arbitrii, consilii et beneplaciti*, le plus haut degré de liberté correspondant au degré suprême de l'amour.

rend tout-puissant. Toute-puissance laquelle n'est pas domination qui soumet, mais pouvoir issu d'un don total de soi. Aussi Lancelot et Yvain sont-ils loin d'être des marionnettes mues par la volonté tyrannique de Guenièvre ou de Laudine. Mais plutôt, ayant fait don total d'eux mêmes à l'être aimé, c'est de lui, de son amour en retour, lequel est aussi total, qu'ils puisent leur force.

"L'amour ardent ne peut pas ne pas voir celui qu'il aime, parce que l'amour est regard et aimer, c'est voir"⁴⁶. Tout amoureux voit à proportion de ce qu'il aime, jusqu'à ce que la joie éclate en lui. D'où l'importance de la «vision», de la «révélation» de l'amour issue de la contemplation de l'«inexprimable beauté». Dimension contemplative qui n'est étrangère à aucun des héros de Chrétien, depuis Érec jusqu'à Perceval. La première rencontre d'Érec et d'Énide se place sous le signe de cet «éblouissement»:

"Que diroie de sa biauté?
Ce fu cele por verité
qui fu fete por esgarder,
qu'an se poïst an li mirer
ausi com an un mireor.[...]
quant ele le chevalier voit
que onques mes veü n'avoit,
un petit arriere s'estut;
por ce quele ne le quenut,
vergoigne en ot et si rogi.
Erec d'autre part s'esbahi
quant an li si grant biauté vit"

(v.437-449).

Soudaineté, échange de regards et reconnaissance de l'autre et de soi dans l'autre "com an un mireor", bien qu'ils se soient rencontrés pour la première fois. Rencontre décisive et exemplaire.

Tel est également le «coup de foudre» qui frappe Yvain à la vue de Laudine:

"Son cuer a o soi s'anemie,
s'aimme la rien qui plus le het"

(v.1364-1365).

⁴⁶ Robert Javelet, *Art. cit.*, p.328.

Re-connaissant sa beauté du premier coup d'oeil, Yvain re-connaît l'amour:

"Don fust si grant biauté venue?
Ja la fist Dex, de sa main nue,
por Nature feire muser"

(v.1501-1503).

Telle est encore l'extase de Lancelot lors du combat contre Méléagant quand, s'étant tourné et ayant aperçu

"la chose de trestot le mont
que plus desirroito a veoir"

(v.3672-3673),

il ne peut plus détacher ses regards de la reine et arrive à se défendre par derrière!⁴⁷

↳ Dimension contemplative qui n'est étrangère à Perceval non plus: devant les gouttes de sang sur la neige, plongé dans sa vision, il connaît une sorte d'extase qui opère une «transfiguration» du monde. Voir, dans ce cas, "ce n'est plus l'avidité qui anticipe la possession, mais le ravissement qui ouvre une distance infranchissable où l'autre dépossède de soi"⁴⁸

Étant don de soi, l'amour est généreux: rien ne lui est plus étranger que l'égoïsme, que la tendance aliénante à réduire l'autre au statut d'objet ou de l'«assimiler à soi» en annulant son identité. Ni excitation du sentiment (*passio*), suscitée par des circonstances extérieures ou par l'imagination, ni simple appétit ou désir (*cupiditas*), l'amour dans les romans de Chrétien est plutôt **inclination** qui porte à l'union avec l'être aimé. Non pas dans le sens cornélien, d'amour motivé par le mérite, mais dans celui, bien plus profond, de **rapport à l'autre**. Amour qui ne se tourne pas en premier lieu vers "le bien de l'être aimé", mais vers **son être** même, «toi» irréductible. C'est ce respect de l'autre, de la fidélité promise, de la parole engagée qu'Yvain devra apprendre au prix de douloureuses épreuves. C'est l'amour dans sa véritable vocation, celle de fonder, d'augmenter l'être, non de le détruire et c'est peut-être à ce niveau d'ensemble qu'il faut chercher la «réponse» de Chrétien au problème

⁴⁷ Il ne faut oublier non plus l'extase-adoration de Lancelot, devant les cheveux blonds de la reine, pris dans le peigne d'ivoire, et honorés comme une relique, signe-substitut de l'aimée.

⁴⁸ Charles Méla, *Blancheflor ou le saint homme* ou *La semblance des reliques*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.32.

lancinant et fascinant que posait le roman de *Tristan et Iseut*. Car, dans *Tristan*, l'amour joue tellement à l'obstacle qu'il finit par s'y identifier. Amour qui présuppose l'obstacle et en est présupposé, telle est la «passion» de *Tristan et Iseut*. Vécu hors du monde, abrité dans la forêt du Morois ou, mieux encore, dans la Maison de Cristal de la *Folie* d'Oxford, cet amour se situe "entre le ciel et la terre", c'est à dire nulle part. L'amour-passion des amants de Cornouailles est un amour de mort, il l'entraîne, la présuppose même par «d'union totale» des amants qu'il implique et qui est négation de l'altérité, perte de l'identité.

L'amour égoïste, vécu à l'écart du monde, facile à conquérir en apparence n'est qu'un leurre. Érec et Énide en font l'expérience à leurs dépens. L'épisode de la Joie de la Cour confronte les héros aux conséquences ultimes de ce type d'attitude: Mabonagrain et son amie sont des êtres aliénés, prisonniers de leur passion autant que du mur d'air infranchissable qui les entoure, voués par leur isolement à perpétuer la mauvaise coutume qui sème la mort autour d'eux, vocation de mort littéralement signifiée par les sept pieux porteurs des têtes des chevaliers que Mabonagrain a été «obligé» de tuer, suite au don contraignant exigé par son amie. Confronté à ce tableau terrifiant, Érec «voit» comme dans un miroir ce qu'il aurait pu devenir. En triomphant de Mabonagrain, il rétablit la Joie perdue de la cour d'Evrain et «tue» définitivement en lui la tentation de l'égoïsme. Seul l'amour épanoui dans la société, sanctionné par elle est source de Joie pour l'individu et pour la communauté. C'est la «grande morale» que dégagent tous les romans de Chrétien et c'est une des raisons pour lesquelles *Cligés* a été laissé de côté. En dépit de son apparence de "*locus amoenus*", le verger qui abrite et cache les amours de Cligés et de Fénice n'est qu'un lieu de «fausse mort» (v. infra IV,3 et V,2,f).

Si le propre de l'amour c'est de transformer complètement celui qui aime, en lui substituant «un homme nouveau» ou, pour reprendre les termes de saint Augustin, si l'amour "tue ce que nous étions pour nous faire devenir ce que nous n'étions pas, s'il fait mourir le vieil homme pour faire croître à sa place l'homme nouveau"⁴⁹, alors, chez Chrétien de Troyes, par l'exaltation de l'être qu'il engendre, l'amour transforme l'amant. Tous ses romans (à une exception près, encore *Cligés*!) ont une structure «en spirale» (cf. infra IV,2,g «Scénario» mythique des romans): à la fin, les héros ne sont plus ce qu'ils étaient au début. Leur être a de beaucoup augmenté grâce à l'amour qui fait des miracles.

⁴⁹ In *Dictionnaire de spiritualité*, *Op. cit.*, col. 555.

Comme dans toute la littérature du XIIe siècle, l'amour occupe une place de choix dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes. Étape obligatoire, sinon essentielle, de toute initiation, l'amour "façonne les êtres, soutient le récit, apporte rebondissements, relances et péripéties et [...] semble être au coeur des entreprises humaines"⁵⁰. On pourrait même dire avec Pierre Gallais que le grand thème des romans de Chrétien n'est pas, comme on l'a affirmé, le conflit entre amour et chevalerie, mais "entre amour authentique et amour inauthentique, ou manque d'amour"⁵¹. Si tout amour authentique souhaite le bien de l'autre, ce qui implique un échange et, ce qui est essentiel, réciprocité au niveau de l'amour même, l'amour tel qu'il apparaît dans l'oeuvre du maître champenois est authentique, amour qui vient du coeur et qui est acte total. Bien que «produit de l'imaginaire», c'est un sentiment qui propose à l'homme de "se familiariser avec une image de lui-même qui n'est pas tout à fait son «alter-ego», qui lui demeure irréductible par nature, un «Toi» qu'il ne peut atteindre qu'après avoir annulé (ou plutôt assumé - n.n.) chaleureusement une différence"⁵².

Et peut-être devrions-nous savoir gré à ce poète qui, dans ce XIIe siècle, frontière fragile entre Tradition et Renouveau, nous a appris (ou rappelé) qu'aimer, c'est "aider l'autre à se situer de telle manière que la lumière se voie en lui, mais qu'en même temps le vrai moi de l'amant s'y dévoile, autrement éclairé et, par là, subtilement changé, un peu plus lui-même qu'auparavant"⁵³.

C'est alors qu'on a dit que

51 "L'amour est la vie de tout ce qui existe
La seule chose nécessaire;
Toute autre vertu
Sans lui ne progresse pas
Et diminue et périt
Et tout est néant"⁵⁴.

Et on a dit encore "Être n'est autre chose qu'aimer"⁵⁵.

⁵⁰ James Dauphiné, *Le thème de l'amour dans «Le Conte du Graal»*, in *Europe* no.642, «Chrétien de Troyes», nov. 1982, p.118.

⁵¹ *Op. cit.*, p.201.

⁵² René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963, p. 341-342.

⁵³ Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'Amour*, Paris, Albin Michel, 1961, p.263.

⁵⁴ Saint Bernard de Clairvaux, *De amore divino rythmus* (traduit par moi).

⁵⁵ Richard de Saint-Victor, *De Trinitate*, in R. Javelet, *art. cit.*, p.315.

e. Objets symboliques

"tant sainte chose est li graax;"

(Le Conte du Graal, v.6209)

Si la fonction du symbole est invariablement de "transformer un objet ou un acte en quelque chose d'autre" que cet objet ou cet acte s'avère être normalement, si "un des traits caractéristiques du symbole est la simultanéité des sens qu'il révèle"⁵⁶, les romans du maître champenois foisonnent d'objets aux sens multiples, voire inépuisables.

Traditionnellement (voir les bestiaires, les lapidaires et les herbiers qui apparaissent vers la moitié du XII^e siècle⁵⁷) la mentalité médiévale investit les animaux et les plantes de valeur symbolique. Chrétien n'y fait pas exception. Ainsi le Blanc Cerf dans *Erec et Enide* garde de par sa couleur la fonction que l'imaginaire celtique lui avait assignée, à savoir de «guide merveilleux» vers l'Autre Monde et ses aventures (c'est la même fonction que remplit la Biche Blanche dans le lai *Guigemar* de Marie de France). Jean Györy y voit encore un symbole de la nécessité exogamique⁵⁸. En tout cas, c'est lors de la Chasse au Blanc Cerf qu'Érec, qui s'était abstenu d'y participer en se tenant «du côté des femmes» (il accompagne la reine et une de ses pucelles), sera «contraint» par le comportement discourtois d'Yder à l'aventure. S'il n'a pas chassé le cerf, car il n'avait pas d'amie à laquelle donner le baiser «à la plus belle», à Laluth, porté par l'amour d'Énide, il remportera l'épervier, signe que son amie qui deviendra bientôt sa Dame est digne d'être reconnue comme «la plus belle». Il ne faut non plus oublier que les contes celtiques associent la chasse au rituel d'accès à la Souveraineté. Ce sera la destinée finale d'Érec. Avant de régner et afin d'en être digne, le héros devra conquérir une épouse. La Souveraineté est ainsi rattachée non seulement à la possession de la femme qui, selon la mythologie celtique en est la dispensatrice⁵⁹, mais à l'amour et au mariage (d'ailleurs ce lien nouveau entre chasse et conquête amoureuse se révèle dans la personnalité de

⁵⁶ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, éd. cit., p. 374 et 378.

⁵⁷ Le premier bestiaire connu, attribué à Philippe de Thaon, remonte au premier quart du XII^e siècle.

⁵⁸ Jean Györy, *Le scénario d'Erec et Enide*, in *Annales Universitatis Scientiarum Budapestensis (Sectio Philologica)*, tomus I, Budapest, 1969-1970.

⁵⁹ Telle serait à l'origine la fonction de Guenièvre. Voir à ce sujet Jean Markale, *La Femme Celte. Mythe et sociologie*, Paris, Payot, 1973.

«héros chasseurs» tels Tristan ou Guigemar). Nous aurions ici un exemple de «réception médiévale» de la mythologie archaïque: la nouvelle mentalité fait subir aux motifs mythologiques anciens des déformations, les obligeant à s'adapter à une idéologie différente.

Une place de choix revient bien entendu au lion d'Yvain. Dès son entrée en scène (description du combat avec le serpent), il «oblige» Yvain, à peine guéri de sa folie, de choisir son destin. En regardant «la merveille» du lion combattant contre le serpent

"a lui meïsmes se consoille
auquel d'aus deus il aidera;
lors dit qu'au lyon se tanra,
qu'a venimeus ne a felon
ne doit an feire se mal non,
et li serpanz est venimeus,
si li saut par la boche feus,
tant est de felenie plains"

(v.3351-3357).

Yvain choisit donc le lion contre le serpent, la franchise contre la félonnie, la loyauté contre la trahison, le bien contre le mal. En choisissant de tuer le félon serpent, Yvain «tue» symboliquement

"le mançongier, le guileor,
le desleal, le tricheor"

qui a "guilé" et "deçu" sa dame (v.2721-2723). Le bout de queue tranché au lion avec la tête du serpent signifie justement la nécessité, pour le héros, de réfréner l'orgueil, le désir de briller qui lui ont fait préférer les vains tournois et oublier ses responsabilités. La reconnaissance du lion "preuz et deboneire" (v.3389), ses larmes et son humilité servent en quelque sorte de «modèle» à Yvain. D'ailleurs le lion doublera son maître comme une ombre dans tous ses combats (à une exception près, le combat final qui oppose le héros à Gauvain), devenant en fin de compte «emblème» de celui-ci dans le sens fort du terme lorsque, blessé, il est porté comme sur une litière à l'intérieur de l'écu d'Yvain, devenu effectivement «de chevalier au lion»:

"En son escu li fet litiere
de la mousse et de la fouchiere;
quant il li ot feite sa couche
au plus soef qu'il puet le couche,
si l'en porte tot estandu
dedanz l'envers de son escu"

(v.4648-4653).

Les nombres ont eux aussi leur symbolique, en commençant par l'antithèse fondamentale un/multiple, pair/impair. Les nombres pairs, surtout le deux et son multiple, le quatre, dans la mesure où ils sont divisibles, donc corruptibles, symbolisent le monde terrestre "affecté d'une sorte d'imperfection ontologique"; ainsi que le remarque Jacques Ribard⁶⁰. Au contraire, les nombres impairs, particulièrement le un et le trois, indivisibles et incorruptibles sont symboles de pureté et de perfection.

Ainsi, dans *Le Chevalier de la Charrette*, Lancelot sera confronté à la dualité des "deus molt perilleuses voies", des "deus molt felon passages" (v.654-655) et lors de la traversée du pont de l'Épée aura à affronter la vision des "dui lyon" et des "dui liepart" (v.3035) qui y "montent la garde". La victoire dans toutes ces épreuves (le «bon choix» de la «voie étroite», la vérité de l'amour qui dissipe l'enchantement de la «vision» des bêtes sauvages) où Lancelot triomphe de la dualité signifie que, dépassant le transitoire et le corruptible, il est prêt pour reconnaître l'Absolu. La victoire d'Yvain sur les "deus maufez" (v.5325), les "deus vis deables" (v.5331), "amedui li fil dou netun" (v.5507) signifie elle aussi le triomphe du protagoniste sur le Mal et préfigure la réconciliation avec Laudine, unité du couple retrouvée.

Le chiffre trois est, si l'on peut dire, le «chiffre» d'Érec: les deux groupes du début du roman qui se répondent comme «en repoussoir» sont formés de trois personnes (Érec, la reine Guenièvre et une de ses pucelles, du côté du «bien» contre l'orgueilleux Yder, son amie et le nain odieux du côté du «mal»), Érec quittera la cour pour trois jours et, dans la deuxième partie du roman, chaque étape de son évolution est marquée par trois confrontations contre différents adversaires (les «chevaliers brigands», le comte Galloain, Guivret le Petit; les deux géants, le comte de Limors et de nouveau Guivret). Le chiffre trois symbolise ici la perfection qu'Érec atteint. L'achèvement d'un cycle est signifié par l'union du trois et du quatre dans le sept qui unit le corruptible et l'incorruptible. Le manteau qu'Érec revêt à la cérémonie de son couronnement, orné des quatre arts du *quadrivium* est signe de la maturité conquise par celui appelé désormais à régner en même temps qu'elle symbolise le pouvoir terrestre. D'ailleurs, le sept est le «chiffre» d'Érec autant que le trois. La coutume de la Joie de la Cour dure depuis sept ans, le sycomore qui abrite la

⁶⁰ *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. "Essais", 1984, p.15.

demoiselle et son ami est entouré de sept pieux portant tous "sauf un" les têtes des téméraires qui ont osé tenter l'aventure. Cette opposition entre le sept et le un signifiant la perfection du cycle achevé mais qui appelle à un dépassement transparait dans le discours dissuasif de Guivret:

"J'en ai sovant oï parler,
que passé a set anz ou plus
que del chastel ne revint nus
qui l'avanture i alast querre"

(v.5396-5389 - c'est moi qui souligne),

auquel répond la ferme décision d'Érec:

"Rien ne me porroit retenir
que je n'aïlle querre la Joie"

(v.5424-5425).

La coutume doit être "menee a chief", accomplie et en même temps transgressée. Car accomplir une chose, la mener à son terme, c'est faire apparaître son caractère révolu.

L'opposition pair/impair et, en général, la symbolique des nombres sont particulièrement riches de sens dans *Le Conte du Graal*. L'insistance sur les nombres pairs dans la description du château de Beaurepaire, avec ses ".II. mostiers" et ses ".II. abaïes" en ruines, l'accueil de Perceval par ".III. sergents" et "deus prodomes" (v.1737 et 1786) en souligne le caractère «humain», donc menacé de destruction, réalité suggérée également par l'état délabré du domaine de Blancheflor.

Cette dualité fondamentale de l'homme apparaît avec évidence dans le même roman à propos de Gauvain. Le neveu d'Arthur y est présenté constamment comme «voué au deux»: il porte deux écus, et l'auteur ne manque pas d'insister sur cette anomalie, qui d'ailleurs va l'exposer aux railleries des habitants de Tintagel (v.4931-4950), il aura affaire successivement aux ".II. filles Tiebaut" (v.4961) au même château de Tintagel, aux ".II. filles" du vavasseur Gérin et, enfin aux ".II. reïnes" du Château de la merveille (v.7328). Sans plus parler du couple étrange qu'il forme avec la Male Pucelle, ombre qu'il traîne après lui comme une sorte de «double négatif», apparence qui n'est dissipée qu'à la fin du texte rédigé par Chrétien (v. aussi IV,3), et surtout de l'autre «double» du héros qu'est sa soeur, Clarissant, au Château des Dames, ce pays des ombres.

Gauvain apparaît donc constamment comme un personnage «éclaté», placé sous le signe du double et cette insistance sur le deux dans son cas souligne son incapacité à dépasser sa condition humaine, «matérielle», corruptible.

Par contre, Perceval est plutôt attiré par les nombres impairs, trois ou cinq (et son multiple dix), qui sont les nombres dominants dans le *Conte*, symboles d'achèvement et de perfection. Dès la première scène du roman, Perceval rencontre le matin dans la forêt cinq chevaliers en quête de cinq autres compagnons et de trois pucelles. Au bout de ses cinq années d'errance, toujours dans la forêt, un Vendredi Saint, il rencontre trois chevaliers accompagnant dix dames qui revenaient de chez le pieux ermite. Les chiffres sont les mêmes, ce qui diffère c'est la proportion masculin/féminin. Alors que la première rencontre à prédominance masculine, guerrière allait révéler à Perceval sa vocation chevaleresque, l'appeler à la gloire et l'ouvrir à l'extérieur, cette deuxième rencontre à dominante féminine lui révèle l'existence d'un monde intérieur, centré non plus essentiellement sur l'action, mais sur la connaissance. C'est peut-être justement cette dimension intérieure qui manquait à Perceval et qui, au Château du Graal, lui a interdit l'accès à la connaissance. L'insistance de Chrétien sur le chiffre cinq, répété sept fois en une vingtaine de vers (v.6008-6034) en accentue le caractère symbolique. Cinq c'est deux plus trois, le corruptible et l'incorruptible, le terrestre et le spirituel. Selon Jacques Ribard, c'est le "nombre de l'homme, être fini, imparfait [...] mais qu'habite une soif inextinguible de perfection et d'absolu"⁶¹. Nombre qui renferme en lui toute la destinée du héros. D'ailleurs le reproche que l'une des dames adresse à «d'oublieux» Perceval, de porter des armes un Vendredi Saint, est peut-être l'indice que celui-ci, coupable d'avoir oublié sa mère, Blancheflor, la question sur le Graal, d'oublier en un mot les devoirs de la charité tant exaltée dans le prologue, est capable aussi de s'oublier et donc de se racheter. La symétrie des deux groupes prouve que la boucle est bouclée. En apparence, Perceval se trouve ramené à son point de départ. Mais la rencontre avec l'ermite lui révèle que, s'il doit repartir sur les mêmes bases, il doit le faire avec un nouvel esprit.

Cette subtile dialectique du pair et de l'impair à propos de Perceval trouve une expression poétique dans l'épisode des trois gouttes de sang sur la neige. Abîmé dans la contemplation de la perfection que symbolise le chiffre trois, Perceval va désarçonner d'un seul coup et sans mot dire

⁶¹ *Op. cit.*, p. 27.

les **deux** chevaliers qui voudront l'y arracher, Sagremor le desr  , donc le violent, et Keu, la mauvaise langue dont le sarcasme n'est pas dépourvu de méchanceté.

"Il an i ont ja est   dui,
fet Percevox, qui me toloient
ma joie"

(v.4418-4420).

Il parlera enfin à Gauvain, mais au moment où le soleil aura effacé **deux** des gouttes pour n'en laisser qu'**une**. Symbole de l'unité intérieure qui va faire de Perceval le quêteur d'une **seule** vérité: celle du Graal. Dialectique du pair et de l'impair, de l'un et du multiple anticipée déjà dans le geste «  trange» - mais qui peut être maintenant éclairé - de la Veuve Dame. Au moment où son fils la quitte pour suivre son irrésistible vocation chevaleresque, des **trois** javelots qu'il veut emporter, comme il le fait toujours, symbole d'un appel encore inconscient à la perfection, elle en retire **deux**, ne lui en laissant qu'**un**. Expression symbolique du trajet que Perceval aura à parcourir: s'arracher au monde en ce qu'il a de vain pour trouver "la seule chose nécessaire" (*Lc* 10,42).⁶²

La vertu symbolique des couleurs est elle aussi riche et été également r  v  l  e⁶². Comme l'antithèse du pair et de l'impair dans le cas des nombres, l'opposition noir/blanc, ombre/lumière commande à toute la symbolique des couleurs. D'où le statut valorisant des couleurs claires, lumineuses dans l'expression de la beauté, surtout féminine.

Qu'il me soit permis d'évoquer les «apparitions éclatantes» qui illuminent les romans du maitre champenois. D'abord la belle Énide, aux cheveux plus brillants que l'or:

"Les deus puceles d'un fil d'or
li ont galon   son crin sor,
mais plus luisanz estoit li crins
que li filz d'or qui molt est fins"

(v.1635-1638).

Ensuite Soredamors, la «blonde d'amour»:

"... autant ou plus con li ors
Estoit li chevox clers et sors"

(v.1159-1160).

⁶² Signalons, entre autres, la séduisante interprétation de la symbolique de la couleur des chevaux que monte Énide proposée par Reto R. Bezzola (*Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, La jeune Parque, 1947). Chaque nouvelle couleur de la monture sanctionne en fait une nouvelle étape dans l'évolution de l'héroïne.

Ou encore la reine Guenièvre, dont Lancelot recueillera les cheveux retenus dans un peigne d'ivoire, cheveux "si biax, si clers et si luisanz" (v.1415), qu'il gardera contre son coeur et adorera comme une relique. Enfin, pour clore ce défilé, l'éblouissante Blancheflor, dont le cheveux "luisanz et sor" (v.1812) prennent toute leur valeur en opposition avec les ".II. treces grosses et noires" (v.4591) de la hideuse Demoiselle à la mule. La beauté opposée à la laideur. La beauté suivie de la laideur. Désenchantement auquel le héros est confronté et qui peut le conduire au désespoir. C'est là le sens de la tentation à laquelle Perceval va partiellement succomber (voir les cinq années d'errance).

L'antithèse du blanc et du noir connaît une utilisation plus étrange dans les romans de Chrétien du fait que les deux couleurs ne se trouvent pas en un rapport d'exclusion, mais plutôt d'association. Tel est le palefroi remis à Énide juste avant l'épisode de la Joie de la Cour, lequel a

"tote blanche l'une joe
et l'autre noire comme choe"

(v.5277-5278),

bizarrie que l'on retrouve à propos de la monture de la Male Pucelle dans *Le Conte du Graal*:

"Le palefroi, qui la teste ot
d'une part noire et d'autre blanche."

(v.6578-6579).

On rencontre dans le même roman cette coexistence du blanc et du noir, traduite par l'association de l'ivoire et de l'ébène. La table du festin du Château du Roi Pêcheur est faite d'un plateau d'ivoire surmontant des tréteaux d'ébène (v.3249-3259). Les portes du Château de la Merveille ont un vantail d'ivoire et l'autre d'ébène:

"l'une des portes fu d'ivoire...
l'autre porte fu d'ebenus"

(v.7430.7435).

Correspondance significative car les deux châteaux sont incontestablement des espaces d'initiation et que sont concernés les deux protagonistes aux destins parallèles mais pourtant différents.

D'ailleurs, comme dans le cas des nombres, *Le Conte du Graal* est peut-être le plus riche pour ce qui est de la symbolique des couleurs. On pourrait dire que, plus que les autres, *le Conte* est le «roman de la lumière». Le *topos* de l'exorde printanier au début du roman (lever du jour, retour de la belle saison) introduit le thème de la lumière. Lumière qui brille sur les armes des cinq chevaliers, éblouit le "vaslet nice" et

substitue l'impression d'une vision angélique à la perception auditive et diabolique du bruit disharmonieux. Lumière de la tente surmontée d'un aigle doré que le soleil frappe de ses rayons en faisant répandre son éclat sur toute la prairie:

"An l'aigle feroit li solauz,
qui mout luisoit clers et vermauz,
et reluisoient tuit li pré
de l'anluminement del tré"

(v.643-646).

Lumière qui brille dans les cheveux "luisant et sor" (v.1811), sur le visage de Blancheflor ("li vermauz sor le blanc asis" - v.1822) et qui frappe l'indifférent (encore) Perceval. Lumière qui remplit la salle du Château du Graal, où brille "un feu grant" (v.3083) et "cler" (v.3169) mais qui envahit littéralement l'espace en une savante gradation lorsque le cortège du Graal y fait son apparition: la "lance blanche et le fer blanc" (v.3185), les deux chandeliers portant chacun ".X. chandoiles a tot le mains" (v.3207) et surtout le graal dont

"une si granz clartez an vint
ausi perdirent les chandoiles
lor clarté come les estoiles
qant li solauz lieve, et la lune"

(v.3214-3217 - c'est moi qui souligne).

Un tailleoir d'argent vient clore ce cortège de lumière. Esthétique de la lumière en accord avec la philosophie de Hugues de Saint Victor⁶³ et qui signale, derrière la beauté des formes, la beauté de Dieu qui est Lumière.

En effet, deux couleurs lumineuses, le vermeil et le doré, se disputent dès le début l'attention de Perceval, confronté à l'éclat du rouge et au brillant de l'or et de l'argent. Ébloui déjà par les armes et les armures rutilantes des chevaliers rencontrés dans la forêt, il sera littéralement fasciné par l'armure du «Chevalier Vermeil». Au point qu'il n'hésitera pas à tuer ce dernier pour s'approprier ses armes, sans voir ce qui aurait pourtant dû lui «crever les yeux»: la coupe d'or que le Chevalier Vermeil a ravie au roi Arthur après en avoir répandu le contenu sur la robe de la reine Guenièvre, offense si grave que le roi en est tout "pansis". La Coupe d'Or, préfiguration du Graal éclaire la scène, mais le valet n'a d'yeux que pour le Vermeil des armes. Il se tient du côté du Rouge et non de l'Or, de

⁶³ Voir Daniel Poirion, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1986, p.199.

la couleur, non de la lumière. Il va d'ailleurs s'appropriier tout simplement l'armure sans s'en rendre compte qu'en fait il est «possédé» par elle. L'association sombre/lumineux, rouge/or (ou argent) le poursuit dans les étapes ultérieures de son aventure: Blancheflor entre deux vieillards, assise à une table d'ébène et d'ivoire, le Roi Pêcheur dont la sombre chevelure contraste avec la fourrure blanche de son manteau et, surtout, dans le Cortège du Graal, l'or lumineux de la coupe sertie de pierres précieuses et la merveille du Vermeil parmi la Blancheur: la goutte de sang qui coule au long de la lance d'argent. Tellement subjugué par le prodige de la lance qui saigne, rendu absent à lui-même par la vision, Perceval ne voit pas la "si granz clartez" du Graal qui, comme dans le cas de la Coupe d'Or, aurait dû lui ouvrir les yeux sur la présence du mal dans le monde et sur la nécessité de le réparer. Ce n'est que plus tard, dans l'épisode des gouttes de sang sur la neige, que Perceval commence à comprendre la signification du rouge et du blanc. En effet, jusqu'à ce moment, les aventures sont littéralement dépourvues de sens pour lui. Lorsque, appuyé sur sa lance, il contemple "cele sanblance" (v.4177a), ce n'est plus «d'apparence», mais «la droite senefiance» de celle-ci. Le sang sur la neige lui rappelle Blancheflor, son visage, et devrait lui rappeler aussi l'autre Blancheflor, celle qui l'avait rejoint dans sa chambre, vêtue d'une chemise blanche sur laquelle elle avait jeté un manteau rouge. Le sang sur la neige argentée c'est aussi la goutte de sang sur la lance. Et il n'est peut-être pas gratuit que l'épisode de la Laide Demoiselle se place juste après l'extase de Perceval. Il avait contemplé la «vraie» Blancheflor, il fait serment de retrouver le Graal. Une preuve de plus que les deux éléments se rattachent, se conditionnent et se présupposent: la Connaissance passe par l'Amour. Et alors le sens du "vermauz sor le blanc asis" (v.4182) c'est la révélation d'une initiation.

Parmi les objets symboliques une place de choix revient, bien entendu, aux symboles totalisants. Il y a d'abord l'arbre et la fontaine d'*Yvain*, cette "mout grant merveille", comme l'appelle le bouvier. Domaine de Laudine, cet Univers du Féminin, "paysage de pierres, d'eaux et d'arbres"⁶⁴, est alternativement et successivement paradisiaque et infernal, ambivalence symbolisée par le chant harmonieux de tous les oiseaux du monde suivi de la tempête violente dès qu'on a répandu de

⁶⁴ M. Eliade, *Traité...*, éd. cit., p. 233.

l'eau sur le bassin de la fontaine. On n'entre pas sans dangers dans l'espace de l'Amour, comme Calogrenant a pu le constater à ses propres dépens:

"... lors vi le ciel si derot
que de plus de quatorze parz
me feroit es ialz li esparz,
et les nues tot mesle mesle
gitoient pluie, noif et gresle.
Tant fu li tans pesmes et forz
que cent foiz cuidai estre morz
des foudres qu'antor moi cheoient,
et des arbres qui peceoient"

(v.440-448).

Cette ambivalence pourrait alors suggérer, par son premier aspect, les délices de l'amour et, par le deuxième, les souffrances que celui-ci suppose pour s'accomplir. À côté de la fontaine, l'arbre qui "estoit li plus biaux pins" (v.414), la luminosité suggérée par le bassin fait "del plus fin or" (v.420) et surtout par le perron lequel

"ert d'une esmeraude
perciee ausi come une boz,
et s'a quatre rubiz desoz,
plus flanboianz et plus vermauz
que n'est au matin li solauz,
quant il apert en oriant"

(v.424-429)

assignent au pin et à la fontaine une dimension symbolique supplémentaire. Le lieu difficile d'accès, la nécessité d'affronter le terrible gardien (Esclados) avant de pouvoir pénétrer dans ce microcosme et d'en «conquérir» la Dame, détentrice de souveraineté, font du pin et de la fontaine une expression de la "réalité absolue"⁶⁵. Il ne faut non plus oublier qu'Yvain se lance dans l'aventure instigué par le récit de Calogrenant: il veut savoir ce qu'il en est de cette étrange aventure. Le pin et la fontaine seraient ici arbre et source de connaissance. D'ailleurs les couleurs rouge et vert du perron représentent, selon la tradition médiévale, justement les couleurs de l'initiation: ce sont les couleurs de saint Jean l'Évangéliste et ce seront au XIII^e siècle les couleurs du Graal. (Dans le poème de Wolfram von Eschenbach, le Graal, taillé d'une seule émeraude, contient le sang du Christ recueilli lors de la Passion). Axe du

⁶⁵ *Ibid.*, p. 255.

monde dans sa pérennité et sa fixité verticale, auprès de la fontaine creusée dans la terre, lieu de rencontre où les voyageurs s'arrêtent pour étancher leur soif, le pin et la fontaine unissent le masculin et le féminin.

Il y a, enfin, la Lance et le Graal. L'ambiguïté des objets, l'étrangeté de la procession et, surtout, l'inachèvement du roman ont suscité bien des commentaires qui sont loin d'être convergents. Ces objets, sans conteste merveilleux, appartiennent-ils au système des structures de l'imaginaire? Ou bien constituent-ils une sorte de «mythologie personnelle», révélatrice de la personnalité profonde d'un auteur dont on ne sait quasiment rien? Ou encore renvoient-ils à un réseau idéologique, le symbole sollicitant dans ce dernier cas une compétence exégétique?⁶⁶

La bibliographie sur ce sujet est immense et l'on risque, comme Perceval, d'en être «ébloui» et de «perdre la voix». En simplifiant un peu les choses, on peut retrouver trois courants d'opinion sur l'origine du graal et des autres objets merveilleux, qui se sont développés surtout autour des années '60:

- a) la théorie de l'origine chrétienne «orthodoxe»⁶⁷ ou «hérétique»⁶⁸;
- b) la théorie d'une origine «rituelle», païenne⁶⁹;
- c) la théorie de l'origine celtique⁷⁰.

Jean Frappier, l'un des exgètes les plus compétents de l'oeuvre de Chrétien de Troyes, propose peut-être une opinion qui a le plus de chances de s'approcher de la vérité (si, dans ce cas, la vérité ne se dérobe pas

⁶⁶ V. Jean Gyory, *Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. X et XI, 1967 et 1968.

⁶⁷ Parmi les études les plus représentatives il faut mentionner: Mario Roques, *Le Graal de Chrétien et la demoiselle du Graal*, in *Romania* no. 301, Tome LXXVI, 1955; Myrtha Lot-Borodine, «*Le Conte du Graal*» de Chrétien et sa présentation symbolique, in *Romania* no.306-307, Tome LXXVII, 1956; Al. Micha, *Deux études sur le Graal: Le Graal et la Lance*, in *Romania* no. 292, Tome LXXIII, 1952, Stefan Hofer, *La structure du «Conte du Graal»*, in *Les Romans du Graal au XIIe et au XIIIe siècles*, Paris, CNRS, 1956; Paul Imbs, *L'élément religieux dans «Le Conte du Graal»*, *Ibid.*

⁶⁸ Leonardo Olschki, *Il Castello del Re Pescatore e i suoi misteri*, Rome, 1961.

⁶⁹ Jessie Weston, *From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920; Silvestro Fiore, *Les origines orientales de la légende du Graal: évolution des thèmes dans le cadre des cultures et des cultes*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tome X, 1967.

⁷⁰ Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1951; J. Vendryes, *Le Graal dans le cycle breton*, in *Lumières du Graal*, Cahiers du Sud, Paris, 1951; W. Nitze, *Le Bruiden, le Château du Graal et la Lance qui saigne*, in *Les Romans du Graal*, Op. cit.; Jean Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952; et *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.

en miroitant, tout comme le Graal!)⁷¹. Selon Frappier, le poète romancier aurait conçu le mystérieux Graal comme "un objet symbole ambigu entre le paganisme et le christianisme"⁷². Le graal de Chrétien n'est ni calice ni ciboire, mais par sa forme correspond à la définition qu'en donne Hélinand de Froidmont dans sa *Chronique*: une écuelle peu creuse, de dimensions assez larges pour contenir une tête de sanglier ou, comme le suggère l'oncle ermite, de gros poissons. Or, chez Chrétien, le graal ne contient qu'une seule hostie (qui est «mystérieusement») et perpétuellement produite par le Graal, tout comme la Lance qui saigne «secrète» éternellement la goutte de sang) laquelle, depuis quinze ans, forme la seule nourriture du vieux père du Roi Pêcheur:

"D'une seule oïste, ce savons,
que l'an an ce graal aporte,
sa vie sostient et conforte,
tant sainte chose est li graax;"

(v.6206-6209).

Calqué sur le chaudron d'abondance de la mythologie celtique dont plusieurs traits le rapprochent (production spontanée de la nourriture, abondance merveilleuse et renouvellement ininterrompu des mets) le Graal du *Conte* s'enrichit de plusieurs «senefiances» qu'assurément il ne possédait pas à l'origine. Le *san* nouveau de l'épisode réside dans l'opposition entre les gros poissons "luz ne lanproies ne saumons" (v.6205) et la "seule oïste", entre quantité et qualité⁷³. Toutes ces

⁷¹ Voir surtout *Le Cortège du Graal*, in *Lumière du Graal*, *Op. cit.*; *Du Graal «trestot descovert» à la forme du Graal chez Chrétien de Troyes*, in *Romania* no. 289, Tome LXXIII, 1952 et no. 295, Tome LXXIV, 1953; *Le Graal et la chevalerie*, in *Romania* no.298, Tome LXXV, 1954; *Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal. Étude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, SEDES, 1972.

⁷² *Le Graal et l'Hostie*, in *Les Romans du Graal*, *Op. cit.*, p.69.

⁷³ Il faudrait s'attarder un instant sur la dissociation curieuse, dans le cadre de ce service nourricier qu'est le Graal, des motifs du vin et de la coupe: le graal ne contient qu'une hostie - donc le pain eucharistique - alors que c'est la Lance qui «secrète» la goutte de sang. N'oublions pas pourtant la scène d'offense du début du roman lorsque le Chevalier Vermeil ravit la coupe d'Arthur et renverse le vin que celle-ci contient sur la robe de Guenièvre. Il suffira de confondre Graal et coupe, d'associer le pain et le vin et le mythe naissant sera «récupéré» par la religion chrétienne. C'est ce que feront les successeurs de Chrétien lesquels, Robert de Boron le premier, identifieront le Graal et la Lance à des reliques de la Passion, ouvrant ainsi la voie à une interprétation «allégorique» des motifs. C'est ce que le maître champenois se gardera soigneusement de faire: pour lui le mythe se situe **en avant** et non pas **dans le passé**. À travers la *semblance* des récits merveilleux et des images étranges, il se doit de dévoiler la *senefiance* de la destinée humaine.

«nuances» peuvent s'expliquer si l'on comprend que "le graal de Chrétien est en devenir tout comme son héros et que [...] les «semblances» successives de l'objet merveilleux correspondent au niveau moral qu'atteint Perceval à des étapes différentes de son évolution"⁷⁴.

En fait on ne peut manquer de s'apercevoir que le Graal et la Lance, ces deux objets qui «focalisent» notre attention tout comme ils avaient attiré le regard fasciné de Perceval, forment un couple inséparable. La Lance, arme chevaleresque assimilable à l'épée, héroïque et masculine, signifie la force de spiritualisation et tient du régime diurne. Le Graal, préfiguré, nous l'avons vu, par la coupe ravie par le Chevalier Vermeil, symbole de la souveraineté mais aussi, par sa forme sphérique, de l'univers, symbolise la recouverte des valeurs intérieures, de la méditation, de la réflexion; il désigne toutes les virtualités et relève du régime nocturne⁷⁵. La réunion des deux forme un Tout, tout comme le sage mais statique, de par son infirmité, Roi Pêcheur est complémentaire de la force et du dynamisme de Perceval. "Le Glaive joint à la Coupe est un raccourci, un microcosme de la totalité du Cosmos symbolisé"⁷⁶. La jonction des deux forme une «*coïncidentia oppositorum*», lieu où tous les contraires s'abolissent, sorte de «paradis retrouvé». Dans ce contexte, la lumière qui baigne toute la procession, cette "grande clarté" qui vient du Graal "tot discovert" (v. 3289) symboliserait la Joie que dispense cette connaissance proposée à Perceval et, à travers lui, à nous tous, car l'aventure de Perceval est exemplaire de l'aventure humaine.

Chrétien n'est pas l'inventeur de son récit; il en est «l'auteur», au sens médiéval, c'est-à-dire celui qui «ajoute» (du latin *augere*) au canevas de la tradition léguée par une mémoire ses propres initiatives créatrices. Néanmoins, il a «inventé» le mythe du graal, toujours dans le sens médiéval (du latin *invenire*), car avant lui on ne peut parler de «mythe du graal», rappelant à notre modernité la mission «mythopoeïque» de la littérature médiévale laquelle sait aussi «fabriquer» des

⁷⁴ J. Frappier, *Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal*, Op. cit., p.208.

⁷⁵ "La lance, c'est le dur, le sec, le cassant, contre le doux, l'humide, le fluent; c'est le trait pur et incisif contre le cercle, le séparant contre l'enveloppant, la verticalité contre l'horizontalité" (Pierre Gallais, *Perceval et l'Initiation*, Paris, Les Éditions du Sirac, 1972, p.250).

⁷⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.272.

mythes. Le *Conte du Graal* est donc l'une des rares oeuvres à avoir donné naissance à un mythe, c'est-à-dire à une vérité qui ne pouvait se dire qu'en se dérochant et agir qu'en se déployant sur une Autre Scène. La réussite du maître champenois, c'est d'avoir proposé par le Graal un symbole irréductible à une signification unique. À la fois cosmique, «onirique» et surtout poétique, le Graal est symbole dans le sens étymologique du mot: la merveille lumineuse qui "passe trespasse et retrespasse" vient à la rencontre de l'homme comme "auto-révélation de l'être"⁷⁷ pour le conduire à l'objet suprême de son désir.

f Espace et temps

"La ou la voie ert plus estreite..."
(*Le Chevalier de la Charrete*, v.1508)

Le temps et l'espace sont soumis eux aussi à cette double cohérence, mythique et romanesque. Or c'est le propre de la conscience mythique d'articuler ces catégories en introduisant dans l'être temporel et spatial l'opposition caractéristique du «sacré» et du «profane».

La plupart des références chronologiques sont approximatives et indéterminées tels les *incipits* des romans qui situent l'action

"a cele feste ...
qu'an doit clamer la Pantecoste.
Li rois fu a Carduel en Gales;"
(*Yvain*, v.5-7)

ou bien

"au tans qu'arbre florissent,
feuillent boschage, pré verdissent,
et cil oisel an lor latin
dolcement chantent au matin"

(*Le Conte du Graal*, v.69-72).

Les références temporelles sont parfois des *topoi*, ainsi «l'âge d'or» dont le début d'*Yvain* fait l'éloge. Les repères chronologiques sont parfois «brouillés», telle cette neige exceptionnellement tardive et invraisemblable après la fête de la Pentecôte, dans *Le Conte du Graal*.

⁷⁷ Michel Stanesco, "Le secret du Graal et la voie interrogative", in *Travaux de littérature* publiés par l'ADIREL, X, Paris, Klincksieck, 1997, p. 26.

De ce fond de durée vague émergent parfois quelques précisions: la coutume du Baiser de l'Épervier dure depuis deux ans, Mabonagrain est «dié» à son don contraignant depuis sept ans, Laudine octroie à Yvain un délai d'un an, l'errance de Perceval en quête du Graal s'étend sur cinq ans.

Mais le temps des romans est discontinu: le temps de l'aventure découpe le temps normal. Si les paliers chronologiques les plus rigoureux sont posés dans *Le Chevalier au Lion*, le temps s'abolit pour le héros lors de sa folie. De même, dans *Le Chevalier de la Charrette*, la quête de la reine jusqu'au Pont de l'Épée se déroule en six jours; dès que Lancelot pénètre dans le royaume de Gorre, la chronologie devient floue. Au moment où l'on touche donc au domaine du féérique, du merveilleux, les repères chronologiques se brouillent et le temps devient cet "*in illo tempore*" des Évangiles, ce temps hors du temps, comme en témoigne le curieux dialogue entre Perceval et le Roi Pêcheur:

"Amis, de quel part venistes vos hui?

- Sire, fet il, hui matin mui

de Biaurepaire, ensi a non.

- [...] vos avez grant jornee faite.

Vos meüstes einz que la gaité

eüst hui main l'aube cornee.

- Einz estoit ja prime sonee,

fet li vaslez, ce vos aff"

(v.3109-3117).

D'ailleurs, aussitôt après avoir quitté le Château du Graal, Perceval rencontre sa cousine qui s'étonne de le voir "bien aiseiez et reposé" (v.3468), monté sur un cheval tout frais, alors qu'on ne pourrait trouver un "ostex" vingt-cinq lieues à la ronde. Son étonnement cesse tout à coup quand elle devine que Perceval a été l'hôte du "riche Roi Pescheor". Surgi brusquement sur la voie du héros au moment où il désespérait de trouver un abri pour la nuit

"Lors vit devant lui an un val

le chief d'une tor qui parut"

(v.3044-3045),

disparu aussi brusquement - et rappelons que les efforts déployés par Perceval afin de le retrouver n'aboutissent qu'aux cinq années d'errance et à l'oubli de Dieu - le château du Graal avec son caractère d'«apparition» échappe à la logique du temps comme à celle de l'espace.

Chrétien joue donc sur l'alternance des deux temps, le temps profane, linéaire, mesurable et le temps sacré, non-mesurable, sorte d'intemporel où le passé, le présent et l'avenir se confondent, temps des épreuves initiatiques ou

de l'Autre Monde. Tels sont le verger d'*Érec et Énide* (les fruits de toutes les saisons, les oiseaux de tous les climats s'y trouvent), le Château des Dames dans *Le Conte du Graal*, où Gauvain rencontre sa mère, sa grand-mère et sa soeur qui pourtant étaient mortes mais qui, «en dehors du temps», mènent une vie parfaitement «terrestre» ou le Château du Graal: l'épée que le Roi Pêcheur offre à Perceval lui est depuis toujours destinée, le Graal produit depuis quinze ans l'hostie qui forme la nourriture quotidienne du vieux père du Roi Pêcheur, la lance saigne toujours. Cette coexistence du temps linéaire, qui use et conduit à la mort et du "temps indivisible, qui reste absolument identique à lui-même si bien que, quelle que soit la durée qu'on lui assigne, on doit toujours le considérer comme un moment, comme un temps dont le commencement est identique à la fin et la fin au commencement, comme une sorte d'éternité"⁷⁸ est caractéristique du mythe.

Ce dédoublement du temps est peut-être le plus évident dans le roman possédant par ailleurs la construction chronologique la plus serrée, *Le Chevalier au Lion*. En effet, on pourrait dire que la durée temporelle s'y incarne sous deux formes: le temps d'Yvain et celui de Laudine. Le premier est un temps simple, homogène, tendu droit devant soi, se déroulant sur un plan unique. On dirait que c'est un temps qui «se presse»: Yvain veut à tout prix devancer les autres pour accomplir l'exploit de la fontaine, fait irruption tel un forcené dans la forêt, se «précipite» d'entrer au Château de la Pesme Aventure. Après la transgression du délai accordé par Laudine, on dirait qu'il est «hanté» par le souci d'«arriver à temps»: il «expédie» le combat contre Harpin le géant pour voler au secours de Lunete, accusée de trahison par le sénéchal de Laudine et menacée d'être brûlée vive si elle ne trouve pas un champion dans le délai fixé; il voudrait éviter le combat contre les maufés au Château de Pesme Aventure de crainte de «rater» le duel judiciaire en faveur de la cadette de Noire-Épine. Toujours dans cette deuxième partie, ceux qui, attirés par sa renommée, veulent solliciter son aide s'essoufflent à le suivre (c'est pourquoi deux pucelles, amies de la cadette de Noire-Épine, doivent se relayer pour, finalement, le rejoindre). Le texte multiplie donc les indices temporels de proximité suggérant une véritable "dramatisation du temps"⁷⁹.

⁷⁸ E. Cassirer, *Op. cit.*, p.134.

⁷⁹ Philippe Walter, *Notice à Yvain ou Le Chevalier au Lion*, in Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p.1176.

Tout autre est le temps de Laudine. Protégée par un «engin» merveilleux, elle demeure, alors que les gardiens de la fontaine se succèdent. Cette «éternité» est d'ailleurs signifiée par l'eau de la fontaine, susceptible de changement perpétuel, de renouvellement périodique. Avant l'arrivée d'Yvain, le temps est comme «suspendu». Dès que l'impétueux y fait son entrée, le temps se met en marche; Laudine elle-même en est contaminée quand il lui tarde d'attendre quelques jours encore l'arrivée du "chevalier le plus preux" et ordonne à Lunete de le lui amener le jour même. C'est pourquoi, en accordant un délai d'un an, Laudine utilise non pas «son temps à elle», mais le temps d'Yvain et c'est la raison pour laquelle, dans un premier moment, elle est vaincue. Elle limite l'errance de son époux à un an et fixe un terme précis à son retour: huit jours après la Saint Jean d'été, c'est-à-dire le 1er juillet:

"pansez de tost venir arriere
a tot le moins jusqu'a un an
huit jorz après la Saint Johan"

(v.2574-2576).

C'est le moment où le jour, la lumière, parvenus au maximum d'intensité vont commencer à décroître, ce qui peut annoncer un changement profond, inéluctable, renversant une situation qui semblait définitivement acquise. D'autre part, la date du 1er juillet partage l'année en deux moitiés égales, marquant ainsi une échéance symbolique: Yvain se trouve au carrefour de son destin. L'échéance temporelle lui dicte des contraintes auxquelles il lui est impossible de se soustraire. Or Yvain dépasse le délai, ce qui fait éclater le cadre d'un bonheur stable en apparence et conduit le héros à la folie: son drame résulte justement d'un rendez-vous manqué. La limitation solsticiale s'étant avérée insuffisante, Laudine recourt à une arme plus puissante: elle retire à Yvain l'anneau dont la circularité «magique» symbolisait l'abri, la sécurité, la fixation du centre. Privé de ce «point de repère», Yvain serait réduit à errer éternellement. Heureusement il y a le lion! Si, dans le combat des deux bêtes, Yvain a pu voir la figuration symbolique de sa destinée (le lion «enroulé» par le serpent qui l'étouffe), en coupant en deux le cercle que formait le serpent il échappe définitivement au danger de récréantise évoqué par Gauvain, mais aussi, en tranchant par la même occasion le bout de la queue du lion, il «tue» son côté agressif, égoïste. Dès qu'il s'associera au lion, il retrouvera le chemin vers la fontaine et l'entrevue «incognito» avec Laudine lui révèle

que, s'il fait vraiment sien le symbole du lion, symbole de foi, de générosité, de fidélité, il sera sûr de retrouver une épouse qui, à son tour, n'est plus exclusive, mais ouverte au dialogue, au respect et à l'estime qu'on doit à l'Autre⁸⁰.

L'espace subit lui aussi cette double détermination, chaque lieu et direction étant affectés d'un accent particulier qui recoupe la distinction fondamentale sacré/profane. La structure spatioculturelle des romans courtois⁸¹ s'organise autour d'une opposition fondamentale, celle entre **cortois** et **vilain** (non-courtois), **cortois** étant le terme fort de l'opposition.

L'espace courtois par définition est la cour d'Arthur, point fixe d'où tout part et où tout revient. Participant de la courtoisie, elle fixe aussi l'ordre du monde, l'ordre courtois, la seule source de valeur et la source de signification ultime du texte (v. aussi supra II,3).

En termes de cosmologie mythique, l'espace courtois serait une sorte de **centre du monde** organisé autour d'un point stable, le roi Arthur. En effet, si comme l'affirme Mircea Eliade⁸², le Centre est la zone sacrée par excellence, espace clos, destiné à l'aventure unique qui donne un sens réel à tout le récit, les textes des romans courtois (jusqu'à un certain point ceux de Chrétien aussi) reconnaissent à la Cour la structure d'un cercle avec, pour centre, Arthur. La Table Ronde serait le parfait symbole de cet espace.

Mais cet espace fermé, investi de toutes les valeurs positives éthiques et esthétiques, dont l'état «normal» est la «Joie», ce qui signifie

⁸⁰ Témoin en est le dialogue «racinien» par sa transparence ambiguë entre Yvain et son épouse

"«Encor s'il ne vos estoit grief,
de remenoir vos priëroie.
- Certes, dame, je nel feroie
tant que certainement seüsse
que le boen cuer ma dame eüsse.
- Or alez donc a Deu, biaux sire,
qui vostre pesance et vostre ire,
se lui plest, vos atort a joie!
- Dame, fet il, Dex vos en oie!»"

(v. 4616-4624).

⁸¹ On entend par structure spatioculturelle "la structure de l'univers imaginaire ou des catégories mentales de l'organisation du monde [...] qui soutient un texte littéraire et est présumée, en même temps que projetée, par celui-là" (Karin Boklund, *Socio-sémiotique du roman courtois*, in *Semiotica*, no.3-4, vol.21, 1977, p.237).

⁸² *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965; *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949.

que la cour est en harmonie avec l'ordre cosmique et protégée contre le chaos, du fait même de sa clôture, peut devenir vulnérable: il englobe un nombre limité d'éléments, alors que l'espace non-courtois qui l'entoure est illimité. La Cour s'oppose donc au «reste» comme *cortesia* s'oppose à *vilenie*, comme le cosmos s'oppose au chaos. Et comme le chaos risque d'engloutir le cosmos, cet espace extérieur est générateur de conflits qui mettent en danger l'harmonie de la cour. C'est pour résoudre le conflit en dehors de l'espace courtois que le héros part en *queste*⁸³. Le départ pour la quête entraîne le héros dans différents autres espaces, châteaux, villes, autres cours royales. Dans la plupart des cas, ces «sous-espaces» n'affectent pas le caractère mythique de la cour d'Arthur car, ou bien ils représentent des prolongements de l'espace courtois (tels sont Laluth, les châteaux de Guivret, de Gornement, de Blancheflor) ou bien ils sont finalement assimilés à l'espace chaotique (château du comte de Limors, par exemple). Plus intéressant est le cas des espaces possédant quelques-unes des caractéristiques courtoises et revendiquant les prérogatives du «centre». Tels sont les «espaces-prison» qui veulent retenir de force ceux qui y sont entrés, le Château de Pesme Aventure, où les trois cents malheureuses tisseuses sont retenues prisonnières dans un

"prael clos
de pex aguz reonz et gros"

(v.5185-5186)

ou le royaume de Gorre où les captifs de Logres, retenus par Méléagant le «mal-agissant» "an servitume", "an servage et an essil" (v.2091), attendent désespérément le libérateur qui les jettera "fors de cest prison" (v.2113).

Tel est également dans *Erec et Enide* le verger merveilleux de la Joie de la Cour, espace à prétention «centripète», assimilé pourtant à la suite du triomphe d'Erec sur Mabonagrain au vieil espace central. D'ailleurs, après la victoire d'Erec qui abolit la mauvaise coutume, tout l'épisode reçoit une explication parfaitement compatible avec l'idéologie courtoise: Erec et Enide ont rendu à la cour le couple de Mabonagrain et de son amie ce qui est cause de joie. Joie de la cour d'Évrain qui se prolongera dans la joie générale lors du couronnement d'Erec, fin «apothéotique» du roman.

Toutefois, après ce premier roman, dans tous les autres le nouveau sous-espace déplace l'ancien espace courtois et tend à devenir un nouveau centre, tout en assimilant l'ancien centre comme l'un de ses éléments. Ainsi,

⁸³. Dans cette perspective, la quête devient, on l'a vu (cf. supra II,3), le processus qui permet de définir le conflit parfois latent et vague, mais de le définir de telle manière qu'il pourra être résolu.

dans *Le Chevalier de la Charrette*, s'amorce pour la première fois un conflit réel entre «deux centres»: Gorre, espace de la «Joie d'amour» (la Joie étant une valeur cruciale de l'espace courtois), contre la cour d'Arthur, espace de l'Ordre, tous les deux autonomes⁸⁴. C'est aussi pour la première fois que le combat singulier du héros et de Méléagant, bien que s'achevant par la victoire de Lancelot, ne résout pas le conflit qui avait engendré la quête et Godefroy de Leigni qui achève le roman se garde bien d'offrir de «vraie» solution.

Dans *Le Chevalier au Lion* les deux centres coexistent à égalité: «l'au-delà» féminin, château de la Fontaine et domaine de Laudine, et la Cour d'Arthur et le problème d'Yvain est de concilier ces deux espaces et leurs exigences. C'est justement le fait d'avoir accordé la priorité tantôt à l'un, tantôt à l'autre qui a entraîné la faute du héros vis-à-vis de l'ordre des deux espaces et sa folie. Et si la fin présentant un Yvain en armes et agenouillé devant Laudine, tel un vassal rendant hommage à son suzerain, pourrait nous faire croire à la suprématie du Centre féminin et féérique, il ne faut pas oublier que le même Yvain, dans le combat qui précède immédiatement - et conditionne - la réconciliation, a été reconnu égal à Gauvain, neveu et substitut du roi Arthur, donc un chevalier courtois accompli du point de vue de l'éthique arthurienne.

Chrétien essaie de trouver une solution «originale» à ce conflit en «valorisant» un espace non-courtois par excellence, la forêt, où le vilain règne en maître, traditionnellement un espace sauvage, antithétique de la vie civilisée, domaine privilégié toutefois de «l'aventure», de la prouesse chevaleresque. Trois des cinq romans de Chrétien débutent par une action entreprise dans la forêt: la chasse au Blanc Cerf, dans *Érec*, le chemin vers la Fontaine merveilleuse qui passe par la forêt de Brocéliande, dans *Yvain*, la rencontre «décisive» que Perceval fait des cinq chevaliers (*Le Conte du Graal*). La forêt devient ainsi lieu privilégié des changements profonds, espace de la solitude mais aussi sorte de «chemin initiatique». Dans *Le Chevalier de la Charrette*, la forêt «guide» Lancelot, tel l'animal blanc des lais féériques, vers Guenièvre: il y rencontre la pucelle qui lui indique le chemin, le vavasseur qui l'héberge, il y trouve le peigne de Guenièvre. Lors de sa folie, Yvain, réduit à une quasi-animalité, se réfugie dans la forêt. Chrétien n'opte pas pourtant pour l'«état sauvage», car la réintégration du héros au monde courtois commence tout de suite (l'ermite et la dame de Noroison sont les agents de cette réintégration).

⁸⁴ D'ailleurs Guenièvre interprète la quête de Lancelot comme un problème purement personnel, irrélevant pour la cour d'Arthur.

Après sa guérison, le héros s'aperçoit que le château de sa bienfaitrice est «à deux pas» de la forêt. Les deux centres, séparés dans la première partie du roman, cessent de l'être: cette forêt «humanisée» (l'ermite est une sorte de «cultivateur-civilisateur» de cet espace⁸⁵) permet la communication entre les deux espaces sans qu'il y ait besoin de «guides».

Le conflit entre les deux centres s'accuse irrémédiablement dans *Le Conte du Graal*, où "le monde arthurien n'est plus en mesure de constituer une autarcie; il n'est plus le point de départ et le point d'arrivée de l'action, il n'est plus le centre exemplaire en toute chose, si bien qu'il perd aussi de l'importance sur le plan formel"⁸⁶. Cette «différence» du fonctionnement de la Cour d'Arthur dans *Le Conte* par rapport aux autres romans est accentuée encore par le caractère différent de Perceval comparé aux autres héros de Chrétien et par son comportement différent face à la cour d'Arthur. Dans les autres romans la carrière aventureuse du héros part de la cour et y aboutit glorieusement, avec une visite intermédiaire, les aventures elles-mêmes connaissant une gradation. *Le Conte* débute dans la forêt, cette *Gaste Forest*, espace approprié au sauvageon qui ne possède pas encore de nom. Au terme de son itinéraire, ayant éprouvé la vanité de la vie chevaleresque, Perceval reviendra encore à la forêt, celle de l'ermitage, non plus espace de la vie sauvage, mais lieu d'épreuve, sorte de «désert» où l'on se perd pour se retrouver face à soi-même et face à Dieu⁸⁷. Qui plus est, le coup d'essai de Perceval, qui est un coup de maître, la victoire contre le Chevalier Vermeil, «alter-ego» de Méléagant, opposant absolu du monde arthurien, laquelle, normalement devrait clore de manière apothéotique la série des aventures, ne fait que l'ouvrir. Après la visite au Château du Graal, Perceval n'est plus intéressé à arriver à la cour d'Arthur: c'est, par contre, celle-ci qui part à sa recherche dans l'épisode des gouttes de sang sur la neige. En outre, après le discours «tentateur» de la Demoiselle à la Mule, Perceval dira "tot el", il dira «mon» à la cour d'Arthur et à ses valeurs. Les «errances» de Perceval peuvent sembler autant d'«erreurs» selon l'optique arthurienne car, dès le début, la cour ne le «reconnaît» pas et ce sont des «marginiaux», des êtres sans importance (le nain, la pucelle qui rit) qui affirment sa valeur. Contre

⁸⁵ Voir J. Le Goff et Pierre Vidal-Naquet, *Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse d'analyse d'un roman courtois*, in *Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

⁸⁶ E. Köhler, *Op. cit.*, p.280.

⁸⁷ Voir à propos du rôle «érémitique» de la forêt l'article de J. Le Goff, *La Forêt-désert dans l'Occident médiéval*, in *Imaginaire médiéval*, *Op. cit.*

la Cour d'Arthur, siège des valeurs formelles, inauthentiques⁸⁸, devenue ici monde «autre», aliénant, se dresse un nouveau centre sacré, celui du Graal, situé hors de l'espace repérable et mesurable. Selon la logique du récit, l'action ne devrait plus s'achever à la cour, mais au Château du Graal.

g. «Scénario» mythique des romans de Chrétien de Troyes

*"Rien ne me porroit retenir
que je n'aille querre la Joie."*

(*Erec et Enide*, v.5424-5425)

Le point de départ de ma démarche était la constatation d'une coexistence, dans les romans de Chrétien de Troyes, de la cohérence narrative immédiate et de celle du récit mythique. *Erec et Enide*, premier roman arthurien, à la fois "héroïque, chevaleresque et matrimonial"⁸⁹ tire de la matière légendaire celtique - ou plutôt des «contes d'aventures» bretons qui s'en inspirent - une démonstration de la fonction idéale de la noblesse guerrière dans le cadre de la société courtoise: Érec quitte la cour d'Arthur pour conquérir une épouse, s'abandonne aux plaisirs de l'amour au mépris de ses devoirs chevaleresques mais, ayant pris connaissance par la «folle parole» d'Énide de sa récréantise, se rachète par une série d'épreuves graduées, en «mettant en jeu» sa dame. «Mort et ressuscité», il affrontera l'épreuve ultime qui rendra la joie à la cour d'Evrain et ensuite, par le retour du couple, à celle du roi Arthur. Le roman s'achève par la fête du couronnement d'Érec et d'Énide. Le conte de la chasse du Blanc Cerf doublé par celui de la coutume de l'épervier pose donc le cadre merveilleux de la quête de l'épouse, associant la chasse et le mariage. Lui répond, à la fin du roman, l'épisode de la Joie de la Cour, dont les dames

*"un lai troverent
que le Lai de Joie apelerent"*

(v.6135-6136),

⁸⁸ Ce traitement nouveau de la cour d'Arthur se dessine déjà dans *Yvain* où Gauvain, parangon des vertus chevaleresques, intervient deux fois dans l'action et à chaque fois il a tort: il «convainc» d'abord Yvain de quitter Laudine pour sacrifier à la prouesse toute formelle et accepte ensuite d'être le champion de l'aînée usurpatrice des sœurs de Noire-Épine, ce qui veut dire qu'il n'est plus capable de discerner la Vérité.

⁸⁹ Daniel Poirion, *Résurgences. Op. cit.*, p.138.

mais qui, plus vraisemblablement, s'inspirait d'un lai breton, selon l'hypothèse avancée par Charles Méla⁹⁰. Chrétien projette donc un récit mythique sur un roman héroïque (technique présente déjà dans les romans de *Thèbes* ou d'*Énéas*) et en même temps projette un motif folklorique (celtique) sur le schéma de l'aventure chevaleresque. Le roman fait donc resurgir, déguisé mais encore repérable, le modèle mythique primitif: «la chasse de l'épouse», donnant accès à la Souveraineté. Motif situé à la frontière de deux mondes, celtique et courtois, expression de deux structures mentales, inconsciente et consciente, archaïque et médiévale. "Par son récit, et la conjointure qu'il lui donne, l'écrivain rejoint ou recrée le mythe. Mythe simplifié, décanté, «modernisé», mais communiquant par sa structure avec divers systèmes de pensée, à plusieurs niveaux, selon divers secteurs de la culture et de la connaissance"⁹¹ et permettant de mettre en rapport le mariage et le couronnement et, à la limite, ce monde-ci et l'Autre Monde.

De même, dans *Le Chevalier de la Charrette*, l'enchaînement des aventures, le trajet même de Logres à Gorre et le passage de la servitude à la liberté par les vertus d'un seul font penser d'abord au thème christique. Il suffit de rappeler la charrette, objet de honte, mais à la fois passage obligatoire vers la gloire et la délivrance, ce qui l'apparente à la croix, la joie avec laquelle Lancelot est accueilli à Gorre par les prisonniers et enfin l'espoir que sa sortie victorieuse du royaume "dont nus estranges ne retorne" (v. 641) mettrait fin à leur captivité:

"car puis que li uns leaumant
 istra fors de ceste prison,
 tuit li autre, sanz mesprison,
 an porront issir sanz desfance"

(v. 2112-2115).

Le voyage de Lancelot dans le royaume de Gorre correspond à l'entrée du héros libérateur dans l'Autre Monde, telle qu'elle apparaît dans la tradition antique ou celtique. Le parcours qui conduit Lancelot vers Guenièvre, depuis le château de la lance enflammée, l'épreuve du lit chez la demoiselle entreprenante, la découverte du peigne de Guenièvre, la protection accordée à la pucelle importunée par le prétendant éconduit, la visite au cimetière futur, le passage des Pierres, le combat contre l'orgueilleux gardien du gué et enfin jusqu'au passage du pont de l'Épée

⁹⁰ *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

⁹¹ D. Poirion, *Op. cit.*, p.142.

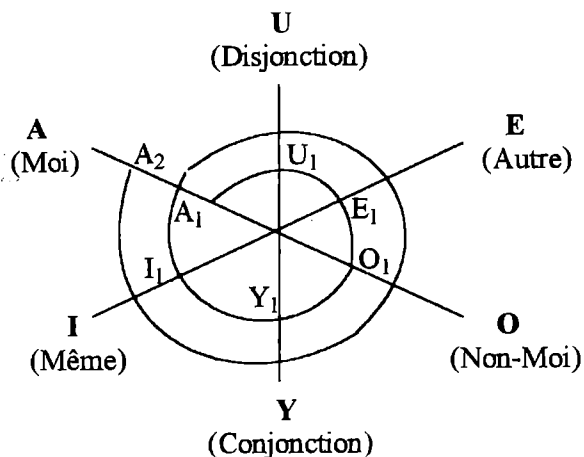
est jalonné de signes qui associent la prouesse (annulant la «honte» rattachée à la charrette) à la fidélité sans faille d'un amour exclusif. En faisant de Lancelot un parfait amant courtois, Chrétien modifie le sens de ce mythe primitif. En fait, Lancelot est mû par une idée unique, toutes ses actions sont subordonnées à son «penser» amoureux et ce sens nouveau se superpose sur l'ancien, releguant celui-ci au second plan. La combinaison de ces deux sens assigne au roman son statut dynamique, d'oeuvre «fabriquée» mais qui révèle «l'ombre» d'un mythe.

Dans la culture européenne, le «moment» Chrétien de Troyes serait celui où le mythe bascule vers le roman. Si par mythe on entend le récit des activités humaines fondamentales et significatives, investies de valeur exemplaire, telles l'action, l'amour et la connaissance, s'il tient à la fois du discours et du symbole, en introduisant la linéarité du récit dans l'univers non-linéaire du sémantisme, si, enfin, la fonction du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction en réconciliant l'Homme et le Cosmos par la force du Logos, les romans du maître champenois ont une structure mythique. Le scénario des romans de Chrétien est celui même du mythe: le voyage du héros qui comprend un aller dans l'«Autre Monde» et un retour triomphant. Le héros quitte toujours son monde (monde du Moi) et, dans sa quête, trouve l'Autre qu'il réintègre, après une victoire sur son double négatif (le Non-Moi), dans le même (Moi + Autre = Couple). Son caractère d'élu, de champion de l'ordre ainsi que sa nouvelle valeur seront sanctionnés par la Communauté (Cour d'Arthur et, probablement, dans le dernier roman, Château du Graal.)

Apparemment, les romans s'achèvent dans le point où ils ont commencé, mais leur structure ne me semble pas tant être circulaire, ainsi que l'affirme S. Bayrav⁹², mais «en spirale»⁹³: le héros n'est plus ce qu'il a été au début du récit, son être a de beaucoup augmenté. Le schéma suivant qui tente d'appuyer les affirmations ci-dessus articule le récit en un ou plusieurs tours de spirale autour d'un modèle tabulaire fixe à six angles, nommés «postes».

⁹² "Dans tous ces romans, le point final rétablit une situation initiale [...]. Le roman trace donc un cercle, l'aventure extérieure s'annule par ce moyen. Seule reste l'expérience morale qui marque le héros" (*Op. cit.*, p.95).

⁹³ J'emprunte ce terme à Pierre Gallais qui, dans son article *L'hexagone logique et le roman médiéval*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale* no.1 et 2, 1975, avance l'hypothèse que le roman médiéval est sous-tendu par une structure «spiralee» et «hexagonale» et applique ce modèle de l'hexagone au roman *Erec et Enide*. V. aussi *Dialectique du récit médiéval (Chrétien de Troyes et l'Hexagone logique)*, Amsterdam, Rodopi, 1982.



La narration part d'un premier poste (A1) et progresse naturellement vers le deuxième, le troisième, etc (U1,E1,O1,Y1,I1) jusqu'à ce qu'elle revienne au premier poste de la seconde spire.

Signe de l'équilibre dans le déséquilibre, de l'ordre dans le désordre, de l'être aux prises avec les transformations, la spirale possède, ainsi que l'affirme Gilbert Durand⁹⁴, la propriété remarquable de s'accroître sans modifier la forme de la figure totale, représentant donc la permanence de l'être au cours des fluctuations dues au changement. Le roman, dont une des caractéristiques essentielles est la dimension temporelle (l'action y progresse dans le temps), s'inscrit dans cette structure, dessinant une figure de plus en plus large, chaque retour «apparent» indiquant, en fait, un progrès de la qualité.

L'hexagone, figure proposée par Robert Blanché dans *Structures intellectuelles*⁹⁵, est une structure logique, un modèle de fonctionnement correct de la raison, tentant de résoudre à son tour le même problème de l'opposition des contraires. Les quatre grandes étapes de la narration, la situation initiale, les épreuves qualifiante, principale et glorifiante s'inscrivent facilement dans les postes de l'hexagone⁹⁶.

⁹⁴ *Op. cit.*, p.391.

⁹⁵ Paris, Vrin, 1966.

⁹⁶ Pour Pierre Gallais les six postes de l'hexagone logique s'appliquent au roman médiéval de la façon suivante: A, monde du Sujet, point de départ obligatoire, c'est normalement la cour d'Arthur. Le poste peut encore être occupé par une ville, un château, bref une société constituée d'après les mêmes normes courtoises que le monde arthurien. U, c'est la disjonction de A (le héros quitte la Cour), E, c'est l'Autre Monde, O, c'est le poste du

La situation initiale tombe en A, poste qui représente le monde du Sujet, monde qui ne peut pas prétendre à la totalité, puisqu'en face de lui se dresse un autre monde, E. A et E sont des opposés, des contraires, mais complémentaires. Seule leur jonction pourrait exprimer la totalité.

L'épreuve qualifiante se situe en E, «l'Autre Monde». D'ailleurs la décision même de se disjoindre du propre monde (U) est un premier signe d'élection. Il convient de remarquer que le faux héros n'aboutit jamais en E (Calogrenant dans *Yvain* ou Gauvain dans *Le Chevalier de la Charrette*).

L'épreuve principale prend le plus souvent la forme d'un combat, affrontement situé en O, poste contradictoire de A. Le Sujet doit affronter en O la négation de A et la nier à son tour. C'est dans ce poste que le héros doit triompher de son double monstrueux (combat d'Érec contre Mabonagrain) ou de l'Adversaire (Lancelot affrontant Méléagant, Yvain tuant les deux *maufés*). O représente donc le point culminant où s'opère une inversion fondamentale: manque/possession, perte/récupération. En Y, poste de la conjonction, se situe le mariage ou l'obtention de l'objet/l'être complémentaire (mariage d'Érec, nuit d'amour de Lancelot, mariage puis réconciliation d'Yvain).

L'épreuve glorifiante est marquée, selon Pierre Gallais, par le retour en A du Sujet qui y amène l'Objet acquis, et qui est essentiellement l'autre. Réussite sanctionnée par un «contrat», signifiant l'accord du monde E. Si cette situation peut s'appliquer à *Erec et Enide*, roman sur lequel s'appuie d'ailleurs l'analyse de Gallais, elle ne semble plus correspondre aux autres romans. En effet ce n'est pas Lancelot, le héros, qui ramène Guenièvre, mais le «raisonnable» Gauvain et le seul espace de Joie pour les amants est, paradoxalement, Gorre, l'Autre Monde. Yvain non plus ne revient à la cour d'Arthur, mais choisit de rester dans l'Au-delà féminin de Laudine. Que dire encore de Perceval, le «différent», celui qui, en disant "tot el" se détourne définitivement du «monde du Moi»?

Autant d'écarts qui s'expliquent peut-être par le fait que les textes écrits par le maître champenois ne sont plus des mythes et encore moins de simples contes. Chrétien utilise volontiers un matériau mythique qu'il emprunte parfois à des traditions différentes, voire opposées. La fontaine

Combat, en Y se réalise la conjonction du Sujet avec l'Objet quêté, I représente le contrat qui sanctionne cette union. Parce que cette manière d'envisager les postes m'a semblé un peu réductrice et afin de mieux mettre en évidence la spécificité thématique des romans de Chrétien de Troyes, telle qu'elle s'est dégagée le long de ce chapitre, j'ai choisi une terminologie différente pour les postes qui me semble mieux adaptée à exprimer la «cohérence mythique» des romans du maître champenois.

magique par exemple peut renvoyer à certains lieux de culte de l'Antiquité gréco-latine (sanctuaires où l'on révérait des nymphes) autant qu'à la forêt de Brocéliande, riche de merveilles dans la tradition celtique. Le découpage original des motifs, la transformation perpétuelle des formules qui les résument rendent problématique l'identification - par delà le syncrétisme culturel - de structures mythiques complètes et cohérentes. En fait chaque élément de sens fonctionne et signifie par rapport aux autres (n'est-ce pas là, justement, le rôle de la conjointure?). Le mythe n'est plus transmis, mais recréé à partir des signes narratifs dans le jeu d'une rhétorique omniprésente⁹⁷. Les textes disent moins qu'ils ne suggèrent et, par les mythes qu'ils mettent en oeuvre, ouvrent la voie au mystère, affinent l'art de signifier sans tout dire, de poser des questions qu'on ne doit cesser d'approfondir. Car les romans de Chrétien, tous les exégètes en sont d'accord, sont irréductibles à un sens unique et même, qui plus est, à un sens ultime obtenu par l'approfondissement des sens successifs. Or le polysémantisme est caractéristique du mythe. Un mythe, tout comme un symbole, ne signifie pas. "Il évoque et focalise, assemble et concentre de façon analogiquement polyvalente une multiplicité de sens"⁹⁸.

Si le mythe «muet» (*muthos*) s'oppose au discours (*logos*) comme le caché à l'ouvert, il concerne également la parole. Dans ce sens, les romans du maître champenois tentent de reconstituer une parole mythique autour de laquelle s'organise la narration. Les romans de Chrétien de Troyes seraient-ils les derniers «mythes» d'un monde qui, au-delà des signes, cachait un Sens?

⁹⁷ Voir D. Poirion, *Op. cit.*, p.182-183.

⁹⁸ René Alleau, *Op. cit.*, p.12-13.

3. Subversion du modèle mythique

*"Ja n'en seroiz Tristanz clamez,
Ne je n'an serai ja Yseuz"
(Cligés, v.5200-5201).*

*"Por ce einsi com an prison
Est gardee an Costantinoble, [...]
L'empererriz, quex qu'ele soit"
(Cligés, v.6652-6655).*

Si l'analyse des romans de Chrétien de Troyes menée ci-dessus a permis de repérer l'existence de schémas et même d'un «scénario» mythiques, force nous est de constater des écarts également.

Nous avons vu que Yvain, après avoir "perdu sa joie", veut se donner la mort. Perdant ses esprits, il "tombe pâmé" (évanouissement proche de la mort). Dans sa chute, il se blesse dans son épée, ce qui induit le lion à «cuider» "mort veoir son conpaignon et son seignor;" (v.3500). À son tour il veut se jeter dans l'épée de son maître et Yvain recouvre ses esprits juste à temps pour le secourir. Peut-on parler dans ce cas de «suicide symbolique»?⁹⁹

Le nom n'est lui non plus toujours expression et porteur d'une «destinée». En plus du nom de Fénice dont la signification sera analysée en détail ci-dessous, l'exemple le plus intéressant est celui de la Male Pucelle dans *Le Conte du Graal*. À première vue, le nom exprime une essence traduite par un comportement (son attitude envers Gauvain). Mais cette «essence» s'avère être simple **apparence**, expliquée par un ressort psychologique: après que son fiancé a été tué dans un combat, elle en est restée si profondément marquée qu'elle se conduit délibérément d'une manière odieuse, espérant rencontrer celui qui, révolté de sa méchanceté, finirait par la tuer. Son repentir sincère lui fera choisir le bien aussi lucidement et aussi impétueusement qu'elle avait choisi le mal. Pourtant le fait que le nom de cette femme au caractère fort s'explique par

⁹⁹ V. aussi infra V,2,e, **Ironie**.

une circonstance particulière de sa vie, met en question la capacité du nom d'exprimer l'essence de la personne.

Si normalement les épreuves que doit affronter le protagoniste s'ordonnent selon un parcours ascendant, empruntant la forme de la spirale et conférant au héros un «surplus d'être» on peut parler aussi de parcours régressifs, «à l'envers». Tel est, par exemple, le parcours d'Yvain lorsqu'il accepte le défi de Gauvain, mais oublie la parole donnée à Laudine et dépasse le délai accordé¹⁰⁰, ce qui le fait regresser à l'état sous-humain (pendant sa folie, Yvain vit comme une bête sauvage). Tel est surtout le cas de Gauvain dans *Le Conte du Graal*, où cette régression ne se réduit plus à un seul épisode, mais s'étend sur toute la seconde partie du roman. Si on veut s'interroger sur le sens de ce parcours, il faut se rappeler que le nom et renom de Gauvain sont liés à la notion de courtoisie, dans le sens de raffinement de moeurs, de conduite, de langage et surtout de «mesure». Courtoisie dans un sens «formel» en somme. Si Gauvain parcourt la spirale à l'envers, c'est que déjà depuis *Le Chevalier de la Charrette*, le héros guerrier et amant sublime est celui qui passe outre. Or Gauvain n'a plus cette capacité. Dans la deuxième partie du *Conte du Graal*, sa prouesse est contestée (accusation de meurtre portée par le roi d'Escavalon, moqueries des habitants de Tintagel, épisode du soulèvement communal des bourgeois de la cité d'Escavalon), il perd son statut de «jeune premier amoureux» en dépit de l'épisode attachant de la Pucelle aux Manches Petites (il suffit de rappeler les humiliations que lui inflige la Male Pucelle), en un mot, il s'enlise de leurre en leurre pour aboutir au Château des Dames, monde féminin et «maternel», mais aussi monde des ombres. La volonté de Gauvain d'attirer la cour d'Arthur dans ce "royaume féminin du temps suspendu et de la mort"¹⁰¹ (n'oublions pas qu'il y avait envoyé un messenger avec la consigne de demander expressément au roi de le rejoindre au bout de cinq jours pour assister à son combat contre Grinomalant - v.8840-8851) semble annoncer la menace qui va désormais peser sur le monde arthurien et que *La Mort Artu* exploitera jusqu'à ses ultimes conséquences.

Ce parcours à rebours met aussi en question, à travers le neveu du roi Arthur, les valeurs du monde qu'il incarne. Gauvain «tourne en rond»,

¹⁰⁰ Cf. Mihaela Voicu, *L'hexagone logique et le roman «Yvain» de Chrétien de Troyes*, in *L'Adéquation des modèles dans la recherche linguistique et littéraire*, «Colloques» no.2, 1979, Tipografia Universității din București.

¹⁰¹ Emmanuèle Baumgartner, *Le récit médiéval. XIe-XIIIe siècles*, Paris, Hachette, 1995, p.59.

ne change pas, les aventures ne lui échoient plus et ne façonnent plus son destin. Héros figé, prévisible, Gauvain devient protagoniste d'un récit qui risque lui aussi de devenir prévisible, aux contours fixes. C'est pourquoi l'ingéniosité de Chrétien lui opposera l'amant de la reine Guenièvre dans *Le Chevalier de la Charrette* (n'oublions pas que dans ce roman Gauvain arrive toujours après Lancelot) et surtout le nouveau venu qu'est Perceval dans *Le Conte du Graal*. Ce parcours à l'envers de Gauvain ne reçoit toute sa signification que lorsqu'on le compare à celui de Perceval: le héros *nice* «s'arrache» au monde maternel, Gauvain y retourne. Perceval connaît une triple initiation (à la chevalerie, à l'amour et au Graal), Gauvain perd progressivement sa qualité d'initié, ne fût-ce qu'au code de perfection chevaleresque et courtoise. D'ailleurs, dans la seconde partie du roman, c'est justement son statut de chevalier et le code d'honneur et d'amour qui le sous-tendent qui sont mis en question. D'autre part, n'oublions non plus la situation paradoxale de Gauvain qui va adouber deux cents nouveaux chevaliers "vaslets et chenus" au Château des Dames.

L'institution chevaleresque, modèle exemplaire, n'aurait-elle plus cours que dans le royaume des ombres? C'est ce que suggère également la première partie du roman, par la présentation qu'elle fait de la cour d'Arthur. Il suffit de se rappeler l'entrée que Perceval y fait pour la première fois, les attitudes respectives du roi et du *nice* et souligner surtout que Perceval ne doit pas son initiation chevaleresque au "roi qui chevaliers fet", mais au prud'homme Gornemant.

La cour d'Arthur, on l'a vu déjà, perd définitivement dans *Le Conte* la prérogative de centre exemplaire du monde. Mais le mouvement avait été amorcé depuis *Le Chevalier de la Charrette* quand, pour la première fois, on a pu parler de la «coexistence de deux centres» (cf. ci-dessus, IV,2,f). Coexistence qui, du point de vue de la mentalité mythique, est une aberration, mais point si on se situe dans la perspective de la fiction, espace où «tout est permis». Ne dit-on pas, à juste raison, que «la fiction surpasse la réalité»?

Tous ces écarts subvertissent donc le «modèle mythique» et donnent aux romans du maître champenois le statut qui est leur: celui de fictions, de "contes vains et plaisants", soumis totalement au pouvoir d'un «Auteur».

Parmi les romans de Chrétien de Troyes, il y en a un qui est «fait d'écarts»: il s'agit de *Cligés*, le seul ne possédant pas, à mon avis, de structure mythique bien qu'il soit lui-même réponse à un mythe (c'en est peut-être justement la raison!), roman de paroles et «roman de la parole», mais de la parole fausse, de l'illusion.

Cligés occupe une place à part, non seulement dans l'oeuvre, mais encore dans l'exégèse du maître champenois. En effet, alors que l'action des romans arthuriens (dont la formule a été «inventée» par Chrétien) est généralement baignée dans une étrange atmosphère de merveilleux, «semblance» qui paraît suggérer toujours une «senefiance» se déroband aux seules capacités rationnelles (cf. infra V,1), *Cligés* se remarque par des raisonnements dialectiques brillamment conduits, par la structure et la motivation des faits toujours clairement définies et, enfin, par le recours constant à des références littéraires tout de suite reconnaissables. Tout cela a bien sûr intrigué de sorte que le roman a suscité des interprétations contradictoires, plus qu'aucune autre oeuvre de Chrétien. Les jugements, surtout au début du siècle, ont été, eux aussi, contradictoires. Le roman a été tantôt l'objet d'interprétations péjoratives¹⁰², tantôt apprécié comme l'oeuvre permettant de mieux juger de l'art littéraire et de la technique de l'auteur¹⁰³.

L'«artificialité» de *Cligés* a été constamment retenue par les critiques et l'on en a presque toujours fait grief à Chrétien. Je préfère l'appeler «illusion», signe sous lequel est placé le roman et qui «compromet», en les annulant en tant que tels, les «aspects du mythe» repérés dans les autres romans.

Ainsi, on pourrait difficilement parler dans le cas de *Cligés* de «suicides symboliques» suivis de «résurrections» à une nouvelle vie, qualitativement autre, passage souvent sanctionné par l'obtention d'un nouveau nom. La mort de Fénice n'est au fond qu'une fausse mort. Bien que destinée, dans l'intention de l'héroïne, à la soustraire à une réalité décevante (être l'épouse d'un homme qu'elle n'aime pas et «risquer» la situation d'Iseut) et à l'introduire à une réalité plus «essentielle» (partager la vie de celui qu'elle aime), cette «fausse mort» se venge contre celle qui

¹⁰² Le critique le plus sévère en est peut-être Gaston Paris qui, dans *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1912, écrivait: "*Cligés* est celui de tous les poèmes de Chrétien qui a pour nous le moins d'attraits; le style en est particulièrement pénible et maniéré; les sentiments y sont décrits et exprimés avec une froide subtilité; les caractères y sont faiblement ou banalement tracés; le vieux motif oriental sur lequel le roman est construit y est, peu heureusement, altéré dans le détail et une introduction inutile et parfaitement ennuyeuse, sortie de l'invention du poète, fait attendre trop longtemps au lecteur le vrai commencement de l'action" (p.309).

¹⁰³ "Toute étude de la personne, du talent, de l'oeuvre de Chrétien devra prendre pour base une analyse minutieuse de *Cligés* [...]. Nulle part ne se révèle plus clairement que dans *Cligés* le moraliste, le psychologue, l'artiste - ajoutons, le plagiaire - qu'a été Chrétien de Troyes" (A.G. van Hamel, *Cligés et Tristan, in Romania*, tome XXXIII, 1904, p.486).

en est bénéficiaire et institue une relation paradoxale, qui fonctionne à tous les niveaux du roman, entre intention et résultat, ce qui ne constitue qu'un aspect de la relation paradoxale plus générale entre illusion et réalité (cf. infra V,2,f). Une action raisonnée et motivée en vue d'une intention précise (telle l'action de Fénice) est la projection d'une certaine vision de ce que les choses doivent être dans un avenir déterminé. Or cette projection est démentie non seulement par la «réalité» (ce qui serait dans l'ordre des choses), mais par la structure même de la fiction. Fénice avait formulé le projet d'une vie d'amour et de «solitude à deux» avec Cligès, projet facilement réalisable grâce à la potion magique. La réalité qu'elle obtient est celle de la «fausse mort». Le «suicide» de Fénice est factice tout comme sa résurrection à une nouvelle vie et tout comme la «joie» qu'elle goûte dans cette nouvelle vie. «Fausse morte», Fénice ne peut être qu'une «fausse vivante» et sa «mort symbolique» n'est qu'un subterfuge, une ruse qui ne la fait nullement aboutir à une nouvelle qualité morale.

Le nom même de Fénice, dérivé de Phénix, oiseau mythique qui symbolisait dans toute la littérature médiévale la mort et la résurrection ne peut pas dans ce cas représenter l'essence de l'individu car la mort, tout comme la résurrection qui lui succède, ne sont que des simulacres, des leurre. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, lors de la première apparition de Fénice, l'auteur insiste sur sa beauté unique. Son nom même est expliqué en «termes de beauté»:

"Fenyce ot la pucele a non:
Ce ne fu mie sanz reison.
Car si con fenix li oisiax
Est sor toz les autres plus biax,
Ne estre n'an pot c'uns ansamble,
Ice Fenyce me resamble:
N'ot de biauté nule paroille"

(v.2685-2691).

L'intérêt de ce passage réside non dans ce qu'il exprime, mais dans ce qu'il tait. La qualité fondamentale et distinctive du phénix, sa capacité de ressusciter, n'est même pas suggérée. De même que le nom d'Hélène s'associe inmanquablement à «Beauté» ou celui de Roland à «Courage», le phénix ne peut être envisagé en dehors de sa résurrection qui est, pour ainsi dire, sa **raison d'être**: "Le Phénix [...] vit au moins cinq cents ans; quand il se sent vieillir, il rassemble des brindilles parfumées, puis se construit un bûcher; il se tourne alors vers le soleil en battant des ailes pour allumer le feu, et se brûle. Mais un jour après, l'oiseau renaît de ses

ces. Cet oiseau symbolise Notre Seigneur Jésus-Christ¹⁰⁴. L'omission est trop importante pour qu'on puisse concevoir que Chrétien ait pu «oublier» cette association essentielle. Le silence volontaire de l'auteur est sans doute porteur de sens.

Le «rite de passage» conduisant du château d'Alis au verger et à la tour bâtie par Jehan, le serf fidèle et habile, se fait par ... le cimetière, espace difficilement associable non seulement à la résurrection, mais surtout au parfait amour vers lequel les amants semblent se diriger. L'enlèvement de la fausse morte contient d'ailleurs bon nombre d'accents burlesques (voir aussi V,2,f). Le tombeau, construit par le même Jehan, est gardé par trente chevaliers. S'il est vrai que ceux-ci, furieux d'avoir été obligés de monter le guet, mangent, boivent et ... s'endorment, Cligès doit affronter d'autres difficultés: le tombeau est éclairé par "dis cierges qui ardent" (v.6081), "clos estoit tot anviron [...] de haut mur" (v.6098-6099) et la porte est fermée par dedans. Soutenu par "Amors [qui] li enorte et semont" (v.6107), Cligès escalade le mur sans difficulté, "car molt estoit preuz et legiers" (v.6109) ce qui, il faut l'avouer; est un peu court en matière d'explications. Enfin, les amants aboutissent à la tour du verger, *locus amoenissimus*, d'un confort et d'une beauté magiques. Le fidèle Jehan leur a fourni le lieu idéal pour la situation idéale que le couple n'aurait pas pu avoir dans la vie réelle: la possibilité de vivre ensemble sans que Fénice ait à encourir le «partage» qui lui répugne et sans que sa réputation ait à souffrir. Dans ce «*locus magicus*» le moindre désir s'accomplit à l'instant. Il suffit d'imaginer, de désirer: la «réalité» s'offre immédiatement pour combler le désir. Comme il sied au *locus amoenus* et au *locus magicus*, le verger est bien caché, protégé contre tout regard indiscret, ses portes et fenêtres peuvent s'ouvrir seulement sous les doigts du «magicien» Jehan. En outre, il est entouré d'une haute muraille, infranchissable. Apparemment un «Autre Monde» fermé aux non-initiés et dont l'accès semble difficile. Pourtant, alors que dans les autres romans l'entrée de ce monde «autre» est conditionnée par la valeur de celui qui veut y pénétrer, valeur sanctionnée par les épreuves que le héros doit victorieusement traverser, le mur «infranchissable» qui entoure le verger est franchi «par accident» par l'anonyme chevalier Bertrand, à la poursuite de son épervier. Sans difficulté, il grimpe au mur juste à propos pour voir le couple allongé à l'ombre d'un arbre qui pousse, comme par hasard, près

¹⁰⁴ *Bestiarium Ashmole 1511*, conservé à la Bodleian Library d'Oxford, traduit en français par Marie-France Dupuis et Sylvain Louis, Paris, Club du Livre, 1984, p.127.

de la muraille, arbre lui aussi couvert de fruits et abritant le sommeil des amoureux. Tous ces éléments contextuels pourraient nous faire penser au Paradis terrestre et à l'Arbre de la Connaissance, analogue au Pin de la Fontaine d'*Yvain*. Pourtant pourrait-on parler d'Arbre de Vie dans ce lieu de fausse mort? Car on ne peut manquer de faire un rapprochement: Bertrand grimpant facilement sur un mur infranchissable rappelle bizarrement Cligès escaladant, avec la même aisance, le mur qui entourait le cimetière. Et le parallélisme s'impose: le verger n'est pas un «autre monde» avec les caractéristiques que cet endroit possède dans les autres romans de Chrétien, mais bien, tout comme le cimetière, un lieu de «fausse mort». Et la conclusion s'impose aussi: un amour vécu dans la solitude est toujours faux pour Chrétien. C'était déjà le sens de l'épisode de la Joie de la Cour dans *Erec et Enide*: tout amour qui sépare les amants du monde, des autres hommes, quelque plaisant qu'il puisse paraître, n'est qu'une «mort vivante». D'ailleurs, cette tour magique dont le poète s'avoue incapable de nous dire où sont cachées les portes et les fenêtres, comment elles s'ouvrent et se ferment, ne semble pas être un endroit «réel» et Chrétien ne semble pas être, en un sens, son véritable «auteur» (cf. infra V,2,b). Tout y est si facile, les moindres désirs y sont si rapidement et si entièrement comblés, qu'on n'est plus sûr si la tour et le verger ont été là tout le temps ou si Jehan ne les a pas créés, par un geste de magicien, lorsqu'on le lui a demandé.

L'espace et le temps ne sont, eux non plus, marqués dans *Cligès* par la double cohérence, mythique et romanesque, que nous avons vue à l'oeuvre dans les autres romans de Chrétien. Si on trouve dans le roman «deux temps» (celui d'Alexandre et de Soredamors et celui de Cligès et de Fénice) et «deux espaces» (l'Occident et l'Orient, la cour d'Arthur et Constantinople), il s'agit plutôt de deux moments, de deux étapes successives du même temps qui n'a rien des caractéristiques d'un «temps mythique». La cour d'Arthur n'est elle non plus qu'une étape obligatoire dans la formation du parfait chevalier courtois. Espace tout aussi «réel» que la cour de Constantinople ou celle du duc de Saxe, elle n'est plus l'espace de l'Ordre et de la Joie, mais plutôt le parangon de perfection formelle auquel tout chevalier courtois accompli doit se mesurer.

Cligès qui prête son nom au roman fait lui aussi figure à part parmi les héros de Chrétien. Il est le seul héros «nocturne» et, dans un sens, le seul «créant». Il n'agit pas, n'a pas d'initiative, ne change pas le cours des événements, mais plutôt les subit: il ne proteste pas contre le mariage d'Alis, il assiste totalement impuissant aux tortures que les trois médecins

de Salerne infligent à Fénice, il ignore la vérité sur la potion qui donne les apparences de la mort de sorte qu'il se lamente comme les autres qui ne sont vraiment pas «dans le coup», passe quinze mois en va-et-vient entre la tour et le château de son oncle sans être même effleuré par l'idée que sa maîtresse pourrait elle aussi souhaiter un peu d'air et de soleil avant qu'elle ne le lui demande; enfin, lorsque Bertrand les découvre du haut du mur, il ne fait pas le moindre geste pour le chasser avant que Fénice ne l'instruise du danger qu'ils courent. En somme, bien que Cligès prête son nom au roman, c'est Fénice qui est, sinon le protagoniste, du moins l'acteur principal. Cligès se borne à accepter et à suivre ses plans et ses propositions:

"Quant Cligés ot sa volanté

Si li a tot acreaté

Et dist que molt sera bien fet"

(v.5221-5223).

On pourrait en outre difficilement parler d'«initiation» à propos de *Cligés*. Pour tous les héros de Chrétien, la prouesse, conditionnée et dirigée par l'amour, mène au seuil de l'initiation, de l'aventure. Or, bien que les deux héros du roman, Alexandre et Cligès, soient de parfaits chevaliers, habiles au maniement des armes, leurs victoires sont obtenues par des ruses, des déguisements. On ne pourrait non plus parler d'initiation à l'amour, cette "precieuse chose et seinte", car aucun des couples ne réussit à accorder l'intention au résultat. La «vieille génération» (Alexandre et Soredamors) ne parvient pas à se conduire d'après les préceptes de la courtoisie, n'arrive pas à intégrer le code du comportement amoureux courtois (souvenons-nous que la reine Guenièvre doit intervenir pour les tirer d'embarras). Cet échec sur le plan de «l'expression» est, pourrait-on dire, compensé par la réussite du «vécu». Cligès est en quelque sorte «prédestiné» à vivre, à son tour, un «grand amour» et à le vivre mieux. Or, si la «jeune génération» s'est approprié sans problèmes le langage et le comportement courtois (Cligès et Fénice s'accordent à déclarer leur amour "à mots couverts" dans un «duo de tropes»), quand il s'agit de vivre ces valeurs doctrinales, elle aboutit à un échec plus grave que celui des parents. Au fond, le programme de Fénice comporte trois points: ne pas accepter le partage, appartenir seulement à celui qui "a son coeur", ne pas ternir sa réputation. Apparemment elle réussit mais seulement jusqu'à l'apparition du fâcheux Bertrand. Car, du moment que «sa réputation» deviendra une «deçon» pour les générations futures, matérialisée dans l'institution du harem et des

eunuques, son projet et toutes les ruses mises en oeuvre pour l'accomplir, tournent à l'échec. Finalement le jeune couple accepte volontiers une relation amoureuse secrète rendue possible grâce aux ruses de deux «magiciens» (Thessala et Jehan), relation illusoire dans son essence même: l'individu ne peut exister en dehors de la société. Pour ces mêmes raisons on ne peut trouver dans *Cligés* d'«objets symboliques». Les deux philtres, celui de la «fausse mort», destiné à Fénice, et celui de la «fausse joie», préparé pour Alis, ne symbolisent aucune nouvelle qualité, n'ont pas de sens réel, mais engendrent seulement l'illusion.

Cette illusion, présente à tous les niveaux du texte (cf. infra V,2,f), prive *Cligés* de la «structure mythique» décelée dans les autres romans du maître champenois. Le héros qui prête son nom au roman se situe constamment, on l'a vu, dans l'ombre de sa contrepartie féminine laquelle, de son côté, ressemble plutôt à Alexandre qu'à Soredamors. Cette incongruité fondamentale n'est pas seulement un pur reflet de la doctrine courtoise laquelle assigne à la Dame une pleine souveraineté sur son amant. Loin d'être un simple élément de doctrine, cet écart entre apparence et réalité est fondé sur la personnalité même des protagonistes, personnalité qui, dans son essence, n'est pas simplement «donnée» par l'auteur, mais suggérée ou plutôt construite «sous nos yeux» par le personnage même, en action.

Mais le pivot thématique de *Cligés*, c'est l'empereur Alis qui préfère l'illusion à la réalité en politique (par opposition à Alexandre) et qui reçoit des «illusions» à la place des réalités en amour (contrairement à *Cligés*). Toutes ces occurrences du thème de l'illusion convergent pour en dévoiler la fonction principale: c'est le moyen privilégié grâce auquel le couple essaiera de parvenir à ses désirs. La ruse, ainsi que la fausse mort et le parfait amour dans la tour isolée dépendent de la mystification volontaire des autres, réalisée par des moyens magiques. C'est seulement dans un monde de fantaisie que le rêve de Fénice d'un amour exclusif et parfait, non-encombré par les exigences de la réalité, peut exister. Mais la réalité ruine toujours la fiction et c'est ce qui se passe doublement dans *Cligés*. La ruse de la fausse mort se tourne contre le trompeur même. Quant à la solution des amants (vivre dans la tour isolée, à l'insu du monde), par le jeu paradoxal de l'intention et du résultat, elle transforme le secret - condition de leur amour - en notoriété publique et, qui plus est, en

avertissement pour les maris de ce que les femmes peuvent faire. Le résultat est l'institution à Constantinople de la coutume du harem, gardé par les eunuques:

"Por ce ainsi com an prison
Est gardee an Costantinoble, [...]
L'empererriz, quex qu'ele soit: [...]
Ne ja avoec li n'avra masle
Qui ne soit chastrez en anfance"

(v.6652-6661).

Les moyens que Fénice avait tentés pour éviter le sort d'Iseut la conduisent donc à un sort analogue, sinon pire.

En somme, les «schémas mythiques» existent dans *Cligés*, mais ils fonctionnent «à l'envers», totalement sous la dépendance de la parole du romancier et de l'immense jeu que celui-ci nous propose. Roman de l'illusion, ou plutôt de la fiction, *Cligés* vient tout de suite après *Erec et Enide*, premier roman de Chrétien de Troyes et composé sur le mode sérieux, voire symbolique. L'histoire de Cligès et de Fénice, quant à elle, institue une distance entre les signes et leur sens. Désormais, dans les trois romans qui suivront, la réalité et l'illusion, ou pour mieux dire, «de mythe et le roman», se côtoient, se compénètrent, deviennent inséparables. D'ailleurs, avec *Cligés* et ses illusions, nous avons quitté le mythe. La place est maintenant à la parole.

V. LA COHÉRENCE ROMANESQUE. LE RAPPORT SIGNE/SENS.

1. Signe et Sens au XIIe siècle

*"Le signe le plus clair du réel est peut-être
l'impossibilité de comprendre".*

(Paul Valéry).

Traiter de cohérence romanesque veut dire pénétrer dans l'univers de la parole. Univers fascinant, mais aussi «dangereux». Les mots, signes des choses. Les signes et leur sens. Signifier. Signification, définie dans le langage sec et précis des dictionnaires à la fois comme «production du sens» et comme «sens produit»¹. Au XIIe siècle on disait «senfiance» et c'était «affaire de signe», et encore de signe de la Toute Puissance.

Traiter de la «parole médiévale», du rapport signe/sens, semble être une entreprise risquée et elle l'est, en effet, car elle se situe constamment dans cet espace de la tension entre moi-même et ce que je pourrais appeler «l'objet de ma recherche» (sinon «l'objet de mon désir!»). Tension insoluble et infinie, parce que supposant l'effort, jamais achevé, de restituer la différence entre moi-même et un espace/temps si fondamentalement «autre» (cf. supra II,1). Je ne dois donc jamais oublier que je m'intéresse au rapport signe/sens au Moyen Âge, à la manière dont le monde est représenté ou, plutôt, «signifié», mais il est impossible que ma démarche ne soit pas contaminée par mes propres représentations.

Parce que, tout d'abord, si pour nous, hommes du XXe siècle, une chose est ou n'est pas, si donc il n'y a pas de «degrés d'existence», pour l'homme médiéval l'existence était susceptible de gradation. Une chose pouvait exister pleinement, mais elle pouvait aussi n'exister qu'à moitié. Ce qui pour notre vision «profane» apparaît comme "la réalité immédiatement donnée des choses"², se transforme, dans la conception

¹ A.J. Greimas - J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, art. **Signification**, p.352.

² Ernst Cassirer, *Op. cit.*, p.295.

médiévale, en un monde de «signes». C'est pourquoi les hommes de ce temps là cherchaient en toute chose surtout ce qui y était caché, à savoir le sens. Ils vivaient en contact (si ce n'est en communion) avec un univers de sens, d'idées accessibles à la pensée et non seulement à la sensibilité. Les choses sensibles, concrètes étaient pour eux plutôt des signes, expressions d'un élément spirituel: tout renvoie à quelque chose d'autre. L'univers de l'homme médiéval était un tissu de tels signes qu'une vie humaine se donnait pour but de déchiffrer. Dans ces conditions, l'opération spécifique de l'intelligence était de s'élever, à partir des choses sensibles, vers celles qui sont inabordables par les sens, mais accessibles à l'intuition ou à la pensée. Rompue au jeu de la recherche d'une vérité cachée derrière les apparences, habituée à enchiffrer et à déchiffrer symboliquement des «réalités» situées sur plusieurs niveaux superposés, voilà les traits dominants de la pensée médiévale dans sa tentative d'appréhender l'univers.

L'homme médiéval vit dans un univers sacralisé et orienté, signe de la création et lui-même création, image ou «à l'image» de Dieu. Le microcosme est en syntonie avec le macrocosme, le «monde créé» est le grand univers, l'homme est une réplique «à échelle réduite» de cet univers. Le sensible participe à l'intelligible, tout élément de la nature est investi d'une signification précise. Le monde visible est reflet, c'est-à-dire **image** du monde invisible. La réalité n'est donc pas seulement celle qui tombe sous les sens, bien que cette manifestation sensible soit fondamentale, surtout pour l'intuition esthétique (cf. supra II,2), mais elle n'est qu'un aspect d'une réalité sentie comme transcendante. Chaque réalité suggère et en appelle une autre. Les signifiés sont dans les choses, il s'agit seulement de les découvrir. La beauté visible n'est, on l'a vu, qu'un reflet de la beauté invisible et notre insuffisance a besoin de ce support matériel pour s'élever jusqu'à la réalité ultime.

La caractéristique fondamentale de cet univers est l'harmonie car, ainsi que l'affirme saint Augustin, il forme un tout: "omnia in mensura disposuisti" (*De Trinitate*)³. Le monde apparaît comme un ensemble de similitudes, comme un discours bien ordonné et dont la beauté est fondée justement par l'harmonie des sons et des syllabes qui s'y succèdent. Dans

³ Témoin de cette conception qui se prolonge pendant tout le Moyen Âge, le titre suggestif de l'ouvrage de Bernard Silvestre, *De mundi universitate*.

son ouvrage *Didascalion*, en considérant les différents aspects de la nature, Hugues de Saint-Victor insiste sur ce concept fondamental d'harmonie, exprimé par la disposition des parties dans le tout ainsi que par l'unité dans la diversité. Cette harmonie, qui pour Hugues de Saint-Victor s'identifie à l'amour, suppose une relation d'«amitié» entre les différentes parties. On pourrait parler d'un rapport de «*concordia*» qui rattache les éléments l'un à l'autre, les compose et les dispose. La composition affirme la cohérence des éléments. La disposition concerne l'adaptation (des oiseaux à l'air, des poissons à l'eau, etc). L'accord (*concordia*) lie non seulement les semblables, mais encore les différents, voire les opposés. L'univers sensible se présente de la sorte comme un livre, "scripto digito Dei", dont le sens doit être cherché, au-delà de la beauté des formes, dans la sagesse qui l'anime⁴.

Le «livre du monde» apparaissant comme une révélation ininterrompue, il n'est pas étonnant qu'à cette époque se soit formée la doctrine du symbolisme universel qui va dominer toute la tradition médiévale. La responsabilité en revient à Saint Augustin, ce «maître à penser» du Moyen Âge qui, «sémioticien avant la lettre», a élaboré la théorie du signe la plus complexe et la plus synthétique. On pourrait parler même d'une «sémiologie augustinienne», car la théorie du signe (dans le langage notamment) et des aspects de son fonctionnement a toujours été abordée de manière créative par l'évêque de Hippone. Théologien en premier lieu, Augustin subordonne son étude du signe à celle de l'interprétation de l'Écriture et de la connaissance de la vérité révélée. Sa «sémantique», plutôt herméneutique et pédagogique, se trouve exposée en quatre ouvrages principaux: *Principia Dialecticae*, *De Trinitate* et surtout *De Doctrina christiana* et *De Magistro*.

Dans *De Trinitate*, le mot (*verbum*) est envisagé sur trois niveaux distincts: (1) en tant que son vocal, le *verbum* est lui-même signe d'une autre entité, mais aussi (2) le mot qui donne "la lumière intérieure", susceptible d'être défini et retenu par la mémoire (aspect rationnel du sens); il y a enfin (3) la dernière acception du *verbum*, "l'amour de ce qui

⁴ Bien que pour la mentalité médiévale la beauté visible ne soit qu'un reflet de la beauté invisible, une distinction s'impose: alors que, dans les choses visibles, la forme est différente de l'essence, dans les choses invisibles, la forme est l'essence même et les choses sont belles parce qu'elles sont; alors que la beauté visible est multiple et formée de proportions diverses, la beauté invisible est simple et uniforme.

est connu", acception qui se situe à un niveau théologique; où *verbum* se confond avec *Verbum*⁵. C'est le deuxième niveau qui est intéressant pour l'aspect qui nous préoccupe parce que, dans cette hypostase, le *verbum* ne s'identifie pas à la chose signifiée et n'est non plus "revers mental indissoluble d'un signifiant"⁶, comme le signifié de Saussure. "Le mot qui s'entend au dehors est un signe du mot qui donne la lumière intérieure, et le nom du *verbum* est plus adéquat au second; car ce qui est prononcé par la bouche est le son du mot (*vox verbi*); notre *verbum* devient un son articulé en empruntant, non en se consumant de manière à être changé en son"⁷.

L'analyse devient plus explicite dans les *Principia Dialecticae*. Le signe y est défini comme "ce qui se montre soi-même aux sens et qui en dehors de soi montre encore quelque chose à l'esprit"⁸. Par les mots, nous découvrons aux autres des signes de notre volonté par l'entremise d'un son articulé. Quelques particularités de cette définition sont à retenir: tout d'abord une certaine non-identité du signe avec lui-même, fondée sur l'origine «double» du signe, à la fois sensible et intelligible. Ensuite il convient de remarquer que la relation entre le mot et la chose y est définie comme un système de signes, chaque mot étant signe d'un objet. Mais, en plus du mot considéré dans sa relation de signification (*dictio*), saint Augustin distingue le *verbum*, le mot en tant que signe, mais envisagé comme chose avant d'être considéré comme **signe d'une chose**, donc en quelque sorte signe «en lui-même». Ou, pour mieux dire, le *verbum* serait signe, mais signe de lui-même, signe ambigu, disponible, dont les valeurs de signification ne sont pas encore affectées à une chose unique, ce qui en

⁵ Cette division tripartite du signe est peut-être tributaire de la distinction stoïcienne entre signifiant (*semänon*), signifié (*semänonomenon*) et la réalité de l'événement (*tunchanon*). Distinction qui sera adoptée de manière créative par saint Augustin et, à sa suite, conservée tout au long du Moyen Âge: le *signans* est la *vox*, le *signatum* est le concept et enfin la *res*, désignant soit la matière, soit la *veritas*, est la réalité véritable vers laquelle tend le discours comme vers sa fin.

⁶ *Cours de Linguistique Générale*, Publié par Ch. Bally et A. Sechehaye, Paris, Payot, 1967, pp.99 et 144.

⁷ *De Trinitate*, XV, in Alain Rey, *Théories du signe et du sens. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1975, p.64.

⁸ *Principia Dialecticae*, V, in Tzvetan Todorov, *Théories du symboles*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.34. Pour ce qui est de sa perspective sur le signe, Augustin était, certes, redevable à la tradition herméneutique de l'Antiquité laquelle distinguait entre deux régimes du langage, direct et indirect; clair et obscur, correspondant aux catégories de *logos* et *muthos* et, par conséquent, à deux modes de réception: la compréhension pour le premier et l'interprétation pour le second.

fait la force et le danger. Le mot est signe d'une chose si, et seulement dans la mesure où, il peut être dit de cette chose-là, utilisé comme une sorte d'étiquette appliquée à la chose. Le *verbum* apparaît plutôt comme un signe virtuel, dont la signification dépend, en dernière instance, de la chose (*res*) à laquelle on l'affecte. Une première conclusion d'Augustin serait que les choses ne sont pas automatiquement accessibles par les mots qui les signifient. "Un signe n'est pas en lui-même et par lui-même le signe d'une chose, il ne l'est que par l'intermédiaire du locuteur"⁹ qui se l'«approprie» en quelque sorte. Les mots ne seraient donc pas tant signes des choses que signes d'une pensée sur les choses¹⁰.

Ce qui revient à dire, ainsi qu'Augustin lui-même le précise dans *De Magistro*, que la parole ne donne accès qu'éventuellement à la seule pensée du locuteur et encore pas d'une manière automatique, car la parole n'est pas manifestation nécessaire de la pensée de celui-ci et, qui plus est, l'interlocuteur ne dispose d'aucun moyen pour vérifier la justesse de son interprétation. En dernière instance, la parole ne fournit pas l'information des choses-mêmes, puisque c'est le signe qui s'apprend par la chose connue, plutôt que la chose par le signe, ce qui met en question la capacité des mots de «traduire» la réalité¹¹. Une autre idée, utile pour notre propos, se dégage du *De Magistro*: tout signe, en plus des choses qu'il signifie, se signifie aussi lui-même. C'est toujours dans cet ouvrage qu'est abordé un thème qui ne fera fortune qu'au XXe siècle: celui de la parole en tant que acte. Dire qui est faire donc instrument de pouvoir quand il est manié par un auteur, à condition de dissimuler la domination de l'autre sous la fascination du «bien dire», de la rhétorique. C'est ce qui rend cette parole dangereuse et explique la méfiance de saint Augustin et de tout le Moyen Âge à son égard. Parole efficace qui crée l'autre (dans le sens de «révèle») autant que soi-même (cf. infra V,2,c).

En affirmant que "le mot est le signe d'une chose pouvant être compris par l'auditeur quand il est proféré par le locuteur"¹², Augustin

⁹ M. Baratin - Fr. Desbordes, *Sémiologie et métalinguistique chez Saint Augustin*, in *Langages*, no.65, 1982, p.85.

¹⁰ Cette analyse abstraite est complétée et enrichie par des remarques très «actuelles» sur la force (*vis*) du mot (*verbum*), définie dans le chapitre VII des *Principia* comme "ce par quoi et en quoi l'étendue de son efficace est reconnue", pouvoir auquel le XXe siècle a donné le nom de «connotation».

¹¹ Il s'agit, bien entendu, des mots en tant que «*signa tantum*», mots qui, pour saint Augustin et par la suite pour toute la pensée médiévale, n'ont d'autre finalité que de signifier d'autres choses, d'autres réalités (cf. ci-dessous p.118).

¹² *Principia Dialecticae*, V, in T. Todorov, *Op. cit.*, p.34.

met en évidence deux relations distinctes: entre le signe et la chose (idée reprise dans *De Magistro*: "une fois les signes entendus, la pensée se dirige vers les choses signifiées"¹³), mais aussi entre le locuteur et l'auditeur, ce qui éclaire particulièrement la dimension de communication et constitue une des originalités du système sémiotique augustinien¹⁴.

L'apparition d'une «volonté de signifier» se trouve donc à la base du langage, formé de «signes donnés». C'est l'idée qui apparaît dans l'ouvrage le plus important d'Augustin pour ce qui est du problème de la signification, *De Doctrina christiana*. "Les signes conventionnels sont ceux que tous les êtres vivants se font les uns aux autres pour se montrer, autant qu'ils le peuvent, les mouvements de leur âme, c'est-à-dire tout ce qu'ils sentent et tout ce qu'ils pensent. Notre seule raison de signifier, c'est-à-dire de faire des signes, est de produire au jour et de transfuser dans l'esprit d'un autre ce que porte dans l'esprit celui qui fait le signe"¹⁵. Ce que les signes évoquent, c'est donc le sens «vécu», celui que porte dans son esprit l'énonciateur. Signifier, c'est, dans cette perspective, extérioriser, ce qui manifeste le caractère pragmatique de la sémantique augustinienne. C'est dans le même ouvrage que l'on trouve la définition, devenue classique, du signe: "une chose qui, en plus de l'impression qu'elle produit sur les sens, fait venir d'elle-même autre chose à la pensée"¹⁶, définition assez semblable somme toute à celle des *Principia Dialecticae*, à la différence toutefois que «pensée» a remplacé «esprit»¹⁷.

Selon la nature de leur rapport symbolique, saint Augustin divise les signes en *signa tantum*, les mots utilisés pour signifier quelque chose d'autre; *signa et res*, objets que nous désignons par leurs termes propres et qui peuvent être employés pour désigner d'autres objets; connue aussi sous le nom de *signa translata*, cette catégorie se définirait par le caractère secondaire des signes: un signe est transposé lorsque son signifié devient, à son tour, signifiant; autrement dit, alors que le signe propre

¹³ Augustin, *De Magistro*, în românește de C. Noica și M. Rădulescu, în *Izvoare de filosofie*, culegere de studii și texte îngrijită de C. Floru, C. Noica și M. Vulcănescu, Bucovina, I.E. Torouțiu, București, 1942, p.113.

¹⁴ Cette valorisation de la communication atteint, dans le cas de Chrétien de Troyes, une dimension «dialogique» (cf. infra V,2,g).

¹⁵ *De Doctrina christiana*, II, in A. Rey, *Op. cit.*, p.65.

¹⁶ *Ibid.*, p.64.

¹⁷ On voit que, pour saint Augustin et, par la suite, pour la pensée médiévale, le signe implique un rapport non pas entre deux faits, mais entre deux ordres: l'*ordo essendi* et l'*ordo cognoscendi*.

s'appuie sur une seule relation, le signe transposé repose sur deux opérations successives. Enfin, le *Res tantum*, absolument incapable d'être signe, but de toute connaissance, est pour saint Augustin, et à sa suite pour toute la pensée médiévale, Dieu seul. Il s'ensuit que le signifié ultime, c'est-à-dire tout ce qui peut être signifié sans signifier à son tour, s'entoure d'une aura de divinité. C'est ce qui instaure dans notre culture, jusqu'au XIX^e siècle du moins, le respect pour le Sens.

Dans le cadre de cette conception générale du signe, notre intérêt porte, de toute évidence, sur les *signa tantum*, mots proférés, on serait tenté de dire «produits» par l'homme.

Puisque le monde devient pour la mentalité médiévale «une forêt de symboles», toute réalité sensible trouvera sa justification dans ce qu'elle signifie. C'est pourquoi un «moyen terme» va s'interposer toujours et avec nécessité entre l'esprit humain et l'essence des choses: ce sera "le monde des images et des signes"¹⁸. L'univers va donc s'organiser "en procession hiérarchique, de sa source première de cohérence jusqu'à l'existence quotidienne de l'homme, [...], en un emboîtement de parties, dont chacune constitue le «contenu» de la suivante. D'où un réseau d'analogies stables et rigoureuses, où toute réalité se résout dans les signes qui l'embrassent et s'appellent les uns les autres en vertu d'une similitude indiscutable"¹⁹.

C'est là le fondement de l'allégorisme médiéval car, si d'une part le signe rapporte tout à lui, d'autre part le même signe pénètre dans l'existence concrète et s'y incorpore. Les choses visibles et les choses invisibles sont apparentées. Elles symbolisent entre elles. Le sensible et le «spirituel» se situent en une relation d'«analogie», qui les rapporte l'un à l'autre, tout en les séparant. Cette «analogie» offre tous les traits propres à «l'allégorie», puisqu'on ne peut plus comprendre la réalité à partir d'elle seulement, mais il faut toujours la rapporter à autre chose. Dans cette perspective, "le réel tout entier perd sa signification ontologique immédiate dans la mesure où il reçoit un sens symbolique [...]. Son existence physique n'est plus qu'une enveloppe et un masque derrière lesquels se cache son sens spirituel"²⁰. Toute la pensée médiévale s'évertuera à saisir ce sens, même s'il s'agit de «vaines paroles», de *signa tantum* car, déjà Bède le Vénérable au VIII^e siècle reconnaissait à ceux-ci, dans son manuel de rhétorique *De schematibus et tropis*, un sens littéral

¹⁸ E. Cassirer, *Op. cit.*, p.296.

¹⁹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *Op. cit.*, p.123.

²⁰ E. Cassirer, *Op. cit.*, p.299.

ou historique, purement dénotatif, propre surtout au récit historique, et un sens littéral figuré, qui renfermait les tropes, tels la métaphore, l'allégorie, la comparaison, etc. Distinction présente également à l'époque carolingienne chez Hraban Maur: "Le sens propre est le sens immédiat, le sens figuré est le sens caché, secret, «mystique»"²¹. Le sens propre suppose un signe qui désigne une chose en vertu de laquelle le signe a été choisi. Le sens figuré suppose une réalité possédant en plus d'une structure naturelle une autre réalité avec laquelle la première présente des analogies.

Cette distinction sera reprise pendant tout le Moyen Âge, même si la méthode de l'exégèse figurale se rattache tout d'abord à l'interprétation de l'Écriture Sainte dans les milieux savants et scolaires. Ainsi, au XIIe siècle, Hugues de Saint-Victor distingue dans *De Scripturis* entre le sens **historique**, celui que l'on obtient en se rapportant des paroles aux choses, et le sens **allégorique**, lorsque par la lettre on signifie autre chose. À son tour, l'allégorie peut être **simple**, lorsque à l'aide d'une chose visible est indiquée une chose invisible, et **anagogie**, quand par un fait visible on explique un fait invisible. La distinction sera reprise au XIIIe siècle par saint Thomas d'Aquin dans le *Quodlibet*. "Ce qui est manifesté par les paroles, constitue le sens historique ou littéral; appartient donc au sens littéral tout ce qu'on retire directement du signifié même des paroles. Le sens spirituel [...] consiste en ce que certaines choses sont manifestées en figure d'autres choses. C'est pourquoi, ce sens retiré des figures s'appelle spirituel"²². Présente donc d'abord dans l'Écriture qui diffère de la littérature profane par le fait que les mystères sur lesquels elle ouvre ne sont pas suggérés par les mots mais préfigurés par la structure des réalités que les mots désignent, cette interprétation figurée, symbolique et allégorique, légitimée par les théologiens, devient un fait de mentalité. L'ordre du monde est tel que le mot a un rapport de convenance avec son objet: deux mots qui se ressemblent marquent une ressemblance entre les choses qu'ils signifient. Ce «symbolisme» finit par être partout présent, depuis les noms, les étymologies, les gestes, les couleurs jusqu'aux emblèmes et blasons à l'automne du Moyen Âge. Il pénètre dans la littérature également non comme un aspect esthétique, mais comme une réalité. L'allégorie médiévale repose en somme sur l'ordonnance de l'univers qui est lui-même système d'allégories.

²¹ Edgar de Bruyne, *Op. cit.*, vol. I, p. 341.

²² In *Grande Antologia Filosofica*, diretta da U.A. Padovani, coordinata da A.M. Moschetti, vol. V, *Il Pensiero cristiano*, Marzorati Editore, Milano, 1973, p. 282.

C'est en vue d'expliciter ce sens spirituel que va s'élaborer au Moyen Âge la théorie des quatre formes d'interprétation, appliquée tout d'abord et essentiellement à l'Écriture, puis, par extension, à tout texte: interprétation historique, allégorique, tropologique et anagogique. Dans son *Dialogus super auctores*, Conrad de Hirsau parle d'une interprétation quadruple, valable pour le texte sacré en premier lieu, mais applicable aussi à la littérature profane: "Explanatio in libris quadrifaria accipitur: ad litteram, ad sensum, ad allegoriam, ad moralitatem"²³. Garnier de Rochefort précise dans *Distinctiones* les quatre manières d'entendre l'Écriture: le sens **historique** concerne la surface de la lettre, ça s'entend comme ça se lit; dans le sens **allégorique** on doit entendre quelque chose en plus de la lettre; le sens **tropologique** édifie la morale et le sens **anagogique**, enfin, *superior intellectus*, traite des éternelles joies célestes. Si la première forme d'interprétation appréhende les événements dans leur réalité purement empirique, les trois autres en dévoilent les significations éthiques et métaphysiques. À la fin du Moyen Âge, cette conception des «quatre sens», fondamentale pour toute l'époque médiévale, trouve une heureuse synthèse chez Dante, dont elle sous-tend la création poétique. Selon l'auteur de la *Divine Comédie*, tous les écrits, mais particulièrement les Écritures, doivent s'entendre et s'expliquer selon quatre sens: "L'un s'appelle littéral; c'est le sens qui ne s'entend pas au-delà de la lettre des paroles disposées avec art (comme le sont les fables des poètes). L'autre s'appelle allégorique et c'est celui qui se cache sous le manteau de ces fables, c'est une vérité dissimulée sous un beau mensonge [...]. Le troisième sens s'appelle moral et c'est celui que les lecteurs doivent attentivement aller épier [...] pour s'en servir eux-mêmes et en faire bénéficier leurs disciples"²⁴. Le quatrième est le sens anagogique («*sovrasenso*») qui signifie "les choses de la suprême gloire". Ce sens suprême apparaît lorsqu'on parvient à trouver dans un texte une référence au supraterrestre ou à sa manifestation historique immédiate (le Christ ou l'Église). Bien que semblable à l'allégorie, il en diffère pourtant par quelques traits. Comme on l'a vu, il y a allégorie quand on entend un sens dans la lettre et un autre dans l'esprit, lorsqu'on entrevoit dans un fait quelque chose d'autre. Si cette «chose autre» est visible, il s'agit de simple allégorie; si elle est «invisible et céleste» on peut parler d'anagogie. "Est

²³ In Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, t. IV, Éditions Montaigne Aubier, 1964, p.211.

²⁴ Dante, *Il Convivio*, II,1, in *Grande Antologia filosofica*, Op. cit., p.283-284.

dit anagogique le sens qui conduit des choses visibles aux invisibles [...], aux choses supérieures"²⁵.

Dans ces conditions, dans la pratique littéraire médiévale, la forme linguistique du texte (*littera*) va s'opposer, d'un côté, au sens «littéral» (*sensus*) et, de l'autre, au sens «figuré» (*sententia*). La *littera* est une "disposition ordonnée des paroles, que nous appelons aussi construction". Le *sensus* est un signifié "facile et ouvert", que la *littera* dévoile d'emblée. La *sententia* doit s'entendre en profondeur, on ne peut y parvenir en dehors de l'exposition et de l'interprétation, affirme Hugues de Saint-Victor dans le *Didascalion*²⁶. Il est évident que le texte, quel qu'il soit, ne peut se soustraire à l'obligation de signifier, et cela en dépit de la méfiance que le Moyen Âge éprouve vis-à-vis des «fables des poètes», donc de la littérature. Et, bien que soit niée à la littérature la possibilité d'exprimer autre chose que le sens littéral²⁷, même les «fables des poètes» qu'Isidore de Séville fait dériver de *fando*, car "ce ne sont pas des choses vraies, mais seulement feintes par le discours"²⁸, ont, outre la finalité de plaire, qui est première, celle d'instruire. Et même si dans les disciplines libérales ce ne sont pas les choses, mais les paroles qui signifient sans dépasser "la surface de la lettre", le lecteur "prudent et fidèle" devra "vénérer comme sacrosaint" tout ce que cette surface de la lettre montre²⁹. Les fictions poétiques ont donc pour but de signifier (ou n'ont que ce but), l'expression de la vérité leur étant, par principe, refusée, vu que cette dernière tient du sens spirituel, alors que la signification des mots ne peut produire qu'un sens littéral.

Pourtant, tous les penseurs de l'époque insistent sur la nécessité, pour l'homme, de connaître et de se connaître. Pour la mentalité médiévale, il ne faut pas l'oublier, le monde, investi de sens, est «un» et l'homme, microcosme, est une image du macrocosme. Connaître le petit univers qu'est l'homme conduit à la connaissance du grand univers. Qui plus est, la connaissance de soi permet à l'homme de pénétrer le mystère de son origine car, si par son corps l'homme est image du monde, par son

²⁵ E. Cassirer, *Op. cit.*, p.301.

²⁶ In *Grande Antologia...*, *Op. cit.*, p.277.

²⁷ "Signifier quelque chose par les paroles ou par des images feintes appartient au sens littéral. Dans aucune science humaine [...] on ne peut trouver rien d'autre que le sens littéral", affirme saint Thomas d'Aquin dans le *Quodlibet* (In *Grande Antologia...*, *Op. cit.*, p.282).

²⁸ *Etymologiae*, in *Grande Antologia...*, *Op. cit.*, p.274.

²⁹ Jean de Salisbury, *Metalogicus*, in *Grande Antologia...*, *Op. cit.*, p. 278.

âme il est image de Dieu. C'est ce qui permet à Hildegarde de Bingen de s'exclamer : "Oh, homme, regarde-toi; tu portes en toi le ciel et la terre"³⁰. La connaissance de soi, du corps et de l'âme³¹, devient de la sorte primordiale, seuil de toute connaissance. "Commence par te considérer toi-même, bien plus, finis par là [...], - écrit saint Bernard de Clairvaux - tu es le premier, tu es aussi le dernier" ("tu primus tibi, tu ultimus")³².

L'importance de la connaissance de soi dérive, pour l'homme médiéval, de la conviction qu'il a été créé «à l'image de Dieu». Se connaître donc, signifiait pour lui savoir d'où il vient et où il va. C'est ici qu'intervient le concept d'image, fondamental pour la pensée médiévale et aussi pour le problème du sens, notion qui assigne à l'homme un statut particulier par rapport au reste de l'univers car, «image de Dieu», il est le seul à pouvoir déchiffrer le sens caché dans les images (comme dans les mots) mais, qui plus est, il est capable aussi d'«enchiffrer» des images.

Pour discuter cette notion complexe, une distinction terminologique s'impose tout d'abord. Les deux termes de l'hébreu, *cèlène* (image) et *demûth* (ressemblance) ont été traduits en grec par *eikon*, ce qui suppose et exprime une relation, le monde sensible participe à l'intelligible comme la copie au modèle, et par *homoiosis*, ressemblance spirituelle parfaite, proposée à l'homme comme but ultime de la connaissance. Le rapport image/ressemblance est dynamique par excellence: l'image, création ou re-création, pousse la nature à actualiser ses virtualités. L'image est en nous sans nous, la ressemblance ne peut être qu'avec nous. L'homme qui a «reçu» l'image doit, par ses propres efforts, tendre à acquérir la ressemblance³³.

³⁰ Scivias, in Marie Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1977, p.41.

³¹ Il convient de souligner que les différents traités de l'époque romane (XIe-XIIe siècles) se rapportent au corps aussi bien qu'à l'âme (Guillaume de Saint-Thierry, *De natura corporis et animae*, Hugues de Saint-Victor, *De unione corporis et spiritus*) même si parfois on accorde priorité à l'âme (Guillaume de Champeaux, *De origine animae*, Anselme de Laon, *De animabus hominum*).

³² *De Consideratione*, lib.II, cap.3, in Marie Madeleine Davy, *Op. cit.*, p.42.

³³ C'est dans cette dynamique qu'il faut situer la distinction, chère à tout le Moyen Âge mais surtout au XIIe siècle, entre «l'homme charnel» et «l'homme spirituel». Les deux se situent sur deux plans différents. Le premier appartient au temps profane, il «passe»; exclusivement adonné aux choses terrestres, il est dominé par l'extériorité. Le second possède un «sens intérieur» et tend vers la ressemblance à l'image qu'il porte en lui; cette transfiguration de soi crée un monde, à son tour transfiguré. Au XIIIe siècle, pour ne mentionner que Guillaume de Saint-Thierry ou Bernard de Clairvaux, seule cette deuxième voie permet la connaissance des réalités (et donc des sens) ultimes.

La parenté mot - image apparaît de toute évidence: les mots sont des images dont on se sert dans l'effort de connaître et d'exprimer la réalité. Mais il vaut mieux donner la parole à un auteur du XI^e siècle: "Tous les mots dont (à l'aide desquels?) nous disons mentalement les choses, c'est-à-dire [dont nous nous servons] pour le penser, sont les ressemblances ou les images des choses dont ils sont les mots; or, toute ressemblance ou image est plus ou moins vraie suivant sa plus ou moins grande fidélité à la chose qu'elle représente"³⁴.

Une remarque s'impose, valable pour l'image aussi bien que pour les mots: si, d'un côté, l'image «re-présente» le modèle dont elle procède, d'autre part, elle n'est pas pleinement adéquate à la vérité, ce qui met en question la possibilité d'exprimer (et, par conséquent, de connaître) cette vérité. La connaissance par l'image est multiple, matérielle et surtout extrêmement imparfaite. En outre, elle réduit le réel à nos notions humaines, elles aussi imparfaites par nature, et qui sont **une** représentation de la réalité, mais non **la** réalité même³⁵. Qui plus est, la ressemblance entre les choses est souvent source génératrice d'erreur. Ou, comme le disait déjà saint Augustin, "est faux ce qui feint d'être ce qu'il n'est pas ou essaie d'être et ne le peut pas"³⁶. Dans le premier cas nous nous trouvons devant un acte fallacieux, dépourvu de vérité; dans la deuxième catégorie s'inscrivent les peintures, les statues et autres formes d'art. C'est dans le même sens que va l'affirmation de saint Clément d'Alexandrie: les oeuvres d'art ne sont jamais sacrées et divines car la forme parfaite que peut leur donner l'artiste ne peut faire disparaître leur vice radical, la matière qui les constitue. Les mots sont eux aussi incapables d'exprimer la réalité et "tout homme confiant au langage le soin de traduire cette lumière ineffable (des vérités ultimes - n.n.) est réellement un menteur, non par haine de la

³⁴ Saint Anselme, *Monologion*, in A. Rey, *Op. cit.*, p.77.

³⁵ D'où le refus absolu de l'image par les iconoclastes puisque, pour eux, l'image, pour être «vraie», doit être de même nature que l'objet représenté. Dans ce sens, les icônes du Christ sont hérétiques car ou bien elles séparent ou bien elles confondent les deux natures du Seigneur. Les partisans des images ripostent, à leur tour, en faisant valoir que l'image est différente de son prototype en son essence (*kat'ousian*) et que sa vénération n'est donc pas idolâtre. Selon saint Jean Damascène, les icônes ne sont pas seulement des "livres pour les illétrés", des "mémoires des mystères de Dieu" mais aussi des signes visibles de la sanctification de la matière rendue possible par l'Incarnation. Ce lien essentiel que saint Jean Damascène établit entre le sens des icônes (en un sens plus large des images) et la théologie de l'Incarnation sera déterminant pour le développement de l'art religieux.

³⁶ *Soliloquiorum*, *Op. cit.*, p.177.

vérité, mais par la faiblesse des moyens d'expression", ajoute saint Grégoire de Nysse (*De Virginitate*).

D'où la suspicion qui entoure l'artiste. Clément d'Alexandrie le compare à un voleur: "celui qui usurpe le pouvoir divin par le moyen de l'art [...] et se proclame créateur d'êtres ou de plantes est un voleur"³⁷. En définissant la fiction, saint Augustin se situe dans la même lignée, mais fait preuve de plus d'indulgence: "J'appelle fiction l'acte de ceux qui feignent. Ils diffèrent des menteurs en ceci que tout trompeur désire tromper, tandis qu'on peut combiner des fictions sans avoir la volonté de tromper"³⁸.

Il faut bien le répéter, l'art de l'époque romane est un «enseignement». Dans la tradition médiévale, tout enseignement se transmet par la parole, par l'écrit ou par l'image. Or, comme nous l'avons vu, pour la pensée médiévale depuis saint Augustin, les mots ne sont plus tellement «signes des choses» que «signes d'une pensée des choses», ce qui met en question leur capacité d'exprimer «fidèlement» le réel. Qui plus est, tout comme l'écrit, la parole présente le danger d'être déformée par l'interprétation. Les deux peuvent être aisément défigurés et falsifiés. L'image, rappelons-le, est elle aussi loin d'être suffisante, car **elle n'est pas** la réalité. Tout comme la parole, l'image est un moyen par rapport à une fin, un seuil qui doit être franchi, c'est-à-dire dépassé.

Au XIIe siècle, la fonction d'«exprimer l'inexprimable» revient au symbole, le seul capable de transmettre un ordre qui ne peut se communiquer par l'image ou par la parole. Non pas connaissance en soi, mais voie d'accès vers la connaissance, le symbole se présente comme "un support à travers lequel l'absolu pénètre le relatif, l'infini le fini, l'éternité le temps"³⁹. En interprétant l'étymologie du nom, Isidore de Séville comprend le symbole comme un signe donnant accès à la connaissance (*Etymologiae*) alors que pour Jean Scot Erigène le symbole est "un signe sensible offrant des ressemblances avec des réalités immatérielles"⁴⁰. Le symbole, seul à rendre possible la communication, est un signe de l'invisible, du spirituel, jetant un pont entre le visible et l'invisible. Pour l'homme du XIIe siècle, l'univers, envisagé dans une unité parfaite, ne peut être exprimé qu'à travers les symboles, conçus, il convient d'y insister, uniquement comme des voies d'accès, auxquelles il faut se garder de s'arrêter définitivement. La boucle se referme et on revient à l'affirmation

³⁷ *Stromata*, VI, in M.M. Davy, *Op. cit.*, p.106.

³⁸ *Op. cit.*, p.173.

³⁹ M. M. Davy, *Op. cit.*, p.92.

⁴⁰ *Expositiones super Hierarchiam coelestem*, in M.M. Davy, *Op. cit.*, p.95.

du début de ce chapitre: l'univers de l'homme de l'époque romane est profondément symbolique, mais en même temps réaliste car le signe n'est jamais abstrait et la connaissance qu'on peut en avoir est, d'une part révélation, mais d'autre part engagement.

J'affirmais ci-dessus que, pour l'homme médiéval, l'univers et l'être humain étaient «images». L'homme surtout était pensé comme créé «à l'image de Dieu», ce qui assure sa suprématie sur toute la création, constitue sa dignité fondamentale mais, en même temps, l'oblige. Sa domination sur l'univers matériel consacre la supériorité «de fait» de l'homme sur le reste de la création et l'investit d'un pouvoir créateur, prolongeant ici, sur terre, les tâches divines. Étant image, plus il est semblable à son modèle, plus il est lui-même. L'espace de la «ressemblance» la plus parfaite n'est-ce pas la création?⁴¹

Apparemment, selon la mentalité médiévale, seule la tradition est créatrice de sens. C'est elle qui doit être «in-scrite» dans l'oeuvre, c'est-à-dire changée en écriture, héritage auquel chaque écrivain se rapporte comme à une autorité qui le contient et à laquelle il doit se soumettre. L'affirmation précédente, valable surtout pour la poésie médiévale (mais, au Moyen Âge, la «poésie» ne tend-elle pas à se confondre avec la «dittérature»?), doit être nuancée dans le cas du roman. Le texte romanesque se concentre sur lui-même, tout comme le texte poétique⁴². Mais la dimension temporelle propre à toute narration institue une ouverture du texte vers quelque chose d'autre, d'extérieur. Dans le roman ce n'est plus la voix du monde qui se fait entendre, mais bien au contraire, le roman «dit le monde». La fiction devient de la sorte le second mode d'existence du texte, à côté de l'écriture car "simultanément, le récit figure un réel extérieur et se représente lui-même comme discours: signe à

⁴¹ Le caractère dynamique de la ressemblance dans le cadre de l'oeuvre d'art a été bien mis en évidence par Hugues de Saint-Victor: "C'est à quoi s'efforcent tous les arts, ce à quoi ils tendent: à reformer en nous la ressemblance divine, qui en nous est forme et en Dieu nature, [ressemblance] à laquelle, plus nous approchons, plus nous sommes" (*Didascalion*, in *Grande Antologia...*, *Op. cit.*, p.289).

⁴² Cette intuition du caractère «auto-référentiel» du langage poétique apparaît déjà chez saint Augustin, comme il ressort du commentaire fait par Jean de Salisbury, dans son *Metalogicon* (lib.III, ch.5): "Augustin dit qu'il y a trois choses à considérer dans chaque proposition: l'expression (*dictio*), le dicible (ou concept *dicible*) et la chose. La chose est ce à propos de quoi la proposition est faite; le dicible est ce qui est prédiqué par la chose; l'expression est la façon dont la prédication est faite. Parfois, cependant, il arrive que l'expression est la chose, comme quand un mot est employé par référence à lui-même" (in A. Rey, *Op. cit.*, p.92).

la fois «de quelque chose» et «pour quelque chose»⁴³. Il faut pourtant comprendre que le but du roman n'était pas de «prouver» la vérité, mais de la «créer». D'ailleurs ce n'est pas tant le vrai qui compte, mais le vraisemblable et celui-ci se réalise dans le roman par la transmission d'un sens. Le roman se propose donc de dégager un sens d'une multitude mouvante de détails. Mais il doit tout d'abord produire une signification à travers des événements, réels ou fictifs, peu importe. Dire la vérité, pour le roman, c'est livrer un sens.

Dans cette perspective, tout texte (à vrai dire toute pensée) ne peut trouver son fondement que dans la transcendance divine. Dieu étant *Res*, donc le seul qui ne renvoie plus à autre chose, est le seul vrai «Auteur». Tout geste d'écriture-lecture ne peut être qu'une transcription-interprétation d'une «Écriture». Tout texte médiéval sera donc doublé, le geste scriptural du poète ne pouvant jamais prétendre à être acte de création, mais seulement de fiction. D'ailleurs, à la fin du Moyen Âge, Dante définissait la poésie comme "fiction produite par la rhétorique et la musique" ("Fictio rhetorica musicaque poëta").

Ce qui veut dire que la référence extérieure, «réaliste» cède au langage rythmique et aux subtilités rhétoriques le droit de faire entendre une voix venue d'ailleurs, c'est-à-dire de nulle part, car le propre du poète menteur c'est de subvertir le référent concret (cf. ci-dessus, II,2). La littérature, surtout narrative, apparaît comme une pratique de la feinte. Dans cet art de l'«invention», du «trouver», verbe utilisé à l'époque pour désigner l'acte de création poétique, l'image reste première. Même quand elle simule le modèle qu'elle feint d'imiter, elle reste la plus importante car ce dernier ne peut être soumis à l'épreuve de connaissance (et de vérité).

Où, dans ce jeu du Signe et du Sens se situent les romans de Chrétien de Troyes? Comment lire les signes et, encore, cette lecture est-elle (toujours) possible? Quel est le Sens (ou les sens) qu'on peut en retirer? Tant de questions qui dessinent, peut-être, un signe dont on est appelé à déchiffrer le(s) sens, au risque d'être condamné, comme Perceval voulant retrouver le Château du Graal, à une perpétuelle errance. C'est à quoi j'essaierai de répondre dans ce qui suit avec toutefois le sentiment secret (et la résignation!) qu'à défaut de pouvoir trouver la (les) réponse(s), l'important c'est d'avoir posé la (les) question(s)!

Mais, poser la question c'est déjà pénétrer dans le monde de la parole, car qu'est-ce qu'une question, sinon question «de paroles»?

⁴³ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Op. cit., p.340.

Remettant les réponses à plus tard, tâchons pour l'instant de conclure. L'oeuvre littéraire, comme toute expression du Beau, communique toujours quelque chose, livre un sens, renvoie à l'Absolu. Cette conscience d'une vérité renfermée dans les choses et qui est révélée par l'intellect agent, la foi en un système de valeurs rattachées à la réalité physique mais que celle-ci ne parvient pas à épuiser, c'est le trait essentiel de la mentalité médiévale et, par conséquent, de sa vision esthétique du monde.

Pourtant, au XIIe siècle on assiste à une mutation: l'image, dans le sens d'**image visuelle**, cède la place à la parole, moins «matérielle» mais en même temps moins sûre, plus ambiguë⁴⁴. Dans ces conditions, et l'oeuvre de Chrétien de Troyes en est la preuve, le Signe ne renvoie plus de façon univoque au Sens, le Sens est remplacé par des sens, de même que la «senefiance» devient plutôt «semblance». Ou plutôt ce qui fait vraiment sens reste en-delà des significations auxquelles on s'arrête. Nous pénétrons avec Chrétien de Troyes, à la fin de ce XIIe siècle, dans un monde de paroles, pas nécessairement fausses, mais plutôt vraies et fausses à la fois, paroles relatives, à notre image, puisque le Verbe en lequel nous avons "la vie, le mouvement et l'être" (Ac 17,29) était au commencement. Le plus important c'est peut-être, en cette même fin de siècle, la liberté laissée au lecteur de cheminer (seul?) à travers une multitude de sens, et de jouer sa chance d'arriver finalement au Sens⁴⁵. "Parfois il se peut que le bonheur consiste à vivre en cherchant la vérité", affirmait saint Augustin (*Contra Academicos*). Dans les cas heureux, on peut même la trouver: "Quia invenire est in id venire quod quaeritur" (Trouver, c'est venir dans ce qui est cherché), nous assure Isidore de Séville (*Etymologiae*).

⁴⁴ La Renaissance du XIIe siècle, avec la floraison de création littéraire qui l'accompagne, marque peut-être cette mutation, ce passage du visuel à l'auditif (la lecture se fait encore à haute voix), de l'image «peinte» à celle «faite de mots», à la figure de rhétorique.

⁴⁵ Il ne faut d'ailleurs pas oublier que le mot médiéval *san*, souvent confondu avec *sens*, renvoie à l'idée de parcours, de cheminement et c'est justement cette tension qui confère forme et force, c'est-à-dire *senefiance* à une matière rhétorique donnée.

2. Lecture des signes

a. «Semblance» et «Senefiance». De la lecture des signes dans *Le Conte du Graal*.

"*Li vermauz sor le blanc asis*"

(*Le Conte du Graal*, v.4182)

L'homme médiéval possède, on l'a vu, un sens des rapports non-logiques entre les différents aspects de la vie. La réalité concrète «appelait» pour lui le symbole. Attentif au merveilleux et passionné d'énigmes, il ne s'arrêtait pas à l'apparence des choses, qu'il savait mensongère, mais essayait, grâce au symbole, de toucher à l'essence. C'est pourquoi peut-être le roman courtois propose à la fois deux plans de fiction: d'une part celui du «réel», d'autre part celui de l'idéal. Le lecteur doit penduler sans cesse de l'un à l'autre, hésiter entre la «semblance», l'apparence des choses, leur «ressemblance» avec la vérité, et la «senefiance», second terme du symbole, l'application mystique et aussi la signification, la «révélation» d'un signe.

Ce qui ajoute encore à la difficulté de la «lecture», c'est l'étonnante liberté du symbole, discontinu et non-exclusif. Dans ces conditions, cheminer à travers ce dédale de sens n'est pas chose facile. Tout faux pas peut condamner à une éternelle errance entre la chose et son sens. La voie qui mène de la *semblance* à la *senefiance* est malaisée et dangeureuse. Preuve en sont les déboires de Perceval, protagoniste du dernier roman de Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*.

Que *Le Conte du Graal*, ce roman inachevé (inachevable peut-être!), oeuvre «ouverte» par excellence, soit, plus que les autres, un roman de l'initiation, il n'y a pas de doute. Initiation aux mystères du graal, peut-être. Mais initiation aussi aux mystères des signes. Car, au début, Perceval confond *semblance* et *senefiance*.

Suivant «à la lettre» les conseils de sa mère, il ne va pas au-delà du sens littéral, non seulement insuffisant, mais encore faussé. Ainsi, il prend les cinq chevaliers armés rencontrés dans la forêt tour à tour pour diables, pour anges et même pour... Dieu!

"Ce sont ange que je voi ci.
 Hé! voir, or ai ge mout pechié,
 or ai ge mout mal exploitié,
 qui dis que c'estoient deable.
 Ne me dist pas ma mere fable,
 qui me dist que li ange estoient
 les plus beles choses qui soient,
 fors Deu, qui est plus biaux que tuit.
 Car voi ge Damedeu, ce cuit,
 car un si bel an i esgart
 que li autre, se Dex me gart,
 n'ont mie de biauté le disme.
 Et si dist ma mere meïsme
 qu'an doit Deu croire et aorer
 et soploier et enorer,
 et je aorerai cestui,
 et toz les autres avec lui"

(v.136-152).

Et aussitôt il se jette à genoux devant eux et se met à réciter toutes les prières que sa mère lui avait apprises.

Ébloui par l'or et le vermeil des armes, Perceval a de la peine à croire qu'on ne naît pas vêtu ainsi. Le nom et la fonction de chaque arme que le chevalier lui découvre ne sont pour lui rien qu'un «atornement». Être vêtu de la sorte, c'est être chevalier. La *semblance est senefiance*. Il ira donc trouver le "roi qui les chevaliers fet" (v.331). Pas avant que sa mère ne lui prodigue une nouvelle série de conseils. À y regarder de plus près, elle aussi se confine dans la *semblance* car, tout en réalisant que Perceval ne saura pas se servir des armes que le roi va sans faute lui offrir, - puisque personne ne le lui a appris! -, elle se borne à lui faire une leçon de courtoisie, ou plutôt de «chevalerie»: servir dames et pucelles, ne pas s'aviser de demander le «soreplus» si elles consentent à lui accorder un baiser, accepter de bonne grâce un anneau qu'on voudrait bien lui donner comme gage d'amour, rechercher la compagnie des «prud'hommes», entrer dans les églises pour y prier Dieu (v.531-592)⁴⁶.

⁴⁶ Ces conseils donnés par la mère à son fils dessinent en filigrane le portrait du parfait chevalier: preux, honnête, défenseur du pauvre et du faible mais aussi de l'Église, et surtout «galant», prévenant et poli envers les femmes.

Ces conseils, pris «à la lettre» et appliqués mécaniquement vont provoquer sous peu une catastrophe, lors de l'épisode de la Demoiselle de la Tente. Sans aller au-delà de la *semblance* et sans faire de distinction entre une règle générale et les cas particuliers de son application, Perceval ravit à la jeune fille quelques baisers, sa bague et, sans rien comprendre à ses protestations désespérées,

"Li vaslez a son cuer ne met
rien nule de ce que il ot"

(v.732-733),

avale encore un pâté et vide un hanap de vin. Censés l'aider à pénétrer dignement dans la société courtoise, les conseils de sa mère, mal compris et appliqués de travers, produisent un effet ironique et n'épargnent pas à Perceval le jugement critique du lecteur⁴⁷.

S'arrêter à la seule «*semblance*», c'est s'interdire de pénétrer la «*senefiance*» des choses. Arrivé enfin au château de Carduel, Perceval voit en sortir un chevalier aux armes vermeilles, tenant dans la main droite une coupe d'or:

"Li vaslez vit les armes beles,
qui totes estoient noveles,
si li plorent et dist: «Par foi,
cez demanderai ge le roi»"

(v.871-874).

Tout à son désir, il est incapable de reconnaître dans l'homme "pansis et muz" (v.909) le plus grand roi de la terre, et d'ailleurs Arthur ne peut entendre - "Li rois se test et ne dist mot" (v.922) - le salut de celui qui est demeuré insensible aux signes de l'aventure.

La Coupe d'Or éclaire la scène, mais Perceval n'a d'yeux que pour le Vermeil des armes. Il choisit le Rouge et non pas l'Or, la couleur et non la lumière, la *semblance* et non la *senefiance*. D'ailleurs il comprend toujours «à la lettre» les mots ironiques de Keu: les armes qu'il convoite sont à lui, il lui suffit d'aller les prendre. Il tuera le Chevalier Vermeil pour se substituer à lui. Endossant son armure, Perceval change d'identité sans pour autant renoncer à la sienne. Car le Gallois qui "sa vesteüre ne volt lessier" (v.1150-1151) "s'obstine à plaquer les insignes de la chevalerie sur

⁴⁷ D'ailleurs, en prenant congé de la jeune fille, Perceval lui assure qu'elle sera récompensée pour son anneau. Or le lecteur ne tardera pas à connaître la «récompense» que son ami, l'Orgueilleux de la Lande, va lui accorder.

les signes de la sauvagerie"⁴⁸, la *semblance* sur la *senefiance*, sans s'aviser que "ce dedanz et ce defors est trestot un" (v.1138-1139).

Séparés des espaces de la *semblance* par une eau "mout parfonde et noire" (v.1311), les espaces de la *senefiance* attendent Perceval. Après le Chevalier Dieu, la Demoiselle du Pavillon et Arthur, il rencontrera Gornemant, Blancheflor, le Roi-Pêcheur. Trois étapes dans l'initiation: chevalerie, amour, mystère du Graal et sa vérité, trois étapes de «*senefiance*». Initiation manquée pourtant, au moins en partie, et cela aussi par excès de «*semblance*».

Au château de Gornemant de Goorz, Perceval apprend à se servir des armes, il est adoubé chevalier et comprend enfin qu'être chevalier ce n'est pas seulement porter les armes comme une enseigne, mais que

"la plus haute ordre...
que Dex a fete et comandee,
c'est l'ordre de chevalerie,
qui doit estre sanz vilenie"

(v.1633-1636).

Semblance et senefiance. Mais Perceval n'est pas encore rompu à ce jeu des sens et c'est pourquoi il prendra toujours à la lettre le conseil du sage prud'homme de se garder d'être "trop parlanz", car "qui trop parole pechié fet" (v.1652).

Il le gardera tant et si bien qu'à Beurepaire, dans un premier moment, on le prendra pour muet. La défense de trop parler ne l'empêche pourtant pas de voir. Sur le visage de Blancheflor, "li vermauz sor le blanc asis" (v.1822) n'est plus la couleur des armes, mais promesse de la joie d'amour. Au-delà des *semblances*, Perceval commence à percer les *senefiances*. Sans pour autant aller jusqu'au bout. À Beurepaire, Perceval n'arrive pas à se conduire de façon naturelle justement à force d'être trop ... naturel, trop naïf! Et la victoire sur Clamadeu des Îles, victoire-type du protagoniste, précédant le mariage (voir les cas d'Érec, d'Yvain, de Cligès même, à la rigueur), ne lui vaut pas d'épouser sa belle⁴⁹.

⁴⁸ Charles Méla, *Blancheflor et le saint homme ou la semblance des reliques*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.27.

⁴⁹ À vrai dire, c'est de nouveau la *semblance* qui joue ici au détriment de la *senefiance*, parce que la décision de combattre l'agresseur ne dérive entièrement ni de l'amour, ni de l'éthique de l'héroïsme chevaleresque, mais essentiellement des manœuvres astucieuses de Blancheflor.

Parti pour retrouver sa mère, Perceval arrive au Château du Graal. L'accueil rappelle comme en surimpression celui d'Arthur: salle carrée, courtoisie et inconfort du roi, signes du destin (là le rire de la pucelle, ici l'épée "jugée et destinée" à Perceval), mais surtout le Graal rappelant la coupe d'or. Ce n'est pourtant pas la seule «*semblance*». La scène même est ordonnée comme à Beaupaire: solitude avant l'hébergement chez un hôte endeuillé, éblouissante vision nocturne, silence de l'invité, déplacements d'une chambre à l'autre. Il y a surtout la surenchère de lumière qu'est le Graal: la clarté qui en émane semble solliciter Perceval à «voir», à porter son attention sur le regard anxieux du roi qui guette sa question. Enfin, la porteuse du Graal, "bele et jointe et bien acesmee" (v.3211), qui participe à la clarté de celui-ci, est décrite comme «semblable» à Blancheflor: "et la pucele vint plus jointe, plus acesmee et plus cointe" (v.1793-1794). Autant de signaux pour avertir qu'au-delà des *semblances*, il faut percer la *senefiance* des choses. "Comant cele chose avenoit" (v.3193), "del graal cui l'an an servoit" (v.3281) sont les questions que Perceval brûle de poser et qui pourraient donner accès à la *senefiance*. Mais, ayant toujours présent à l'esprit le conseil du sage prud'homme, Perceval "plus se test qu'il ne covient" (v.3286) et le lendemain, quand il est prêt à poser la question, il n'y trouvera plus personne.

Quand il parlera enfin à sa cousine dans la forêt, le jeune «*nice*» ne devinera pas seulement son nom, **Perce-val**, celui qui a pour mission de percer les mystères du Château du Graal, caché dans un **val**, mais encore le dialogue alerte qui morcelle et fait éclater l'octosyllabe sous le harcèlement des questions, lui offrira la vision, la *senefiance*, lourde de son silence. Désormais tout tourne autour du Graal et de ses mystères, on pourrait dire que le récit ne progresse presque plus, ou plutôt qu'il est devenu une mémoire où affleure ce qui est advenu pour forcer la conscience de Perceval vers la *senefiance*.

Par un effet de «conjointure», les trois épisodes suivants (nouvelle rencontre de la Demoiselle de la Tente et de son ami, les trois gouttes de sang sur la neige et l'irruption de la Demoiselle Hideuse à la cour d'Arthur) sont construits sur le même schéma d'une vision (de misère, de grâce et d'horreur), d'un dialogue (de défi, de courtoisie et de honte) et d'une émotion qui bouleverse le cœur (de pitié, de joie et d'impatience).

Si la rencontre de la Demoiselle du Pavillon et de son ami jaloux dévoile à Perceval les dures conséquences que son geste irréfléchi et les conseils appliqués trop à la lettre ont fait subir à la jeune fille, si une *semblance* de courtoisie (du moins prétendue telle!) en a engendré une autre, tout aussi illusoire et tout à fait anti-courtoise, la parole de Perceval, unie aussitôt à l'action réparatrice, rétablit pour la première fois l'adéquation de l'événement et de sa signification, du *signe* et du *sens*.

"Amis, ce saches sanz dotance
qu'ele a fete sa penitance,
que ge sui cil qui la beisa
par force, et mout l'an pesa,
et an son doi son anel pris,
et plus n'i ot ne plus ne fis;"

(v.3883-3888).

Mais c'est l'épisode des gouttes de sang sur la neige qui réalise la parfaite coïncidence de la *semblance* et de la *senefiance* //

"Si s'apoya desor sa lance
por esgarder cele samblance,
que li sans et la nois ansamble
la fresche color li resamble
qui est an la face s'amie,
et panse tant que il s'oblie.[...]
An l'esgarder que il feisoit
li ert avis, tant li pleisoit,
qu'il veïst la color novele
de la face s'amie bele."

(v.4176b-4180.4184-4188).

L'épisode qui se présente comme une illustration de la contemplation, reçoit toute sa signification si on le compare à une autre «contemplation amoureuse», le «ravisement» de Lancelot qui le rend sourd au défi du chevalier gardien du gué dans *Le Chevalier de la Charrette*:

"et ses pansers est de tel guise
que lui meïsmes en oblie,
ne set s'il est, ou s'il n'est mie,
ne ne li manbre de son non,

ne set s'il est amez ou non,
ne set ou va, ne set don vient;
de rien nule ne li sovient
fors d'une seule, et por celi
a mis les autres en obli"

(v.714-722).

Perspective carrément négative sur le penser amoureux qui annonce cette dé-possession de soi qu'est la folie d'Yvain. En outre, un peu plus tard, Lancelot s'abîmera encore dans la contemplation-adoration des cheveux de Guenièvre retenus dans le peigne d'ivoire. Le contenu de la pensée n'exprime dans ce cas qu'un rapport métonymique de «contact» avec la personne aimée. La contemplation des trois gouttes de sang sur la neige interprète de manière métaphorique le rapport entre l'objet contemplé et la personne aimée: Perceval le naïf qui n'a pas reconnu Blancheflor pour ce qu'elle était quand il se trouvait en sa présence, la retrouve et la «découvre» dans l'absence, dans les trois gouttes de sang vermeil sur la neige immaculée. Plus réelle que le réel, la *senefiance* s'inscrit dans la *semblance*.

Mais il y a plus: le ravissement de Perceval qui le fait s'oublier, le tire hors de lui-même pour le tourner vers le transcendant et ceci par la médiation du visage de l'aimée. Car "li vermauz sor le blanc asiz" suggère non seulement le beau visage de Blancheflor, mais rappelle le cortège du Graal et les questions qu'il aurait dû poser: pourquoi la Lance saigne-t-elle et à qui fait-on le service nourricier et vivifiant du Graal, à qui est destinée sa lumière?

Ouvert aux représentations - morales ou amoureuses -, capable d'assumer ses actes et d'en répondre, devenu sensible à autrui, révélé capable d'émotion, d'humour, de poésie et de courtoisie, Perceval peut enfin pénétrer la *semblance* du Graal et de son mystérieux cortège. Ce sera d'abord dans une vision d'horreur. L'apparition de la Demoiselle Hideuse dont on détache le regard, tant elle est laide, remplace la merveille lumineuse du Château du Graal. Ses yeux qui ne sont que des trous rappellent l'aveuglement passé de Perceval qui a vu le Graal "tot découvert, et si ne set cui l'an an sert" (v.3290) faute d'avoir demandé. L'aveuglement présent de Perceval également qui, croyant faire "tot el", autrement que les autres, jure, lui seul, de retrouver le Graal. Il a voulu se détourner de la vaine gloire, mais il n'est pas allé plus loin que la

semblance. Ses prouesses, son errance ne suffisent pas. Elles relèvent du **faire**, alors que la vérité «autre» du Graal relève de l'être. Voulant fuir une *semblance*, il a débouché sur une autre: ses cinq années d'errance en quête du Graal l'ont fait s'oublier. Pourtant ce n'est pas de cet oubli de soi qui mène à la découverte de l'autre, comme dans l'épisode des gouttes de sang sur la neige, mais c'est l'oubli qui rend étranger à soi. Une dernière fois le récit se boucle en sens inverse. Le roman débutait par la rencontre de Perceval et de cinq chevaliers armés, en quête de cinq autres et de trois pucelles. Au bout de ses cinq années d'errance, le héros rencontre dix dames et trois chevaliers vêtus en pénitents. Cette deuxième scène est un miroir «renversé» de la première: Perceval est en armes devant les pénitents, il ne prend plus les chevaliers pour Dieu, mais se souvient que Celui-ci a pris un corps humain, ne pose plus de questions mal à propos, mais demande le chemin vers l'ermitage. Sur sa route d'égaré, l'ermite son oncle révèle une partie de la vérité du Graal, de sa «*senefiance*» et, tout au bout, dresse le Nom de Dieu. Pourtant l'ermite transmet l'oraison qui contient

"asez des uons Nostre Seignor,
tuit li meillor et li greignor
que nomer ost ja boche d'ome"

(v.6263-6265)

"dedanz l'oroille" de Perceval, avec défense absolue

"qu'an nule guise
ne la deïst sanz grant peril"

(v.6268-6269).

Le secret du Graal est révélé ... dans le secret, le mystère débouche sur le mystère, peut-être aussi dans le sens de **sacrement**, parce que, après l'oraison des Noms de Dieu, Perceval reçoit l'Eucharistie. Après le **signum** ... le **Res**.

Arrivé en ce point, le texte s'enroule sur lui-même car, la parabole du semeur, insérée dans le prologue du roman, est allusion au même nom de Dieu.

"Qui petit seme petit quialt,
et qui auques recoillir vialt,
an tel leu sa semance espande
que fruit a cent doubles li rande;
car an terre qui rien ne vaut
bone semance i seche et faut.

Crestiens seme et fet semance
d'un roman que il ancomance,
et si le seme an si bon leu
qu'il ne puet estre sanz grant preu"
(v. 1-10).

À y regarder de plus près cependant, on s'aperçoit que dès le début du *Conte du Graal* deux langages poétiques s'enchevêtrent, inextricables: celui de la rhétorique officielle, «autorisée» et investie d'autorité, et l'autre, qui n'a pour autorité que sa seule «différence». Les occurrences de «semer, semence», reprises six fois en neuf vers, produisent, par leur sonorités, des effets de signification qui, dans le mélange de ruse et de merveille et dans le jeu des ressemblances, détournent constamment le lecteur-auditeur du simple «dire» poétique. En effet, le geste de l'auteur-semeur, ne reprend et ne prolonge-t-il pas le geste fondamental du Créateur? Et «la bonne terre» dans laquelle est semée la parole qui portera beaucoup de fruit, n'est-ce pas le lecteur qui, fasciné par l'emploi habile du langage, se laisse persuader par ce qui lui apparaît être "l'argumentation du discours"?⁵⁰ Alors la parole semée, ne serait-ce pas la possibilité du poète d'assurer sa gloire et, à la fois, l'immortalité, en restant «in-scrit» dans la figure d'encre imprimée dans la matière impérissable de l'oeuvre? Car «récit» est l'anagramme d'«écrit», tout comme l'«image» relève d'une pratique de la «magie».

Le fait est que le poète, «lieur de voyelles» comme l'appelait Dante, rival ou peut-être apprenti de la divinité, crée à l'aide des mots un monde fictif mais «à l'image» du monde réel, monde dont le simulacre apparaît souvent plus vrai ou plus «maturel» que son modèle divin. Chrétien de Troyes est maître à manier cette écriture symbolique où l'esthétique de la *semblance* met en jeu formes et récits, descriptions et *estoires* qui toutes orientent (vers) la *senefiance* des choses. Or, introduire par la contemplation du beau à la connaissance du "seul Bon" (Mt 19,17) ne fait pas participer le poète créateur de belles formes à l'acte primordial de Création? Dans cet univers déjà fuyant, où le Sens se dérobe et exige «paine» et «antacion» pour se laisser découvrir mais non fixer, l'aventure de Perceval est doublement exemplaire: les signes peuvent se lire par le regard; leur sens peut être précisé et proposé par la parole.

⁵⁰ Roger Dragonetti, *Op. cit.*, p.164.

b. Regard. La description, lecture des signes, «effet de réel» ou «effet de texte»?

*"S'avoit antrecosu par leus
Lez l'or de son chef un chevol,
Et as deus manches et au col,
Por sàvoir et por esprover
Se ja porroit home trover
Qui l'un de l'autre devisast,
Tant cleremant i avisast..."*
(Cligés, v.1152-1158)

Inséparable de la narration et pourtant son esclave, susceptible de suspendre le temps de l'histoire et d'étaler dans l'espace le récit où elle s'insinue comme intruse, notation «insignifiante» par rapport à la structure du récit, la description s'est vu assigner jusqu'il n'y a pas longtemps deux fonctions essentielles: décorative et explicative-symbolique selon Gérard Genette⁵¹ ou, selon Roland Barthes, esthétique, reconnue par l'institution littéraire, descendant de l'*ekphrasis* de la néo-rhétorique alexandrine, et «réaliste», le fameux «effet de réel», carence du signifié au profit du référent, transformation de la connotation «réalité» en dénotation⁵². Donc, ou bien "négation de la littérature" ou bien hyperbole de la figure, ornement des ornements; opposée tantôt au narratif, au «récit», tantôt aux «actions» ou à la psychologie des personnages; tantôt considérée partie (subordonnée) du récit, tantôt opposée à l'énoncé poétique.

On risque presque de se perdre dans la multitude des notions que le descriptif n'est pas et ne pas voir que son essence réside, ainsi que l'a montré Philippe Hamon, dans l'effort de résistance au "dynamisme orienté de tout texte écrit" qui, du seul fait d'accumuler des termes différents, introduit une vectorisation, "des transformations de contenus"⁵³. De ce fait, et par les opérations qu'il implique, le texte descriptif crée un nouvel horizon d'attente, propose une nouvelle image de l'émetteur et, par conséquent, un nouveau statut du lecteur, doué d'une compétence spécifique. Le phénomène descriptif implique donc un certain pacte de communication. "Lieu du texte où se polarise et se fonde la mémoire (les différentes mémoires) du lecteur, le descriptif organise (ou désorganise),

⁵¹ *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.58.

⁵² *L'effet de réel*, in *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp.81-90.

⁵³ *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.5.

de façon privilégiée, la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique (il s'y transmet des signes, indices, indications plus ou moins explicites de régie nécessaires à la consommation et à la compréhension globale du texte par le lecteur) et énoncé didactique (il s'y transmet une information encyclopédique sur un monde, vérifiable ou simplement possible)⁵⁴. Lieu textuel où se surdéterminent une compétence **linguistique** (lexicale et paradigmatique en premier lieu) et une compétence **encyclopédique**, un savoir sur les objets et les sujets, sur le(s) monde(s) et sur le(s) texte(s), la description suppose toujours un système narratif. Comme toutes les autres composantes du discours, elle doit rester subordonnée aux plus hautes instances hiérarchiques de celui-ci, le **Récit**, mais surtout le **Sujet**.

Qu'en est-il de la description médiévale? La description, on l'a vu, implique toujours un horizon d'attente préexistant, donc une norme, un code, un modèle préétabli. La description relève de la tradition: "décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques"⁵⁵. Dans son *Essai de poétique médiévale*, Paul Zumthor assigne aux descriptions - «décoratives» ou «explicatives», «emblèmes» - deux grandes fonctions dans le roman médiéval: fixer la tonalité générale de l'aventure, contribuer à la production du sens d'une part, et particulariser un actant du récit ou l'action même d'autre part. Par la multiplication des circonstants (temps, lieu, manière, cause), par la visualisation des acteurs ou de l'action, le système descriptif médiéval semblerait s'infléchir vers l'intention de figurer le réel dans sa singularité.

Comment fonctionne la description chez Chrétien de Troyes? Quel est son statut? En bon clerc, habile aux lettres, le maître champenois n'ignorait ni la **tradition**, héritage auquel chaque écrivain se rapporte et se soumet comme à une autorité, ni l'horizon d'attente de ses contemporains, ni, surtout, la nécessité de leur adéquation qu'il ne serait pas faux d'appeler **conjointure**.

Il fera donc place à la description décorative, que j'appellerais aussi ornementale. Héritée de la rhétorique latine, cette description ornementale dont l'objet sont les portraits, la présentation d'objets (de prédilection merveilleux) ou de scènes (de préférence combats chevaleresques) doit théoriquement constituer une pause, un arrêt de la narration.

⁵⁴ *Ibid.*, p.6.

⁵⁵ *Ibid.*, p.12.

Les portraits - de héros mais surtout d'héroïnes - respectent une structure canonique, des schémas traditionnels et se constituent selon un ordre quasi-invariable: le front, les cheveux (toujours blonds!), les yeux (toujours clairs, "vairs")⁵⁶, le nez, la bouche, le cou, etc, en un «détaillement» du personnage qui va de haut en bas.

Telle est la description d'Enide lors de sa première entrée en scène:

"Por voir vos di qu'Isolz la blonde
n'ot les crins tant sors ne luisanz
que a cesti ne fust neanz.
Plus ot que n'est la flors de lis
clers et blanc le front et le vis;
sor la color, par grant mervoille,
d'une fresche color vermoille,
que Nature li ot donee,
estoit sa face anluminee.
Si oel si grant clarté randoient
que deus estoilés rassanbloient;
onques Dex ne sot fere mialz
le nes, la boche ne les ialz"

(v.424-436).

Oeuvre en même temps de Nature et de Dieu, cette beauté est restituée par les mots de l'artiste. Et il y a une analogie évidente entre les trois instances, Dieu, Nature et l'artiste car leur activité commence à partir d'une «idée»⁵⁷. Description qui s'achève sur la question-constatation suivante:

"Que diroie de sa biauté?
Ce fu cele por verité
qui fu fete por esgarder,
qu'an se poïst an li mirer
ausi com an un mireor"

(v.437-441).

⁵⁶ Cette préférence pour le blond, le lumineux est un hommage que le poète médiéval rend à la beauté en tant qu'hypostase de la divinité. Car cette lumière qui cerne les contours et fait briller les surfaces est elle même expression et manifestation de la divinité. C'est elle qui fait voir en toute chose "l'essence des êtres plutôt que les particularités accidentelles" (Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1984, p.185).

⁵⁷ Cette analogie entre Dieu, Nature et l'artiste, d'origine néo-platonicienne, est répandue au temps de Chrétien. L'école de Chartres par exemple la transpose sur les arts libéraux.

Miroir dans la description d'Énide veut donc dire réflexion, image. **Miroir** s'oppose ici à **Nature** comme réflexion contre représentation, comme image contre vérité. D'entrée de jeu, la description d'Énide se désigne pour ce qu'elle est: un fragment de littérature⁵⁸.

La beauté est ici le signe qui provoque le désir, moteur de l'action et de la lecture. Car l'habileté de l'auteur est de placer la description d'Énide dans la perspective d'un regard amoureux. Le portrait d'Énide reflète le désir d'Érec, en lui donnant forme.

"De l'esgarder ne puet preu faire:
quant plus l'esgarde et plus li plect,
ne puet müer qu'il ne la lest;
volantiers pres de li se tret,
an li esgarder se refet;
molt remire son chief le blont,
ses ialz rianz et son cler front,
le nes et la face et la boche,
don granz dolçors au cuer li toche.
Tot remire jusqu'a la hanche,
le manton et la gorge blanche,
flans et costez et braz et mains;"

(v. 1466-1477).

Beauté "faite pour être regardée" mais qui regarde à son tour, reflétant dans un regard parèllement amoureux une autre beauté:

"mes ne remire mie mains
la dameisele le vasal
de boen voel et de cuer leal
qu'il fesoit li par contançon"

(v. 1478-1481).

Dans la chevauchée nuptiale qui les emmène côte à côte, l'auteur insiste sur la réciprocité du regard et sur la «synétrie» de leur beauté. Érec et Énide sont des miroirs l'un de l'autre:

"molt estoient igal et per
de cortesie et de biauté
et de grent debonereté. [...]
Molt estoient d'igal corage

⁵⁸ D'ailleurs dans la description d'Énide, le mot **vrai** ne détermine pas la réalité, mais la fiction d'«l'seut la blonde».

et molt avenoient ansanble;
li uns a l'autre son cuer anble;
onques deus si beles ymages
n'asanbla lois ne mariages"

(v.1484-1496).

Beautés exemplaires qui ne peuvent que s'unir, se **conjoindre**. Mais la représentation de tels êtres exemplaires est, dans l'acception médiévale, image. Érec et Énide sont «de belles images» si on accepte qu'"une image unit les matières, les façonnant et les embellissant de sorte qu'un nouveau bel objet apparaisse"⁵⁹. Dans un sens, il y a imitation, mais «imitation de la beauté». Cette vision exemplaire de la beauté permet au public de se reconnaître dans cette valeur, mais aussi de reconnaître un modèle supérieur à soi. Une telle «imitation» dans le sens médiéval est réalisation de soi en un *artefact* et, par conséquent, matérialisation de ce que l'on perçoit comme exemplaire et qui doit être approprié.

Il en est de même - et de manière plus évidente encore - pour Cligès. Lors de sa première entrée en scène, Chrétien entreprend de faire une description "por la biauté Clygés retreire [...] don molt sera bries li passages" (v.2721-2723) et qui ne s'étend pas moins sur 27 vers! Celle-ci est encadrée par deux comparaisons, à Narcisse:

"Mes tant ert biax et avenanz
Que Narcissus, qui desoz l'orme
Vit an la fontaine sa forme,
Si l'ama tant, si com an dit,
Qu'il an fu morz, quant il la vit,
Por tant qu'il ne la pot avoir."

(v.2726-2731)

et à Tristan:

"Si sot plus d'escremie et d'arc
Que Tristanz li niés le roi Marc,"

(v.2749-2750).

Comparaisons qui enlèvent au texte et par conséquent à la description toute référentialité extérieure. Narcisse renvoie à l'autoréflexivité, donc ce que nous lisons c'est «de la littérature». Tristan est «de modèle littéraire» de Cligès. Placé sous le signe de Narcisse, le parallèle à Tristan doit être

⁵⁹ Douglas Kelly, *Chrétien de Troyes; The Narrator and his Art*, in *The Romances of Chrétien de Troyes, a Symposium*, edited by D. Kelly, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 1985, p.39.

pris aussi sur le mode fictif. Autrement dit, la littérature renvoie toujours à la littérature, non à la réalité.

Élogieuse et énumérative, la description d'Érec recourt à l'hyperbole et à la surenchère pour attirer l'attention du public sur le caractère exceptionnel du personnage et «forcer» son admiration:

"nus hom n'avoit si boene grace
qu'il sanbloit Ausalon de face
et de la lengue Salemon,
et de fierté sanbla lyon,
et de doner et de despandre
refu li parauz Alixandre"

(v.2209-2214).

L'effet d'hyperbole est obtenu ici par l'accumulation de comparants qui renvoient tous à des «modèles» littéraires ce qui ouvre la description sur le dialogue intertextuel.

Les portraits élaborés en bonne et due forme, selon la tradition rhétorique justifient apparemment la démarcation discours/récit car, normalement, ils donnent à l'auteur le temps d'interrompre l'histoire, de s'arrêter, non pas pour souffler un peu, mais pour prouver sa virtuosité. De toute façon, ils appartiennent au récit. Or, chez Chrétien de Troyes, non seulement ces descriptions signalent le discours, mais encore elles sont discours de par le procédé de prétériorité qui ne connote pas en premier lieu la modestie, mais l'activité discursive. Ainsi, pour décrire Fénice, autre miracle de la nature, l'auteur déclare:

"Ne vuel par parole descrire,
Car se mil anz avoie a vivre
Et chascun jor doblast mes sans,
Si perdroie gie mon porpans,
Einçois que le voir an deïsse.
Bien sai, se m'an antremeïsse
Et tot mon san i anpleasse,
Que tote ma poinne i gastasse,
Et ce seroit poinne gastee"

(v.2797-2795).

Il est à remarquer que l'argument de la modestie s'exprime à travers des termes tels que **san** et **poinne** lesquels désignent normalement l'activité propre au narrateur, son art d'écrivain (cf. infra V,2,d). La description annulée en tant que telle est récupérée par le discours.

Il en est de même pour le «portrait» de Laudine. On ne pourrait même pas parler ici de description dans le sens propre, puisque Laudine n'est pas vraiment décrite, mais «suivie» par le regard amoureux d'Yvain. La «description» en focalisation interne est un «discours amoureux» (v.1495-1510). La belle Laudine est l'oeuvre de Dieu lui-même qui, "la fist de sa main nue, por Nature feire muser" (v.1502-1503) et qui, en mettant toute sa "poigne", ne réussirait plus une seconde fois: "ja mes nule tel feïst" (v.1509)! Il convient d'observer que le portrait ne renvoie plus à la «réalité» de Nature, mais à l'acte créateur de Dieu lui-même ou de son disciple et imitateur, l'auteur du roman.

Un système descriptif demande en régime «disible» (ou «réaliste») à être homogénéisé globalement (l'attention du lecteur est focalisée sur la dénomination stable et permanente de l'objet décrit) et localement, au niveau de la somme des prédicats par lesquels on peut caractériser l'objet. Le maximum de lisibilité est atteint par la métaphore filée, "système descriptif qui décline systématiquement et de façon homogène les items d'une nomenclature et leurs prédicats respectifs [...], mise en équivalence de deux systèmes métonymiques (ou synecdochiques)"⁶⁰. Telle est, dans *Cligés*, la longue description de Soredamors par Alexandre. Blessé d'amour, Alexandre en rejette la responsabilité sur le dard que lui a décoché Amour et qui, entré par l'oeil, a pénétré jusqu'au coeur (v.684-852). D'abord rayon lumineux pénétrant l'oeil, à la fois vitrail et miroir qui dirige vers le coeur le dard d'amour, image de la beauté, celui-ci acquiert progressivement les traits physiques d'une beauté parfaite selon les canons esthétiques médiévaux. Le procédé est d'un goût artistique discutable. À première vue au moins, car la métaphore prolongée enlève à la description toute référentialité réelle et la "granz complainte Alixandre" (v.865) produit, par excès de figuration, un effet d'ironie. La beauté - réelle ou vraisemblable - de Soredamors n'est plus visible par excès d'ornementation. Soumise à la rhétorique, l'image reste dissociée de la parole.

Une place à part revient à la description de la laideur physique. Ces portraits, de beaucoup moins nombreux dans la littérature narrative médiévale que les descriptions des «beautés» suivant des prescriptions esthétiques invariables, ont pourtant leur importance. Tout d'abord ils sont révélateurs d'une mentalité: de même que le Beau est expression du Bien, toute beauté participant de la beauté divine, la laideur physique signale le mal moral. Ce qui, du même fait, trahit aussi une certaine dimension de

⁶⁰ Philippe Hamon, *Op. cit.*, p.165.

signification. Les descriptions de personnes vont toujours au-delà de la pure finalité esthétique. Elles sont en outre révélatrices d'une certaine esthétique médiévale du laid. Si la beauté est harmonie des parties, si elle est unité dans la diversité, la laideur est justement absence d'harmonie, absence d'unité. Le personnage laid est en fait un monstre, défini jusqu'à l'époque romantique par son appartenance simultanée à plusieurs catégories distinctes (le plus souvent à plusieurs espèces animales). Chaque trait est individualisé, mais placé en rapport «disharmonique» vis-à-vis des autres.

Tel est à première vue le gardien de taureaux d'*Yvain* dont le portrait tient de «l'esthétique du monstrueux»:

"si vi qu'il ot grosse la teste
plus que roncins ne autre beste, [...],
oroilles mossues et granz
autiex com a uns olifanz,
les sorcix granz et le vis plat,
ialz de çuete, et nes de chat,
boche fandue come lous,
danz de sengler aguz et rous,
barbe rosse, grenous tortiz,
et le manton aers au piz"

(v.293-304).

Pourtant ici la laideur ne traduit pas le mal. Même pas une «attitude de classe» (les nobles sont beaux et les vilains laids) car à la question de Calogrenant "me di se tu es boene chose ou non", le vilain répond "qu'il ert uns hom" (v.327-328). Quelle sorte d'homme?

"Tex con tu voiz;
si ne sui autres nule foiz"

(v.329-330).

Un homme tout comme le chevalier, bien que différent de lui. Sous le procédé traditionnel du portrait du monstre perce une signification nouvelle.

C'est pourtant *Le Conte du Graal* qui détient le record en matière de descriptions d'êtres laids: la laide demoiselle (v.4587-4613), le laid écuyer (v.6743-6552) et le laid roncín (v.6915-6931). Bien que ces descriptions représentent toutes des morceaux de bravoure littéraire ce qui leur a valu d'être incluses dans la catégorie des descriptions ornementales (elles sont, pour ainsi dire, des descriptions ornementales «à rebours»), c'est leur valeur de signification qui domine. La Demoiselle

Hideuse, si laide qu'on en détourne le regard, s'oppose à la merveille lumineuse du Château du Graal:

"onques riens si leide a devise
ne fu neïs dedanz anfer.
Einz ne veïstes si noir fer
come ele ot le col et les mains, [...].
Si oel estoient com dui crot,
petit ausi come de rat,
s'ot nés de singë ou de chat
et oroilles d'asne ou de buef.
Si dant resanblent moël d'uef
de color, si estoient ros,
et si ot barbe come bos"

(v.4594-4606).

Il faut pourtant noter que, en dépit des malédictions qu'elle profère, la Laide Demoiselle n'est toutefois pas une incarnation du mal. Tout au plus du remords. Par contre, la Male Pucelle, malgré sa beauté, répand le mal autour d'elle. Ce qui traduit, je crois, une mutation dans les mentalités, exprimée d'ailleurs de plusieurs manières par le maître champenois: il n'y a plus de correspondance stricte entre l'apparence et l'essence, entre la «semblance» et la «senefiance», entre le Signe et le Sens. Quant au laid écuyer et au piteux roncín, leur présence dans le cadre des aventures de Gauvain pourrait être un signal de l'ironie à laquelle le neveu d'Arthur est constamment soumis dans la deuxième partie du *Conte du Graal*. À y regarder de plus près, dans toutes ses aventures, le parangon des vertus chevaleresques se couvre de ridicule. Par leur aspect, le valet et le roncín y contribuent aussi.

Encore plus digne d'intérêt et d'autant plus atypique pour la mentalité médiévale est la description de personnages qui ne sont ni tout à fait beaux ni tout à fait laids, ou plutôt qui seraient beaux si une absence de mesure ne venait introduire une absence d'harmonie et un signe d'interrogation sur l'identité platonicienne entre Beauté et Bonté. Tels sont, dans *Erec et Enide*, les personnages secondaires de Guivret le Petit et de Mabonagrain.

Le brave et loyal Guivret est, ainsi que son nom l'indique, petit de taille. Même si dans le «conte d'aventure» qui se trouve à l'origine du roman il a pu être lui aussi un nain (comme le nain odieux qui frappe au fouet le visage de la pucelle suivante de Guenièvre et insulte Érec), rien dans le roman ne rappelle cette éventuelle origine. Bien plus, Chrétien

prend soin de préciser qu'en dépit de sa petite taille Guivret a un grand coeur:

"il estoit molt de cors petiz,
mes de grant cuer estoit hardiz"
(v.3665-3666).

Le personnage de Mabonagrain bénéficie d'un traitement plus ambigu. Chrétien déploie un grand art à nous préparer à la confrontation qui doit opposer Érec à un terrible adversaire dans le verger enchanté du roi Evrain. Or cet adversaire est d'une grande beauté, ne fût-ce sa taille excessivement grande:

"et, s'il ne fust granz a enui
soz ciel n'eüst plus bel de lui"
(v.5851-5852).

Tout comme pour Guivret, il est possible qu'à l'origine Mabonagrain ait été un géant. Pourtant, comme Chrétien entend l'intégrer à la société courtoise à laquelle d'ailleurs il appartient, il ne l'afflige que de ce petit défaut qui, comme toute démesure, exprime une disharmonie. La taille excessive de Mabonagrain signifie la complaisance excessive qu'il a témoignée envers son amie: l'excès physique traduit ici un excès dans la personnalité intérieure.

Donc, puisque Guivret et Mabonagrain sont somme toute des personnages «sympathiques», ils doivent être absous de la contamination du mal que la laideur manifeste avec évidence pour la mentalité médiévale et c'est vers quoi se dirigent les efforts du narrateur. De toute façon, il convient de remarquer que, dans ce premier roman, le mal est limité à ses effets sociaux, extérieurs en quelque sorte. Mais, rappelons-le, dans *Le Conte du Graal* par exemple, cette distinction est beaucoup plus malaisée à établir. Le beau et le mal peuvent coexister dans le cas de la Male Pucelle, même si le mal reçoit une explication psychologique qui le réduit à ce qu'il est, une absence, un néant, et restaure le Bien que le Beau était censé exprimer.

Les descriptions d'objets constituent un autre espace privilégié des descriptions ornementales. La plupart renvoient à un univers de luxe et de loisir. Descriptions d'armes, de vêtements, d'objets précieux. La selle d'Énide, par exemple, faite d'ivoire, sur laquelle le sculpteur avait gravé l'histoire d'Éneas. Tout comme la coupe offerte par le roi Arthur à

Alexandre, laquelle vaut plus "por l'uevre que por la matière" (v.1524), la selle vaut elle aussi par "l'uevre soutix" de l'artiste:

"Soutix fu l'uevre et bien tailliee,
tote a fin or apareilliee.
Uns brez taillierres, qui la fist,
au taillier plus de set anz mist,
qu'a nule autre oevre n'antandi;"

(v.5299-5303).

Il convient de remarquer que, pour exprimer l'admiration vis-à-vis de l'art du sculpteur, Chrétien se sert du verbe *antandre*, qui caractérise l'application de l'artiste à son oeuvre et est employé précisément dans ce sens dans le prologue du roman, comme dans celui du *Chevalier de la Charrette*. Pour la décrire, Chrétien arrête sa propre histoire (celle d'Érec et Énide), mais c'est pour résumer, par la «description» de la selle, l'histoire d'Énéas. La finalité de cette description est, certes, esthétique: elle signale la littérature et se signale comme telle. Mais, d'autre part, l'histoire qui y est figurée, celle d'Énéas, n'est pas sans rapport avec la Souveraineté, thème important dans *Erec et Enide*: n'oublions pas que les protagonistes sont appelés à régner. Leurs aventures et leurs épreuves sont autant de «tests» destinés à leur apprendre à exercer leur mission future. Par l'intermédiaire de la description, la référence culturelle à l'Antiquité oriente la lecture symbolique par un effet de conjointure.

Un autre objet précieux par «d'oeuvre» c'est, dans *Cligès*, la fameuse tour de Jehan, abri idéal pour cacher les amours de Cligès et de Fénice. Chrétien met, pour la décrire, plus de détails que pour n'importe quel autre château, en prenant bien soin de préciser dès le début que Jehan "s'i ot mar molt grant san pené" (v.5488). Abri idéal, elle doit être agréable, mais aussi «imprenable». Elle comporte plusieurs étages

"Qui estoient point a ymages,
Beles et bien anluminees"

(v.5492-5493),

des chambres secrètes et souterraines et surtout

"Par tel engin et par tel art
Est fez li huis de pierre dure
Que ja n'i troveroiz jointure"

(v.5524-5526 - c'est moi qui souligne).

Pourtant ni esthétiquement ni matériellement la tour ne remplit sa fonction. Fénice voudra en sortir, ce qui vaudra aux amants d'être découverts et malgré l'"engin et art" qui devaient rendre infranchissable le

mur qui l'entourait, le chevalier Bertrand l'escalade aussi aisément que Cligès avait grimpé sur celui du cimetière. Le **san** et la **painne**, les images enluminées, l'«engin» signalent la tour pour ce qu'elle est: un objet d'art, un espace de fiction. En plus de la finalité décorative, la tour de Jehan se signale comme illusion et comme signe d'illusion. Elle assume donc également une fonction de signification.

Comme la robe d'Énide d'ailleurs, que Guenièvre lui offre lors de ses noces et dont la richesse n'est pas seulement une occasion pour l'auteur de prouver sa virtuosité, mais encore de faire contraste avec la pauvre chemise qu'elle portait lors de sa première rencontre avec Érec. La juxtaposition d'une beauté exemplaire à la pauvreté a pour effet de rehausser la beauté de l'héroïne, mais plus encore, à mon sens, d'attirer le public dans le roman tout comme elle détermine et entraîne l'élucidation de Chrétien. La riche robe offerte par Guenièvre, seule digne de la beauté d'Énide, sanctionne et rend visible le passage d'un état à l'autre, du statut de pucelle à celui de femme et, à côté du nom dévoilé, révèle la nouvelle mission: celle de Dame. Description ornementale donc autant que significative. Mais ce n'est pas le seul sens de l'épisode. La «pauvreté» qui s'accorde si mal avec la beauté signifie que la beauté native doit être mise en valeur par l'art de l'*ornatus*. Qu'est-ce d'autre que la "belle conjointure" que le romancier oppose avec avantage dans le prologue au "conte d'aventure", sinon l'invention d'ornements appropriés pour une matière donnée?

Cette dimension «esthétique» est encore plus évidente pour la robe de couronnement d'Érec. Chrétien prend pour garant Macrobe "qui au l'estoire mist s'antante" (v.6677); c'est lui qui lui enseigne

"a descrire,
si con je l'ai trové el livre,
l'uevre del drap et le portret.
Quatre fees l'avoient fet
par grant san et par grant mestrie"

(v.6679-6683)

et chacune y avait représenté un des arts grecs latinisés: Géométrie, Arithmétique, Astronomie et Musique. La robe figure donc les arts du *quadrivium*, deuxième cycle des sept arts libéraux, ce qui assimile plutôt les fées aux Muses. Dans son article *À propos de Philologie*⁶¹, Karl Uitti remarque qu'après le mariage, Érec et Énide connaissent sept aventures: le

⁶¹ In *Littérature* no.41, 1981, *Intertextualités médiévales*.

chevalier pillard et ses deux compagnons; les cinq chevaliers pillards; le comte vaniteux; le combat contre Guivret le Petit; le combat contre deux géants; l'épisode du comte de Limors; la Joie de la Cour. À travers ces sept aventures qui culminent dans la Joie de la Cour, Érec qui avait vécu son *trivium* personnel en tant que chevalier (n'oublions pas que le personnage semble «voué» au trois, les aventures qu'il rencontre s'organisant par groupe de trois)⁶² parvient à la maturité, à la connaissance de soi qui justifie le couronnement et le port de la robe des arts mathématiques. La robe de couronnement signifie ici qu'en sa personne se conjuguent chevalerie et clergie aussi harmonieusement qu'elles s'étaient combinées dans la conjointure de l'oeuvre. Les fées celtiques qui font un travail de muses articulent justement la **matière** et le **sens** en un système esthétique. Car si les quatre arts du *quadrivium* représentent, selon Martianus Capella, un des fondateurs du programme culturel pour le Moyen Âge, une définition restreinte de la *sapientia*, l'itinéraire du héros qui va de la volupté à la joie à travers justement cette conquête de la sagesse, s'identifie à celui du lecteur qui atteint lui aussi la joie à travers l'expérience esthétique. Loin d'être une simple description ornementale, la robe de couronnement d'Érec est une sorte d'«art poétique»: non seulement elle appelle à une méditation sur chevalerie et clergie et sur leurs rapports réciproques, mais à travers les aventures héroïques d'Érec, elle oriente le lecteur vers la grande aventure esthétique de la Joie⁶³.

Les scènes de combat, fort prisées au Moyen Âge constituent une dernière hypostase des descriptions ornementales. Ces scènes de combats répondent le mieux à la description «homérique» qui prend la forme d'une série d'actions, d'un «mode d'emploi» des armes chevaleresques et d'un «programme» de technique des combats et des tournois. On peut difficilement parler dans ce cas de pause dans le récit car ces scènes de tournoi sont le récit même. En plus, les "d'abord", "ensuite", etc. "rythment une temporalité de l'aventure en accord avec le déroulement des moments d'une écriture"⁶⁴. Par exemple, l'attaque d'Érec «ressuscité» contre le comte de Limors (v.4848-4878) est si alerte qu'elle n'est pas

⁶² Cf. Reto Bezzola, *Op. cit.*

⁶³ Ce n'est pas par hasard si, dans la description du manteau d'Érec, Chrétien fait intervenir l'allégorie, laquelle est peut-être "la seule façon de décrire l'indescriptible" (Ph. Hamon, *Op. cit.*, p. 111).

⁶⁴ Ph. Hamon, *Op. cit.*, p.206.

pause dans le discours, mais discours même. Ou encore les scènes de combat du *Conte du Graal* (combats de Perceval contre Clamadeu des Îles ou contre l'Orgueilleux de la Lande) qui commencent comme des descriptions «normales», prévisibles pour un horizon d'attente déjà constitué et qui, par le procédé de prétérition, tournent au discours:

"La bataille fu forz et dure.

De plus deviser n'ai ge cure,

que poinne gastee me sanble."

(v.3909-3911)⁶⁵.

Plus que les portraits ou les descriptions d'objets, les scènes de combats peuvent passer pour descriptions explicatives. Ainsi le combat de Lancelot contre Méléagant (v.3669-3720), mais surtout sa prestation au tournoi de Noauz (v.5621-5979) comptent effectivement comme signes de la toute-puissance de l'amour ou de l'entière obéissance de l'amant.

Mais au-delà de la dimension ornementale ou significative, les descriptions de combat traduisent parfois l'illusion: tels sont, dans *Cligés*, les combats d'Alexandre contre le comte Angrès, celui de Cligés contre le duc des Saisnes et surtout ses exploits au tournoi d'Osenfort (cf. V,2,f - *Les miroirs de l'illusion*). Illusion qui, venant troubler un horizon d'attente bien établi, met sous le signe du doute la valeur du héros et empêche une lecture d'identification en même temps qu'elle renforce le pouvoir de l'auteur.

Une autre description de combat qui s'achève en illusion c'est le grand duel final d'*Yvain* qui oppose le protagoniste à Gauvain/Chrétien n'a pas ménagé sa peine et son art pour décrire ce combat qui oppose les deux meilleurs chevaliers du monde. Pourtant ce n'est pas la prouesse qui résout le conflit et vient à bout du mal - comme il était de règle dans le roman arthurien - mais la ruse du roi Arthur, ruse de parole. La description du combat n'a pas rempli entièrement sa fonction habituelle, le lecteur n'a eu que le plaisir de voir fonctionner le mécanisme descriptif, il a été privé de la signification normale d'une telle scène. Son horizon d'attente a été déçu, ou plutôt on lui a proposé un nouveau pacte de lecture.

⁶⁵ Tout autre est le combat de Gauvain contre le gardien des Ports de Galvoie (v.8141-8159), véritable «travail descripteur», avec force détails précis qui «font vrai» et même visualisent la scène. Pourtant ces «effets de réel» sont contredits par le caractère d'irréalité qui affecte cette aventure, comme toutes les autres que rencontre Gauvain dans la deuxième partie du *Conte*.

En somme, loin d'«arrêter» le cours du récit, les descriptions ornementales sont ou bien des «signes» qui suggèrent le sens ou bien des signaux de l'activité discursive de l'auteur. Répondant au goût de l'époque, celles-ci sont plus nombreuses dans les premiers romans (*Erec* ou *Cligés*) où elles font figure d'ornement du texte, alors que dans les derniers romans (*Le Conte* notamment), leur nombre est plus réduit et elles se résorbent en discours.

Une place à part doit être faite aux descriptions «explicatives» lesquelles doivent figurer sous la *semblance* la *senefiance* des choses. On peut déceler dans le projet descriptif médiéval une préférence pour ce que Philippe Hamon appelle la tendance «verticale», **décryptive**, contre la tendance «horizontale», d'exhaustivité. Ce qui veut dire que le référent à décrire est constitué de deux ou plusieurs «niveaux» superposés qu'il faut traverser en allant du plus explicite au moins explicite. Il s'agit donc d'une "tendance plus qualitative que quantitative, [...], de la volonté d'aller sous le réel, **derrière** le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences"⁶⁶.

Parmi ces descriptions explicatives on peut repérer plusieurs catégories: il y a tout d'abord les descriptions-type de l'espace du roman courtois, articulant l'opposition des deux espaces fondamentaux, courtois/non-courtois, forêt/château, l'eau étant la voie d'accès conduisant de l'un à l'autre. Une telle description spatiale typique: forêt - pont(passage) - château, articulant la communication de deux mondes est celle de l'arrivée d'Érec au château de Guivret le Petit:

"Au desbuchier d'un pleisseiz
troverent un pont torneiz,
par devant une haute tor
qui close estoit de mur an tor
et de fossé lé et parfont"

(v.3656-3659).

La description peut encore fournir des indices qui doivent orienter dans la lecture d'un signe et en dévoiler le sens. La description du château de Beaurepaire est parsemée de tels indices qui doivent «sauter aux yeux» de Perceval (et du lecteur!) et aider à lire correctement le signe: il s'agit d'un château assiégé qui aurait besoin d'aide (v.1711-1771): pont faible, pucelle maigre et pâle, sergents mal à l'aise d'avoir "jeuné et veillé", "terre

⁶⁶ Ph. Hamon, *Op. cit.*, p.63.

gaste et escoree", "meisons decheües", "murs crevez et fanduz", "torz descubertes"⁶⁷. En un mot

"Ensi trova le chastel gaste,
que n'i trova ne pain ne paste
ne vin ne sidre ne cervoise"

(v.1769-1771).

La description peut encore proposer des indices qualifiants d'un personnage voué à une destinée exceptionnelle: telle est la description du Lit de la Lance enflammée dans *Le Chevalier de la Charrette* (v.514-534) et surtout du Pont de l'Épée dont chaque détail rehausse la difficulté de l'aventure:

"Et li ponz qui est an travers
estoit de toz autres divers;
qu'ainz tex ne fu ne ja mes n'iert.
Einz ne fu, qui voir m'an requiert,
si max ponz ne si male planche:
d'une espee forbie et blanche
estoit li ponz sor l'eve froide;
mes l'espee estoit forz et roide,
et avoit deus lances de lonc.
De chasque part ot un grant tronç,
ou l'espee estoit closfichiee.
Ja nus ne dot que il i chiee
por ce que ele brist ne ploit;
si ne sanble il pas, qui la voit,
qu'ele puisse grant fes porter"

(v.3017-3031)⁶⁸.

Parmi les descriptions «signifiantes» il faut compter aussi le lion d'*Yvain*. Dès son entrée en scène (description du combat avec le serpent), il oblige Yvain, à peine guéri de sa folie, de choisir son destin. "La merveille" du lion combattant contre le serpent n'est au fond que la représentation symbolique du combat qui s'est livré dans l'âme d'Yvain et l'a conduit à la folie. En choisissant le lion, le héros a choisi non seulement les valeurs généralement symbolisées par l'animal dans les bestiaires:

⁶⁷ Évidemment, le lecteur l'aura compris avant Perceval qui, indifférent aux autres et donc aussi aux signes, devra attendre la visite nocturne de Blancheflor pour comprendre enfin et offrir ses services.

⁶⁸ Un autre indice de la destinée exceptionnelle de Lancelot est, sans doute, le tombeau dont il parvient à soulever la lame, plus beau que tous les autres, mais ... qui n'est pas décrit!

courage, générosité, loyauté, mais la reconnaissance du lion "preuz et deboneire", ses "larmes" et son "humilité" lui servent de modèle et même d'«emblème», dans le sens fort du mot lorsque, blessé et porté sur l'écu de son maître, il s'y «inscrit» comme armoirie du "chevalier au lion" (cf. supra IV,2,f). Quant aux combats où intervient le lion, ils appartiennent sans doute à la catégorie des descriptions ornementales. Pourtant, la présence du lion les signale comme «littérature». Car les interventions et le comportement d'un tel «compagnon d'armes» ne sont possibles que dans la fiction. En outre, le «modèle» de l'amitié entre un homme et un lion renvoie lui aussi à un modèle littéraire, la légende d'Androclès. Double symbolique d'Yvain, emblème inscrit sur son écu, le lion est aussi «emblème» de la littérature.

Une autre description «emblème», mais encore plus complexe car elle concentre «l'essence» du roman, est celle du verger enchanté du roi Evrain, qui abrite la Joie de la Cour et qui, par son merveilleux étrange, rappelle l'Autre Monde celtique. La description du verger et «d'aventure» qu'il renferme (v.5689-5855) aident le héros à «voir» comme dans un miroir concrètement nommé et symboliquement représenté par le mur d'air ce qu'il aurait pu devenir. En triomphant de Mabonagrain, Érec triomphe de son double monstrueux. La passion démesurée de Mabonagrain et de son amie (excès symbolisé, on l'a vu, par la taille démesurée du chevalier) les a conduits à une dangereuse androgynité. Érec «risque» sa femme pour la retrouver et se retrouver soi-même. La douleur qui avait accueilli le couple dans la cité de Brandigan se transforme en Joie, non seulement de la cour d'Evrain, mais dans le sens de Joie courtoise en général, prolongée dans le couronnement final des protagonistes (v.6112-6121). Épisode absolument symétrique pour ce qui est de la dichotomie Joie/Douleur à la douleur manifestée par le roi Lac et sa cour lors du départ d'Érec et Énide pour "l'aventure" (v.2739-2759) et qui avait fait suite à la joie ressentie à l'arrivée du couple après le mariage. La Joie de la Cour, joie définitive, fait écho en l'effaçant au deuil de la cour du roi Lac. Cette «transfiguration» de la douleur, le deuil et les larmes qui font place à la joie, le triomphe de la vie sur la mort soulignent l'importance de l'épreuve finale⁶⁹.

⁶⁹ L'importance de l'épisode relève aussi de la mémoire scripturaire qui affleure dans l'insistance sur cette symétrie. Bon nombre de textes bibliques, le *Livre de Job* (ch. 2 et 42), de nombreux psaumes (notamment *Ps* 125, 5-6: "Qui sème dans les larmes moissonne dans la joie; il s'en va, il s'en va en pleurant, il jette la semence; il s'en vient, il s'en vient dans la joie, il rapporte les gerbes"), le livre de l'*Apocalypse* (7,16-17), sans plus parler du récit de la Passion et de la Résurrection dans les Évangiles sont construits sur le même mouvement allant de la douleur à la joie, de la mort à la vie.

Pourtant cette description si hautement symbolique est précédée d'une intervention de l'auteur

"Mes ne fet pas a trespasser,
por lengue debate et lasser,
que del vergier ne vos retraie
lonc l'estoire chose veraie."

(v.5685-5688)

et close par une autre intervention: inspirées par l'aventure d'Érec,

"les dames un lai troverent
que le Lai de Joie apelerent;
mes n'est gueres li lais saüz"

(v.6135-6137).

Donc la description du verger, «vraie» selon l'histoire, se résout dans un lai, composé par les dames. La «réalité» tourne à la littérature sous l'emprise de la seule autorité de l'auteur.

Mais celle qui mériterait le plus le statut de «description-signé», c'est sans aucun doute la description du cortège du Graal, scène centrale du point de vue du sens et où la description met en place tout le dispositif symbolique du roman. La scène elle-même comporte plusieurs séquences présentées sous un même angle, celui du regard de Perceval, avec lequel coïncide l'imagination du lecteur. Écho de l'accueil réservé au protagoniste à la cour d'Arthur et à Beaurepaire (cf. supra V,2,a) la scène se remarque surtout par la surenchère de lumière. Lumière qui émane du Graal, dont "une si granz clartez an vint" que

"ausi perdirent les chandoiles
lor clarté come les estoiles
qant li solauz lieve, et la lune"

(v.3214-3217).

lumière qui doit littéralement éblouir Perceval, lui faire comprendre le caractère exceptionnel de l'événement auquel il assiste⁷⁰.

D'ailleurs toutes les descriptions du *Conte du Graal* sont placées sous le signe de la lumière, depuis l'éclat des armes des anges-chevaliers, au Pavillon de la Demoiselle confondu avec une église, à la coupe d'or ravie à Arthur par le Chevalier Vermeil, autant de signes à l'intention de Perceval devant le préparer à la grande initiation de la lumière qu'est le Graal. Toutefois, les termes de la description du cortège, lance brillante

⁷⁰ La lumière n'était-elle pas pour toute la mentalité médiévale non seulement signe de la beauté, mais signe de la divinité même et de sa manifestation?

avec la goutte de sang vermeil restée comme en suspens, mais coulant en même temps jusqu'à la main du valet, le graal, "de fin or esmeré" (v.3221), serti de pierres précieuses

"des plus riches et des plus chieres
qui an mer ne an terre soient"

(v.3224-3225),

la procession qui "trespasse" devant Perceval et va d'une chambre à l'autre font penser plutôt à une scène sculptée ou peinte que le romancier essaie de mettre en mouvement. Quoi qu'il en soit, la procession lumineuse «éblouit» effectivement Perceval, mais en «l'aveuglant» par cette trop grande clarté, le rendant incapable de détacher son regard de la vision et de tourner les yeux vers le roi qui attend sa question, incapable de percer, sous la «semblance» des choses, leur «senefiance» et de voir dans le graal ce qu'il est vraiment: un symbole dans le sens propre du terme, c'est-à-dire ce qui permet à l'homme d'accéder à l'objet suprême de son désir. Description «vue» par Perceval, et par la suite, deux fois «parlée», «racontée»: lors de la rencontre du protagoniste avec sa cousine dans la forêt, lorsque la description devient littéralement «discours» et, qui plus est, dialogue (v.3533-3556), et lors de la visite de Perceval chez son oncle l'ermite (v.6160-6170), retour du discours sur lui-même en une sorte de «mouvement en spirale», car lors de chacune des deux descriptions de paroles Perceval reçoit un supplément de sens.

La coïncidence entre «semblance» et «senefiance» se réalisera plus tard, lors de l'épisode des gouttes de sang sur la neige. Ce que Perceval voit et qui le plonge dans l'extase, donc le «ravit» à lui-même, c'est un visage absent, mais que la contemplation rend plus présent que la description (cf. supra V,2,a). La beauté merveilleuse de Blancheflor, destinée à éblouir,

"por anbler san et cuer de gent
fist Dex de li passemervoille,
n'onques puis ne fist la paroille
ne devant feite ne l'avoit"

(v.1824-1827),

que Perceval n'avait su voir, est ici restituée par la *semblance*, par l'image. À y regarder de plus près, la description de Perceval appuyé sur sa lance et contemplant les gouttes de sang sur la neige, tombées "d'une plume d'oie", est le miroir d'une scène d'écriture. Et alors le cortège brillant du château du Graal qui passe, *trespasse* et *retrespasse*, cortège de figures lumineuses qui semblent surgies de rien est analogue au

discours narratif qui procède sur un pas rythmique, se dissimulant sous la dorure pour éclater ensuite dans le semblant d'une extase.

Peut-on parler de description «effet de réel» chez Chrétien de Troyes? L'esthétique médiévale est, pour reprendre les termes de Paul Zumthor, une esthétique du général, assez indifférente aux aspects particuliers du réel⁷¹. La beauté, c'est la manifestation de l'éternel dans les choses. C'est pourquoi, dans tous les arts poétiques de l'époque, le critère de la valeur de l'oeuvre d'art ne réside pas, comme on l'a vu (cf. II,2) dans le degré de conformité au réel, mais dans la soumission à des règles qui tiennent plutôt du métier, du savoir-faire.

Des «effets de réel» se glissent parfois dans le texte surtout par l'entremise des descriptions. Quoi de plus «réel» par exemple que la vie sauvage menée par Yvain dans la forêt lors de sa folie (v.2825-2884)? On nous détaille même la nourriture dont il dispose. D'abord "la venison trestote crue" (v.2827), ensuite du pain "fort et aspre" préparé par l'ermite d'un "setiers" (farine) qui n'avait coûté même pas vingt sous, enfin de la venaison cuite par l'ermite mais "sanz sel et sanz poivre", le tout accompagné d'"aigue froide de fontaine" (v.2876-2877). Derrière ces détails qui «font vrai» on ne s'aperçoit plus que, de manière plus ou moins implicite, Chrétien nomme ce qui manque à cette nourriture: la cuisson, le vin, les condiments, en un mot le "protocole de la table"⁷². Les détails «réalistes» désignent ici l'opposition nature/culture. Yvain a fui la «culture» avec son système social organisé, son système économique et d'habitat. La progression depuis la venaison crue aux aliments cuits, de la vie solitaire et sauvage au troc avec l'ermite (gibier contre viande cuite, ce qui permettra par la suite l'amorce d'un circuit commercial: l'ermite vendra les peaux de bêtes et du produit des ventes achètera des pains d'orge et de seigle sans levain) marque les étapes du retour d'Yvain de l'état sauvage dans lequel il est tombé à la condition d'homme civilisé⁷³.

On retrouve les mêmes «effets de réel» dans l'épisode de l'émeute communale des bourgeois d'Escavalon de la deuxième partie du *Conte du*

⁷¹ *Essai de poétique médiévale*, *Op. cit.*, p. 113-115.

⁷² Jacques Le Goff, *Lévi-Strauss en Brocéliande, Esquisse d'analyse du roman courtois*, in *L'imaginaire médiéval*, (trad. roum. *Imaginarul medieval*), București, Editura Meridiane, 1991, p.224.

⁷³ L'opposition nature/culture n'est pas le seul san de l'épisode de la rencontre d'Yvain et de l'ermite. "L'équivoque du texte est admirable du fait justement que cette rencontre est action pure, leurs échanges ne passant jamais par le dialogue" (J. Le Goff, *Op. cit.*, p.228).

Graal. En commençant par la description d'une ville prospère et de ses activités spécifiques: le chevalier Gauvain

"esgarde la vile tote,
pueplee de mout bele gent,
et les changes d'or et d'argent,
qui tuit sont covert de monoies,
et vit les places et les voies,
qui totes sont plainnes d'ovriers
qui feisoient divers mestiers,
si com li mestier sont divers.
Cil fet hiaumes et cil haubers,
et cil lances et cil blazons,
Cil lorains et cil esperons
et cil lor espees forbissent;
cil folent dras et cil les tissent,
cil les paignent et cil les tondent;
et li autre or et argent fondent:
cil font oevres bones et beles,
cil font henas, cil escuèles
et joiax ovrez a esmax,
eniax, ceintures et fermax.
Bien poïst an dire et croire
qu'an la vile eüst toz jorz foire,
qui de tant d'avoir estoit plainne,
de cire, de poivre et de grainne
et de panes veires et grises
et de totes marcheandises"

(v.5758-5782).

Les choses se gâtent lorsque, croyant reconnaître dans Gauvain le meurtrier du père de leur roi, les braves bourgeois veulent prendre d'assaut le château où la soeur du roi a accueilli le neveu d'Arthur, sur la demande de son frère. Les «vilains», maires et échevins en tête, forment une armée *sui-generis*:

"Lors veïssiez vilains angrés
qui pranent haches et guisarmes;
cil prant un escu sans anarmes
et cil un huis et cil un van.
Li criere crie un ban,
et trestoz li pueples àüne."

Sone li sainz de la comune
por ce que nus n'an i remaingne;
n'i a si mauvés qui ne praingne
forche ou flaiel ou pic ou mace:
ainc por assailir la limace
n'ot en Lombardie tel noise;"

(v.5936-5947)⁷⁴ ;

Gauvain, obligé de se défendre et à défaut de bouclier, en improvise un d'un échiquier; la soeur du roi lance des injures à la meute de vilains et les lapide fort efficacement de pièces d'échec, dont Chrétien prend le soin de nous dire que

"d'ivoire furent, dis tanz gros
qu'autres eschas et de plus durs os"

(v.5897-5898).

Derrière tous ces détails «réalistes» et souvent comiques on devine la dichotomie de deux codes: **courtois/vilain**. Pourtant, plutôt que de s'opposer, les deux codes se mélangent tout comme les doux propos se mêlent sur les lèvres de la noble demoiselle aux jurons et aux malédictions, tout comme l'épée Escalibor coexiste avec l'échiquier, tout comme Gauvain, parangon des vertus chevaleresques, est comparé à un portier,

"Por vilains desarmez porfendre
jusqu'as denz et escerveler
n'i covenoit pas apeler
meillor portier qu'il i avoit"

(v. 6024-6027),

bref tout comme les valeurs se confondent dans un «monde bestourné». La description de ce chaos sympathique ne vise pas seulement à défendre le «modèle trifonctionnel» de la société médiévale. Il est vrai qu'en se

⁷⁴ La description de «l'armée des vilains» est tellement savoureuse que je me permets de citer également le texte en traduction: "Vous auriez vu alors des vilains en colère prendre haches et guisarmes! L'un prend un écu sans attaches, un autre une porte, un autre un van. Le crieur convoque le ban, et tout le peuple se rassemble. Le tocsin de la ville sonne pour que nul ne soit oublié. Il n'y a vaurien qui ne prenne une fourche, un fléau, un pic ou une masse; jamais pour tuer la Limace on n'a vu en Lombardie tel remue-menage" (*Perceval ou Le Conte du Graal*, texte établi, traduit et présenté par Daniel Poirion, in Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1994, p.831-832. Quant à la «limace» il s'agit probablement d'une allusion à une bête fantastique, particulière au folklore de Lombardie).

constituant en guerriers, les bourgeois transgressent les limites assignées à leur ordre: selon la mentalité médiévale, seule l'observance stricte des fonctions spécifiques de chaque ordre peut assurer, dans le service réciproque, l'harmonie d'une société fondée pourtant sur une inégalité essentielle et où seule la «charité» peut résorber l'injustice⁷⁵.

Au delà des détails réalistes sur la ville et ses activités, l'épisode de la révolte des bourgeois d'Escavalon me semble révéler essentiellement une perspective ironique, une «distance esthétique» (v. infra V,2,e). J'invoquerai à l'appui un détail destiné apparemment à «faire vrai»: l'échiquier dont Gauvain, sous la pression du danger, improvise un bouclier. Pourtant, à y regarder de plus près, celui-ci ne désigne-t-il pas tout d'abord l'espace où se déplacent les chevaliers, le roi, la reine, à savoir l'espace métaphorique de l'écriture? Parce que le jeu d'échecs «en soi» constitue, non «effet de réel», mais signe complice à l'intention du lecteur: ce qu'il vient de lire est **un jeu**, une savante combinaison de mots, correspondant à la savante combinaison des règles qui permettent le déplacement des figures sur l'échiquier. Bien loin d'être révolte «réelle», composée sur le mode sérieux, l'émeute des communiars est une révolte du jeu et «pour jouer», espace où les mots ne signifient plus «tout simplement», mais «ils jouent», en se lançant les sens comme des balles.

Une autre description qui, par les détails concrets, physiques même, pourrait passer pour «réaliste» est celle du "martire" que les trois médecins de Salerne font subir à la fausse morte Fénice (v.5900-5929). En effet, il la fustigent, jettent dans ses paumes du plomb fondu et s'apprêtent à la jeter toute nue dans les flammes lorsque les dames, ayant aperçu "par un petit de roverture" (v.5937) la torture que les mires infligent à leur reine, les défênestrent. Plutôt que la «réalité» pourtant, la description des détails du «martire» signale dans cet épisode, comme dans l'ensemble du *Cligés*, la toute-puissance de l'illusion. Car, grâce au souvenir livresque d'une ruse analogue utilisée par la femme de Salomon

⁷⁵ Ce traitement comique, ironique d'une activité «sérieuse» est anticipé en quelque sorte par la description du siège de Beurepaire par Clamadeu des Îles. Perceval est lui aussi maître à transpercer les seins, rompre les bras, casser les clavicules et aussi à donner des chevaux (!) à "ces qui mestiers en avoient" (v.2453). En fin de compte à Beurepaire, les assiégés ont abattu:

"une porte sor ces dosoz
ques ocit et esquaiche toz
cez que consilt an son cheoir"

(v.2477-2480).

pour tromper son mari, les trois physiciens sont les seuls (hormis les participants au «complot») à lire correctement les signes. Pourtant, cette fois encore comme toujours dans *Cligés*, c'est l'illusion qui est crue au détriment de la réalité, même si, sous la torture, Fénice se trouve en quelque sorte dans la posture du «trompeur trompé».

Pour ce qui est du «réalisme» de la description, nul autre fragment de Chrétien de Troyes ne peut rivaliser avec la description des tisseuses et de leur travail dans l'épisode du Château de Pesme Aventure du roman *Yvain*. On a voulu y voir le souci d'un écrivain «progressiste» (eh oui, au Moyen Âge!) pour le travail aliénant (bien avant Marx!) imposé aux travailleurs (le prolétariat naissant!) dans les manufactures de tissage (préfiguration des grandes fabriques!) de Flandre et de Champagne. Ce n'est voir qu'une partie de la réalité, et il n'est de pire déformation de la vérité que celle que l'on obtient à partir d'un fragment de cette vérité. Le fragment de vérité, ce serait dans ce cas détacher la description des tisseuses (v.5188-5199) et leur plainte (v.5289-5319) du contexte. Or, dans le contexte on ne trouve nullement le terme *ovreor*, dans le sens d'atelier, lieu du travail manuel, alors que le verbe *ovrer* est employé plusieurs fois à propos du travail des trois cents pucelles. Par contre, le texte précise qu'elles travaillent dans

"... un prael clos
de pex aguz reonz et gros"

(v.5185-5186),

ce qui suggère plutôt une prison et rappelle le Verger enchanté d'*Erec et Enide*. En outre, ceux qui les obligent à travailler de la sorte jour et nuit sont deux **maufés**, "deus filz de deable". Le travail ininterrompu et monotone qu'ils imposent aux jeunes filles de condition noble ressemble plutôt aux peines de l'enfer. Et d'ailleurs leur plainte, scandée par le *toz jorz* répété, semble évoquer l'éternité de l'enfer. Une opposition symbolique est encore à saisir entre les nobles prisonnières condamnées à une activité qui n'est pas celle de leur condition et qui les place dans l'univers du nombre, de la quantité et Yvain qui appartient à l'univers courtois, monde des valeurs éthiques et esthétiques. La mission d'Yvain consistera à délivrer les jeunes filles, à les replacer dans l'univers qui leur est propre et à détruire l'ordre diabolique défendu par les deux **maufés**⁷⁶.

⁷⁶ L'épisode se constitue également en témoignage intéressant sur la manifestation physique de la pitié à l'époque médiévale. Au Moyen Âge, la compassion suscitée par la souffrance injustement subie est signe de force, physique autant que morale (seul le puissant était susceptible d'accorder ou de refuser la pitié) et de

D'ailleurs, après la victoire, les jeunes filles manifestent leur reconnaissance à Yvain en des termes qui confirment son rôle messianique. Elles lui font

"tel joie come eles li font
a celui qui fist tot le mont,
s'il fust venuz de ciel an terre"

(v.5775-5777).

Tous ces traits donnent au combat d'Yvain contre les deux *maufés* les traits d'un combat eschatologique entre le bien et le mal. Alors les tisseuses pourraient être identifiées aux âmes captives de l'enfer qu'un chevalier libérateur est venu délivrer (c'est là le grand thème de la plupart des romans de Chrétien). L'écriture romanesque se teint d'une mémoire scriptuaire. Philippe Walter⁷⁷ trouve dans la fameuse plainte des tisseuses une réminiscence d'un fragment de la Première Épître de Saint Paul aux Corinthiens.

Si nous comparons les deux textes:

"Toz jorz dras de soie tistrons,
ne ja n'en serons mialz vestues;

noblesse du coeur. Sa manifestation physique la plus fréquente, c'est l'épanchement des larmes devant la douleur imméritée. À première vue, l'attitude d'Yvain est déconcertante et semble contraire à la courtoisie aussi bien qu'à la pitié. Après avoir regardé quelques instants les malheureuses tisseuses

"mes sires Yvains, si se trestorne,
droit vers la porte s'an retourne:"

(v.5206-5207).

Qu'il me soit permis toutefois de proposer un intertexte, aussi différent qu'il apparaisse à première vue de notre épisode. Arrivé en Béthanie après la mort de son ami Lazare, Jésus est profondément troublé par la douleur de Marthe et de Marie, soeurs de Lazare. "Alors Jésus pleura" note saint Jean (11,35), ce qui constitue une manifestation normale de la pitié, mais unique en ce qui concerne Jésus. Et il va se diriger aussitôt vers le tombeau et rappeler Lazare à la vie. Apparemment les attitudes paraissent très dissemblables: Jésus, mû de pitié, pleure, alors que le chevalier Yvain tourne brusquement le dos. On pourrait croire que le geste traduit l'indifférence et l'absence de pitié. Chrétien insiste pourtant sur la rencontre des regards: "il les voit, et eles le voient" (v.5200). À mon avis Yvain se détourne et se dirige vers la porte justement parce qu'il a été pris de pitié. Mais il ne convient pas à un noble chevalier de libérer ses larmes. Non par orgueil, mais par courtoisie, par noblesse du coeur: s'il avait manifesté sa pitié, il aurait ajouté à la honte des trois cents jeunes filles qui appartiennent, tout comme lui, à l'univers courtois de la qualité. La prouesse d'Yvain va les délivrer de «l'enfer» de la quantité. La pitié devient ici moteur de l'action rédemptrice, de type messianique.

⁷⁷ *Moières et mémoires du réel chez Chrétien de Troyes: la plainte des Tisseuses dans «Yvain», in Littérature, no.59, 1985.*

toz jorz serons povres et nues,
 et toz jorz fain et soif avrons;
 ja tant chevir ne nos savrons
 que mialz en aiens a mangier.
 Del pain avons a grant dongier
 au main petit, et au soi mains, [...].
 Dez nuiz grant partie veillons
 et toz les jorz por gaaignier,
 qu'il nos menace a mahaignier
 des manbres, quant nos reposons;
 et por ce reposer n'osons."

(v.5292-5299.5314-5318)

et "À cette heure encore, nous avons faim, nous avons soif, nous sommes nus, maltraités, vagabonds et nous peinons en travaillant de nos mains. [...] Nous sommes jusqu'à présent, pour ainsi dire, les ordures du monde, le déchet de l'univers" (1 Cor 4,11-12), ou remarque la même structure: une accumulation de constats négatifs, centrée sur l'idée de pauvreté, d'injustice.

Il ne s'agit, certes, pas d'une reproduction fidèle du texte biblique, mais, à cette époque de culture cléricale, où l'Écriture est le «modèle» de toute écriture, d'une réminiscence, d'un «déjà lu», d'un intertexte.

Et toujours à propos du contexte dans lequel il faut placer l'épisode des tisseuses, aussitôt après les avoir vues, Yvain rencontre le seigneur du château. L'atmosphère change complètement et le chevalier au lion se retrouve dans un univers familier, devant un seigneur qui, étendu sur un drap de soie, écoute un roman que lui lit sa fille:

"voit apoié desor son cote
 un riche home qui se gisoit
 sor un drap de soie; et lisoit
 une pucele devant lui
 en un romans, né sai de cui;
 et por le romans escoter
 s'i estoit venue acoter
 une dame; et s'estoit sa mere,
 et li sires estoit ses pere;"

(v.5356-5364).

Description d'une scène courtoise, s'il en fut! La contiguïté du drap de soie et de la lecture du roman ne voudrait-elle pas suggérer que "les tisseuses de Pesme Aventure pourraient désigner métaphoriquement

l'activité poétique elle-même? Le texte n'est-il pas étymologiquement un tissu?"⁷⁸

Si écrire, c'est tisser, alors le tissu-texte conjoint les mots et les motifs et figure l'image d'une réalité tissée, non pas objective, mais produite. Par cet épisode, Chrétien aurait formulé la condition *sine qua non* de tout texte littéraire: non pas «refléter» la réalité, mais la «créer». Car "la seule manière qu'a un texte littéraire (qui, par ailleurs, ne relève ni du vrai, ni du faux), d'être vrai [...], c'est de se référer à la seule manifestation vérifiable, c'est de se citer, de se décrire soi-même"⁷⁹.

Loin d'être donc «espace de la réalité», une description est tout d'abord «espace rhéorique» où tendent à se concentrer les principales figures: synecdoques, métonymies, métaphores. D'où «l'effet de poésie» que provoque souvent la description chez le lecteur.

La description, on l'a vu, se rapporte toujours à un horizon d'attente préétabli, donc à une norme, à un code préexistants. Modaliser une description, c'est (s')interroger sur la légitimité de ce modèle. Un des procédés privilégiés de la modalisation du descriptif est, selon Ph. Hamon, la **prétérition**. Elle se manifeste souvent comme défaut de compétence du descripteur, "bénéficiant à la fois de l'innocence de l'incompétence du dire et de l'efficacité du dit. Elle est alors signal d'une distance, d'une tension ou d'une contradiction entre une intention déclarée et un faire réalisé, entre un refus ou une impuissance à dénommer et un luxe de nomination, donc, souvent, signal privilégié d'un effet d'ironie"⁸⁰.

Telles seraient les interventions d'auteur s'excusant de son impuissance de décrire ce que, justement, il est en train de présenter. Les chevaliers présents à la cour d'Arthur lorsque Érec revient en vainqueur en compagnie d'Énide sont si nombreux

"que je n'an sai nomer le disme,
le treziesme ne le quinzisme"

(v. 1665-1666).

Après quoi suit une liste de noms dont certains désignent tout simplement des manières d'être (alors que, pour la mentalité médiévale et selon une vieille tradition biblique, le nom représente l'essence de l'être), souvent en figure d'antithèse: le Beau Couard ou le Laid Hardi.

⁷⁸ Ph. Walter, *Art. cit.*, p. 82.

⁷⁹ Ph. Hamon, *Op. cit.*, p. 80.

⁸⁰ Ph. Hamon, *Ibid.*, p. 127.

La même incapacité de décrire apparaît lors du couronnement d'Érec:

"Or ne porroit langue ne boche
de nul home, tant seüst d'art,
deviser le tierz ne le quart
ne le quint de l'atornement
qui fu a son coronement.
Donc voel ge grant folie anprendre,
qui a descrivre voel antandre;
mes des que feire le m'estuet,
et c'est chose qu'an feire puet,
ne leirai pas que ge n'an die
selonc mon san une partie"

(v.6640-6650).

Ou encore pour le mariage d'Yvain:

"Molt i ot gent de grant noblesce,
et molt i ot joie et leesce,
plus que conter ne vos porroie
quant lonc tans panssé i avroie;
einz m'an vuel teire que plus dire"

(v.2161-2165).

De même, dans *Le Conte du Graal*, la description du duel de Perceval et de Clamadeu est expédiée en quelques mots:

"Asez vos deïsse comant
se m'an volsisse antremetre,
mes por ce n'i voel painne metre
qu'altant valt uns moz come vint"

(v.2676-2679);

le tournoi de Tintagel n'occupe quant à lui que quatre vers. Toujours dans le même roman, après avoir feint d'essayer de décrire les préparatifs de la cour d'Arthur pour aller en quête de Perceval, l'auteur conclut:

"Qui lors veüst dras anmaler,
et covertors et orelliers,
cofres anplir, trosser somiers
et chargier charretes et chars,
dont il n'i ot pas a eschars,
tantes et pavellons et trez,
une clers sages et bien letrez
ne poïst escrire an un jor
tot le hernois et tot l'ator
qui fu aparelliez tantost"

(v.4124-4133).

Ce recours au *topos* de l'ineffable utilisé par Chrétien lorsqu'il s'agit de décrire un personnage important, un objet rare, ou un combat merveilleux signale, au-delà du caractère exceptionnel de l'objet de la description, le fait que celle-ci exige effort intellectuel et compétence professionnelle. En outre, son emploi systématique n'a pas seulement un effet «frustrant» sur le lecteur, supprimant la description là où il s'attendait à la trouver, mais affirme la toute-puissance discursive de l'auteur sur le texte et sur le public. Car toutes ces interventions d'auteur nous apparaissent comme autant d'«intrusions» du discours dans le récit, discours qui finit par récupérer la description.

Tous ces «écarts» à la norme mettent donc en vedette la fonction de communication du texte et exhibent sa valeur de discours, avec ses deux composantes, "l'énonciation, qui est le fait du locuteur; la compréhension de l'énoncé par l'auditeur, laquelle contient toujours déjà les éléments d'une réponse"⁸¹.

La description de la chemise tissée par Soredamors est un des exemples les plus frappants de ce statut du texte envisagé comme discours tourné vers un interlocuteur. Aux fils d'or destinés à rehausser la beauté de la chemise, la jeune fille a mêlé quelques-uns de ces cheveux d'or. C'est là une épreuve

"Por savoir et por esprover
Se ja porroit home trover:
Qui l'un de l'autre devisast"

(v.1155-1157),

car plus dorés et plus brillants que l'or sont ses cheveux. Ce qui fait le prix de la chemise, c'est tout d'abord son caractère d'*artefact*: les matériaux employés pour la broderie, mais surtout leur détection par un tiers et la reconnaissance des techniques de tissage. Insistant sur «l'oeuvre», la chemise peut être assimilée, comme l'affirme Michelle Freeman, à "un texte mettant en oeuvre la poésie de sa propre textualité"⁸². Car les cheveux plus brillants que l'or doivent signaler, certes, Soredamors, la

⁸¹ Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.292.

⁸² Michelle Freeman, *Transpositions structurelles et intertextualité: le «Cligés» de Chrétien*, in *Littérature* no.41, 1981, p.53.

Blonde d'amour, mais aussi Iseut la Blonde, tout comme les deux qualités d'or renvoient à un stratagème analogue utilisé dans le *Tristan* de Thomas⁸³. Même si, dans un premier moment, le destinataire visé par Soredamors, Alexandre, échoue dans l'épreuve de l'interprétation des signes, le lecteur, aidé par le développement ultérieur du texte, reconnaîtra, ne fût-ce qu'à rebours, cette première «référence» à *Tristan*. Par l'épisode de la chemise, "Chrétien réussit une description où entrent, **simultanément**, narration et commentaire"⁸⁴. Pourtant, à y regarder de plus près, en glissant parmi les fils d'or ses propres cheveux, Soredamors «double» l'auteur-narrateur qui insère dans son discours des «motifs» empruntés à *Tristan*. Ce «dédoublement» de l'activité proprement narrative, déléguée à un personnage du récit, est une caractéristique du discours spéculaire. Description, narration, mais aussi commentaire intertextuel, la «chemise» devient objet de dialogue entre l'auteur et le lecteur.

Le Château des Dames, dans la deuxième partie du *Conte du Graal*, bénéficie d'un traitement analogue. Son caractère «étrange», sa richesse, la profusion de couleurs, la multitude de fenêtres ouvrant sur des enchantements, tout incite à y voir un avatar de l'Autre Monde, espace de l'aventure et du combat suprême livré contre les forces du mal. Et en effet, l'épreuve se présente sous la forme d'un lit merveilleux, appelé d'ailleurs Lit de la Merveille. L'association des couleurs noir et blanc ("*ivoire et ebenus*") rappelle l'épisode de Beurepaire, où ces deux couleurs étaient dominantes. Les portes enluminées d'or fin et de pierres précieuses, mais surtout le lit fait tout en or, à l'exception des cordes en argent et la "mout grant clarté" (v.7452) rappellent le graal et son cortège. Les murs de verre peints "a colors, des plus beles et des mellors" (v.7474) rappellent la tour de Jehan et, pourquoi pas, la salle de cristal, la maison de verre de la *Folie Tristan* d'Oxford. L'interdiction d'en sortir:

"ceanz avez le sejour:

ja mes n'an istroiz a nul jor"

(v.7771-7772)

⁸³ Messager de Tristan mortellement blessé, Kaherdin se rend à la cour du roi Marc déguisé en marchand. Offrant à la reine une broche en or et feignant de faire valoir la qualité du précieux métal, il compare le bijou à l'anneau de son doigt, anneau donné à Tristan par Iseut et devant servir de signe de reconnaissance. Iseut lit correctement le signe et se décide à partir.

⁸⁴ Michelle Freeman, *Art. cit.*, p.57.

évoque le royaume de Gorre "don nus estranges ne retourne". L'épreuve même du Lit de la Merveille rappelle l'épreuve du Lit de la Lance enflammée de *Lancelot*; quant au

"lyons mout mervellos
et forz et fiers et famellos"

(v.7599-7600)

qui

"totes ses ongles li anbat
an son escu et si l'abat

(v.7605-7607),

il évoque étrangement, bien qu'à rebours, le lion porté sur l'écu d'Yvain. La joie et la reconnaissance que les dames du château témoignent à Gauvain rappellent la liesse des tisseuses délivrées par le Chevalier au lion. L'épisode fonctionnerait donc comme un intertexte, non pas seulement au niveau du roman même, comme dans le cas de la chemise tissée par Soredamors ou de la Joie de la Cour, mais au niveau de l'oeuvre de Chrétien de Troyes en son ensemble. S'agirait-il du point-limite jusqu'où les forces simplement humaines peuvent atteindre? Tout trajet humain mène-t-il inévitablement au «Château des Dames», royaume des Ombres? Que faudrait-il pour parvenir dans cet Au-delà du Graal? Autant de questions qui se dégagent en faisceau de cette description «totalisante». D'autre part, Gauvain regardant au haut d'une tour "le pais antor plus bel que nus ne porroit dire" (v.7750-7751) est peut-être le «souvenir littéraire» de Moïse contemplant la Terre promise du haut des montagnes du Liban. Dans les deux cas, il s'agit uniquement de voir et non pas d'y vivre. Le Château des Dames figurerait-il alors l'espace de la fiction? Quoi qu'il en soit, la description devient ici allusion, réflexion, miroir dans lequel ou à travers lequel on peut voir.

Si "est mise en abyme toute enclave contenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient"⁸⁵, le Château des Dames mérite ce nom car il ne reflète pas seulement le texte de ce roman, mais le texte de tous les romans du maître champenois. Mise en abyme éclatée, intertexte continu, puisque les éléments en sont disséminés à travers ce texte et à travers d'autres textes. Cette apparente dispersion des éléments de la description à travers le texte tout entier renvoie constamment à la macro-structure. L'éclatement garantit dans ce cas la cohérence du texte

⁸⁵ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.18.

(ou de l'oeuvre), en révèle la circularité, "condition de l'infinité des lectures possibles"⁸⁶.

La description chez Chrétien de Troyes apparaît alors comme l'espace d'une réécriture, comme opérateur d'intertextualité. Rappelons que, étymologiquement, *de-scribere* veut dire «disposer convenablement, transposer ou copier» un texte. Ou encore écrire d'après un modèle. Le roman est donc, dès sa naissance, lecture et/ou réécriture des textes précédents, invitant à son tour à la lecture et/ou réécriture. L'univers romanesque recréé par l'écriture semble parfois présenter l'image d'un réel authentique, mais n'offre que le semblant d'une réalité.

En définissant la description médiévale, Paul Zumthor constatait que, de par ses tendances cumulatives et énumératives des détails, elle aboutit moins à rendre la structure propre d'un objet qu'à le décomposer, l'intention descriptive n'étant pas «d'imiter le réel», mais de suggérer la «senefiance» des choses. Description ornementale ou description-signé, revêtant parfois l'apparence du «réel», la description est chez Chrétien de Troyes «effet de texte», lieu de communication (de dialogue) entre le narrateur et son public plutôt qu'espace de référence.

Le détail inutile ou significatif, l'excès de luxe, l'énumération, la virtuosité ou la modestie feinte du narrateur, la prolifération lexicale et des figures de rhétorique qui tourne au pur discours font de la description "cet endroit du texte où la puissance générative du langage se montrerait sous son aspect le plus évident"⁸⁷.

Tel est le fonctionnement de la description chez Chrétien de Troyes. Par l'utilisation qu'il en fait, le maître champenois s'avère être, une fois de plus, poète. Car décrire, c'est peindre, et peindre, c'est former de belles images.

c. Voix. La parole créatrice.

*"Au commencement était le Verbe"
(Jn 1,1)*

Dans un monde de signes le regard, certes, cherche à s'orienter, à percer les mystères, à trouver le Sens. La description est, on l'a vu, une lecture du monde. Mais elle est aussi et surtout signe d'une présence et écho d'une voix, celle du romancier. Présence et voix qui structurent l'univers romanesque, lui assignant un sens. Parole doublement créatrice

⁸⁶ Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p.109.

⁸⁷ Ph. Hamon, *Op. cit.*, p.30.

donc, car elle dit "et cela fut", en donnant par là à l'auteur le statut de «Créateur», même si c'est au niveau de la fiction, même s'il s'agit d'un simulacre.

C'est cette parole fondatrice de sens et en même temps duplicitaire et ambiguë qui est omniprésente dans l'oeuvre du maître champenois. En effet, on parle beaucoup dans les romans de Chrétien, au point que la parole y apparaît comme finalité de toutes les aventures (de tout le faire donc), celles-ci n'étant consacrées qu'une fois racontées à la cour. Les «paroles» précèdent les exploits et confirment la renommée du «chevalier de la charrette» (v.5144-5147) ou du jeune *nice* encore sans nom qui avait demandé à Arthur les armes du Chevalier Vermeil (*Le Conte du Graal*, v.2837-2861). Activité fondamentale, elle s'y révèle comme "seul pouvoir de l'homme sur le monde"⁸⁸.

Dans *Erec et Enide* la crise du couple est engendrée par une parole malheureuse et porteuse de malheur: *mar*. "Lasse, fet ele, con mar fui!" (v.2492), s'exclamera Enide en contemplant son mari endormi. En fait, elle regrette que par sa faute à elle le meilleur chevalier ait renoncé à la prouesse au point d'être appelé *récréant*. Au terme de sa lamentation, elle reprend: "Amis, con mar fus" (v.2503). Répétée à l'adresse d'Érec, la parole, qui le blesse certainement, deviendra fatale. Car, ayant entendu son épouse, Érec "de la parole s'esveilla" (v.2507) et reprendra la même parole sous forme de question: "por qu'avez dit que mar i fui?" (v.2517).

Après avoir nié dans un premier moment, Enide lâche le deuxième mot fatal:

"or se vont tuit de vos gabant,
juesne et chenu, petit et grant;
recreant vos apellent tuit"

(v.2549-2551).

Et elle prend le blâme sur elle-même:

"et dient tuit reison por coi,
car si vos ai lacié et pris
que vos an perdez vostre pris"

(v.2558-2560).

Il faudra exorciser la parole malheureuse pour le mari et pour le couple, réhabiliter l'homme dans sa prouesse au regard des autres mais aussi aux yeux de son épouse, réhabiliter celle-ci également dans sa

⁸⁸ Marie-Louise Ollier, *Le présent du récit. Temporalité du roman en vers*, in *Langue française* no.48, 1978, *Grammaires du texte médiéval*, p.107.

mission de **Dame**. Et, en effet, toutes les épreuves affrontées par le couple tourment autour de ces trois lettres. On peut affirmer à juste titre qu'Érec n'existerait pas sans la «folle parole» d'Énide. La "parole dom ele se tint puis por fole" (v.2484) et qu'elle jugera pour "forssenaigne", parole prononcée «par hasard» et comme malgré elle, re-crée celui que, déjà, "recreant ... apellent tuit" (v.2551).

Condamnée au silence par la rigueur de son mari, la douce et obéissante Énide enfreint l'interdiction "come bone dame et lëax" dont le "cuers ne fu doblers ne fax" (v.3459-3460) chaque fois que la vie de son époux est menacée:

"Biau sire, ou pansez vos?
Ci viennent poignant après vos
troi chevalier qui molt vos chacent;
peor ai que mal ne vos facent"
(v.2841-2844)⁸⁹.

Les avertissements qu'elle adresse toujours avant que le danger ne se produise sont sans doute des preuves d'amour qui réconfortent Érec et lui confirment les sentiments de sa femme. Mais la parole d'Énide est aussi un «pouvoir»: verbaliser le danger, c'est le dominer. La parole apprivoise, réconcilie et restaure la joie. Joie qui, dans l'épisode de la Joie de la Cour, joue sur plusieurs niveaux: "réjouissance dans la fête, bienfaisance dans l'action, jouissance dans l'intimité"⁹⁰. Le nom "molt biaux a nomer" (v.5413) efface la parole maudite, les trois lettres du malheur.

En somme, la construction même du roman dans son symbolisme est issue de cette «folle parole» d'Énide, parole créatrice autour de laquelle s'organise la narration.

Pourtant la parole, la parole juste n'est pas toujours facile à trouver. Alexandre et Soredamors en font l'expérience à leurs dépens, ne sachant pas comment s'avouer leur amour. Les règles de la courtoisie, l'exigence de retenue et de discrétion les réduisent à des «faux-semblants» de sorte que, dans une première étape, ils ne peuvent se parler qu'à eux-mêmes, et encore sur la forme de la plainte:

"Molt sont andui an grant angoisse;
Et por ce qu'an ne les conoisse,
Ne lor conplainte n'aparçoive,
Estuet chascun que il deçoive

⁸⁹ V. aussi v.2981-2992; 3463-3480.

⁹⁰ Daniel Poirion, *Op. cit.*, p.150.

Par faus sanblant totes les genz.
Mes la nuit est la plainte granz,
Que chascuns fet a lui meïsmes"

(v.601-607).

Soredamors se ressaisira la première et, souhaitant exprimer ses sentiments "par sanblant et par moz coverz" (v.1033), inventera le stratagème de la chemise. Signe inefficace pour Alexandre avant que la reine Guenièvre ne le traduise en paroles, avertissant toutefois sur le danger meurtrier du silence:

"De ce trop folemant ovrez
Que chascuns son panser ne dit,
Qu'au celer li uns l'autre ocit:
D'Amors omecide serez"

(v.2260-2263).

La «bonne parole» de Guenièvre libère les paroles des protagonistes. Alexandre parlera le premier

"Quant la reine ot dit son buen,
Alixandres respont le suen"

(v.2273-2274).

suivi par Soredamors qui découvre enfin le désir de son coeur

"et par parole, et par sanblant" (v.2295).

Si la parole contenue peut être meurtrière, elle n'est pas moins dangereuse quand elle est érigée en «guide de vie». Si Cligès et Fénice n'ont plus les mêmes difficultés à avouer leurs sentiments car ils n'ont plus besoin de trouver «le mot juste», le regard suffit, le «modèle» que Fénice veut éviter est un «modèle de paroles». Le faire de Fénice, fondé sur un dire:

"Mialz voldroie estre desmanbree
Que de nos deus fust remanbree
L'amors d'Ysolt et de Tristan,
**Don mainte folie dit an
Et honte en est a raconter"**

(v.3105-3109 - c'est moi qui souligne),

ou plutôt sur la crainte du «que dira-t-on» a pour point de départ une fiction et, par l'entremise de la feinte qui est elle aussi «fiction», l'agir de Fénice se transformera en parole et, qui plus est, parole dérisoire. La fiction est parodiée en fable:

"Einz puis n'i ot empereor
N'eüst de sa fame peor
Qu'ele nel deüst decevoir

Se il oï ramantevoir
Comant Fenice Alis deçut
Primes par la poison qu'il but,
Et puis par l'autre traïson"

(v.6645-6651 - c'est moi qui souligne).

Et d'ailleurs, qu'est-ce *Cligés* sinon une fiction issue d'une autre fiction, parole issue de parole?

Si dans *Erec et Enide* la crise du couple était provoquée par une parole imprudente, dans *Le Chevalier de la Charrette* l'aventure est provoquée par un discours de défi comportant un affront venu du chevalier (encore) inconnu Méléagant et une proposition «selon les règles» d'un combat chevaleresque ayant pour enjeu la reine. Le défi, respectant les exigences de la rhétorique, masque à peine tout ce que le discours de Méléagant comporte d'arrogance, de violence et de transgression par rapport aux coutumes établies:

"Rois, s'a ta cort chevalier a
nes un an cui tu te fiasse
que la reine li osasse
baillier por mener au ce bois
après moi, la ou ge m'an vois,
par un covant l'i atandrai
que les prisons toz te randrai
qui sont an prison an ma terre,
se il la puet vers moi conquerre
et tant face qu'il l'an ramaint"

(v. 70-79).⁶

L'emploi habile du subjonctif et du conditionnel atténue l'imminence du danger: la défaite du champion d'Arthur n'est qu'une **hypothèse**, la délivrance des prisonniers une **possibilité** que l'emploi du futur transforme en quasi-**certitude**. Rhétorique astucieuse et qui remplit ici sa fonction première, celle de persuader, car Keu, le bouillant, se laisse attraper, fait une «scène» qui va amener le roi à demander l'intervention de la reine, laquelle, à son tour, se laisse prendre à l'imprudent jeu contraignant.

En comparaison avec la parole souple et rusée de Méléagant, le discours de Keu, construit à l'indicatif, traduit la raideur de l'engagement féodal de la foi, considéré ici dans son aspect formel:

"Sire, fet il, ce sachiez dons
que je voel, et quex est li dons
don vos m'avez asseüré;

molt m'an tieng a boen eüré
quant je l'avrai, vostre merci:
la reine que je voi ci
m'avez otroiee a baillier;
s'irons après le chevalier
qui nos atant an la forest"

(v. 171-179).

Le risque opposé à la ruse, la loyauté de la *fede* opposée au mystère. Le fait est que la reine est mise en jeu par cette parole vide.

D'ailleurs dans *Le Chevalier de la Charrette*, le système des paroles est beaucoup plus complexe que dans les romans précédents. L'art du discours l'emporte en effet sur l'art du récit. La narration est brève et ne sert qu'à définir les situations. C'est le discours direct qui dit tout ce qui est à dire ou du moins tout ce qui est à comprendre. Ce sont les dialogues qui font progresser l'action et ils font ressortir le contraste, définitoire pour ce roman, entre excès et absence de parole. Il y a d'un côté le bavardage caractérisant la partie méprisable de la société, la «foule», bavardage qui engendre des rumeurs toujours fausses. Il y a d'autre part le dramatique pouvoir des mots. Telles les paroles mystérieuses de la reine qui ont mis dans l'embarras les copistes:

"Ha! amis, se le seüssiez,
Ja, ce croi, ne me lessissiez
Sanz chalonge mener un pas!"

(v.209-211)⁹¹

et qui se constituent en un appel magique et efficace. Parler, c'est faire, car Lancelot fera aussitôt son apparition, comme s'il avait entendu (comment?) les paroles de détresse de la reine⁹². Parmi les paroles

⁹¹ J'ai adopté la leçon proposée par le ms. Chantilly 472, fin du XIII^e siècle, leçon suivie par l'édition de la Pléiade. En effet, si Guenièvre avait pensé au roi, comme le suggère le ms.P, copié par Guiot et édité par Mario Roques dans CFMA,

Ha! rois, se vos ce seüssiez
ja, ce crois, ne l'otroiesiez
que Kex me menast un seul pas"

(v.209-211),

il s'agirait d'un simple regret concernant le «don» concédé imprudemment par Arthur, sans grand intérêt ni justification: une fois engagée, la parole royale doit être respectée. Que Guenièvre fasse secrètement appel à Lancelot est en accord avec ses pensées, dont on aura connaissance plus tard, avec l'apparition même de Lancelot.

⁹² La compression de l'espace et l'accélération du temps qui vont assurer la rapidité de la transmission sont un trait caractéristique du conte merveilleux repris ici par Chrétien.

efficaces mais étranges, il faut compter surtout les renseignements fournis par ces mystérieuses «demoiselles», à l'origine des fées, dont les propos forment l'essentiel des dialogues dans la première partie du roman et à qui l'auteur semble avoir confié le savoir nécessaire pour aider le héros dans sa quête de l'aimée.

Si la parole habile provoque une action irréfléchie, la parole refusée contraint à l'acte et assigne à celui-ci la valeur d'absolu. Dans l'épisode de la charrette, le refus de dire du nain provoque le faire de Lancelot (v.351-359). Désormais la quête de Lancelot s'inscrit dans le jeu des questions/réponses (sur le chemin emprunté par le ravisseur de Guenièvre, sur la voie à suivre pour les rattrapper plus vite), à chaque fois le faire de Lancelot étant fonction du dire, des réponses qu'il reçoit. Dans ce sens, on peut affirmer que la parole oriente la quête du héros.

Mais la parole ne gagne toute sa dimension que si on l'oppose au silence, posture qui, dans la première partie du roman, s'applique à Lancelot, véritable «héros du silence». Il ne réplique pas aux insultes, aux vaines paroles qui l'accompagnent parce qu'il a osé monter dans la charrette patibulaire. Les vilains parlent sottement qui demandent

"... A quel martire
sera cist chevaliers randuz?
Iert il escorchiez, ou panduz,
noiez, ou ars an feu d'espines?"

(v.410-413).

La foule s'étourdit de paroles auxquelles le nain oppose un silence obstiné, silence qui ne fait que renforcer en apparence le symbole de mort qu'exprime la charrette. Mort qu'on essaie de conjurer par un signe de croix:

"... Quant tu verras
charrete et l'ancontreras,
fei croiz sor toi, et te sovaigne
de Deu, que max ne t'an avaigne"

(v.341-344),

mort morale, due à la honte:

"Bien doit voloir qu'il fust ocis,
que mialz valdroit il morz que vis:
sa vie est desormés honteuse
et despote et maleüreuse"

(v.579-582),

mort imminente que semblent confirmer les commentaires de la foule.

Lancelot seul reste silencieux, assumant cet emblème que son destin amoureux lui a imposé. D'ailleurs ses paroles sont réduites à l'essentiel: demander un cheval pour aller à la poursuite de Méléagant (v.279-287), demander son chemin (v.609-612), sans se décontenancer lorsqu'il apprend que son but est "el réaume don nus estranges né retourne" (v.641):

"Dameiselle, ou est cele terre?
Ou porrons nos la voie querre?"

(v.645-646).

Son laconisme fait contraste avec le «beau parler» de Gauvain. Alors que le neveu du roi Arthur s'empresse de faire toutes les promesses à la demoiselle qui veut bien les mettre sur le bon chemin,

"cil qui fu sor la charrete
ne dit pas que il l'an promete
tot son pooir..."

(v.627-629).

La réponse donnée à la Demoiselle entreprenante qui le met à l'épreuve en lui offrant hospitalité à condition qu'il partage son lit se situe à la limite de la courtoisie. D'ailleurs plus tard, quand ils se seront mis en route ensemble en quête de la reine, il ne lui répondra même plus. Elle essaie de lier conversation

"... et il n'a cure
de quan que de l'ap parole,
ençois refuse sa parole:
pansers li plest, parlars li grieve"

(v.1332-1335).

Le contraste entre la vaine parole et le silence efficace n'est peut-être nulle part plus évident que dans l'épisode qui oppose Lancelot au prétendant vaniteux qui veut enlever la demoiselle escortée par le chevalier de la charrette. À sa vantardise exprimée dans un style hyperbolique, parodie de la poésie lyrique:

"molt ai hui bien et droit nagié.
qu'a molt boen port sui arivez.
Or sui ge toz descheitvez:
de peril sui venuz a port,
de grant enui a grant deport,
de grant dolor a grant santé;
or ai tote ma volanté,
quant en tel meniere vos truis
qu'avoec moi mener vos an puis
or androit, que n'i avrai honte"

(v.1570-1579),

Lancelot répond par une parole mesurée qui est aussi une leçon de mesure:

"Sire, ne vos hastez,
ne voz paroles ne gastez,
mes parlez un po par mesure"

(v.1597-1599).

Comme plus tard, dans le combat contre l'autre maître de rhétorique, Méléagant, la parole mesurée traduite dans l'action efficace vient à bout de la colère, de la violence, de la vantardise.

Cette même opposition entre paroles-insultes et actes apparaît dans l'épisode du chevalier orgueilleux qui accable Lancelot d'une pluie d'insultes à cause de la charrette (v.2579-2600). Plus tard, dans le combat sur la lande, Lancelot triomphera par deux fois de l'outrecuidant, faisant en même temps valoir sa générosité. Il ne s'agit pas pourtant de la seule confrontation des armes, car une demoiselle montée sur une mule fauve réclamera la tête de l'adversaire: Lancelot sera pris entre deux discours, entre deux exigences: celles de Largesse, qui lui conseille d'accorder à la demoiselle le don qu'elle réclame, et de Pitié, qui lui recommande la clémence. Selon son habitude - et prouvant à nouveau la même mesure - il accordera à son adversaire la grâce d'un second combat. À nouveau vaincu, celui-ci aura la tête tranchée. Les paroles vaines de l'outrecuidant sont vaincues par la parole efficace de la pucelle humiliée. Parole doublement efficace car, d'entrée de jeu, en saluant Lancelot, elle appelle pour lui et sur lui la Joie:

"... Dex te mète
chevalier, joie el cuer parfite
de la rien [celle] qui plus te delite"

(v.2790-2792).

Pourtant, la première rencontre de Lancelot et de la reine révèle une nouvelle dimension du silence: celui-ci devient expression d'un malentendu. Déjà, quand le bon roi Baudemagu lui amène son libérateur, Guenièvre "s'anbruncha et ne dist mot" (v.3941). À ce silence injuste, Lancelot "respont molt belemant a maniere de fin amant" (v.3961-3962) en cachant par une litote son désir de connaître le motif du courroux de sa dame. Ce silence "li poise", mais "il n'ose demander por coi". La reine ne réagit pas toutefois à cette parole courtoise,

"mes por lui grever et confondre
ne li vialt un seul mot respondre"

(v.3967-3968).

Malentendu qui se prolonge dans la double méprise engendrée par la rumeur de la mort des protagonistes. Recevant "la mançoſſe et la novele" de la mort de Lancelot qu'"ele cuide veraie" (v.4162-4163), Guenièvre se lamente dans un long monologue qui dissipe le silence - à l'intention du lecteur au moins - et révèle son amour pour Lancelot (v.4197-4244). Elle pense même se donner la mort:

"De li ocirre est si estoute
que sovant se prant à la gole;"

(v.4180-4181)

tout comme Lancelot lorsque, à son tour, il apprend la fausse nouvelle de la mort de "sa dame et s'amie" (v.4255-4396). Le silence tout comme la parole mensongère sont dangereux et porteurs de mort⁹³.

L'ambiguïté est levée par la parole vraie: la double nouvelle confirmant que les deux sont en vie dissipe la tristesse et transforme le duel en joie: Lancelot devient interlocuteur pour une conversation plus intime et la parole lève le voile sur le secret des amants avant de retomber à nouveau sous la loi du silence après la nuit d'amour. L'épisode nous montre que la parole a un pouvoir de vie ou de mort: on ne badine pas avec la parole.

Mais parmi les romans du maître champenois, *Yvain* et *Le Conte du Graal* méritent le plus le statut de «romans de la parole». Comme dans *Lancelot*, l'action d'*Yvain* est déclenchée par la parole. Il ne s'agit plus pourtant d'une parole de défi, mais d'un conte "non de (s') annor, mes de (sa) honte" (v.60), que le chevalier Calogrenant raconte à la cour d'Arthur. Conte qui suscite l'attention de l'auditoire, attire la reine, laquelle quitte la compagnie du roi pour venir l'écouter. Récit de paroles qui provoque la fusée de railleries et de sarcasmes proférés par Keu (v.92-104 et surtout v.590-611) mais qui captive l'auditoire au point de lui faire oublier les règles de la courtoisie (toute à l'écoute de l'histoire, l'assemblée ne s'aperçoit pas de l'arrivée de la reine, de sorte que seul Calogrenant se

⁹³ En fait, dans son monologue, Guenièvre explique son attitude comme un jeu de coquetterie: "et sel cuidai ge feire a gas" (v.4205), jeu commenté plus tard par tout un marivaudage:

"Comant? Don n'eüistes vos honte
de la charrete, et si dotastes?
Molt a grant enviz i montastes
quant vos demorastes deus pas.
Por ce, voir, ne vos vos je pas
ne aresnier ne esgarder"

(v.4484-4489).

lève d'un bond devant elle, ce qui lui attire encore les sarcasmes venimeux de Keu). Récit qui provoque surtout l'action: Yvain décide de tenter tout de suite l'aventure pour venger la honte de son cousin, aussitôt suivi par Arthur qui, attiré lui aussi par le récit de Calogrenant que la reine "bien et bel conter li sot" (v.660) et qu'il "oï volantiers" jure sur la tête de son père de se rendre à la fontaine en compagnie de toute sa cour.

C'est la parole qui donne sa dimension au temps: Yvain va se hâter d'arriver avant les autres à la fontaine. Ses préparatifs mettent en évidence l'efficacité et la discrétion (v.676-768): la parole se transforme aussitôt en action. L'aventure «verbalisée» par Calogrenant est accomplie par Yvain. Ou plutôt, ce qui pour Calogrenant était simplement parole, «aventure à raconter», devient pour Yvain réalité, voire destin. Sa vie se décide toujours par une parole sage et prononcée à temps par Lunete qui parvient à faire épouser à sa dame le meurtrier de son époux.

La crise du couple est provoquée également par une parole. Gauvain, le beau parleur, arrivé avec la cour d'Arthur au domaine de Laudine, posera à Yvain la question empoisonnée:

"Comant! seroiz vos or de çax [...]
qui por leur fames valent mains?"

(v.2486-2488).

Il fera miroiter devant Yvain le danger de la récréantise dans un discours construit selon les lois de la rhétorique et du code de la *fin'amors*. Mais la remarque ironique qui clôt son discours,

"Tex done boen consoil autrui
qui ne savroit conseilier lui,
ausi con li preescheor
qui sont desleal lecheor,
enseignent et dient le bien
dom il ne vuelent feire rien!"

(v.2535-2540),

ironie involontaire, comme le contexte immédiat et plus éloigné va le prouver, devrait «mettre la puce à l'oreille» à Yvain. Gauvain se montre le même beau parleur qui sait conter fleurettes à Lunete. Il «se donne» à elle:

"... je vos doing
et a mestier et sanz besoing
un tel chevalier con je sui; [...]
vostres sui et vos resoiez
d'ore en avant ma dameisele"

(v.2435-2437.2439-2440),

mais lui fera défaut quand elle sera en danger. Cette facilité à lancer de belles paroles et promesses n'est pas justifiée par la réalité des actes.

Toutefois, Yvain se laisse prendre au lacs de cette parole. Son départ pour la prouesse (donc pour l'action) sera accompagné et conditionné par une parole. Laudine consent à son départ en lui imposant un terme que le héros s'engage sur parole à respecter. La transgression de la parole donnée, la trahison de la foi jurée vont engendrer la crise dans la deuxième partie du roman; crise qui va jusqu'à la perte de l'identité, à la folie. Toute la deuxième partie du roman sera, pour Yvain, l'apprentissage du respect à la parole donnée (d'où une véritable «hantise» du terme, l'obsession d'arriver à temps dans les épisodes des combats judiciaires pour Lunete ou pour la cadette de Noire-Épine); de l'harmonie entre la parole et l'acte. C'est dans cette perspective qu'il convient de lire le dialogue du héros «incognito» avec Laudine, lorsqu'il revendique le nom de «chevalier au lion». Dans l'épisode de Pesme Aventure, Yvain, craignant le retard, voudrait éviter le combat contre les deux *maufés*, mais ayant vu la misère des tisseuses et entendu leur plainte, il agit simplement, sans plus parler. C'est cette parfaite concordance de la parole et de l'acte qui lui vaut le pardon et la réconciliation de son épouse.

Jamais avant *Le Chevalier au Lion* Chrétien n'avait autant souligné le pouvoir de la parole. C'est la parole rusée de Lunete qui détermine, dans la première partie, le mariage d'Yvain et de Laudine et, à la fin du roman, leur réconciliation. La parole bien conduite est un pouvoir: non seulement elle persuade, mais elle change la réalité. Le discours de Lunete, fait d'affirmations et d'allusions, complété par des gestes parfois «théâtraux» (elle fait semblant de «quitter la scène» pour revenir aussitôt à l'attaque), alternant reproches et flatteries est vraiment un discours magistral. Procédant par étapes, elle fait renoncer Laudine à l'idée de mourir, la persuade de la nécessité de trouver un nouveau défenseur pour la fontaine, lui prouve l'existence d'un chevalier plus preux que le mari mort et enfin identifie celui-ci dans la personne d'Yvain, parvenant ainsi non seulement à toucher son but, mais faisant croire à sa maîtresse qu'elle désire plus que rien au monde ce que sa servante lui avait si habilement suggéré (v.1601-1728), au point qu'il lui tardera d'avoir en cinq jours en son château celui que la veille elle appelait

"l'omecide, le traïtor,
qui m'a ocis mon boen seignor"
(v.1207-1208):

"... Trop tarderoit,
que, mon vuel, ja venuz seroit.
Veigne enuit ou demain, seviax"
(v.1823-1825).

Dans ce roman qui insiste tellement sur l'importance de respecter la parole donnée, la réconciliation finale des époux est due, on l'a vu, à une nouvelle ruse de Lunete. Yvain revient à la fontaine et provoque une terrible tempête. Lunete, qui ignore l'identité de celui qui a provoqué l'orage, fait prendre sa maîtresse au «jeu de la vérité» en lui faisant jurer sur un reliquaire précieux de faire tout ce qui est en son pouvoir pour aider le chevalier au lion à regagner "le boen cuer sa dame" (v.6638). Laudine accepte tout en étant incapable de clore le circuit de signification que le lecteur partage avec Lunete. Il convient même de remarquer que la perspective du lecteur est plus complète que celle de Lunete car, à la différence de l'astucieuse servante, il sait que c'est Yvain qui est à l'origine de la tempête.

Parole habile qui résout le conflit et donc le roman et qui fait suite à une autre ruse de parole, celle du roi Arthur qui tranche le différend des deux soeurs de Noire-Épine pour l'héritage de leur père. Les deux soeurs ont choisi chacune un champion d'élite: Gauvain combat pour l'aînée (ignorant ses malversations) et Yvain défend la cause de la cadette. Comme au bout d'une journée de combat aucun des champions ne l'emporte sur l'autre, chacun des deux reconnaît dans l'adversaire un égal et, par courtoisie, veut lui accorder la victoire. C'est alors qu'intervient le roi en posant la question:

"Ou est, fet il, la dameisele
qui sa seror a fors botée
de sa terre, et deseritée
par force et par male merci?"
(v.6378-6381).

Et l'aînée s'empresse de répondre:

"Sire, fet ele, je sui ci" (v.6382),
en se rendant ausitôt compte de son erreur:

"Ha! sire rois, se je ai dite
une response nice et fole,
volez m'an vos metre a parole"
(v.6390-6392).

Le conflit n'est donc plus résolu par le faire chevaleresque, mais par une parole efficace. Pour la première fois dans le roman courtois, la parole du roi qui provoque l'aveu et donc le dénouement s'avère être un pouvoir supérieur à la prouesse. On pourrait même dire que dans *Yvain*, roman engendré et clos par la parole, celle-ci devient prouesse. Seul le jeu de l'ambiguïté verbale peut résoudre le problème demeuré insoluble au niveau

de l'action. Qu'il s'agisse d'Arthur ou de l'admirable Lunete, le conflit est «circonvenu» par ruse, par un tour de force dramatique qui assigne au personnage le rôle d'acteur ou de metteur en scène dont le nom, en bonne tradition pirandellienne, pourrait être Chrétien de Troyes!

Cette nouvelle dimension de la parole-épreuve se révèle dans *Le Conte du Graal*. Le dernier roman du maître champenois est en effet un «roman de la parole». À la limite, l'action du *Conte* peut se définir comme apprentissage de la parole (v. aussi V,2,h). Dès la première scène du roman, la rencontre de Perceval et des cinq chevaliers dans la forêt n'est pas seulement la rencontre de deux mondes (sauvage et civilisé), mais les questions du *nice* portent sur «des mots et les choses» (il veut savoir le nom et la fonction des pièces de l'armure).

Au long du roman, Perceval le gallois, le sauvage, le *nice* devra se familiariser avec la parole: parole qu'il faut dire à temps, avec mesure, parole prononcée mais aussi écoutée. Car au début, Perceval écoute les paroles qu'on lui dit sans les entendre. Il comprend à la lettre les conseils que lui donne sa mère et les appliquera aussitôt de travers dans l'épisode de la Demoiselle de la Tente, sourd aux protestations de la jeune fille. Ébloui par l'armure du Chevalier Vermeil, il ne prête aucune attention au message dont celui-ci le charge auprès du roi: il "n'i a mot antandu" (v. 897).

Il ne sait pas reconnaître la douleur de l'offense dans le silence du roi "pansis" qui ne répond pas à son salut et, assimilant pourtant la parole à l'action, doute qu'Arthur puisse conférer la dignité chevaleresque:

"Qant l'an n'an puet parole traire
comant puet il chevalier faire?"

(v. 927-928).

Et lorsque le roi s'excusera de son silence en l'expliquant par l'offense subie,

"Li vaslez ne prise une cive
quan que li rois li dit et conte,
ne de son duel ne de la honte
la reine ne li chaut il"

(v. 966-969).

En fait, Perceval ne sait pas faire la différence entre la parole vaine et la parole efficace. Il prendra au mot la raillerie de Keu qui l'invite à prendre l'armure convoitée du Chevalier Vermeil car "elle est à lui", ce qui vaudra au sénéchal le reproche d'Arthur:

"Vilenie est d'autrui gaber
et de prometre sanz doner"

(v. 1015-1016).

Pourtant par cette première victoire Perceval transformera cette parole vaine, qui ne devait être qu'une méchanceté, en parole efficace qui lave l'offense du roi.

Son apprentissage de l'art de la parole se poursuit chez Gornemant de Goorz. Voulant faire du jeune sauvageon un chevalier accompli, le sage prud'homme doit lui apprendre la civilité courtoise. C'est pourquoi il lui recommandera de ne plus dire à tout propos que sa mère lui a donné tel ou tel enseignement, car "a folie le tanroit l'an" (v.1681) et, en général, de se garder d'être "trop parlanz ne trop noveliers" (v.1647) parce que "qui trop parole pechié fet" (v.1652), conseil fatal que Perceval appliquera sous peu.

D'abord à Beaurepaire, où il gardera si bien la recommandation de Gornemant que, dans un premier moment, on le prendra pour muet (v.1860-1863). Comprenant

"que il ne li diroit ja mot
s'ele ne l'aresnoit avant"

(v.1878-1879),

Blancheflor lui adressera la parole la première "mout debonement". Et en dépit de la réponse que Blancheflor jugera "mout bele": "mout avez dit que cortois" (v.1893), Perceval ne saura comprendre la gêne et le trouble de son hôtesse avant que celle-ci ne lui partage ses angoisses lors de sa visite nocturne.

Mais c'est au château du Graal que le silence de Perceval s'avèrera fatal. Voyant passer devant lui la merveille lumineuse du graal, le valet

"n'osa mie demander
del graal cui l'an an servoit,
que il toz jorz el cuer avoit
la parole au prodome sage,
se criem que il n'i ait damage,
que j'ai oï sovant retraire
que ausi se puet an trop taire
com trop parler, a la foiee"

(v.3232-3239).

Bref, Perceval "plus se test qu'il ne covient" (v.3286) et quand enfin le lendemain il se décide de parler, il n'y a plus personne au château qui réponde à son appel: "s'apele, et nus ne li respont" (v.3399).

Dans les rencontres qu'il fera (sa cousine, dans la forêt, et surtout la Demoisele Hideuse, à la cour d'Arthur) on lui reprochera amèrement son silence alors que lui, justement, commence à apprivoiser la parole (il noue

son premier «vrai» dialogue avec sa cousine, aussitôt suivi par la réparation d'un «malentendu de paroles» qu'il a causé à la Demoiselle de la Tente).

Les conséquences de son silence:

"com fus or mesaventureus
qant tu tot ce n'as demandé,
que tant eüsses amandé
le boen roi qui est maheigniez
que toz eüst regaaigniez
ses manbres et terre tenist.
Ensi granz biens en avenist!"

(v.3570-3576)

et la véhémence des reproches:

"En mal eür fol san eüs!
En mal eür tant te teüsses,

(v.4644-4645)

donnent toute sa dimension à l'épreuve du château du Graal. L'épreuve devient question (ou énigme) qu'une parole peut résoudre. Ce qui assigne à la parole une valeur d'absolu, "Verbe par qui tout a été fait et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans lui" (Jn 1,2).

C'est l'apprentissage de cette parole vivifiante que va faire Perceval. En s'y préparant tout d'abord par le silence contemplatif dans l'épisode des gouttes de sang sur la neige, silence dont ne parviennent pas à le faire sortir l'action violente d'un Keu ou d'un Sagremor et pas même la parole courtoise de Gauvain, mais qu'il quitte parce que

"... li solauz ot
.II. des gotes del sanc remises
qui sor la noif erent assises,
et la tierce aloit remetant,
por ce n'i pansoit mie tant
li chevaliers com il ot fet"

(v.4402-4407).

Perceval prononcera ensuite la parole «différente» qui le distinguera définitivement de la cour d'Arthur dont les membres, attrappés par les vaines paroles prometteuses de gloire de la Laide Demoiselle s'empresment de dire et de redire qu'ils iront tenter qui l'aventure du "Chastel

Orgueilleus", qui celle du "Mont Perilleus". "Et Percevaux reedit tot el" (v.4703): il fera serment de ne pas coucher deux nuits de suite sous le même toit

"tant que il del graal savra
cui l'an an sert, et qu'il avra
la lance qui sainne trovee,
si que la veritez provee
li ert dite por qu'ele sainne"

(v.4711-4715 - c'est moi qui souligne).

Parole qui se veut efficace pour savoir la vérité. Qui s'y prend mal au début, car assimile savoir et faire. Jurer de savoir la vérité sur le graal, mais s'y prendre exclusivement par la prouesse, c'est dénier à la parole le pouvoir d'absolu. C'est pourquoi ce faire débouche sur l'oubli. Non pas l'oubli de soi qui rend transparent à la Parole, mais l'oubli de Dieu.

La rencontre avec l'ermite, qui renferme l'ultime révélation que le maître champenois nous fait sur le graal et son mystère, représente en même temps la dernière étape de l'apprentissage de la parole. Après le silence et la parole différente, l'aveu du péché, étape nécessaire par où la parole doit passer avant de devenir question. À la parole-aveu de Perceval, l'ermite répond par la parole-prière qu'il dit en l'oreille du jeune homme et qu'il lui défend de réciter, sauf en cas de péril extrême:

"et an cele orison si ot
asez des noms Nostre Seignor
tuit li meillor et li greignor
que nomer ost ja boche d'ome,
se por peor de mort nes nome"

(v.6262-6266).

Parole autrement efficace, nouvelle dimension de son pouvoir, la prière (prière des noms de Dieu, participant donc de la force du Verbe Créateur) semble devenir une étape obligatoire dans la quête du Graal. De toute façon, les continuateurs de Chrétien le comprendront dans ce sens.

Ultime étape de l'apprentissage de la Parole par le *nice* Perceval, l'épisode de l'ermite permet de comprendre enfin pourquoi le héros avait dû parcourir un si long chemin avant d'appivoiser la parole et de s'appivoiser à elle. C'est que, dans *Le Conte du Graal*, deux codes s'opposent, comme dans aucun des autres romans du maître champenois:

d'une part la vaine parole, qu'il s'agisse des méchantes railleries de Keu, de la parole souffrante et inefficace du roi, des conseils bienveillants mais somme toute formels de la Veuve Dame ou même de Gornemant, des belles paroles courtoises de Gauvain qui, on l'a vu dans l'épisode d'Escavalon, peuvent si aisément tourner à l'injure, et d'autre part la parole efficace, préparée par le long apprentissage du silence, de la contemplation, de l'aveu et enfin de la prière, parole créatrice de soi et d'autrui, parole qui est un pouvoir sur soi et sur le monde.

Telles seraient quelques-unes des multiples hypostases de la parole dans les romans de Chrétien de Troyes. Claire ou ambiguë, menteuse et vraie, toujours envoûtante, cette parole est proférée par un «auteur». C'est lui qui en est en dernière instance le maître, c'est lui qui détient le pouvoir qu'elle renferme. C'est son visage un ou multiple qu'il faut essayer de cerner, c'est sa «voix» qu'il faut essayer d'entendre désormais dans les romans.

d. L'auteur dans le texte

*"Et qui or me voldra entendre,
cuer et oroilles me doit randre,
car ne vuel pas parler de songe,
ne de fable, ne de mançonge."*

(Yvain, v.169-172)

Invoquer la notion d'auteur pour un texte médiéval, c'est s'exposer à de multiples écueils. Des termes tels que oeuvre, auteur, lecture recouvrent, dans le contexte médiéval, une réalité tout autre que dans celui de notre modernité. Les acquis actuels de l'histoire des mentalités, de la poétique, de la narratologie nous mettent en garde contre la position adoptée au début du siècle par les médiévistes qui avaient projeté sur le texte médiéval une perspective justifiée, sinon requise, par un texte moderne. Il serait vain de chercher «l'homme dans son oeuvre» pour la bonne raison que les données biographiques nous échappent presque toujours pour des textes qui ne sont mis en écrit qu'après avoir circulé

longtemps par voie orale. Nous ne sommes pas plus gâtés à propos d'informations biographiques sur les auteurs de romans⁹⁴, textes écrits et pour la première fois destinés à la lecture, fût-elle à haute voix.

Il faudrait en fait commencer par s'interroger sur la signification du mot auteur, appliqué aux créateurs du XIIe siècle. M.D. Chenu identifie les principales acceptions du terme en latin médiéval⁹⁵. L'auteur, c'est tout d'abord celui qui produit quelque chose, sens dérivé de *augere* = amplifier; c'est ensuite celui qui fait, qui agit, du verbe *ago* = faire, agir, sens proche du premier. Le sens de *auctor* doit être mis également en rapport avec *auctoritas*, notion qui souligne l'origine et l'autorité. Selon Chenu, l'auteur est donc celui qui "grâce à une reconnaissance officielle [...] voit son avis, sa pensée, sa doctrine authentiquées, au point qu'ils doivent être accueillis avec respect et acceptés avec docilité"⁹⁶. Chenu distingue en outre l'auteur (dont se revendique l'ouvrage et qui l'autorise), le compositeur (celui qui le compose) et le scribe (celui qui en assure l'inscription sur parchemin, le copiste), distinction qui correspond aux conditions matérielles de la production littéraire, y compris narrative, au Moyen Âge. Car si le roman médiéval est un texte écrit, nous ne le connaissons qu'à travers une série de variantes, chaque copiste apportant sa part de transformations, depuis des erreurs dues à l'incompréhension de la graphie, à la distraction, jusqu'aux modifications importantes, interpolations, ajouts ou suppressions considérables. Très souvent le copiste se fait co-auteur, au point que "l'oeuvre immuable, respectée dans sa forme originelle, signée par son auteur est une chose à peine concevable dans les conditions de la création poétique en langue vernaculaire"⁹⁷. À ce tableau l'oralité ajoute ses nuances: les récits sont colportés par des conteurs et des jongleurs lesquels font subir à leur tour des modifications à la narration écrite. Sans plus parler de l'effet d'«oralité seconde», dû à la lecture à haute voix, manifesté aussi bien dans

⁹⁴ Affirmation confirmée par la pauvreté décevante d'informations dont nous disposons sur Chrétien de Troyes, pourtant le «créateur du roman européen».

⁹⁵ *Auctor, actor, autor*, in Bulletin du Cange, ALMA, no.3, 1927.

⁹⁶ *Art. cit.*, p.82.

⁹⁷ Katalin Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XIIe-XIIIe siècles)*, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 1992, p.5.

«l'exécution» (intonation, mimique) que dans la «production» (textes «dictés» dans les *scriptoria*)⁹⁸.

La notion même d'«écrivain» est différente dans les deux mentalités. Car si pour nous, modernes, l'écrivain se confond avec l'auteur, créateur d'un univers romanesque, pour le Moyen Âge écrivain est celui qui écrit matériellement un livre, le copiste. Écrire «en roman» consiste longtemps à adapter, à «traduire», à recueillir une matière préexistante, à chercher la meilleure version, à lui donner une forme, une cohérence nouvelle, à la «mettre en rime», à l'orner et à peiner dans l'accomplissement de cette tâche comme un bon artisan du verbe. C'est dans ce sens que s'exprime Marie de France dans le final du prologue à ses *Lais*:

"Rime en ai e fait ditié,
soventes feiz en ai veillié"

(v.41-42)⁹⁹.

Elle s'est contentée de mettre la rime et la forme poétique, mais que d'heures de veille cette tâche lui a coûtées!

Pour cette raison, les catégories traditionnelles proposées par la narratologie ne conviennent pas tout à fait au roman médiéval. En effet, la narratologie fait une distinction nette entre les différentes instances du récit, en précisant que l'auteur concret ne doit pas être confondu avec «l'auteur implicite»¹⁰⁰ qui se construit dans le processus de lecture et se déduit des choix thématiques, stylistiques et rhétoriques impliqués dans l'oeuvre, ainsi que des positions idéologiques assumées par les instances fictives du narrateur et des personnages. Version supérieure, idéale de l'homme réel¹⁰¹, l'auteur implicite relève donc d'une instance abstraite, ayant la responsabilité non seulement de la structure d'ensemble de l'oeuvre, mais encore de l'interprétation globale du récit.

⁹⁸ Cf. Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984, p.53.

⁹⁹ *Lais* de Marie de France, traduits, présentés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke, coll. «Lettres gothiques», Librairie Générale Française, 1990.

¹⁰⁰ La traduction en français de l'«implied author» par «auteur implicite» a contribué à «durcir et hypostasier ce qui n'était en anglais qu'un participe», ainsi que l'a relevé Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.95. Il serait plus juste, selon le même auteur, de conserver le même statut à «implied» et de parler plutôt d'«auteur impliqué»

¹⁰¹ Cf. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976, p.109.

La question de savoir si l'auteur impliqué peut se manifester directement ou non dans le récit a été longuement débattue par les narratologues. Jaap Lintvelt adopte une position catégorique en affirmant que "l'auteur implicite ne peut pas intervenir de façon directe et explicite dans son oeuvre littéraire comme sujet énonciateur"¹⁰². La position à la fois plus précise et plus nuancée de Gérard Genette semble plus pertinente, pour ce qui est du récit médiéval notamment. Car si par auteur impliqué on entend l'image de l'auteur telle qu'elle peut être construite par le lecteur à partir du texte et qui doit donc être prise en compte en tant que telle, il serait risqué toutefois de l'ériger en instance narrative. Pour donner encore la parole à G. Genette, "il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit et qui est responsable de tout son en deça"¹⁰³.

Le roman médiéval semble donner amplement raison à Genette puisqu'on ne peut y séparer «auteur impliqué» et narrateur. Car si le nom de l'auteur présent dans le prologue ou l'épilogue des romans peut, à la limite, renvoyer à la fonction remplie par la page de garde d'une édition moderne, le fait que ce nom puisse s'accompagner d'informations sur la genèse du récit ou sur des remarques concernant l'art de conter peut faire problème. En outre, l'insertion du nom dans un texte qui relève entièrement de la fiction assigne à celui-là le même statut fictif. Donc il semble difficile, sinon impossible de distinguer auteur implicite et narrateur.

C'est pourquoi, en parlant d'«auteur dans le texte», je m'efforcerai de dégager une **image d'auteur**, à la fois impliquée et manifestée par le texte et qui répond mieux me semble-t-il à la fois au statut du récit médiéval et à la situation particulière des romans de Chrétien de Troyes. Car le maître champenois se manifeste comme narrateur et assume une variété de rôles narratifs: il est l'«auteur historique»¹⁰⁴, la personne qui écrit, lit ou raconte l'histoire, l'interprète et même parfois la «critique». Ces «voix narratives» manifestées de prédilection dans les prologues et dans les types de discours émis par le narrateur seront notre meilleur

¹⁰² *Essai de typologie narrative, Le «point de vue». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981, p.25.

¹⁰³ *Op. cit.*, p.102.

¹⁰⁴ La notion est empruntée à Douglas Kelly: "L'auteur historique est un narrateur dont la voix nous informe sur la vie, la pensée et les intentions avouées de feu Chrétien de Troyes", *Chrétien de Troyes, The Narrator and his Art. art. cit.*, p.16.

guide dans ce qui suit. Voix qui lisent ou donnent à lire les signes du monde, qui s'associent parfois ou se cachent derrière un regard. C'est pourquoi la dernière partie du chapitre portera sur le «point de vue».

Il est indéniable que Chrétien de Troyes est un des narrateurs les plus «visibles». D'habitude il commence par nous avertir qu'il va nous raconter une histoire. Il prend le soin de «signer» chacun de ses romans, en précisant son nom au début ou à la fin. Dans le prologue de *Cligés* il nous rappelle même la liste de ses ouvrages, garantie de la qualité du nouveau roman qu'il nous donne à «lire»:

"Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
Et les comandemanz d'Ovide
Et l'art d'amors an romans mist,
Et le mors de l'espaule fist,
Del roi Marc et d'Ysolt la blonde,
Et de la hupe et de l'aronde
Et del rossignol la muance,
Un novel conte rancomanse"

(v. 1-8).

Il introduit fréquemment des commentaires sur son oeuvre et sur son métier d'écrivain, interventions qui dévoilent l'«artifice» du poème et soulignent son statut de narration créée.

Prologues

Les prologues sont par excellence le lieu d'un discours réflexif sur la justification et la pratique de l'écriture romanesque. Ils s'inscrivent dans une tradition bien établie par les auteurs de l'Antiquité et codifiée par les Arts Poétiques du Moyen Âge. Dans l'arsenal rhétorique qui accompagne comme une précaution obligatoire celui qui a pris le risque de briser le silence, on peut relever quelques lieux communs.

Fiers de leur savoir, ces auteurs de romans que sont les clercs se font un premier devoir de partager leur sagesse, ce «talent» que Dieu leur a donné, surtout à leurs contemporains ignorants du latin (à ses débuts, le roman n'est-il pas «translation» d'une sagesse?). Souvent ils insistent sur l'origine divine de ce savoir, ce qui doit induire dans le lecteur la disposition d'accueillir favorablement l'enseignement qui lui est dispensé: accepter ce qu'on lui offre, c'est accepter ce qui vient de Dieu. C'est l'attitude de Chrétien dans le prologue du *Conte du Graal*, c'est l'attitude

adoptée également par Marie de France dans le prologue de ses *Lais*: en peinant pour répandre la sagesse qui lui a été confiée, elle va faire une oeuvre louable et salvatrice puisqu'elle va contribuer à répandre le bien (v.23-27). Donc ce savoir que le narrateur se fait un devoir de nous partager est, dans la plupart des cas, d'ordre moral et a pour but, à travers les éloges aux dédicataires ou à la glorification des temps anciens, de contribuer au redressement moral des contemporains.

Un deuxième lieu commun présent dans les prologues concerne l'activité de *translatio*, spécifique au roman. Car, sans qu'il soit question de nier la dimension «orale» du roman médiéval (les indications de régie, les appels au public prouvent bien que les romanciers écrivent en fonction d'une performance orale et non d'une lecture silencieuse), force nous est de constater que, dès l'origine, le roman ne cesse d'affirmer son allégeance au livre, à l'écrit. Qu'il se donne pour mission de mettre en mémoire le passé ou de transmettre une histoire qui se veut modélisante, le roman se rapporte à une source livresque. Le "livre de l'aumaire mon seignor saint Pere a Biauvez" (v.20-21) dont fut extrait le roman de *Cligés*, ou le livre "baillié" par le comte de Flandre dont Chrétien tira *Le Conte du Graal* nous rappellent que, au Moyen Âge, toute écriture est glose, interprétation, réécriture. Et ce travail complexe qui suppose la double tâche de traducteur-commentateur afin de toucher un public plus large que celui des lettrés invoque obligatoirement la présence d'une source.

Tout auteur médiéval se revendique donc d'une autorité, celle de la tradition tout d'abord. Tout auteur est par conséquent plus ou moins «imitateur», toute activité d'écriture est en un sens une transcription. Le romancier médiéval n'y fait pas exception. Il se revendique lui aussi de sources, de «divres» qu'il proclame respecter scrupuleusement sans pour autant les restituer mot à mot. Ni le zèle de l'imitation, ni le respect de l'autorité ne seront poussés à cette limite extrême qui devrait transformer l'auteur en copiste et confondre le texte à son modèle. Que la source soit réelle ou inventée, peu importe. Le texte romanesque peut s'inventer une source fictive, il ne pourra jamais prétendre être cette source même. La fidélité du passé qu'il s'agit d'in-scrire en roman est de le soumettre à une élaboration constante et respectueuse ce qui peut amener le texte à devenir son propre modèle, offrant la garantie de la plus haute fidélité, la fidélité à lui-même¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Cf. Michel Zink, *La subjectivité littéraire, Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985, p.28.

Si la nature de la vérité revendiquée par le roman change, la nature de l'adhésion que celle-ci entraîne change aussi. Au moment où ce n'est plus l'autorité d'un autre texte qui est invoquée, il faut que s'affirme l'autorité de l'auteur. "Le moment où la littérature reconnaît que sa matière est fictive est aussi celui où l'auteur entre en scène. C'est par excellence le moment du roman"¹⁰⁶.

En exhibant dans ses prologues son respect des sources, la restitution fidèle du modèle, soucieuse de vérité, l'auteur de romans attire en fait l'attention sur son activité scripturale, c'est-à-dire sur lui-même. L'insistance sur son travail minutieux d'investigation des sources, sur son effort à les «traduire», à les adapter met en fait en évidence la propre contribution du romancier. Son activité ressemble à celle du maçon: les mots sont des pierres pour bâtir un édifice. De ces pierres, Benoît de Sainte Maure ambitionne d'ériger une forteresse plus imprenable que Troie (*Le Roman de Troie*). Il importe donc de «travailler» le matériau hérité, de lui donner une cohérence, une forme signifiante. Et cette forme, qui appartient en propre au romancier, c'est la qualité de son expression littéraire, sur laquelle il va fonder de plus en plus son autorité. Sa langue, son style l'imposent comme présence et l'investissent d'une autorité à laquelle il ne saurait prétendre si seules sa qualité de traducteur fidèle ou la vérité des faits invoqués étaient en jeu.

La **mise en roman** (la traduction et son résultat) valorise justement l'activité spécifique du romancier. D'autant plus que, depuis le *Brut* de Wace, les romans de la matière de Bretagne sont ouvertement sceptiques quant à la vérité de leur matière. Si les auteurs de romans antiques revendiquaient la vérité d'un passé exemplaire, les romanciers de la matière de Bretagne, auteurs de contes "vains et plaisants" se glorifieront de la fiction. La vérité historique s'efface devant la vérité romanesque dont le seul garant est l'auteur. La fable est privilégiée, le mensonge systématiquement élogié, ce qui anéantit toute prétention de vérité historique clamée éventuellement par le prologue. Par sa langue vulgaire et par l'invention d'un monde de fiction, le romancier échappe doublement à l'autorité du Livre.

¹⁰⁶ Michel Zink, *Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle*, in CCM, t.XXIV, 1981, p.5.

Au delà des sources orales ou livresques, réelles ou fictives, les romans se présentent comme des produits soigneusement élaborés, fruits d'une peine et d'une réflexion. D'ailleurs la représentation de l'auteur au travail devient critère de crédibilité de l'oeuvre. C'est pourquoi, en rejetant le poids de l'autorité, les auteurs insistent souvent dans leurs prologues sur la difficulté du *mestier*. Souvent ils soulignent la «mouveauté» du genre. On est frappé de voir se dégager des prologues une certaine fierté et une conscience poétique qui s'accordent mal avec l'effacement du sujet exigé par le respect de l'autorité. On constate une prise en charge personnelle de la parole narrative qui exige un double travail d'interprétation: celui de l'auteur qui

"trait d'un conte d'aventure
une molt bele conjointure"

(*Erec et Enide*, v.13-14)

et celui du lecteur qui devra s'ouvrir à cette voix avec amour et respect, puisqu'elle conte une

"... estoire
qui toz jorz mes iert an mimore
tant con durra crestiãntez;
de ce s'est Crestiens vantez"

(v.24-26).

Fierté, très haute opinion de son travail, comparé avantageusement à celui de ses confrères, confiance en son succès au-delà des siècles, ce sont les thèmes qui se retrouvent dans le prologue du premier roman arthurien pour communiquer au lecteur-auditeur l'affirmation d'un sujet.

Devoir de transmettre un savoir, référence aux sources, affirmation d'un savoir-faire poétique, tels sont les *topoi* repérables normalement dans les prologues de romans et auxquels les prologues de Chrétien de Troyes ne font pas défaut.

Les premiers vers d'*Erec et Enide* insistent sur le devoir de partager un savoir (*estuide*), même si le but visé n'est pas (plus?) celui d'édifier, mais de **plaire**:

"Por ce fet bien qui son estuide
atome a bien quel que il l'ait;
car qui son estuide antrelait,
tost i puet tel chose teisir
qui mout vandroit puis a pleisir"

(v.4-8).

Le nom de l'auteur inscrit dans le prologue du *Conte du Graal* souligne par ses connotations bibliques le geste évangélique de semer la bonne parole:

"CRESTIENS seme et fait semance
d'un romans que il encomance"

(*Conte du Graal*, v.7-8).

Éloge de la clergie, le prologue de *Cligés* si bien connu affirme son allégeance au livre, en assume le statut en même temps qu'il se constitue en information précieuse pour nous de ce que devait être à l'époque le travail du romancier: une traduction-adaptation (la *translatio*), une réécriture. Le prologue commence par proposer la «liste» des ouvrages antérieurs de l'auteur, ce qui à première vue le pose, selon la tradition de cette pratique de la *translatio* qu'est la «mise en roman», en traducteur-adaptateur (v.1-7). Pourtant, en associant clergie et chevalerie, toutes les deux venues de Grèce et bien implantées en France, Chrétien enrichit d'une connotation nouvelle le *topos* de la *translatio studii*, le reformule en quelque sorte:

"Ce nos ont nostre livre apris
Qu'an Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui or est en France venue"

(v.28-33).

La mise sur pied d'égalité de clergie et de chevalerie centre ce passage imprégné de tradition rhétorique (l'invocation du livre dont semblent procéder les deux et qui en est le garant) et le prologue tout entier sur l'actualité et sur la matière du récit. Le savoir clérical est détourné ainsi de sa finalité (celle d'édifier) et mis au service de la glorification - en langue vernaculaire et en contexte romanesque - de la chevalerie.

L'évocation de la source livresque, le fameux "livre de l'aumaire mon seignor saint Pere a Biauvez" (v.20-21) déjà cité est à première vue un moyen censé justifier d'une part l'activité du «traducteur-glossateur», d'autre part et surtout de prouver la véracité de l'histoire racontée:

"De la fu li contes estrez
Qui tesmoigne l'estoire a voire:
Por ce fet ele mialz acroire"

(v.22-24).

Seulement, derrière les précisions parfois de détail, mention du meuble ou du nom de la ville, il n'en reste pas moins que ce livre est introuvable, que son existence est impossible à prouver, tout comme celle de l'autre livre, reçu du comte Philippe d'Alsace et dont Chrétien tirera *Le Conte du Graal*. À mieux regarder le texte, ce n'est même pas le livre qui se porte garant du caractère véridique de l'histoire racontée, mais c'est le roman *Cligés* qui "tesmoigne l'estoire a voire". La référence aux sources livresques, les précisions données sur sa transmission, l'éloge des Anciens, tout est destiné non pas à fonder la crédibilité de la source, mais celle du narrateur: "por ce fet ele mialz a croire".

Le rapport entre le roman et sa source est abordé également dans le prologue du *Conte du Graal* où il est fait mention d'un mystérieux livre "baillié" à l'auteur par son protecteur, Philippe d'Alsace, mais sans préciser en aucune façon les éventuels rapports entre ce «livre» et le texte du roman. Au contraire, l'allusion équivoque au livre ne parvient pas à cacher que c'est lui, l'auteur, qui est à l'origine de tout. C'est lui qui jette la semence du roman:

"CRESTIENS seme et fait semance
d'un romans que il encomance"
(v.7-8),

persuadé du succès de son entreprise:

"Donc avra bien sauve sa peine
Crestiens, qui antant et peine
a rimoier le meillor conte,
qui soit contez en cort real:
ce est li contes del graal,
don li cuens li baille le livre"
(v.61-67).

D'ailleurs l'éloge du comte et en général l'accumulation des procédés de valorisation prouvent que la référence au livre ne suffit plus à Chrétien. L'excellence du dédicataire - qui dépasse en générosité Alexandre, parangon de largesse, et qui lui a fourni d'ailleurs la matière - rehausse la valeur du récit. La commande venue d'un si haut lieu et surtout l'art du romancier peuvent justifier n'importe quelle matière.

Il convient encore de remarquer que, pour la première fois, le terme de roman y est employé indépendamment de l'expression «mettre en roman». Il ne désigne donc plus la *translatio*, mais le nouveau genre narratif.

D'ailleurs, dès *Erec et Enide*, il est clair que l'écriture romanesque, la *conjointure*, ne se réduit plus à la translation. Pour la première fois, le

roman ne tire plus sa valeur de celle de sa source, un modeste "conte d'aventure", mais de sa faiblesse:

"Por ce dist Crestiens de Troies ...
et tret d'un conte d'aventure
une molt bele conjointure"

(v.8.13-14).

Le mérite du romancier réside, par contre, en ce qu'il a su utiliser ce **conte d'aventure**, dépourvu en lui-même d'intérêt, parvenant à en faire une oeuvre qui durera tant que durera la **chretienité** donc, au-delà de l'époque de Chrétien, s'il s'agit d'un jeu de mots, jusqu'à la fin du monde:

"Des or comancerai l'estoire
qui toz jorz mes iert an mimore
tant con durra crestiantez;
de ce s'est Crestiens vantez"

(v.23-26).

Attitude complètement nouvelle: le romancier ne se tourne plus vers un passé que l'oeuvre s'efforcerait d'inscrire en mémoire, mais vers l'avenir qui se souviendra éternellement de sa création. Il ne se propose plus de suivre fidèlement une source sûre, garante de la vérité transmise, autorité qui se reflète sur son texte également. Par contre, il insiste sur la totale insignifiance de sa source, faisant savoir que son roman n'a d'autre vérité que le sens qu'il produit, d'autre autorité que celle qui lui vient du romancier. Chrétien se vante donc d'entrer dans l'éternité "conscient de la vraie source d'absolu: celle de l'écriture dans l'actualité de son inscription"¹⁰⁷.

Le prologue d'*Yvain* avec le *topos* de l'éloge de l'âge d'or n'invoque lui non plus la vérité des faits. Si Chrétien préfère parler du passé, c'est que les hommes courtois de jadis valaient bien plus que ses contemporains et que l'amour que son temps à "molt abessiee" et "tornee a fable" y était plus sincère:

"Mes or parlons de cez qui furent,
si leissons cez qui ancor durent,
car molt valt mialz, ce m'est a vis,
uns cortois morz c'uns vilains vis"

(v.29-32).

La vérité du passé qui le rend digne de devenir argument du roman n'est donc pas celle des faits, mais celle de l'amour. Vérité formative, pas informative.

¹⁰⁷ Marie-Louise Ollier, *Utopie et roman arthurien*, in *CCM* t. 27, no. 3, 1984, p. 224.

Dans le prologue du *Chevalier de la Charrette* enfin, l'auteur affirme avec une modestie feinte que son rôle se réduit à la «présentation littéraire» du sujet que sa protectrice, la comtesse de Champagne lui a proposé/imposé, sans faire la moindre allusion à la vérité de l'histoire racontée:

"Del Chevalier de la Charrete
comance Crestiens son livre;
matiere et san li done et livre
la contesse, et il s'antremet
de panser, que gueres n'i met
fors sa painne et s'antancion"

(v.24-29).

Modestie feinte, en effet, car **painne** et **antancion**, l'effort et l'habileté, constituent, comme nous allons le voir, la quintessence de son activité auctoriale. En somme, le prologue du *Chevalier de la Charrette* n'affirme plus la vérité de l'histoire: la seule «vérité» que l'oeuvre renferme est celle de son **sens**.

Espace privilégié de la réflexion de l'auteur sur le genre nouveau sur lequel il peine, les prologues renferment le terme de **roman** et toute la série synonymique: **conte**, **estoire**, **livre**, chaque terme étant employé dans une acception qui en précise le sens.

Conte désigne le plus souvent la source, l'argument de la narration (le "conte d'aventure" d'*Erec* ou celui "baillié" par le comte de Flandre). **Estoire**, par contre, cautionne l'authenticité de la narration, sa crédibilité. Alors que le **conte** concerne la seule source, **estoire** souligne que celle-ci est digne de foi: "Por ce fet ele mialz a croire" (*Cligés*, v.24). **Livre**, à l'origine désignait l'oeuvre rédigée en latin, critère déterminant de l'autorité des classiques, à la fois vérité et moyen de transmettre cette vérité, comme il ressort avec netteté dans le prologue de *Cligés*:

"Par les livres que nos avons
Les fez des anciens savons
Et del siegle qui fu jadis.
Ce nos out nostre livre apri"

(v.25-28).

Toutefois, dans le prologue du *Chevalier de la Charrette*, la propre oeuvre désignée en tant que telle au v.22 ("ceste oeuvre") est appelée livre au v.25:

"Del Chevalier de la Charrete
comance Crestiens son livre;"

(v.24-25).

Nous aurions donc ici un témoignage de l'orgueil de l'écrivain (affirmé déjà dans le prologue d'*Erec et Enide*), persuadé de sa supériorité par rapport aux confrères mensongers, jongleurs qui ne savent que "depecier et corronpre" (*Erec*, v.21) les contes dont ils veulent pourtant vivre. Prise de conscience également de la nécessité que, pour vaincre le temps, l'oeuvre doit devenir livre.

Ainsi se révèle nettement le rapport entre livre et roman de même que la différence entre les deux. La relation entre le texte (du) roman et le texte latin doit se poser en termes culturels. À partir du matériau brut fourni par le conte ou par l'estoire, l'auteur écrira un roman. Grâce à l'autorité concédée par l'écriture, le roman arrive à être investi du prestige du livre, dépositaire d'une sagesse, ou au moins d'un sens.

C'est toujours dans les prologues que Chrétien de Troyes définit le genre du roman au moyen des termes de **matière**, **sens**, **conjointure**, termes clefs pour comprendre la «poétique» de l'écriture romanesque et la spécificité du travail de l'auteur. L'interprétation correcte des notions mentionnées exige une bonne connaissance des traditions auxquelles Chrétien appartient et dont il se revendique. Car, dans ses prologues, le maître champenois se rapporte explicitement à de multiples traditions: la tradition populaire des conteurs (*Erec et Enide*), la tradition cléricale (*Cligés*), la doctrine chrétienne (*Le Conte du Graal*), l'idéologie aristocratique (*Cligés*, *Lancelot*, *Yvain*), la conception de l'amour courtois (*Lancelot*, *Yvain*). Une lecture prudente des prologues et l'hypostase d'altérité mentionnée dans le préambule de cet ouvrage (cf. supra II,1) doivent jouer ici comme facteurs d'interprétation nous permettant de voir comment Chrétien a défini le terrain où s'exerçaient son talent et son savoir.

L'auteur avoue avoir utilisé des sources, comme en témoignent les prologues d'*Erec*, de *Cligés*, de *Lancelot* ou de *Perceval*. Qu'il s'agisse d'un "conte d'aventure" (*Erec*), d'un "livre" (*Cligés*, *Conte du Graal*), d'une idée de canevas (*Le Chevalier de la Charrette*), toutes ces sources constituent la "matière" de l'oeuvre.

Dans le roman *Yvain* qui ne comporte pas de prologue «régulier» on n'en trouve pas moins une allusion à une tradition orale qui aurait pu servir de point de départ à l'oeuvre:

"Por ce me plect a raconter
chose qui face a escouter
del roi qui fu de tel tesmoing
qu'an en parole et pres et loing;"
(v.33-36).

Allusion qui se précise à la fin du roman:

"Del Chevalier au Lyeon fine
Crestiens son romans ensi.
N'onques plus conter n'en oï
ne ja plus n'en orroiz conter
s'an n'i vialt mançonge ajoster".

(v.6804-6808).

Cette double référence à la source qui ouvre et clôt le roman attire notre attention sur la manière dont nous devons envisager la «matière». Deux aspects sont à retenir: la matière n'appartient pas au romancier. Mais quelle qu'elle soit, livre, conte ou vague tradition orale, au-delà de la «mouvance» des textes acceptée comme un trait de l'art du roman médiéval, la matière est adaptée par le romancier, au point que, parfois, rien ne subsiste dans l'oeuvre de la source première.

Ce travail d'adaptation de la source par le romancier est désigné par le terme de **conjointure**. C'est ce qu'affirme explicitement le prologue de *Erec et Enide*, en opposant la source, le "conte d'aventure", à l'oeuvre du romancier, la "molt bele conjointure":

"et tret d'un **conte d'aventure**
une molt bele conjointure...
D'Erec, le fil Lac, est li contes,
que devant rois et devant contes,
depecier et corronpre suelent
cil qui de conter vivre vuelent"

(v.13-14.19-22; c'est moi qui souligne).

La signification de la "molt bele conjointure" ressort justement de l'opposition au "conte d'aventure". Car les verbes "depecier" et "corronpre" désignent un récit déformé et mis en pièces, donc incohérent et peu crédible, alors que le roman de Chrétien, une "molt bele conjointure", est une oeuvre bien composée. Conjointure se rapporte donc à la forme de l'oeuvre, ainsi que l'a montré Douglas Kelly¹⁰⁸, mais le rapprochement avec l'écriture ne serait non plus tout à fait faux. Comprise à un premier niveau comme principe de disposition des mots dans la phrase, elle arrive à désigner à un deuxième niveau le principe de l'entrelacement des éléments de la narration. Transposition donc des principes de la syntaxe du latin dans le discours romanesque, flexion qui permet la disposition des parties du discours et produit un ensemble

¹⁰⁸ *Sens and Conjointure in the «Chevalier de la Charrete»*, The Hague - Paris, Mouton, 1966.

harmonieux, opération que les auteurs d'Arts poétiques du XIII^e siècle nomment *unctura*. La **conjointure** comme organisation du texte dans son ensemble est la composition élégante et harmonieuse, souvent à partir d'éléments disparates empruntés aux sources. C'est l'élaboration savante de l'auteur qui permet de combiner sens et merveilles dans une narration cohérente. C'est la conjointure qui permet le tissage de la source et des *topoi*. C'est elle qui permet d'intégrer dans la narration des merveilles telles que le Graal, la Fontaine, la Lance enflammée, à travers les motifs de la quête et de l'aventure. C'est elle qui juxtapose des narrations parallèles permettant de poser distinctions et hiérarchies (Gauvain et Lancelot dans *Le Chevalier de la Charrette*; Yvain et Calogrenant dans *Yvain*; Perceval et Gauvain dans *Le Conte du Graal*). C'est elle enfin qui, à partir de motifs connus, permet de poser une distance et d'inciter à la réflexion (*Cligés* par rapport à *Tristan*).

Le sens de la valeur esthétique visant à l'éternité nous donne le droit de rapprocher la notion de **conjointure** du travail de l'écriture, dans le sens moderne du terme:

"Des or comancerai l'estoire
qui toz jorz mes iert an mimore
tant con durra crestiantez"

(*Erec et Enide*, v.23-26).

La forme durable de l'oeuvre suppose nécessairement dans la mentalité médiévale un enseignement associé à la rhétorique. Ce serait le **sens**, troisième élément définitoire de la poétique du roman médiéval.

La notion n'est pas aussi claire qu'elle apparaît à première vue. En effet, la tentation d'identifier **san** à **sens** est grande pour le lecteur moderne. Le **san** pourrait être un enseignement de sagesse, ce "surplus" dont parle Marie de France dans le prologue de ses *Lais*. Les vers 21-29 du *Chevalier de la Charrette*, avec les multiples interprétations qu'ils ont suscitées révèlent tout ce que cette transparence a de trompeur:

"Mes tant dirai ge que mialz oeuvre
ses comandemanz an ceste oeuvre
que sans ne painne que g'i mete.
Del CHEVALIER DE LA CHARRETE
comance Crestiens son livre;
matiere et san li done et livre
la contesse, et il s'antremet
de panser, que gueres n'i met
fors sa painne et s'antancion"

(v.21-29).

Si au v. 23 **sans** désigne indéniablement le talent, la sagesse et le savoir de l'auteur, associé au *topos* du devoir moral de partager aux autres son savoir, synonyme donc de **sen**, **science**, **sapience**, la seconde occurrence, où **san** est associé à **matiere** soulève des points d'interrogation. Il ne peut plus être question ici du talent de l'auteur, mais de sa manière d'interpréter la **matière**. Puisque **sens** et **matière** appartiennent à la comtesse de Champagne, **sens** devrait avoir ici l'acception de *sensus litteralis*, dérivant de la succession des segments du texte. L'étude attentive de la structure même du prologue pourrait nous aider à comprendre plus exactement cette notion. Le prologue présente une structure doublement tripartite^{108 bis} :

- le premier mouvement (v.1-6) exprime la volonté du poète d'obéir à sa "Dame de Champagne" sans lui adresser de vains éloges;

- le deuxième mouvement (v.7-23), en apparente contradiction avec le premier, est construit sur trois éloges consécutifs adressés à la comtesse: l'éloge que pourrait lui faire «un tel» (v.7-13); celle que Chrétien lui-même pourrait lui adresser si l'envie lui en prenait (v.14-20); enfin l'éloge véritable de la comtesse, associé à la matière fournie au romancier (v.21-23);

- la troisième partie qui précise la spécificité du rôle de la comtesse, la nature du travail romanesque et le titre du roman (v.24-30).

La structure du prologue présente donc l'initiative de la comtesse comme un **don fait au romancier**, auquel il répond par un autre «don», le roman même.

Les trois éloges adressés à la comtesse sont disposés en un *crescendo* permettant à Chrétien, à travers les hyperboles, de faire entendre sa propre voix et de fonder ses rapports avec sa protectrice sur la base d'une comparaison. Car, à y regarder de plus près, chaque éloge prend la forme d'une comparaison-contraste construite selon la structure supériorité-infériorité. Remarquons encore que dans chaque cas le supérieur et l'inférieur appartiennent à la même espèce: le foehn qui surpasse les autres vents, la "jame" (pierre précieuse) qui vaut tant de perles et de sardoines, enfin les directives de la comtesse qui sont supérieures aux **sens** et **peine** mis par l'auteur. La première opposition renvoie à la nature et surtout au renouveau printanier, la seconde combine nature et artifice, la troisième, entre "comandemanz" et "sans ne painne", se situe entièrement dans le domaine de l'artifice verbal, donc de la créativité humaine. Le **sens** et la **peine** de Chrétien ne sont inférieurs aux commandements de la comtesse que par rapport à la valeur inestimable de la matière-invention, à l'autorité même qui sous-tend le roman.

^{108 bis} Cf. *Autant en emporte «li funs»: remarques sur le prologue du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes*, in *Romania*, t. 105, no. 2, 1984.

Forêts de cette première constatation nous pouvons aller plus loin, au v.29 qui contient peut-être la clef de tout le passage: au sens proposé par la comtesse, Chrétien ajoute son **antancion**, laquelle désigne la contribution propre de l'auteur, son effort créateur. Au delà de la distinction entre sens de la comtesse et sens de l'auteur, **antancion** insiste sur la spécificité du travail poétique. Car le travail commun de Marie de Champagne et de Chrétien de Troyes s'appelait au Moyen Âge «invention», technique à travers laquelle un trouvère conçoit et imagine l'oeuvre d'art. Elle est l'art qui comporte l'élaboration du sujet, c'est à dire l'amalgame d'une **matiere** et d'un **san** et détermine la sélection de ce que dans les sources et dans l'interprétation de la matière par l'auteur peut être retenu et utilisé dans la nouvelle oeuvre. L'aboutissement de ce travail est le résultat de l'habileté de l'auteur et son but: **painne** et **antancion**. L'invention est donc l'art humain qui, analogue à l'acte divin de création, unit la matière à l'idée dans l'oeuvre. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la troisième partie de l'éloge adressé à Marie de Champagne: tout comme Dieu a priorité sur la nature, de même c'est l'idée de la comtesse qui a permis à Chrétien d'achever l'oeuvre qu'elle a conçue. Le même schéma apparaît aussi dans *Le Conte du Graal*, à la seule différence que le comte d'Alsace n'a fourni que la matière, et non le sens.

Ainsi la relation entre les termes du prologue devient claire: la **matiere** produit du **sens** à travers le projet créateur du poète (**antancion**), matérialisé au niveau du texte par la **conjointure**, cette dernière désignant l'organisation textuelle proprement-dite productrice de sens. Alors que **matiere** est en quelque sorte inerte et **conjointure** désigne une structure textuelle, **antancion** (tout comme le verbe **antandre**, dont elle dérive) est une notion essentiellement dynamique, introduisant une volonté orientée tant de la part de l'auteur qui investit le texte de sens, que de la part du lecteur à qui il est exigé un effort de décodage. Le **san** n'est pas offert en fait comme valeur absolue et ne doit pas être compris en termes de vérité transcendante, extérieure au texte que ce dernier se contenterait simplement de démontrer, de proclamer; au contraire, le sens est immanent au texte et ne peut être actualisé que par le lecteur. À l'**antancion** appartenant à l'auteur correspond l'**antante** du lecteur qui sollicite à la fois les sens et l'esprit et qui pose le problème de l'écriture romanesque en termes de dialogue (cf. V,2,g). "La naissance du roman implique donc simultanément la naissance de l'écrivain comme celle de son lecteur"¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Robert Marichal, *Naissance du roman*, in *Entretiens sur la Renaissance du XIIe siècle*, sous la direction de M. de Gandillac et E. Jeaneau, Paris, Mouton, 1968, p.458.

Au terme de notre analyse de la présence de l'auteur dans le texte des prologues, plusieurs conclusions se dégagent. Tous les prologues de Chrétien de Troyes sont par excellence le lieu d'un discours réflexif, espace privilégié où l'auteur donne son nom, indique ses «sources», orales ou écrites, réelles ou fictives, délimite d'entrée de jeu un «horizon d'attente» tout en insistant sur la nouveauté de sa démarche. Conscient de son art et de sa réputation, Chrétien insiste dans ses prologues sur les exigences de l'écriture, sur la difficulté du métier, en un mot sur la conjointure. Sans jamais la définir explicitement, il est évident qu'il se rapporte à la composition du texte, à la «mise ensemble» des parties, de sorte qu'il en résulte une oeuvre d'art cohérente.

En plus de souligner l'importance du «côté technique» du travail du romancier, les prologues affirment aussi "la voix d'une conscience, l'affirmation d'un sujet"¹¹⁰, présidant à un texte qui ne se présente ni comme information sur le monde à prétention de vérité générale et objective, ni comme expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais tout simplement comme produit d'une conscience particulière, marquée du double sceau de l'arbitraire d'une subjectivité individuelle et de la contrainte des formes du langage.

L'analyse détaillée des v.1-41 d'*Yvain*, jusqu'à l'entrée en scène de Calogrenant nous montre comment, d'entrée de jeu, la présence de l'auteur dans le texte est rendue de plus en plus manifeste. D'abord par l'emploi du pronom **nous**, qui fonde la communion auteur-public autour du modèle arthurien:

"Artus, li boens rois de Bretaingne
la cui proesce nos enseigne
que nos soiens preu et cortois"
(v.1-3);

ensuite par les réflexions de l'auteur identifiées en tant que telles par la comparaison instituée entre passé et présent (v.18-28); par le retour au **nous** qui fonctionne cette fois-ci comme un "je dilaté"¹¹¹:

"Mes or parlons de cez qui furent,
si leissons cez qui ancor durent"
(v.29-30),

¹¹⁰ Katalin Halász, *Op. cit.*, p.29.

¹¹¹ Émile Benveniste, *Structure des relations de personne dans le verbe*, in *Problèmes de linguistique générale*, vol.I, Paris, Gallimard, 1966, p.235.

pour aboutir enfin au je de l'auteur:

"Por ce me plest a raconter
chose qui face a escouter"

(v.33-34).

Ce bref prologue si habilement intégré au mouvement global de la narration semble en dériver, alors que c'est de lui que celle-ci procède en fait. En outre, le jeu des temps verbaux, l'alternance entre le passé du récit et le présent du discours viennent confirmer la relation complexe entre le prologue et le récit. Le présent du discours organise le passé et le futur démontrant la force du texte qui procède du je auctorial:

"si m'acort de tant as Bretons
que toz jorz durra li renons
et par lui sont amenteü
li boen chevalier esleü
qui a enor se traveillierent"

(v.37-41 - c'est moi qui souligne).

Le texte d'auteur donne vie aux récits qui précèdent et qui suivent, c'est lui seul qui en garantit l'immortalité dans la mémoire des hommes. Les remarques sur l'amour échangées par les chevaliers d'Arthur, l'histoire privilégiée de Calogrenant à qui, généreusement, l'auteur cède la fonction de narration, ce ne sont que «paroles» qui tirent leur force du dire-écrire de l'auteur. La conséquence immédiate de la présence du romancier dans le prologue, c'est que tous les jugements ultérieurs sur l'action et les personnages seront rapportés par le lecteur à l'auteur. Cette présence auctoriale détermine donc un certain type de lecture qui introduit une relation directe entre l'auteur et le lecteur (cf. V,2,g).

Les prologues affirment ainsi au seuil de l'oeuvre "la présence et le rôle éminent joué par l'auteur, maître d'oeuvre et metteur en scène du récit, qui va ensuite se couler dans la fonction complexe de narrateur"¹¹². Maître «absolu» qui se tourne pourtant vers le lecteur et invite à une écoute en sympathie. Le discours de Calogrenant dans le roman *Yvain*, lequel, à défaut de prologue, en assume les fonctions, avec son appel en faveur d'une lecture du coeur, est représentatif pour cette dimension dialogique des prologues dont il sera encore question (cf. V,2,g):

"Cuers et oroilles m'aportez,
car parole est tote perdue
s'ele n'est de cuer entandue"

(v.150-152).

¹¹² Emmanuèle Baumgartner, *Op. cit.*, p.124.

Tout comme la voie du regard évoquée dans le monologue d'Alexandre (*Cligés*, v.684-864), le chemin des oreilles mène lui aussi au coeur, car la beauté de la parole est analogue à celle de l'image.

Interventions directes du narrateur

Les prologues sont loin d'être la seule modalité de présence de l'auteur dans le texte romanesque. Dans les prologues, on l'a vu, il donne toujours son nom et annonce qu'il va nous conter une histoire. Pourtant, le narrateur qu'il met en oeuvre au cours du récit, tout en étant objectif, non-dramatisé, racontant des événements où il ne fait pas figure de protagoniste, en un mot et en termes genettiens un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, est l'un des plus visibles. Sa présence manifeste dans les prologues, affirmée dans les discours de narrateur formulés à la première personne, n'est pas aussi évidente au cours du récit, sa «voix» ne se fait pas toujours entendre directement.

Sans être une intervention directe, la distribution des temps verbaux signale la présence de l'auteur dans le texte. Selon la distinction classique introduite par É. Benveniste, le temps du récit par excellence est le passé, ce que Benveniste appelle «l'aoriste»¹¹³. Or mis à part les prologues construits en discours direct et donc au présent, dans tous les romans, après un passé simple qui ouvre le récit comme s'il voulait le soustraire d'entrée de jeu à toute «promiscuité ambiguë» avec le présent et introduire le lecteur dans un monde autre que le monde banal du quotidien, le temps fondamental de la narration est le présent, temps du discours. Motivé par le mode particulier d'«exécution» du roman en vers (lecture à haute voix), le «présent du récit» introduit dans le «passé de l'histoire» le présent concret, en instituant une sorte de dialectique entre la fiction du roman et la réalité de l'acte poétique.

À partir de la distribution des temps verbaux dans le texte, H. Weinrich introduit la dichotomie "monde commenté/monde raconté"¹¹⁴ qui recouperait en grand la distinction discours/récit. En signalant le «commentaire» ou le «récit», le locuteur peut transformer la situation de communication, il peut influencer son auditeur, plus précisément la manière dont ce dernier va récepter le texte¹¹⁵. L'utilisation constante du

¹¹³ *Les Relations de temps dans le verbe français*, in *Op. cit.*

¹¹⁴ *Le Temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

¹¹⁵ "En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible" (H. Weinrich, *Op. cit.*, p.30).

présent va produire un effet de mise en relief narrative car le présent ordonne le récit par la distribution des accents, souligne l'importance narrative d'une scène ou suggère un point de vue privilégié. Il est indéniable que l'emploi unitaire d'un temps recouvrant des pans entiers de la narration représente une option et contribue à maintenir une atmosphère propre au "monde commenté". Mais avant tout le présent est le temps de l'énonciation, il rend le lecteur témoin (et éventuellement participant) de l'acte de l'énonciation, indissolublement lié à l'instance narrative du je de l'auteur.

Mais la présence de l'auteur dans le texte se fait sentir tout d'abord par les interventions directes du narrateur. La plupart doivent être mises en rapport avec son métier d'écrivain. Sous le couvert de la modestie feinte, le *topos* de l'ineffable par exemple, présent surtout dans les descriptions (cf. supra V,2,b), attire l'attention sur la compétence professionnelle du narrateur:

"ne leirai pas que ge n'an die
selonc mon san une partie"

(*Erec*, v.6649-6650).

Souvent, plutôt que de souligner le caractère exceptionnel de l'objet à décrire, l'ineffable exprime le pouvoir que le narrateur exerce sur son récit: il dépend de son bon plaisir de nous faire ou non la description.

"Molt i ot gent de grant noblesce,
et molt i ot joie et leesce,
plus que conter ne vos porroie
quant lonc tans panssé i avroie;
einz m'an vuel teire que plus dire"

(*Yvain*, v.2161-2165).

Le souci de concision, la capacité d'abréger le récit sont souvent présents dans les interventions directes du narrateur. Ainsi il expédie le combat de Perceval contre l'Orgueilleux de la Lande en quelques lignes, s'opposant à la tradition du roman courtois qui faisait de ces scènes, probablement goûtées par le public, des morceaux de virtuosité technique:

"La bataille fu forz et dure.
De plus deviser n'ai ge cure
que poinne gastee me sable"

(v. 3909-3911).

De même, lors de l'entrée de Lancelot au royaume de Gorre, la digression restituant en discours indirect libre la méditation du roi Bademagu sur la

"felenie" de son fils et sur le caractère exceptionnel du Chevalier de la Charrette est brutalement interrompue par l'intervention du narrateur:

"De ces deus choses vos deïsse
molt, se demore n'i feïsse;
mes a autre chose m'ator,
qu'a ma matiere m'an retor"

(v.3181-3184).

Énide racontera à sa cousine l'arrivée d'Érec à Laluth et leur première rencontre, mais le narrateur s'abstiendra de reproduire ses paroles car, à son avis, la répétition est un défaut fâcheux qu'il convient d'éviter:

"mes a reconter vos an lais,
por ce que d'enui croist son conte
qui deus foiz une chose conte"

(v.6272-6274).

Le narrateur insiste sur l'importance de garder la "droite voie" du récit:

"Mes por coi vos deviseroie
la peinture des dras de soie
don la chanbre estoit anbelie?
Le tans gasteroie an folie
et ge nel vuel mie gaster,¹¹⁶
einçois me voel un po haster
que qui tost va par droite voie
celui passe qui se desvoie:
por ce ne m'i voel arester"

(*Erec*, v.5523-5531).

Ce passage n'est pas singulier dans l'oeuvre du maître champenois (voir aussi *Yvain*, v.2395-2396; *Erec et Enide* v.6875-6878). Le désir d'aller droit au but, d'éviter les digressions souligne d'une part la sélection que le narrateur est en droit d'opérer dans sa matière afin d'assurer la qualité du récit. Mais d'autre part de telles interventions insistent sur «l'omniscience»

¹¹⁶ J'ai adopté pour le vers 5527 d'*Erec et Enide* la leçon proposée par l'édition de Peter Dembowski in Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, *Op. cit.*, leçon que donnent d'ailleurs tous les manuscrits. La copie de Guiot est la seule à proposer "haster" au lieu de "gaster", ce qui semble en contradiction avec le souci de la "droite voie".

du narrateur: il sait plus qu'il ne veut nous conter, nous laissant sur notre faim ou nous forçant par là même de «comblar les trous».

"Des mes divers don sont servi,
ne por quant se ge nel vos di,
vos savroie bien reison randre;
mes il m'estuet a el antendre"

(*Erec*, v.6875-6878).

Omniscience qui est aussi toute-puissance car parfois le narrateur nous avertit qu'il a omis un détail important:

"Mes trespasé vos dui avoir
Ce qu'a trespasser ne fet mie"

(*Cligés*, v.4244-4245)

ou qu'il entend remettre telle explication. Ainsi, dans *Le Chevalier de la Charrette*, parmi les chevaliers et les pucelles réunies à la cour du roi Bademagu, il y en a une

"don bien vos dirai ça avant
(cele estoit suer Meleagant)
mon panser et m'antencion;
mes n'an vuel feire mancion,
car n'afiert pas a ma matire
que ci androit an doie dire,
ne ja ne la vuel boceier
ne corronpre ne forceier,
mes mener boen chemin et droit"

(v.6243-6251).

Le narrateur peut encore intervenir pour maintenir le lien avec le public (et on peut y voir une marque d'«oralité» autant que le souci de remplir la «fonction de communication») et introduire un complément d'information qu'il juge nécessaire (voir les multiples "et sachez que", "que vous dirais-je", etc). Souvent ces tournures appuient l'opinion de l'auteur dans le but de la rendre crédible, acceptable au lecteur. Telles sont les formules du type: "ce m'est avis", "c'est a bon droit", "n'a mie tort", "si com je croi", "si com moi semble".

Ainsi, dans la deuxième partie du *Conte du Graal*, le refus de Gauvain de participer au tournoi de Tintagel, motivé par l'engagement de laver une accusation de trahison dans un combat judiciaire (il doit donc éviter prison ou blessures) éveille les soupçons, voire le mépris de

l'entourage. L'intervention du narrateur qui approuve explicitement Gauvain est censée lever l'ambiguïté de l'esprit du lecteur:

"mes il panse, et a reison,
qu'an l'apele de traïson"

(v.5063-5064).

Le discours généralisant qui, dans sa forme développée, devient digression permet au narrateur de commenter et d'expliciter telle ou telle situation non seulement en rapport direct avec l'histoire, mais en termes de valeurs universelles, psychologiques ou morales. Ainsi, dans *Le Conte du Graal*, pour marquer l'affront que le sénéchal Keu a fait subir à la Pucelle qui rit et expliquer que celle-ci ne saurait l'oublier, Chrétien nous donne la sentence suivante:

"Dolors trespasse et honte dure
an home viguerous et roide,
et el malvés muert et refroidie"

(v.2902-2904).

Le plus souvent le discours sentencieux sert de conclusion à un épisode en même temps qu'il nous fournit une clé d'interprétation ou au moins des éléments de la norme en fonction de laquelle nous devons apprécier les personnages et leurs actions. Dans *Le Chevalier de la Charrette*, lorsque Lancelot est requis d'amour par la Demoiselle entreprenante et qu'il est forcé de partager sa couche, après s'être contenté de nous dire que le chevalier, embarrassé, "de tochiez a li molt se gueite" (v.1216), le narrateur passe imperceptiblement de la narration au monologue:

"Bel sanblant feire ne li puet.
Por coi? Car del cuer ne li muet,
qu'aillors a mis del tot s'antante"

(v.1223-1225)

et glisse tout aussi imperceptiblement sur l'état d'âme du héros pour arriver à un commentaire général sur la condition humaine:

"Tot le fet en un leu ester
Amors, qui toz les cuers justise.
Toz? Nel fet, fors cez qu'ele prise"

(v.1232-1234).

Donc en utilisant les mêmes techniques que pour le monologue des personnages, le commentaire du narrateur interrompt le récit pour analyser et généraliser l'amour, idée-force qui sous-tend le roman.

Il est intéressant de remarquer que ce type de digression du narrateur qui suspend le récit tout en constituant un excellent moyen de «l'approfondir» par l'attribution d'une signification idéologique et morale plus large est inégalement distribué dans l'oeuvre du maître champenois. Le premier et le dernier roman en sont totalement dépourvus. *Yvain et Le Chevalier de la Charrette* en offrent plusieurs exemples, tous enrichis de figures allégoriques: Raison, Amour, Largesse, Pitié dans *Lancelot* (v.366-377; 1209-1242; 1836-1865); Amour et Haine dans *Yvain* (v.6007-6060). Pour revenir à l'exemple de *Lancelot*, les digressions de l'auteur, intervenant dans des moments dramatiques (débat à propos de la charrette patibulaire, hésitation entre la largesse d'accorder comme don une vie humaine et la pitié pour le vaincu) éclairent la conscience de l'individu en ce qu'elle a de plus intime, de plus subjectif. À côté des monologues des personnages, elles constituent un moyen privilégié d'investigation psychologique, sinon le seul dont dispose le romancier médiéval.

Une des interventions les plus significatives du narrateur, c'est l'annonce de ce qui va se passer. Il nous avertit ainsi des conséquences fâcheuses du silence de Perceval: "se criem que il n'i ait damage" (v.3248) ou de «l'oubli» d'Yvain qui transgressera la promesse faite à sa dame:

"Et je cuït qu'il le passera [le terme]
que departir ne le leira
mes sire Gauvains d'avoec lui"

(v.2669-2671).

Ces annonces de ce qui va se passer enlèvent à la narration la dimension du suspense. Si les actions-types et leurs issues sont prévisibles, l'intérêt du lecteur n'est plus retenu par **ce qui** va se passer, mais par **comment** ça va se passer, ce qui altère la nature du contrat fictionnel établi avec le lecteur de même que le rôle que celui-ci est appelé à jouer (v. aussi V,2,g). Le nouveau contrat exige du lecteur la jouissance de la fiction, crédible ou non.

Un commentaire du type "je ne parlerai plus de ça" devient un indice formulaire annonçant un changement de scène ou de perspective, l'introduction d'un nouveau motif, le début ou la fin d'une digression, d'une description. Mais qu'elles contribuent à l'articulation du récit ou à la mise en relief de tel ou tel motif, ces interventions sont surtout un indice clair de la présence du narrateur dans le récit. Instance fictive, le «je» du narrateur, totalement différent du «je» général de la poésie lyrique, semble renvoyer à une personne: «Moi, Chrétien de Troyes, auteur».

«Conscience structurante» qui sélectionne, compose, ne cesse de faire valoir son travail personnel, son savoir-faire, fruit d'un effort intellectuel autant que d'un art personnel, celui qui, dans le prologue, feignait encore de se présenter comme «adaptateur-traducteur» d'un «conte» ou d'un «divre» s'affirme au cours du récit comme la (seule) source de la narration.

Toutes ces interventions qui tiennent de la fonction de régie et montrent la façon dont le romancier médiéval exhibe sa gestion du récit peuvent paraître simplistes au lecteur moderne. En effet, quoi de plus maladroit que la manière dont le narrateur assure la transition entre les aventures de Gauvain et l'épisode de la visite de Perceval chez l'ermite?

"De mon seignor Gauvain se test
li contes ici a estal,
si parlerons de Perceval"

(v.6006-6008).

Pourtant ces formules pourraient être des indices à double portée. À première vue, elles pourraient concourir à l'illusion «mimétique»: le narrateur ne s'autorise aucun «trou» dans le temps, puisqu'il signale les omissions, défaillances, raccourcis, etc. Mais la fréquence de ces interventions de régie souligne le caractère fictionnel du récit: son déroulement, son organisation ne dépendent pas d'un quelconque référent, mais "du bon plaisir d'un narrateur tout puissant"¹¹⁷.

Point de vue

Quoique le narrateur mis en scène par les romans de Chrétien de Troyes soit normalement ostentatoire et omniscient, il assume souvent une «ignorance socratique», omettant l'explication du sens de certains événements ou des réactions des personnages. Cette liberté technique qui garantit la diversité nous conduit au problème de la «perspective narrative».

Certes, il ne s'agit pas de confondre voix et regard ou, selon la terminologie plus précise de Gérard Genette *mode* et *voix*. La distinction entre les deux questions: «Qui voit?» (concernant le mode) et «Qui parle?» (concernant la voix) est aujourd'hui unanimement admise. Mais si le narrateur remplit la fonction de "centre d'orientation"¹¹⁸ dans les plans perceptif, temporel, spatial et verbal, force nous est de constater une restriction de champ, une sélection de l'information narrative par rapport à

¹¹⁷ Emmanuèle Baumgartner, *Op. cit.*, p.126.

¹¹⁸ J. Lintvelt, *Op. cit.*, p.42.

«l'omniscience» du narrateur qu'il serait plus juste d'appeler avec G. Genette "information complète"¹¹⁹. C'est cette restriction de «champ», qui ne tient pas seulement à la vue, mais s'étend aussi aux personnages, lieux, événements que Genette appelle **focalisation**¹²⁰. Il faut également préciser qu'il serait abusif de vouloir la constituer en instance narrative. Toutefois, le problème complexe de la perspective narrative régit souvent le type de relations que le narrateur entretient avec son récit. Ce fut la raison pour laquelle ces considérations sur le «point de vue»¹²¹ dans les romans de Chrétien de Troyes trouvent leur place dans le chapitre consacré aux modalités de présence de l'auteur dans le texte.

On s'attendrait à ce que le narrateur, soucieux de marquer son autorité sur le texte, garde également la prérogative de focalisation. Or il n'est pas rare de constater qu'il cède ce pouvoir à un des personnages qui deviendra "sujet fictif de toutes les perceptions"¹²².

Le récit d'*Erec et Enide* dont le parcours rectiligne a été plus d'une fois remarqué¹²³ est toutefois organisé autour de la «conscience» des personnages. Le narrateur conduit son récit à partir d'un point de vue omniscient: il a accès aux pensées de tous les personnages. Lors de la chasse au Blanc Cerf, il «délègue» la prérogative de la focalisation sur l'événement extérieur à Guenièvre, mais garde le privilège de «dire dans les consciences»:

"La reine Guenièvre voit
le chevalier bel et adroit
et de sa pucele et de lui
vialt savoir qui il sont andui"

(v.149-152 - c'est moi qui souligne. V. aussi v. 39, 194).

¹¹⁹ *Op. cit.*, p.49.

¹²⁰ *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, p.203-211; *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.48-52.

¹²¹ À la différence de G. Genette qui préfère le terme de **focalisation**, parce que plus technique et donc plus précis, je parlerai également de «point de vue» en raison justement de ses connotations psychologiques et idéologiques qui le font rejeter par l'éminent poéticien. Le *Dictionnaire Petit Robert* (éd. 1993) propose pour «point de vue» les deux définitions suivantes:

a) endroit où l'on doit se placer pour voir un objet le mieux possible;

b) manière particulière dont une question peut être considérée.

Les deux privilégient un sujet et la relation qu'il choisit d'avoir avec l'objet considéré, ce qui convient pour traduire la relation complexe que le narrateur entretient avec son récit.

¹²² G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p.49.

¹²³ V. Hugues Micha, *Structure et regard romanesque dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, in *CCM*, t.13, no.4, 1970.

Dans toute la première partie du roman, la narration est focalisée sur Érec: c'est son progrès qui est suivi, ce sont ses pensées, ses intentions qui nous sont présentées. Notre connaissance d'Énide est elle aussi limitée au point de vue d'Érec: c'est à travers son regard qu'elle nous est décrite (v.402-408; 427-434, cf. ci-dessus V,2,b). On ne la voit que de l'extérieur, dans sa beauté et à travers ses sentiments pour Érec:

"et la pucele ert tote coie,
mes molt estoit joiauz et liee
qu'ele li estoit otroiee"

(v.684-686).

Aucune de ses paroles ne nous est rapportée. Pourtant le narrateur n'explique pas le traitement dur qu'Érec inflige à Énide, qui plus est, il «l'obscurcit» systématiquement.

La partie finale du récit (depuis la Joie de la Cour) est encore focalisée sur Érec. Entre ces deux extrêmes, la partie médiane est focalisée sur Énide. Elle y devient sujet, non plus objet. Nous ne la voyons plus de l'extérieur, mais de l'intérieur, pour la première fois elle «parle» lors de son fameux monologue (v.2492-2503) et ses paroles sont citées par le narrateur. À partir de ce moment, le récit est filtré par le point de vue d'Énide: les actions d'Érec nous sont clairement présentées, mais sa psychologie nous est inaccessible tout comme elle l'est à son épouse. L'abondance de détails physiques proposés dans la scène de l'équipement d'Érec en vue du départ pour l'aventure (v.2629-2648) fait contraste avec le silence total sur ses sentiments. Il y a plus: Érec acquiesce à la prière de son père et lui explique «en détail» ses intentions.

"Erec respont a la parsome,
et li conte tot; et devise
comant il a sa voie anprise"

(v.2712-2714),

mais il n'en fait rien connaître à sa femme ou au lecteur. Il y a donc une restriction du point de vue, car la seule information qui nous parvient, c'est la prière qu'Érec fait à son père de prendre soin d'Énide (v.2715-2727).

Il est évident que dans cette partie du récit l'obscurité de la motivation est plus importante que la motivation elle-même. Le récit de cette partie repose de manière significative sur l'incompréhension par Énide de la motivation d'Érec et sur sa volonté d'obéir sans comprendre. D'autre part, «l'effacement» d'Érec en tant que personnage focalisant correspond à sa récréantise.

Donc dès son premier roman le maître champenois prouve la pleine maîtrise de son art: le changement du point de vue détermine la structure du récit qui n'est ni rectiligne, ni simplement bipartite¹²⁴, mais plutôt tripartite. L'articulation d'une partie à l'autre se fait par le changement de focalisation. Mouvance du point de vue qui permet de «contrôler» la réponse du lecteur sur l'histoire racontée et sur les personnages.

La méthode change radicalement avec *Cligès*, le premier des trois romans à côté de *Lancelot* et de *Perceval* qui "traduit en une forme fictionnelle une vision essentiellement ironique des personnages et des événements"¹²⁵. Le roman juxtapose deux histoires: celle du père et celle du fils. Le «point de vue» est multiplié par rapport à *Erec et Enide*. Dans la première partie, le récit est focalisé en égale mesure sur les deux protagonistes, ce qui est confirmé par la symétrie de leurs monologues (*Alexandre* v.610-864 et *Soredamors* v.889-1038).

La transition vers la deuxième partie s'amorce au v.2350: "M'orroiz adés de lui conter". La fausse nouvelle de la mort d'Alexandre, le couronnement d'Alis, sa décision de se marier, brisant le pacte convenu avec son frère lui font occuper pour peu de temps le devant de la scène et forment une sorte de pont entre la première et la deuxième partie. Les vers qui ouvrent la deuxième partie,

"De la pucele et de Clygés
M'estuet parler des ore mes"

(v.2817-2818),

confirment le caractère binaire du roman. Bien que Fénice soit au premier plan (ruse du philtre, enlèvement de l'héroïne par le duc des Saxons et délivrance par Cligès) le récit étant focalisé sur elle, la dichotomie des points de vue s'accroît après le départ de Cligès pour la Bretagne, avec, toutefois, un avantage pour Fénice: ses pensées qui suivent l'élu de son cœur à la cour d'Arthur nous sont détaillées du v.4284 au v.4526, alors que les pensées du héros occupé de prouesse à sa bien-aimée sont expédiées en deux vers:

"Mez toz jorz a Fenice panse
Que il ne l'entroblië une ore"

(v.4534-4535).

¹²⁴ V. Reto. R. Bezzola, *Op. cit.*

¹²⁵ Norris Lacy, *The Craft on Chrétien de Troyes: an Essay of Narrative Art*, E.J.Brill, Leiden, 1980, p.46.

Le dédoublement s'accroît après le retour de Cligès en Grèce: Fénice demande l'aide de Thessala, Cligès celui de Jehan dans un nouveau rapport de symétrie et à partir de la fausse mort les amants sont enfin réunis.

À cette diffraction des points de vue qui commande le sens du roman correspond un certain dédoublement de la perspective narrative. L'instance narrative semble se dédoubler entre un narrateur présentant l'histoire «idéale» de deux jeunes amoureux qui surmontent les difficultés, alors que «l'auteur», par la distance et l'ironie systématiquement adoptées subvertit ce que le narrateur nous a présenté en nous empêchant de nous identifier à l'histoire racontée.

La fin du roman, outre sa rapidité artificielle, offre un fort caractère d'ambiguïté. On pourrait dire qu'en dépit des apparences le roman n'a de fin ni heureuse ni malheureuse, ou plutôt il a les deux. Car par la conclusion: les femmes gardées par des eunuques, la boucle est bouclée et la morale ostensiblement développée au long du récit et synthétisée dans la célèbre sentence de Fénice: "Qui a le cuer, si eit le cors" est effacée.

Entendons-nous bien: l'auteur, donnons-lui par commodité le nom de Chrétien de Troyes, ne nie ni n'adopte un système réel de valeurs morales dans son oeuvre (et ceci est normal, car aucun des personnages ne se rapporte à un système moral, leur morale - surtout celle de Fénice - restant dans le domaine purement pragmatique). Le point de vue qu'il adopte est plutôt neutre et se garde d'imposer quelque valeur éthique. Il se borne tout simplement à décrire la tentative du personnage principal de façonner un système éthique pragmatique en réaction à un autre système, également pragmatique, celui d'Iseut.

Narration et focalisation nous permettent de comprendre en outre comment un auteur médiéval devait réagir en des situations où l'éthique religieuse et l'éthique littéraire ne coïncidaient pas. En règle générale, le problème éthique qui se posait à l'écrivain médiéval était moins d'éviter de présenter des situations et des personnages «immoraux», que d'éviter à leur être identifié en tant qu'auteur. D'où la nécessité de prendre une «distance esthétique» (cf. ci-dessous V,2,e) par rapport à l'histoire racontée.

Le roman *Le Chevalier de la Charrette* est l'un des plus complexes pour ce qui est de la perspective narrative. Jusqu'au Pont de l'épée, Lancelot est constamment sous nos yeux, les étapes de sa quête étant ponctuées de haltes en des châteaux ou chez des vavasseurs. Une fois arrivé au royaume de Gorre, la perspective varie selon un rythme rapide, se déplaçant depuis le roi Bademagu, vers la foule, ensuite vers la reine,

dans un rythme de va-et-vient incessant qui enlève au récit toute continuité et oblige à passer par des mouvements brisés et soudains.

La fragmentation, "la mobilité du regard romanesque"¹²⁶ perturbe le déroulement rectiligne de la narration: on trouve dans le roman trois éclipses de Lancelot, cinq quêtes de Guenièvre par Lancelot et par Gauvain, deux quêtes de Gauvain par Lancelot et deux quêtes de Lancelot par les gens d'Arthur et par la soeur de Méléagant. Pourtant, en dépit de cette complexité de structure, le changement de la perspective narrative selon le procédé du *travelling* permet le passage d'un épisode à l'autre sans heurts et sans recourir aux formules rigides. L'art de la perspective permet au narrateur d'arrondir les angles de brisure et de préserver l'unité de composition du roman.

Cet éclatement de perspective s'accompagne d'un traitement ambigu du protagoniste: souvent le comportement de Lancelot peut apparaître comme stupide ou ridicule, mais on nous rappelle aussitôt que c'est par «folie d'amour», ce qui ne diminue pas la valeur du héros. Les deux présentations de l'amant de la reine Guenièvre, sublime et ridicule, coexistent en une situation constante d'ambiguïté qui, loin de dénoncer l'éthique courtoise, rend simplement possibles les deux perspectives. Cette ambiguïté a pour effet d'«obscurcir» le point de vue du narrateur, de le troubler, de le désengager.

En fait, le méthode et le ton de l'ouvrage sont fixés dès le prologue: l'auteur affirme qu'il n'a pas l'intention de louer sa protectrice à l'excès et commence justement à le faire:

"Par foi, je ne sui mie cil
qui vuelle losangier sa dame; [...]
Mes tant dirai ge mialz oeuvre
ses comandemanz an ceste oeuvre
que sans ne painne que g'i mete"

(v. 14-15.21-23).

Ce jeu de disparités, commencé dans le prologue, continue à travers le roman par le rôle ambigu du personnage de Lancelot, ambiguïté présente aussi dans le double rôle que celui-ci assume: amant accompli et libérateur messianique.

En outre, *Le Chevalier de la Charrette* semble être le plus «impersonnel» des romans de Chrétien: le narrateur «disparaît», refusant de servir de point de focalisation, ce qui nous prive d'un repère qui serait

¹²⁶ H. Micha, *Art. cit.*, p.327.

«digne de foi». Cet effacement du narrateur s'accompagne d'une forte prédominance du visuel: les personnages voient et sont vus de différents angles, ils apparaissent ou disparaissent de vue. Le regard va de l'un à l'autre. Ainsi, lors du combat de Lancelot contre Méléagant au royaume de Gorre, Bademagu

"A une fenestre l'a mise [Guenièvre]
et il fu delez li a destre
couchiez sor une autre fenestre"

(v.3570-3572).

De la fenêtre, le regard se déplace au champ clos (v.3584-3632), pour revenir aux fenêtres où la pucelle avisée demandera à la reine le nom de Lancelot (v.3633-3668), avant d'aller encore au champ clos (v.3709-3756) et revenir enfin aux loges de Bademagu lequel suppliera la reine d'arrêter le combat (v.3765-3787), ira rejoindre son fils sur le champ de bataille (v.3818-3892), avant de conduire Lancelot auprès de la reine (v.3924-3964).

Mais la délégation de la perspective aux autres personnages augmente proportionnellement le risque que ces observateurs interprètent mal ce qu'ils voient. Par exemple, la foule voyant Lancelot dans la charrette le prend pour un malfaiteur:

"Nains, qu'a cist chevaliers meffet
que tu mainnes come contret?"

(v.439-440; v. aussi v.410-417).

De même, Méléagant, en voyant les tâches de sang sur les draps de Guenièvre, l'accusera d'adultère avec Keu.

"Kex, li senechax, mal gré suen,
s'a de vos eü tot son buen,
et il sera molt bien prové"

(v.4765-4767).

Parfois, même si on a l'impression de «bien voir», la vérité n'est pas ce que l'on voit: le «viol» de la Demoiselle entreprenante est une mise en scène pour mettre Lancelot à l'épreuve, les lions qui guettent le héros de l'autre côté du Pont de l'Épée ne sont qu'un enchantement, la prestation de Lancelot au tournoi de Noauz n'est que l'effet de l'obéissance totale de l'amant à sa dame, etc.

Donc nous avons constamment affaire à des observateurs indignes de foi. La méthode de Chrétien de filtrer l'histoire à travers le regard des autres rend impossible d'attribuer idées et positions à l'auteur. L'ambiguïté systématiquement cultivée suggère que l'auteur veut laisser le sens «ouvert» à toutes les interprétations.

Yvain offre la perspective la plus unitaire: le récit est focalisé sur le protagoniste. Les deux entrelacements (délivrance de Lunete coupée par l'épisode du géant Harpin et le procès des deux héritières de Noire-Épine, interrompu par l'aventure du Château de Pesme Aventure), procédé employé pour la première fois par Chrétien et qui fera fortune dans les cycles en prose du XIII^e siècle, ne comportent pas de changement de perspective: le héros est toujours Yvain et il reste constamment sous nos yeux¹²⁷.

Le Conte du Graal est, parmi les romans de Chrétien, celui qui est le plus manifestement composé en «focalisation interne». La vision des êtres et des choses émane de Perceval qui y devient «l'objectif de caméra» à travers lequel la narration arrive à nous. À ce titre la scène du début du roman est éloquente. Le «début printanier» sert de prétexte pour faire surgir devant le valet *nice* et simultanément devant le lecteur tous les personnages référentiels du roman médiéval¹²⁸: chevaliers vêtus d'armure en quêtes d'autres chevaliers et dames. Compte tenu de la fonction essentielle des personnages référentiels qui est celle de servir d'«ancrage», de renvoyer à une idéologie et à une culture, la manière dont Chrétien les traite est surprenante et appelle une *senefiance*. Si leur rencontre éveille brusquement la vocation chevaleresque de Perceval (et à cet égard ils remplissent la fonction de désigner le héros), l'hésitation de Perceval qui les prend d'abord pour démons, ensuite pour anges indique une perspective nouvelle qui exigerait une redéfinition de ces personnages et

¹²⁷ La plus grande originalité de composition dans *Yvain*, mais qui ne concerne pas la perspective narrative, consiste, d'une part, dans la délégation de la fonction narrative à Calogrenant lors du récit rétrospectif de ce dernier (v.173-580) et, d'autre part, dans les attaches à la *Charrette*: Lunete et la cadette de Noire-Épine, de même que la famille du seigneur menacé par le géant Harpin se désolent de ne pas avoir Gauvain pour champion et défenseur car il

"est alez après celui,
cui Damedex doint enui,
quant menee en a la reine"

(v.3931-3933).

Chrétien a donc relié par plusieurs fils l'action des deux romans, il les a «entrelacés» l'un à l'autre, en posant les bases d'une conception cyclique, par la synchronie et par la présence des mêmes personnages dans les deux oeuvres.

¹²⁸ Qu'ils soient historiques, mythologiques, allégoriques, les personnages référentiels "renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur (ils doivent être **appris** et **reconnus**)" (Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.122)

de leur statut. Or la question de Perceval: "N'iestes vos Diex?" (v.172) reçoit la réponse, déroutante dans sa simplicité, "Chevaliers sui" (v.173). Par la suite, les questions sur les armes posées par le héros qui suivent la progression du regard précisent la fonction de celles-ci, mais ne renseignent pas sur le statut du chevalier. Aussitôt après, le discours de la veuve Dame qui présente les chevaliers comme

"les enges don la gent se plaignent,
qui ocient quan qu'il ataignent"

(v.397-398)

prolonge l'ambiguïté: la chevalerie est à la fois source de malheur et de gloire, ambivalence que Perceval va découvrir progressivement (et le lecteur avec lui) au cours du récit. Posant au début du roman sous les yeux de Perceval ces personnages référentiels que le valet *nice* est incapable de définir, le narrateur se refuse quant à lui à les redéfinir et, comme tout l'épisode est filtré par le regard de Perceval, cette indécision se constitue en question qui reste pour l'instant sans réponse explicite.

Ici comme ailleurs c'est le «point de vue» du protagoniste qui commande le récit: nous découvrons avec lui et à travers lui l'univers romanesque. L'usage constant des verbes **regarder**, **voir**, **trouver**, ayant pour sujet le personnage, exprime cette découverte progressive:

"si garda avant devant lui,
si ne vit mes que ciel et terre [...].
Lors vit devant lui an un val
le chief d'une tor qui parut [...].
Quarree fu, de pierre bise,
si avoit tornels antor.
La sale fu devant la tor,
et les loiges devant la sale [...].
Ensi vers la porte s'an va,
devant la porte un pont trova
torneiz, qui fu avalez"

(v.3032-3056)¹²⁹.

Le cortège du Graal nous apparaît entouré de splendeur parce que nous le voyons par les yeux de Perceval. Nous découvrons progressivement la signification du Graal et de son étrange procession en même temps que Perceval. Donc, à première vue, Chrétien ne nous fait voir et savoir que ce que Perceval connaît et il passe tout par le regard du protagoniste pour

¹²⁹ V. aussi v. 96-100; 637-638; 834-835; 863-865; 1305-1308; 2985-2986; 2993 ss.

mieux mettre en évidence son initiation. Le récit focalisé sur le héros nous permettrait en somme d'être «initiés» en même temps que lui.

Toutefois, à un regard plus attentif, on s'aperçoit que le narrateur nous donne parfois des informations que le naïf Perceval ne possède pas: nous sommes sûrs de l'identité des cinq chevaliers dans la forêt, on nous dit qu'ils sont équipés de toutes leurs armes lesquelles, en se heurtant aux branches des arbres, font un grand vacarme. Perceval, lui

"ot et ne voit pas
ces qui viennent plus que le pas"

(v.111-112).

Nous savons, nous, que ce que Perceval prend pour une église est une tente, resplendissante de lumière:

"Li trex fu biax a grant mervoille;
l'une part fu vermoille
et l'autre fu d'orfrois bandee;"

(v.639-641).

La narration n'est donc pas filtrée uniquement par Perceval. Non seulement nous avons des connaissances qu'il n'a pas, mais nous voyons clairement ce que la *nice* voit de travers. En outre il ne faut pas oublier que le *Conte* présente le premier entrelacement authentique avec changement de personnage, le passage de Perceval à Gauvain étant marqué par des formules de transition assez brusques d'ailleurs (v.6006-6008 et 6288-6292). Dans la partie Perceval elle-même, le "vaslet nice" se trouve au centre de l'histoire, mais plusieurs fois des personnages épisodiques nous entraînent et nous détachent de lui. Vaincus par Perceval, Anguinguerron, Clamadeu des Îles ou l'Orgueilleux de la Lande sont envoyés à la cour d'Arthur pour s'y constituer prisonniers et annoncer à la pucelle frappée par Keu qu'elle sera vengée, et le narrateur nous les présente s'acquittant de leur message.

La délégation de la prérogative de focalisation ne se fait pas dans *Le Conte du Graal* au bénéfice du seul protagoniste. Il y a une catégorie de personnages (la Pucelle qui rit, la cousine, le fou, l'ermite et, dans un sens, la Demoiselle Hideuse) auxquels le narrateur fait porter un jugement sur le protagoniste, en les investissant de la fonction évaluative qui lui est propre. Pour ce faire, il les associe à son omniscience, leur fait porter sur le protagoniste et les événements un regard à partir duquel peut se dégager l'interprétation de l'histoire narrée, interprétation qui appartient au narrateur, mais qu'il nous livre par personnage interposé.

Il faut bien remarquer que ces personnages n'ont guère d'impact sur l'action romanesque. À l'exception de la Demoiselle à la Mule et de l'ermite, le cours de l'action serait le même sans leur intervention: leur rôle n'est pas d'agir, mais de porter un jugement. Ainsi, lorsque le *nice* arrive pour la première fois à la cour d'Arthur, le narrateur fait parler deux personnages dont les prédictions se renforcent mutuellement. La Pucelle qui rit, dès qu'elle aperçoit Perceval, lui prédit

"qu'an trestot le monde n'avra,
n'il n'i ert, n'an ne l'i savra
nul meillor chevalier de toi"

(v.1039-1041),

prédiction confirmée par le fou (v.1052-1062). La prophétie du fou à propos de

"celui qui de chevalerie
avrà tote la seignorie"

(v.1059-1060),

complétée par celle de la blessure de Keu sera reprise plusieurs fois dans le récit (v.1254-1270; 2864-2869; 4056-4058). Or le narrateur confère une double authenticité aux paroles du fou: d'une part par les événements narrés, car Keu sera blessé par Perceval lui-même lors de l'épisode des gouttes de sang sur la neige; d'autre part, lors du même épisode, en rappelant la prophétie et en l'assumant, il en reconnaît la crédibilité:

"l'os del bras destre li brisa,
si com li fos le devisa
qui maintes foiz deviné l'ot:
bien fu voirs li devins au sot"

(v.4289-4292 - c'est moi qui souligne).

Donc dès le départ le narrateur qualifie son héros, mais il prononce son jugement par personnage interposé.

La cousine, la Demoiselle Hideuse et l'ermite remplissent la même fonction évaluative, cette fois-ci à propos du silence de Perceval au château du Graal. Bien qu'ils s'accordent sur l'essentiel, chacun apporte une nuance particulière à l'interprétation de la faute de Perceval, nuance qui aide à mieux cerner le *san* du roman. Premier chronologiquement, le discours de la cousine révèle tout d'abord que le fait d'avoir gardé le

silence est une faute grosse de conséquences, mais ce jugement a été déjà suggéré par le narrateur dans un discours à la première personne, exprimant un pressentiment fondé sur une expérience générale:

"se criem que il n'i ait damage
que j'ai oï sovant retraire
que ausi se puet an trop taire
com trop parler, a la foiee"

(v.3236-3239).

La cousine explique ensuite que la faute du héros s'origine dans le péché d'indifférence devant la douleur de sa mère: "qu'ele est morte de duel de toi" (v.3580). À part les informations sur la mort de sa mère et sur l'infirmité du Roi Pêcheur que ses questions auraient pu guérir, la cousine fournit à Perceval des détails sur l'épée que son hôte lui avait offerte. Elle sait que l'épée n'a jamais servi:

"onques d'oime ne trest sanc
ne ne fu a nul besoing trete"

(v.3642-3643)

et que Perceval ne pourra compter sur elle:

"ele vos traïra sanz faille
qant vos vanroiz a la bataille,
qu'ele vos volera an pieces"¹³⁰

(v.3647-3649).

La Laide Demoiselle reproche au héros la même faute, la rendant ainsi publique. L'insistance sur les malheurs qui adviendront comme conséquence de son silence éveille le sens de la responsabilité de Perceval et ajoute un élément nouveau par rapport à l'intervention de la cousine (v.4651-4659). En outre, en proposant les aventures du "Chastel Orgueilleus" et de "Montesclere", elle provoque le départ des chevaliers de la Table Ronde, la réaction singulière de Perceval qui parlera "tot el" et détermine l'action romanesque, à la différence de la cousine qui se borne à informer, à juger, voire à prédire, mais sans que ses paroles aient effet sur l'action. Dans ce sens, on peut affirmer que la Laide Demoiselle ne partage pas seulement la fonction évaluative du narrateur, mais qu'à l'instar de celui-ci elle fait avancer l'action romanesque.

¹³⁰ Distinct du thème du Graal, le motif de l'épée enchantée qui fait défaut au premier combat n'est pas exploité dans ce que Chrétien de Troyes a rédigé. Il sera développé à partir de la *Continuation Perceval*, ce qui prouve la «crédibilité» des paroles de la cousine, du moins pour le continuateur anonyme.

L'ermite, personnage qui aura une descendance nombreuse au XIII^e siècle, achève d'interpréter la faute de Perceval. Tout d'abord il précise les liens de parenté qui relie Perceval au Roi Pêcheur et à lui-même, l'insistance sur la qualité illustre du lignage auquel le héros appartient étant en soi «qualifiante». Il révèle ensuite une partie du mystère du graal, cette "tant sainte chose", mais surtout insiste sur la douleur que Perceval a causée à sa mère par son brusque départ. Toutes les fautes ultérieures s'enracinent en ce premier péché: "Pechiez la lengue te trancha" (v.6193). En révélant à Perceval la cause initiale de ses maux, l'ermite lui enseigne en même temps la voie pour retrouver la grâce: le repentir, la pénitence (v.6216-6217). Il le conseille en reprenant et approfondissant les enseignements donnés par sa mère au moment de son départ, lui apprendra l'"oraison des noms de Dieu", lui donnera l'Eucharistie: en un mot, en quittant l'ermitage, Perceval sera un «homme nouveau».

Sous le rapport de la *senefiance*, l'épisode de l'ermite est d'une importance capitale, car il fait coïncider une interprétation rétrospective et un enseignement pour l'avenir. Exerçant, à l'instar du romancier, le contrôle sur le passé, le présent et l'avenir, l'ermite est peut-être le seul personnage «porte-parole» de celui-ci, partageant avec lui crédibilité, omniscience et autorité.

En somme, le narrateur délègue souvent la prérogative de la perspective à ses personnages. Le récit peut être focalisé sur l'un d'entre eux et alors le regard romanesque est celui que promène le personnage auquel tout se ramène (*Yvain* et surtout *Perceval*). Mais cette délégation du pouvoir n'est jamais totale et ne risque pas de conduire à une assimilation du lecteur au personnage focalisant par une identification qui annulerait toute distance entre eux. Il peut aussi se déplacer d'un «centre de conscience» à l'autre (*Erec et Enide* ou *Cligés*) ou fragmenter la perspective (*Le Chevalier de la Charrette*). Il donne des informations supplémentaires à celles que possède le personnage focalisant quand il le juge nécessaire et garde par ailleurs le silence, autant de méthodes destinées à faire comprendre que le maître du récit, c'est lui.

La présence du narrateur (que j'aurais à nouveau tendance à identifier à l'auteur) dans son oeuvre dévoile un fort sentiment de l'artifice des romans et de leur statut de narrations créées par un auteur dont le but premier est d'exciter et de maintenir notre intérêt pour ce qu'il fait. Loin d'être gauches, ces interventions directes ou par personnages interposés, à la première ou à la troisième personne, marquent en fait l'autorité du narrateur en même temps qu'elles établissent une relation de complicité avec un public conscient qu'un tel art est susceptible de lui offrir les histoires qu'il aime.

Artiste consommé, le maître champenois nous offre l'image d'un auteur qui s'implique dans son texte en privilégiant la distance esthétique par rapport aux événements racontés et aux personnages mis en scène, distance esthétique qui prend le plus souvent l'aspect de l'ironie et du «dialogue» et c'est sur ces deux questions que portera mon investigation dans les chapitres qui suivent.

Je ne pourrai conclure ces réflexions sur la présence de l'auteur dans le texte sans rappeler qu'au Moyen Âge l'art était «divertissement» dans le meilleur sens du terme: le meilleur «diseur de contes» était celui qui divertissait avec le plus d'art. Poète et conteur parfaitement maître de son métier, artiste conscient de son art, Chrétien de Troyes nous apparaît comme le meilleur auteur de fiction de son temps. "Sous les masques de l'artiste [...] se lit une poétique de l'écriture, perçue comme travail et ornementation de la matière brute, grand jeu de la métamorphose, instant magique où la parole vient se figer aux pages du livre"¹³¹.

e. Ironie...

"S'il y a un objet, il y a plusieurs objets; ou vice-versa, s'il n'y a qu'un objet, il n'y a pas d'objet du tout."

(Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*)

À la suite des recherches des formalistes russes, prolongées par celles du groupe «Tel Quel», le texte littéraire n'est plus envisagé comme un "point (un sens fixe), mais comme un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur"¹³², l'oeuvre se présentant comme une mosaïque de citations.

Dans ce sens, l'objet de la poétique ne serait plus le texte considéré dans sa singularité, mais la **transtextualité**, c'est-à-dire tout ce qui met le texte en relation plus ou moins évidente avec d'autres textes. Forme elle-même de transtextualité, l'intertextualité pourrait se définir comme "l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte"¹³³ ou, plus simplement, comme "relation de coprésence entre deux ou plusieurs

¹³¹ Emmanuèle Baumgartner, *Op. cit.*, p.16.

¹³² Julia Kristeva, *Le Mot, le Dialogue et le Roman*, in *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.144.

¹³³ Julia Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, in *Tel Quel. Théories d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p.312.

textes"¹³⁴. En se situant dans la perspective du récepteur, l'intertextualité serait "un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire"¹³⁵.

Si donc le sens et la structure d'une oeuvre ne peuvent être saisis qu'en les rapportant à des modèles que l'oeuvre en question réalise elle-même, transgresse ou transforme, les choses ne sont pas tout aussi évidentes dans le cas de la littérature médiévale. Tout d'abord du fait que l'intertexte comme "ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux"¹³⁶ est à reconstituer. Ensuite et surtout parce que l'apparition, au XIIe siècle, du genre romanesque marque, comme on l'a vu, une mutation importante dans la culture et dans la pratique scriptuaire médiévales: le passage de l'oralité à l'écriture. Né de la jonction de deux modèles culturels, le premier appartenant à la culture cléricale, relevant de son idéologie et ayant pour traits distinctifs le latin, l'écrit et le caractère «fermé» du texte, et le second, relevant d'une culture laïque, oral, performé en langue vulgaire et «ouvert», le roman apparaît d'abord comme forme hybride: écrit en langue vulgaire, il tient d'une dominante idéologique laïque et présente le caractère de texte ouvert.

Dans une culture dominée par la tradition, comprise, on l'a vu, comme modèle normatif, champ inter-textuel où chaque oeuvre singulière s'inscrit comme fragment d'une écriture anonyme, l'acte d'écriture ne fait que transmettre le message d'un auteur à l'autre, chaque texte se rapportant à «l'autorité» des écrivains qui l'ont précédé. Tout texte médiéval sera donc, dès le départ, double, jamais entièrement acte de création, mais plutôt de ré-creation, l'auteur médiéval ne se posant pas tout d'abord dans l'hypostase de sujet créateur, mais dans celle de «continueur». Continuer et garder la tradition, l'«in-scrire» dans un texte, c'est-à-dire la mettre en écrit, la constituer comme héritage auquel chaque auteur se rapporte comme à une *auctoritas* qui le contient et à laquelle il doit se soumettre, telle est, à l'origine, la démarche, voire l'ambition de l'écrivain médiéval.

Si tout auteur se revendique de l'autorité de la tradition, si donc tout auteur est plus ou moins «imitateur», toute activité d'écriture sera aussi, en un certain sens, «imitation», transcription, glose. Le terme même de

¹³⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *Op.cit.*, p.8.

¹³⁵ Michael Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, in *Littérature* no.40, 1981, «Intertextualités médiévales», p.5-6.

¹³⁶ *Ibid.*, p.4.

roman, désignant la langue vernaculaire en opposition implicite et permanente avec le latin insiste sur l'activité de *translatio*. La double acception de l'expression «mettre en roman»: le fait de traduire du latin en langue vulgaire ou *roman*, mais aussi le résultat de cette activité, «gloser» en langue vulgaire, «mettre à la portée des auditeurs», «faire comprendre en adaptant», met en valeur justement l'activité spécifique du romancier: juxtaposer, transposer, lier, combiner deux langages, deux voix. Le roman commence donc avec la pluralité des langues, des discours et des voix et avec l'inévitable prise de conscience du langage en tant que tel; en ce sens, le roman est un genre fondamentalement autoréflexif et ... ironique.

Dans l'acception classique, l'ironie est un trope par lequel on tente d'exprimer une chose par son contraire. Elle consiste généralement, comme le montrait Catherine Kerbrat-Orecchioni "à décrire en termes valorisants une réalité qu'il s'agit de dévaloriser", la séquence ironique se présentant comme "un signifiant unique auquel s'attachent, à l'encodage et au décodage en cas de communication réussie, deux niveaux sémantiques"¹³⁷. En tant que trope, l'ironie ne prétend pas affirmer le contraire de ce que l'on pense (dans ce cas elle s'identifierait au mensonge), mais représente une contradiction entre ce que le locuteur dit et ce qu'il veut réellement dire. Il va donc de soi que l'intention signifiante de l'émetteur ne devient pertinente que lorsqu'elle a été correctement identifiée par le récepteur et il est souvent possible que celui-ci soit en fin de compte incapable de décider si l'intention du locuteur a été ironique ou non. L'énoncé demeurera dans ce cas ambigu, l'ambiguïté se posant comme trait constitutif de l'ironie. C'est dans cette voie séduisante et dangeureuse de l'ambiguïté et de l'indécidable que je vais m'engager dans ce qui suit.

La dimension ironique des romans de Chrétien de Troyes a été depuis longtemps reconnue. Peter Haidu notamment a mis en lumière son fonctionnement systématique, tant au niveau stylistique des séquences (micro-structures) qu'au niveau narratif proprement dit, affectant la construction de l'intrigue et le jeu des acteurs, donc la structure romanesque dans son ensemble¹³⁸.

¹³⁷ *Problèmes de l'ironie*, in *L'Ironie*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, pp. 12 et 19.

¹³⁸ *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1968; *Lion-Queue-Coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1972; *Au début du roman l'ironie*, in *Poétique* no.36, 1978; *Le sens historique du phénomène stylistique. La sémosis dissociative chez Chrétien de Troyes*, in *Europe* no. 642,, nov. 1982.

Au niveau micro-structurel, il faut remarquer le traitement ambigu d'objets investis par la tradition de fonctions littéraires précises. Tels sont, par exemple, dans les contes de fées, les anneaux magiques dont la possession protège contre les dangers, mais est surtout «qualifiante». Le détenteur d'un tel anneau enchanté est posé comme héros, le pouvoir de l'objet devient le sien.

Lancelot tient de sa «marraine», la fée, un anneau dont la pierre possédait la vertu de mettre à l'abri de n'importe quel enchantement celui qui la regardait. Au château aux portes retombantes, l'anneau remplit justement cette fonction, confirmant à Lancelot et à ses deux compagnons qu'ils ne sont pas victimes d'un enchantement, mais bel en bien emprisonnés. Tous les trois vont faire des merveilles de prouesse et se retrouveront dehors.

Arrivés devant le Pont de l'Épée, à la vue de "l'eve felenesse, noire et bruiant, roide et espesse" (v.3009-3010), du "max pont", fait "d'une espee forbie et blanche" (v.3022), mais surtout de

"dui lyon ou dui liepart
au chief del pont de l'autre part"

(v.3034-3035),

les deux compagnons du héros sont saisis d'"itel freor que il tranblent tuit de peor" (v.3040). Ils vont tenter de convaincre Lancelot de renoncer à l'aventure, en s'appuyant surtout sur l'argument des deux lions féroces:

"Poez vos savoir et cuidier
que cil dui lyon forsené,
qui de la sont anchaené,
que il ne vos tüent et sucent
le sanc, et puis rungent les os? [...]
Se de vos ne prenez regart,
il vos ocirront, ce sachiez;
molt tost ronpuz et arachiez
les manbres del cors vos avront,
que merci avoir n'an savront"

(v.3060-3065.3068-3072).

Mû par l'amour dont il tire sa force, Lancelot répondra: "Mialz voel morir que retomer" (v.3090) et traversera le pont périlleux. Arrivé de l'autre côté et n'apercevant nulle trace des lions ("n'i avoit ne une leisarde" - v.3122), il fera encore recours à l'épreuve de l'anneau et s'apercevra qu'il avait été sans conteste trompé par un enchantement.

En dépit des nombreuses allusions mythiques reconnaissables dans l'épisode (passage vers l'Autre Monde impliquant l'obtention d'une qualité supérieure, caractère messianique, libérateur de l'épreuve, confirmé par les plaies «christiques» que Lancelot se fait aux mains et aux pieds en traversant le Pont de l'Épée: "mains et genolz et piez se blece" - v.3112), en dépit aussi des lectures allégorisantes, telle celle de Jacques Ribard, pour lequel les lions symboliseraient la peur de l'inconnu, vaincue par la fermeté inébranlable du héros¹³⁹, l'anneau fonctionne de manière déceptive, atténuant quelque peu la rhétorique glorifiante dont bénéficie Lancelot.

Yvain possède lui aussi un anneau magique offert par Lunete en signe de gratitude pour un service rendu jadis, anneau qui a la vertu de rendre invisible celui qui le passe au doigt, à la seule condition que la pierre soit cachée dans le poing fermé. Bijou reçu fort à propos, car il met le héros à l'abri des gens d'Esclados le Roux qui cherchent avec rage le meurtrier de leur maître. Dans un premier moment, la scène est plaisante pour Yvain. Couché sous le lit, il assiste aux opérations de recherche: les poursuivants passent la pièce au peigne fin, ils fouillent sous les meubles, font pleuvoir des coups sur les murs, sur les bancs, pensent même (à juste titre) qu'ils sont victimes d'une enchantement. En un mot

"assez ferirent antor
et molt randirent grant estor
par tot leanz de lor bastons,
com avugles qui a tastons
va aucune chose cherchant"

(v.1139-1143).

Les choses commencent à se gêter à l'arrivée du cortège funèbre. À l'abri des coups des poursuivants, Yvain est «blessé» d'amour pour Laudine. En outre, les blessures du mort se mettent à saigner, signe indubitable de la présence du meurtrier. Ce qui fait redoubler de rage aux efforts de retrouver le coupable et cette fois

"fu molt feruz et botez
mes sire Yveins, la ou il jut;
mes aiuz por ce ne se remut;"

(v.1192-1194).

¹³⁹ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1972.

Il essuie sans broncher les coups des poursuivants, il essuie surtout sans pouvoir riposter les injures de Laudine qui le traite, dans un sens à juste titre, de "fantosme, coarde chose" (v.1226) (d'ailleurs «couard» et les composés ont cinq occurrences dans le fragment cité et «fantôme» en a trois)¹⁴⁰. L'épisode est parfait d'ambiguïté: d'une part, la réalité «magique» du sang des blessures désignant le meurtrier est contredite par la «magie» de l'illusion d'invisibilité conférée par l'anneau; d'autre part, exposé aux coups et aux injures sans possibilité de réagir (se disculper ou se défendre), Yvain est l'objet d'un ridicule littéraire qui ne peut échapper au lecteur. Comme dans le cas de *Lancelot*, l'objet merveilleux institue une contradiction entre le sens de la séquence et le sens global du texte.

Un autre objet au sens contradictoire est la selle offerte à Énide par Guivret le Petit à la fin du roman. Oeuvre d'art "soutix et bien taillée" (v.5299), la selle sculptée représente l'histoire d'Énéas:

"s'i fu antailliee l'estoire
comant Eneas vint de Troye
comant a Cartage a grant joie
Dido an son leu le reçut,
comant Eneas la deçut
comant ele por lui s'ocist,
comant Eneas puis conquist
Laurente et tote Lonbardie,
dom il fu rois tote sa vie"

(v.5290-5298).

Le «sujet» de la sculpture est en rapport avec la Souveraineté, thème de première importance dans le roman. Il est toutefois quelque peu déconcertant de voir que Chrétien «cite» moins l'adaptation, l'*Énéas*, que l'original, l'*Énéide* de Virgile, en insistant sur l'histoire de Didon. Incongruité d'autant plus déroutante que le présent de la selle (et du palefroi) vient sanctionner la réconciliation pleine et totale du couple qui a «fait sa pénitence»:

"Or fu Erec toz forz et sains,
or fu gariz et respassez,
or fu Enyde liee assez
or ot sa joie et son delit"

(v.5196-5199).

¹⁴⁰ Sur le plan de l'action, la situation d'Yvain rappelle celle de Fénice, «fausse morte», sous la torture infligée par les trois médecins de Salerne. Dans les deux cas, les héros sont protégés par un adjuvant (Lunete ou Thessala). Dans les deux cas, la magie amicale aboutit quant à l'essentiel, mais n'épargne pas au protagoniste des humiliations dont le lecteur est témoin.

Or, plutôt que de faire allusion à la deuxième partie de l'*Énéas* qui serait en rapport direct avec la situation présente du couple (amour accompli, prémisses de vie et de souveraineté), la description des arçons se rapporte à l'histoire d'amour et de mort de Didon. Contradiction qui «ouvre» le sens sur un grand signe d'interrogation.

Un autre «objet d'art» à signification ambiguë est la coupe offerte par Arthur à Alexandre après le siège du château de Windsor. Tout comme la selle d'Énide, la coupe vaut surtout par le travail de l'artisan:

"molt est boene la cope d'uevre" (v.1525).

En l'offrant, Arthur rend hommage non seulement à l'acte de prouesse, mais à celui qui l'a accompli. L'opposition matière/oeuvre qui renvoie à celle entre chair et esprit se revêt toutefois d'ambiguïté lorsque l'auteur affirme que

"mialz que l'uevre ne que li ors
valent les pierres de defors"

(v.1527-1528).

S'agit-il de la valeur matérielle ou spirituelle des pierres répertoriées dans les lapidaires? Impossible de décider, tout comme il est impossible à Alexandre, bénéficiaire du présent royal, de se prononcer. Car, en lui remettant la coupe, Arthur avait ajouté que le héros pouvait demander n'importe quel don, excepté la couronne ou la reine. La coupe pourrait donc devenir le symbole de la véritable récompense: la main de Soredamors. Or, comme il n'a pas encore fait découvrir à l'élue «son penser amoureux», Alexandre refuse «par délicatesse» la valeur symbolique et personnelle de la coupe. Confronté aux exigences d'une situation psychologique complexe (Alexandre ne maîtrise pas entièrement les prescriptions du code courtois), le symbole se révèle inapte à satisfaire les désirs de l'individu, manquant à l'une de ses fonctions essentielles. Dans ce cas, le symbole tombe mal à propos. Ailleurs il peut induire en erreur, ce qui arrive surtout dans ce roman fondé sur la polarité réalité/illusion (cf. V,2,f).

L'ambiguïté ironique n'épargne même pas les symboles les plus «totalisants». La fontaine de Laudine, traditionnellement lieu de la rencontre amoureuse, fonction qu'elle assume également dans le roman *Yvain*, mais aussi «frontière humide» permettant l'accès à un «Monde Autre», sacré (valeur confirmée par la proximité de l'arbre aux oiseaux, *axis mundi* et avatar de l'arbre de la connaissance), possède un bassin fait

"del plus fin or qui fust a vandre
encor onques en nule foire"

(v.420-421).

L'association du plus précieux des métaux, dont la « finesse » dans le sens d'authenticité doit suggérer celle de l'amour, à l'idée de commerce et de foire met en question la valeur symbolique traditionnelle de la fontaine de même que le système de valeurs dans lequel s'inscrit la *fin'amors*. D'ailleurs, tout le reste du roman ne s'ingénie-t-il pas à résoudre la contradiction entre fidélité et trahison, entre amour authentique, « fin comme l'or », et « faux amour », dont on fait bon marché ?

Dans le même roman, le lion remplit indéniablement une fonction symbolique. Il est, on l'a vu (supra IV,2,e) le double du héros, un Yvain exemplaire. En s'appuyant sur le témoignage iconographique de l'époque, Jean Frappier peut affirmer que le lion signifie dans le roman la grâce qui accompagne et protège le héros¹⁴¹ (valeur confirmée par l'épisode du combat du lion contre le serpent: en choisissant d'aider le lion, Yvain choisit le bien contre le mal). Or toutes ces valeurs symboliques de l'animal sont mises en question dans l'épisode du suicide manqué du lion. Aussitôt après avoir sauvé le lion et se l'être attaché comme un compagnon fidèle, Yvain arrive « par hasard » à la fontaine. Ce lieu si riche en souvenirs l'émeut au point qu'il s'évanouit de douleur. Son épée glisse hors du fourreau et

"... del col li tranche
a pel desoz la maille blanche,
si qu'il an fist le sanc cheoir"

(v.3497-3499).

Le lion, "cuidant" voir mort son seigneur et maître, manifeste une douleur indicible:

"il comança tel duel a fere, [...] qu'il se detuert et grate et crie et s'a talant que il s'ocie de l'espee, qu'il li est vis qui ait son bon seignor ocis. A ses danz l'espee li oste et sor un fust gisant l'acoste et derriers a un tronc l'apuie qu'il a peor qu'el ne s'an fuie qant il i hurtera del piz. Ja fust ses voloirs aconpliz

¹⁴¹ *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au lion*, Paris, Société d'Édition de l'Enseignement supérieur, 1969.

quant cil de pasmeisons revint;
et li lyons son cors retint
qui a la mort toz escorsez
coroit come pors forsenez"

(v.3503-3518 - c'est moi qui souligne).

L'épisode est autant copieux que riche en significations contradictoires. À première vue la tentative de suicide manqué du lion rappelle celle, réussie, de *Piramus et Tisbé*. Le lion fonctionnerait à ce premier niveau comme double antithétique et modélisant d'Yvain: il fait preuve d'une profondeur de sentiment qui a fait défaut à son maître et agit comme celui-ci aurait dû le faire. C'est à ce niveau qu'Yvain lui-même traduit le sens de l'épisode:

"Donc n'ai je ce lyon veü
qui por moi a si grant duel fet
qu'il se volt m'espee antreset
par mi le cors el piz boter?"

(v.3542-3545).

Pourtant l'humanisation exagérée du lion, rendue surtout par des moyens rhétoriques (il court à la mort comme "le sanglier forcené", donc la comparaison animale, applicable aux humains pour manifester l'intensité du vécu, est ici assumée par une bête laquelle, par sa nature, est forcenée) donne une dimension comique indéniable à l'épisode et contredit la lecture symbolique «sérieuse» que fait Yvain. Mais il y a plus. Le "grand duel" que mène le lion, exprimé par force gestes et attitudes, rappelle étonamment la douleur manifestée par Laudine devant la mort de son époux:

"mes de duel feire estoit si fole
qu'a po qu'ele ne s'ocioit
a la foiee, si crioit
si haut come ele pooit plus,
et recheoit pasmee jus;
et quant ele estoit relevee,
ausi come fame desvee,
se comançoit a dessirier
et ses chevols a detranchier;
ses mains detuert et ront ses dras,
si se repasme a chascun pas"

(v.1150-1160 - c'est moi qui souligne).

Or le lecteur connaît déjà à quelle vitesse Laudine s'est consolée de ce deuil! Comment lire dès lors sur le mode sérieux l'épisode du suicide manqué du lion? Et tout d'abord de qui est-il le double? De l'inconsolable Yvain ou de la consolable Laudine? Car le contexte immédiat tranche sur la signification globale du texte. Ou alors ne serait-ce plutôt que l'auteur veut attirer notre attention sur le fait qu'une lecture à sens unique est impossible?

Dans une culture traditionnellement marquée par l'oralité, le geste remplace souvent la parole et en assume l'efficacité. La dimension symbolique du geste est elle aussi mise en question dans le même roman. Ainsi, lors de sa première entrevue avec Laudine, le geste d'Yvain traduit à première vue la soumission «féodale» de l'amant à sa dame, selon les exigences de la rhétorique courtoise qui transpose les significations du registre vassalique dans le registre amoureux:

"Mes sire Yvains maintenant joint
ses mains, si s'est a genolz mis"

(v.1974-1975).

Par la suite la parole complètera le geste car, encouragé par Lunete, Yvain s'exprimera en termes féodaux (v.1977-2006). Son discours est construit sur deux isotopies, exercice de pouvoir et soumission, les deux appartenant au registre féodal:

"Dame, nule force si forz
n'est come cele, sanz mantir,
qui me comande a consantir
vostre voloir del tot an tot.
Rien nule a feire ne redot
que moi vos pleise a comander"

(v.1988-1993).

Pourtant des cinq actes du rite féodal, Chrétien en omet deux, le baiser et la réunion des mains, les plus susceptibles de recevoir une signification amoureuse. Mais il y a plus: le système féodal exige que le vassal soit courageux. Or le contexte qui précède immédiatement le geste et la parole insiste lourdement sur la peur qui s'est emparée d'Yvain au point de le rendre muet (six occurrences de **peur** et de **craindre**):

"Molt grant **peor**, ce vos creant,
ot mes sires Yvains a l'entree
de la chanbre, ou il out trovee
la dame qui ne li dist mot;
et por ce grant **peor** en ot,
si fu de **peor** esbaiz"

(v.1952-1957 - c'est moi qui souligne).

Le geste contraste donc avec le contexte, ce qui enlève au premier son efficacité symbolique. La suite du récit démontrera en outre que la foi et la fidélité qui définissent tout rapport féodal font défaut à Yvain qui «oublie» la parole donnée. La valeur symbolique du geste est donc désavouée en amont et en aval et ce double démenti narratif transforme le geste en anti-symbole.

La même ambivalence caractérise le nom de certains personnages, censé exprimer, selon une vieille tradition mystique, l'«essence» de la personne, sa mission. Déjà dans *Cligés*, Chrétien s'exerce à «l'anti-symbolisme» des noms. Alexandre porte un nom auréolé de gloire, confirmé par la prouesse du personnage, mais démenti par sa timidité en amour. D'ailleurs celui qui porte le nom du conquérant s'accommodera d'abandonner à l'usurpateur Alis "le nom d'empereur et la couronne", donc le symbole du pouvoir, alors que lui "maintiendra la terre", donc exercera le gouvernement effectif du pays. Situation où le symbolisme se situe de manière évidente du côté de l'illusion.

Dérivé du «phénix», le nom de Fénice devrait symboliser sa «résurrection». Il n'est pas besoin de rappeler que dans les bestiaires du XIIe siècle, le phénix est un des symboles les plus manifestes du Christ. Or si Fénice ressuscite d'une «fausse mort», quelle est la valeur symbolique à attacher à son nom? Comment comprendre la désignation par Jehan de l'héroïne inanimée comme "molt sainte chose" (v.6012)? Car l'habile architecte sait, et le lecteur avec lui, que la "molt sainte chose" n'est pas morte et qu'il ne s'agit là que d'un subterfuge de l'héroïne, discutable du point de vue moral, pour échapper à son mari légitime. Le nom de Fénice ne peut donc plus être interprété en fonction du système symbolique.

Le cas de la Male Pucelle dans *Le Conte du Graal* représente l'exemple le plus clair de "sabotage rationaliste du système traditionnel"¹⁴². À première vue, son nom désigne, selon la tradition médiévale, un aspect dominant de son caractère. Or ses propres aveux révèlent que sa haine tournée vers l'extérieur, l'acharnement contre Gauvain n'étaient que l'expression d'une haine de soi-même. Elle agissait mal non par méchanceté foncière, mais dans l'espoir d'une provocation qui entraînerait sa propre mort. L'explication enlève au système allégorique son indépendance et le réduit à une simple fonction psychologique. Car, si désigner une personne par une qualité, c'est hypostasier celle-ci, c'est

¹⁴² Peter Haidu, *Lion-Queue-Coupée*, *Op. cit.*, p.50.

l'affirmer comme force permanente et immuable, expliquer cette qualité par un événement biographique, c'est tourner le dos au système essentialiste.

Certains espaces investis par la tradition médiévale de valeurs symboliques précises présentent eux aussi des traits ambigus. Ainsi, on l'a vu, l'eau représente dans le roman arthurien (et Chrétien de Troyes n'y fait pas exception) la «frontière humide» qui sépare le monde des humains de «l'Autre Monde». C'est de toute évidence la valeur symbolique de

"... l'eve felenesse,
noire et bruiant, roide et espesse,
tant leide et tant espoantable
con se fust li fluns au deable"
(v.3009-3012),

que Lancelot va traverser sur le Pont de l'Épée.

Pourtant Gauvain est moins chanceux. Pour lui l'eau n'est pas la voie difficile d'accès vers l'Autre Monde, épreuve permettant de confirmer la valeur du héros. Tombé dans l'eau, le parangon des vertus chevaleresques, en est tiré "a rains, a perches et a cros" ("avec des branches, des perches et des crocs" - v.5113). Cette danse grotesque dans l'eau lui a fait perdre en partie l'armure, symbole de la dignité chevaleresque: il lui reste encore sur le dos le haubert et sur la tête son heaume précieux, mais ses chausses de fer sont "de sa süor anruilliees" (v.5118) et sa lance, son écu et son cheval sont restés sur l'autre rive.

Le verger, avatar du *locus amoenus* classique, est investi dans le roman arthurien de valeurs symboliques précises, organisées autour de trois isotopies. Selon la perspective celtique, le verger marque un lieu et un temps d'arrêt, espace de transition entre ce monde-ci et l'autre monde (tels sont les vergers de la Joie de la Cour ou du château de Pesme Aventure). L'hypostase «classique» du *topos* est quelque peu modifiée par le roman courtois. Le verger, lieu enclos, séparé du monde, y devient un espace situé dans le monde, mais moralement ailleurs. Enfin, la tradition chrétienne investit le verger de traits qui rappellent le Jardin d'Eden, associé à l'amour présenté comme «fruit défendu» (dans *Erec et Enide*, l'image paradisiaque de la pucelle étendue sur son lit d'argent est démentie par les pieux porteurs de têtes humaines qui entourent sa couche; dans *Yvain* on est frappé par le contraste entre la beauté sereine de la fille du seigneur du Château de Pesme Aventure, récompense promise à celui qui abolirait la mauvaise coutume, et l'aspect misérable des trois cents tisseuses auxquelles les deux *maufès* imposent un travail infernal).

Ces trois dimensions se retrouvent dans la présentation du petit jardin où Calogrenant est accueilli par son hôte, le vavasseur. L'endroit semble être pour le chevalier le

"plus bel praelet del monde,
clos de bas mur a la reonde"

(v.237-238)

et surtout sa compagne est si bien élevée, si cultivée, si charmante que pour rien au monde il n'aurait voulu la quitter. Pourtant la conquête de la belle est malencontreusement interrompue par l'invitation à souper adressée par le vavasseur, que Calogrenant est tenu d'accepter afin de respecter les règles de la courtoisie. L'intervention de la narration «terre à terre» institue une distance entre l'emploi traditionnel du symbole et son utilisation présente. Chrétien abandonne dans ce cas le style symbolique et institue une opposition surprenante entre sérieux et ironique.

Les lieux les plus riches en valeurs symboliques du roman médiéval sont ceux qui prétendent à une signification morale particulière. Telle est la cour d'Arthur, véritable *topos* de «l'âge d'or», espace privilégié possédant toutes les valeurs éthiques et esthétiques, centre où une humanité exemplaire a le plus de chances de s'accomplir. Il est important de considérer cet espace où le chevalier peut donner sa mesure au début des romans, là où il forme le cadre du récit. Or dans les trois derniers romans du maître champenois le monde arthurien est plutôt un monde «bestourné».

Ainsi, dans *Le Chevalier de la Charrette*, Méléagant fait irruption dans la salle où le roi tenait sa cour et, sans le saluer, s'adresse à lui en le tutoyant pour lui lancer un défi (v.51-60 et 70-79). Défi lequel, contrairement à l'usage, n'est plus relevé par Gauvain, pourtant présent à la scène, mais par Keu, dont la charge de sénéchal ne permettait pas de quitter son maître. Qui plus est, Keu soumet Arthur à un vrai «chantage» pour obtenir de disputer la reine au chevalier inconnu et, chose plus étrange encore, le roi demande à Guenièvre de presser Keu de ne pas le quitter, de tomber à ses pieds, si besoin est, ce qu'elle ne manquera pas de faire:

"et la reïne de si haut
come ele estoit, as piez li chiet"

(v.148-149).

Ce début où les stéréotypes de la fiction sont, de manière délibérée, «bestournés» sollicitent un certain type de lecture qui ne pourra plus être d'«identification», mais plutôt de «distanciation» par rapport aux événements.

L'éloge de l'âge d'or au début d'*Yvain* est contredit par le «sommeil» du roi Arthur qui, retenu plus que de coutume par la reine, "s'oblia et endormi" (v.52) et par la dispute, très peu courtoise et portée en termes franchement discourtois, entre Keu et Calogrenant. En effet, Keu se montre "ranponeus, fel et poignanz et venimeus" (v.69-70), ce qui lui vaut les reproches de la reine, reprises par Calogrenant, et qui expriment sans doute l'opinion du narrateur à l'égard du personnage. Dans le cadre courtois de la cour d'Arthur non seulement le comportement de Keu «détonne», mais le langage courtois même est défini par opposition à celui du sénéchal:

"Toz jorz doit puir li fumiers,
et toons poindre, et maloz bruire,
et felons enuier et nuire"

(v.116-118).

À ces écarts vient s'ajouter une affirmation de l'auteur, apparemment bizarre. Le roi tenait sa cour à Carduel, à la Pentecôte (ce qui est un lieu commun), "cele feste qui tant coste" (v.5). Cette observation «gratuite» et introduisant un élément de valeur matérielle dans un contexte organisé autour de valeurs éthiques vient interrompre le récit soi-disant objectif de l'événement et oriente le lecteur vers une perception du monde arthurien comme pur prétexte fictionnel, en instituant une complicité «présente» entre l'auteur et le lecteur-auditeur.

La cour d'Arthur où arrive pour la première fois le *nice* Perceval est elle aussi loin d'être un modèle de perfection. Le roi a été si cruellement humilié par le défi du Chevalier Vermeil et par l'insulte qu'a subie la reine (le Chevalier Vermeil a dérobé la coupe d'or du roi après en avoir répandu le contenu sur la robe de Guenièvre) qu'il est "pansis et muz" (v.909). Perceval, qui d'ailleurs entre à cheval dans la salle, est obligé de le saluer deux fois avant de recevoir une réponse dont "li vaslez ne prise une cive" (v.965). Arthur n'est pour le *nice* que le "roi qui fet les chevaliers" (v.492) et après avoir

"abati desor la table
del chief un chapel de bonet"

(v.934-935)

et refusé de descendre de cheval pour être adoubé (puisque les chevaliers de la forêt ne l'avaient pas fait!¹⁴³), il quittera la cour sans être devenu chevalier. Tous ces écarts par rapport au fonctionnement «normal» du matériau narratif doivent rendre le lecteur attentif au sens du texte - qui ne va plus «de soi» - à ses différences et aux raisons d'être de ces différences.

L'ironie n'épargne même pas les valeurs les plus fondamentales de la société courtoise, la prouesse et l'amour, motifs qui ont une fonction structurante du modèle narratif arthurien. La prouesse se manifeste dans *Cligés* grâce au «masque», au déguisement (v. V,2,f). C'est toujours à une sorte de «déguisement» (involontaire cette fois) que Gauvain recourt dans *Le Conte du Graal*. Accusé par Guingambresil d'avoir tué le roi d'Escavalon, Gauvain propose de se défendre (*s'escondire*) devant le fils du roi. En quittant la cour, il emmène avec lui sept écuyers, sept destriers et deux écus. Anomalie qu'on ne peut manquer de remarquer: Gauvain sera ici le «chevalier aux deux écus», tout comme, dans un roman du XIIIe siècle, il sera «de chevalier aux deux épées». Il faut toutefois relever l'opposition entre «écu», arme défensive, et «épée», arme offensive et chevaleresque par excellence. La présence des deux écus, fût-elle due au «hasard», insiste sur le côté défensif et met en question la rhétorique glorifiante à laquelle on est en droit de s'attendre quand il s'agit de Gauvain. Il faut relever encore l'association incongruente des nombres sept et deux. Si sept marque, comme on l'a vu, la perfection d'un cycle achevé et appelle de ce fait un dépassement, ce dépassement s'accomplit ici dans le deux, nombre pair qui suggère la condition humaine dans sa faiblesse, affectée d'une sorte d'"imperfection ontologique"¹⁴⁴.

Lors du tournoi de Tintagel, Gauvain, qui a suspendu inexplicablement ses deux écus à un chêne, pour que "la gent del chastel les voient" (v.4899), est pris d'abord pour "deux chevaliers", puisqu'il a deux écus et que

"tex chevaliers ne fu veüz
qui portast .II. escuz ansamble"

(v.4946-4947).

Ensuite, comme il reste à l'écart des joutes, il est pris pour "marcheanz", qui ne s'entend pas à tournoyer, mais "toz ces chevaux mainne il a vandre" (v.5061). Enfin, le sarcasme dégradant monte encore d'un cran: c'est un

¹⁴³ Ce qui prouve que le jeune homme ne peut encore séparer le signe *cheval* du nom chevalier, qu'il est incapable de distinguer la personne humaine des marques de sa fonction.

¹⁴⁴ Cf. J. Ribard, *Littérature et symbolisme*, *Op. cit.*, p.15.

"changierres" qui transporte dans ses coffres "monoie et vesselemante" (cf. v.5029-5037) et se donne l'apparence d'un chevalier pour échapper aux impôts coutumiers et aux droits de péage. L'apparence l'emporte sur la réalité et les spectateurs au tournoi accablent Gauvain d'une raillerie impitoyable:

"vez ci le plus debonere
chevalier qui onques fust nez:
car qui li avroit toz plumez
les grenons ne se movroit il"

(v.5100-5104).

Comme le lecteur connaît la véritable motivation de la réserve du neveu d'Arthur, il peut penser que les "ranposnes" (moqueries) qu'il subit sont injustifiées. En effet, accusé de trahison, il pense "et a reison", selon le commentaire de l'auteur, qu'il doit être en mesure d'assurer sa défense:

"et por ce qu'il est en redot
qu'il ne soit afolez et pris
ne s'est del tornoi antremis"

(v.5070-5072).

Calcul absolument raisonnable, mais qui ne s'accorde pas avec les exigences de la prouesse chevaleresque. N'oublions pas que dans une situation absolument similaire, Yvain, champion de Lunete, n'a pas hésité à livrer bataille au géant Harpin le matin même du combat judiciaire. Donc le souci de sa réputation conduit Gauvain à la situation paradoxale de subir sarcasmes et moqueries afin de sauver ... son honneur et sa réputation!

L'orgueil n'est point toutefois le seul trait de Gauvain qui l'expose aux sarcasmes. Il y a aussi chez lui un «dysfonctionnement» de la largesse: rappelons-nous que, dans *Cligés*, lorsque Alexandre se décide de partir pour la cour d'Arthur, son père met son trésor à sa disposition, avec la recommandation de donner et de dépenser largement, car "par soi fet prodome largesce" (v.197). Or dans le cas de Gauvain il y a incongruité entre le grand nombre d'armes et leur non-utilisation.

Le formalisme de Gauvain qui lui fait appliquer un code préformé aux réalités et adhérer aux conventions courtoises l'expose également au traitement ironique. Le mystérieux épisode de la chasse à la biche blanche, avant l'arrivée à la cité d'Escavalon en est un exemple. Apercevant des biches en train de paître à l'orée d'un bois, Gauvain demande à son écuyer de lui donner le meilleur cheval et une lance "mout roide et fort" (v.5611) pour se lancer à la poursuite d'une biche blanche. Il la surprend, "si li mist

sor le col la lance an travers" (v.5621), mais la biche bondit, lui échappe et lorsqu'il est sur le point de l'attraper ... son cheval perd le fer d'un sabot. L'épisode énigmatique mérite qu'on s'y attarde un instant. L'échec de Gauvain dans la chasse de l'animal blanc, guide traditionnel vers l'aventure, annonce sans doute son échec dans l'Autre Monde (Château de la Merveille ou, peut-être, Château du Graal). Mais, en s'interrogeant sur les raisons de cet échec, ne découvrirait-on pas qu'elles résident dans la haute conscience de soi du personnage? Car ayant vu la biche blanche, animal qui peut conduire à une aventure spéciale, Gauvain veut se revêtir de tous les attributs qui, le pense-t-il, sont appropriés à son rôle. Voilà pourquoi il échange son "palefroi", cheval léger et mieux adapté à la course, contre "le meilleur cheval de guerre", voilà pourquoi il exige une lance rigide et robuste, appropriée au tournoi mais non à la chasse. L'épisode met en lumière de façon constante l'indéquation entre les moyens utilisés par Gauvain et les exigences précises de l'aventure présente. Gauvain, le grand chevalier, montant son meilleur cheval de guerre et armé d'une lance solide, échoue justement parce qu'il veut élever la chasse à l'animal blanc au niveau d'un exploit chevaleresque. Aussitôt après, dans l'épisode de l'émeute des bourgeois de la cité d'Escavalon, le neveu du roi Arthur sera en butte au même sarcasme et, cette fois-ci, ce sera l'auteur même qui l'en accablera. Lui qui avait refusé les armes que ses compagnons, les chevaliers de la Table Ronde, avaient voulu lui offrir à son départ de la cour, se voit obligé d'accepter les armes que lui offre la soeur du jeune roi d'Escavalon. Lui, «de chevalier aux deux écus», se voit contraint d'en improviser un d'un échiquier et doit se mesurer à une armée de vilains dont les «armes» valent bien son échiquier (cf. supra V,2,b). Enfin, qui plus est, le parangon des vertus chevaleresques est désigné par deux fois comme «portier»¹⁴⁵, titre qui s'accorde mal non seulement avec sa prestation, mais surtout avec son statut chevaleresque.

145

"Mes mout lor a bien desfendu
li portiers qui dedens estoit"

(v.5988-5989)

et

"Por vilains desarmez porfendre
jusqu'as denz et escerveler
n'i covenoit pas apeler
meillor portier qu'il i avoit"

(v.6024-6027 - c'est moi qui souligne).

Ce n'est certes pas la prouesse en tant que valeur qui est mise en question par toutes ces incongruités, mais ce sont plutôt les conventions qui s'y rattachent, surtout quand elles forment un contraste évident avec la réalité. L'ironie désigne et dénonce plutôt dans ce cas l'adhésion de Gauvain aux conventions au point de les préférer à la réalité, qui se venge en lui présentant un visage déroutant.

Le même traitement est réservé à l'amour, cette "tant sainte chose", vertu suprême et source de toute vertu. Parmi les nombreux exemples, mentionnons la douleur de Laudine se lamentant sur le cadavre de son époux, aussitôt remplacée par l'impatience de rencontrer le meurtrier de celui-ci et de l'épouser à toute allure:

"et li morz est toz obliez;
cil qui l'ocist est mariez;
sa fame a, et ensamble gisent;"

(v.2167-2169).

Rappelons encore dans le même roman la duplicité du discours empoisonné de Gauvain qui, après avoir institué gratuitement une dichotomie, d'ailleurs imaginaire, entre amour et prouesse, ("comant! seroiz vos de çax [...] qui por leur fames valent mains?" - v.2486. 2488), utilise l'argumentation *a contrario* pour vaincre les hésitations d'Yvain et le déterminer à partir. Il conclut son discours par une remarque généralisante censée mettre en valeur sa modestie et donc rendre ses mots dignes de foi:

"Tex done boen consoil autrui
qui ne savroit conseilier lui,
ausi con li preescheor
qui sont desleal lecheor,
enseignent et dient le bien
dom il ne vuelent feire rien!"

(v.2535-2540).

Gauvain ne pense pas si bien dire et l'ironie réside ici justement dans la «vérité» des propos. Le contexte immédiat du roman, les allusions qui y sont faites au *Chevalier de la Charrette* et, pour un lecteur avisé, la stature de Gauvain dans *Le Conte du Graal* confirment sa posture de faux conseiller ou plutôt de celui qui, vivant uniquement de formes, se contente de mots, sans aller au-delà, sans pénétrer dans la réalité.

N'oublions non plus l'élan poétique et amoureux d'Alexandre qui, en évoquant en bonne tradition de la rhétorique amoureuse la flèche qui l'a

atteint en plein coeur, «oublie» de faire la distinction entre les niveaux littéral et métaphorique et arrive à décrire le front, les yeux, le nez et les dents ... de la flèche! (v.777-852)¹⁴⁶.

Les incongruités affectant le comportement amoureux sont même plus nombreuses dans le cas de Perceval. Les conseils que sa mère lui prodigue en matière de courtoisie aboutissent à un comportement totalement discourtois dans l'épisode de la Demoiselle de la Tente. Il l'embrasse de force, lui arrache la bague, tout en invoquant "ce que sa mère lui enseigna" et, pour finir, dévore un pâté de chevreuil et boit de grandes rasades de vin clair. Il est impossible de ne pas remarquer la contradiction entre les conseils courtois de la mère et la réalité concrète:

"la dameisele, ainz plore fort,
mout durement ses poinz detort.
Et cil manja tant con lui plot
et but tant que asez en ot"

(v.757-760),

de même qu'il est impossible de ne pas remarquer l'incongruité, plus flagrante encore, entre la scène de jalousie jouée par l'Orgueilleux de la Lande et son dénouement prosaïque: "Atant s'asist et si manja" (v.831).

Du point de vue du lecteur, l'ironie est encore plus marquée: il sait que la jalousie de l'Orgueilleux est totalement dénuée de fondement. Pourtant la technique constamment employée dans le *Conte* de remettre à plus tard la présentation des conséquences d'une action souligne que l'événement qui a provoqué le rire comporte aussi un côté sérieux: l'action comique aura des conséquences graves. Comme dans l'épisode de la rencontre des cinq chevaliers dans la forêt, aussitôt suivie par la décision du héros de quitter sa mère, ce qui va provoquer la mort de celle-ci, la technique utilisée par Chrétien dans l'épisode de la Demoiselle de la Tente révèle l'ambiguïté de l'action quand elle est rapportée à un code.

¹⁴⁶ Daniel Poirion remarque à juste raison que, selon une intention poétique subtile, Chrétien veut charger l'image seule de dire, ou plutôt de suggérer la vérité de la «blessure d'amour» qui provoque non seulement une "aimable douleur", mais aussi chaleur et lumière. Le texte qui sert de source à Chrétien c'est le monologue de Lavine dans l'*Énéas* (nous y trouvons le même thème de la maladie d'amour). Mais alors que le procédé utilisé constamment dans l'*Énéas* c'est la personnification (l'amour y est présenté comme "Amors qui navre et sane an un jor" - v.7992, éd. J.J.Salverda de Grave, CFMA, 1931), Chrétien s'amuse à glisser du niveau allégorique au niveau littéral. Partagée entre le style épique de l'*Énéas* et le style féérique de *Tristan*, "l'image reste donc soumise au commentaire de la rhétorique et consciemment dissociée de la parole et de l'écriture" (*Résurgences, Op.cit.*, p.159).

L'ironie est également présente dans l'épisode de Blancheflor. Victime de la même simplicité réductrice, Perceval va passer dans l'autre extrême. Si jusqu'alors la «mueté» du héros s'exprimait en actions inadéquates, d'un comique touchant parfois à l'absurde, elle s'exprime maintenant par l'absence d'action. Non seulement Perceval ne parle plus mal à propos, mais il ne parle plus du tout, au point que les gens de Beaurepaire se demandent s'il ne serait pas muet! (v.1861). L'explication est simple: Perceval se tait parce qu'il applique de nouveau à la lettre ce qu'il croit être une prescription de bonnes manières, ignorant que les règles de la conversation courtoise exigent que l'homme parle le premier, car par «nature» et par convention la jeune fille doit se montrer plus réservée. Mais l'ironie majeure réside dans le fait que le naïf qui n'a pas osé adresser la parole à son hôtesse avant qu'elle ne lui parle la première va passer la nuit avec elle! La situation n'est pas nouvelle dans les romans de Chrétien et l'intertexte le plus proche est celui de *Cligés*. Là aussi, Alexandre et Soredamors, proches dans l'espace (ils se trouvent dans des pièces voisines), sont incapables de trouver le sommeil et incapables de communiquer, elle par excès de modestie, lui, à l'instar de Perceval, par insuffisante maîtrise du code courtois. La ressemblance s'arrête là toutefois, car Alexandre et Soredamors s'aiment (et le lecteur le sait avant eux), même s'ils ne se sont pas fait de déclarations. Par contre, dans le cas présent, Blancheflor seule n'arrive pas à trouver le sommeil:

"Mout se trestorne et mout tressaut
mout se degiete et se demainne"

(v.1948-1949).

Quant à Perceval, couché confortablement dans un lit luxueux où aucun agrément ne manque

"fors que solement le deduit
de pucele, se lui pleüst,
ou de dame, se li leüst"

(v.1937-1938),

il s'endort vite, comme un homme sans souci. La belle Blancheflor viendra le rejoindre. Sa démarche n'est pas motivée par l'amour, mais par une réalité politique et militaire immédiate: le siège de Beaurepaire par Anguinguerron, sénéchal de Clamadeu des Îles.

Le texte est construit sur une constante ambiguïté. La jeune fille est sommairement vêtue:

"Un mantel cort de soie an grainne
a afublé sor sa chemise"

(v.1950-1951).

Le narrateur s'empresse toutefois de préciser que "ce n'est mie por oiseuse" (v.1954), mais pour demander l'aide de son hôte. Elle sort en larmes de sa chambre, entre dans celle de Perceval, s'agenouille près de son lit, pleurant tellement qu'elle lui mouille le visage de ses larmes, mais "n'a hardement que plus li face" (v.1968). Lorsque le héros, réveillé par ses pleurs,

"voit celi agenoillie
devant son lit, qui le tenoit
par le col anbracié estroit;
et tant de cortiesie fist
que antre ses braz la reprist
maintenant et vers lui la trest"

(v.1972-1976).

Le mot clé ici est **cortiesie**. Pourtant le lecteur ne peut manquer de se demander si le comportement de Blanche-flor est vraiment «courtois», en dépit de ses protestations:

"Por ce que je sui pres que nue
n'i panssai ge onques folie
ne malvestié ne vilenie"

(v.1984-1986).

En effet, le narrateur nous explique clairement la stratégie de la jeune fille, on pourrait même dire son chantage: elle n'est venue pleurer sur le visage de Perceval que pour lui inspirer le désir de se battre pour défendre sa terre et sa personne. Et malgré la complicité indulgente d'un adulte à l'égard d'un adolescent à laquelle le narrateur semble nous inviter, son attitude à l'égard de la démarche de Blanche-flor est ironique.

Mais le lecteur se demande surtout quelle sorte de courtoisie on est en droit d'attendre de Perceval. Une courtoisie à la manière de Gauvain, dont la réputation vis-à-vis du beau sexe est déjà établie?¹⁴⁷ Ou courtoisie dans le sens de considération de la douleur d'autrui? On a vu que Perceval est assez «imperméable» aux problèmes des autres et la suite du récit va le confirmer. *Cortiesie* devrait plutôt être compris ici dans un sens ironique, opposé à ce que l'on entend par *courtoisie*.

¹⁴⁷ Il suffirait de rappeler la scène toute courtoise d'*Yvain*, où Gauvain se déclare le chevalier de Lunete:

"je suis vostre, et vos soiez
d'ore en avant ma dameisele"

(v.2440-2441).

La suite des événements va montrer combien ces paroles sont vaines. Quand il s'agira d'aider Lunete risquant le bûcher, le neveu d'Arthur sera engagé ailleurs.

Construit constamment sur l'ambiguïté érotique, le texte suggère plus qu'il n'affirme que Perceval ne perd pas son «innocence». Certes, il ne s'agit pas de "profaner cette scène touchante par de grossières spéculations"¹⁴⁸. Je souhaite remarquer simplement que l'ironie ne réside justement pas dans le fait que le protagoniste reste innocent, mais dans le fait qu'il ne semble pas conscient d'avoir le choix entre l'innocence et autre chose. Dans les épisodes antérieurs les ressorts de l'ironie résidaient dans l'ignorance du code langagier et des formes appropriées de communication sociale, auxquels Perceval opposait le comportement fruste du «vaslet sauvage», et dans l'automatisme constant avec lequel il appliquait dans son comportement les préceptes reçus. Dans la scène avec Blancheflor, son innocence n'est pas risible par rapport aux seuls présupposés sociaux, mais à la nature. Toute l'ambiguïté de l'épisode, depuis l'allusion initiale contenue dans le mot *oiseuse* et jusqu'au lyrisme du passage final, se fonde sur l'attente - normale - du lecteur à ce que Perceval fasse preuve d'un comportement masculin «normal». Attente partagée par Blancheflor, dont la stratégie: larmes, histoire triste, un certain «deshabillé» se fonde sur une réaction masculine prévisible. L'ironie réside en ce que Perceval est incapable de se comporter naturellement justement parce qu'il est trop naturel, trop «naïf». La dimension sociale du paradoxe sera mise en lumière le lendemain par Blancheflor. Dans son discours, en apparence anodin et courtois, elle glisse deux allusions à la nuit précédente: elle s'attend à ce que Perceval la quitte aussitôt

"que point d'eise ne point de bien
ne vos avomes ceanz fait"

(v.2088-2089)

et souhaite qu'il trouve une «meilleure hospitalité» qu'il n'a trouvé à Beurepaire.

La réaction de Perceval est déconcertante de naïveté. Il se propose aussitôt comme champion de Blancheflor contre Anguinguerron, mais s'il est vainqueur, il demandera pour seule récompense l'amour de la belle:

"vostre druërie requier
an guerredon qu'ele soit moie,
autres soldees n'an prandroie"

(v.2102-2104).

¹⁴⁸ D. Poirion, Notice à *Perceval ou Le Conte du Graal*, Bibliothèque de la Pléiade, p.1342.

La réponse habile de Blancheflor, consistant en une accumulation de ruses, qui feint de déprécier la valeur de la récompense et insiste sur la difficulté du combat qui dépasserait les forces de Perceval atteint son but:

"Ausin fet ele come sage,
qu'ele li a mis en corage
ce qu'ele li blasme mout fort"

(v.2131-2133).

La conclusion de l'épisode est doublement ironique: la «naïveté» de Perceval l'empêche de se conduire «normalement» en amour en même temps qu'elle le rend vulnérable aux manipulations du beau sexe.

La fameuse extase du héros devant les trois gouttes de sang sur la neige n'est elle non plus exempte d'ambiguïté: son état de «transe» suggère l'union mystique avec l'objet de la contemplation, mais vu de dehors il l'expose au ridicule. Naïveté outrancière ou relation de pouvoir exprimée par une ruse de parole, ce sont les visages ironiques qu'emprunte l'amour dans la première partie du *Conte*.

Dans la partie consacrée à Gauvain, l'ironie qui affecte constamment son comportement n'épargne aucunement l'amour. D'ailleurs il serait juste de se demander si dans le cas de Gauvain on peut parler d'amour. Car si Perceval se montre ouvert à la tendresse, voire à la pitié pour les «pucelles déshéritées», ce qui justement le rend vulnérable et manipulable, Gauvain est incapable de relation sérieuse. Il ne connaît que le «flirt» et la seule forme d'amour dont il bénéficie est un passe-temps soumis à des règles formelles sans autre satisfaction que celle de l'orgueil d'une nouvelle conquête. Que la conquête facile tourne aussi vite à l'humiliation, cela est évident dans l'épisode de la révolte communale, où l'accueil «courtois» de la soeur du roi excite la colère vindicative des vilains et expose Gauvain au ridicule littéraire. Le neveu d'Arthur et la soeur du roi représentent en fait des conventions de l'éthique littéraire courtoise et un mode de vie codifié par cette éthique. L'hypostase dans laquelle ils se trouvent est caractéristique de ce mode: le chevalier et la dame, assis l'un à côté de l'autre, échangeant compliments et doux propos. Cette attitude qui est leur raison d'être n'est pas l'amour, mais l'hypostase formalisée d'un code. C'est elle qui est ridiculisée par le comportement si peu «courtois» des bourgeois révoltés. Tout aussi conventionnelle et en dernière instance comique est l'identification de la Pucelle aux Petites Manches comme objet d'un service courtois.

Mais le roman où l'amour «bénéficie» du traitement le plus ambigu, producteur d'incongruence et donc de décalage entre ce qui y est dit et ce

qui est «signifié», c'est *Le Chevalier de la Charrette*. Ambiguïté qui commence par le titre constitué à partir d'une alliance paradoxale: «chevalier» c'est la représentation littéraire et exaltée d'une classe dont les qualités sont poussées au-delà du vraisemblable; «charrette» appartient au vocabulaire des vilains et l'interprétation qu'en donne le texte insiste particulièrement sur le **déshonneur** qui s'attache à ce véhicule, en contradiction profonde et flagrante avec le code de l'honneur chevaleresque. La charrette se trouve à l'origine d'une critique des signes et des valeurs: d'une part le roman met en garde contre le jugement fondé sur les apparences, ou plutôt contre le préjugé fondé sur les conventions; d'autre part la contradiction du titre peut être un signe de la mise en question, par Lancelot, des valeurs de la société qu'il sert, même si cette mise en question est posée au nom des valeurs «absolues» de l'amour (ce que semble suggérer le débat entre Raison et Amour, lequel institue une antithèse entre les valeurs sociales, extérieures et le moi profond, authentique).

La méthode et le ton de l'oeuvre, suggérés par le titre, sont fixés dès le prologue: l'auteur y affirme qu'il ne va pas composer une louange excessive à l'intention de sa protectrice et commence justement à le faire. Nous avons donc déjà deux points de vue qui s'annulent réciproquement. Ce jeu de disparités va se prolonger au long du roman par le rôle ambigu du personnage principal.

Vertueux et valeureux, Lancelot est parfois inefficace et comique. Lui, le héros qui pousse son amour à l'Absolu, est plongé dans la méditation de cet amour au point que

"lui meïsmes en oblie,
ne set s'il est, ou s'il n'est mie,
ne ne li manbre de son non,
ne set ou va, ne set don vient;
de rien nule ne li sovient
fors d'une seule, et por celi
a mis les autres en obli;
a cele seule panse tant
qu'il n'ot, ne voit, ne rien n'antant"

(v. 715-724).

«Extase» qui ressemble à celle de Perceval, la dépasse même puisqu'elle n'a pas besoin de support sensible. Extase qui le soustrait à la réalité sans lui laisser au moins la possibilité d'agir en automate, comme le "vaslet nice", sans lui laisser du tout la possibilité d'agir. Tellement absorbé dans

sa méditation, il n'entend pas le défi répété du gardien du gué¹⁴⁹. Ce n'est que la charge de ce dernier qui "l'abat en mi le gué tot estandu" (v.763), qui le réveille et lui fait demander, tout étourdi, "qui puet estre qui l'a feru" (v.771). Même si dans le combat ultérieur pour le gué seule l'intervention d'une mystérieuse Demoiselle (probablement la soeur de Méléagant) épargne la mort au chevalier gardien, la posture du héros renversé de tout son long au milieu du gué n'épargne point le ridicule à l'amoureux Lancelot.

Sa fidélité inébranlable, qualité première d'un *fin'amant*, devient objet de risée dans l'épisode du viol simulé par la Demoiselle entreprenante. Ayant promis à celle qui lui a offert l'hospitalité "et qui se fet s'amie" (v.1051) de partager sa couche, il l'aperçoit en travers du lit "discoverte jusqu'au nombril" (v.1082) et attaquée par un inconnu qui "nu a nu a li adoise" (v.1084). Que va faire Lancelot dans cette situation où chaque seconde compte? Il prononce un monologue très «sérieux»; en examinant les deux possibilités dont il dispose: voler au secours de la demoiselle en détresse au risque de péricliter la quête de la reine ou s'abstenir d'intervenir et être à jamais deshonoré:

"Dex, que porroi ge feire
Meüz sui por si grant afeire
con por la reine Guenièvre.
Ne doi mie avoir cuer de lievre
quant por li si an ceste queste:
se Malvestiez son cuer me preste
et je son commandemant faz,
n'ateindrai pas ce que je chaz;
honi sui se je ci remaing"

(v.1097-1105).

Il n'y a rien de comique, de frivole ou d'exagéré dans le discours de Lancelot, excepté peut-être l'expression "cuer de lievre" qui pourrait représenter une allusion à la «voix» de l'auteur, perçant à travers le

¹⁴⁹ Son «absence» à la réalité est relevée par le geste «naturel» du cheval de s'abreuver, ce qui augmente le contraste entre réalité objective et réalité subjective et accentue le comique de la situation:

"Cil panse tant qu'il ne l'ot pas,
et li chevax eneslepas
saut en l'ave et del champ se soivre,
par grant talant comance a boivre"

(v.753-756).

monologue du protagoniste. Mais ce qui est certainement comique, c'est le **moment** où le monologue est prononcé: le contraste entre l'urgence de la situation et le sérieux manifeste du monologue ne peut manquer de susciter une réaction comique du lecteur, d'autant plus que celui-ci, connaissant déjà la Demoiselle entreprenante, peut se douter qu'elle veut «se payer la tête» du fidèle amoureux.

Que dire encore de ce héros si brave qui manque pourtant de s'évanouir à la seule vue de quelques cheveux de Guenièvre, restés dans un peigne d'ivoire?

"Quant cil l'ot, n'a tant de vertu
que tot nel coveigne ploier:
par force l'estut apoier
devant a l'arçon de la sele"

(v. 1424-1427).

Par la suite il va les adorer comme une relique précieuse:

"Ja mes oel d'ome ne verront
nule chose tant enorer,
qu'il les comance a aorer,
et bien .Cm. fois les toche
et a ses ialz, et a sa boche,
et a son front, et a sa face"

(v. 1460-1465),

plus précieuse qu'un char plein d'émeraudes et d'escarboucles et plus efficace contre l'ulcère, la pleurésie et autres maux que les remèdes les plus réputés, y compris les intercessions de saint Martin et de saint Jacques! On ne peut manquer de remarquer une double incongruité: d'une part le verbe **adorer**, réservé exclusivement à Dieu, est employé ici dans un sens purement profane (même si on pourrait y reconnaître le transfert de la terminologie religieuse dans la réalité profane de la *fin'amors*, propre à la rhétorique courtoise); d'autre part la coexistence au moins bizarre des gestes d'adoration de Lancelot avec l'énumération des maux dont il se trouve maintenant à l'abri et qui ressemble fort à un boniment de charlatan. Son amour excessif lui vaut une seconde défaillance, assez analogue à celle qui vient d'être analysée, lors du combat contre Méléagant. Ayant aperçu celle qu'au monde il désirait le plus voir, il ne peut plus détourner d'elle son regard et en vient à se défendre par derrière! (v. 3669-3678). Il ne faudra rien moins que les réprimandes d'une suivante de Guenièvre pour le faire revenir à lui et à une position normale de combat!

La même perspective ironique engendrant des effets comiques se retrouve lors de la double fausse nouvelle de la mort de Lancelot et de Guenièvre. Chacun des amants se pâme, appelle la mort, souhaite se la donner. Dans les deux cas il y a un écart entre essence et apparence, entre réalité et illusion. Les deux fausses nouvelles sont provoquées par la «rumeur» qu'il serait plus opportun d'appeler le «pouvoir des mots». En deuxième lieu, seuls les deux protagonistes sont «victimes» de l'illusion: le lecteur connaît la vérité et ne peut manquer de saisir l'inadéquation de la conduite des amoureux.

Dans le même roman, les taches de sang qui salissent les draps de la reine Guenièvre, «preuve» de sa nuit d'amour avec Lancelot et allusion claire à l'intertexte du roman de *Tristan et Iseut*, où pourtant le «signe» avait un «sens» univoque, reçoivent ici trois interprétations différentes: celle de Guenièvre qui affirme avoir saigné du nez, celle de Méléagant qui soupçonne l'adultère mais ... avec Keu et, enfin, l'interprétation correcte que partagent l'auteur et le lecteur. L'ambiguïté insoluble (Lancelot relève promptement le défi de Méléagant et triomphe de lui sur le champ de bataille, ce qui n'est pas sans rappeler le serment d'Iseut à la Blanche Lande, où Dieu «prête la main» aux amants) et signalée comme telle place le lecteur devant un choix, lui interdisant de ne pas choisir, c'est-à-dire d'accepter «maïvement» le monde qu'on lui propose/impose. Il est également impossible de ne pas noter l'incongruité entre le sang et les blessures de Lancelot provoquées en arrachant les barreaux de la fenêtre de Guenièvre qui signalent clairement l'adultère (et à la limite la situation-type du *fin'amant* selon le code de l'éthique courtoise) et celles qu'il se fait aux mains et aux pieds lors de la traversée du Pont de l'Épée. Si on ne peut suivre J. Ribard qui y voit une analogie avec les blessures du Christ, celles-ci signalent toutefois, par l'insistance sur la peine et la souffrance, le caractère «messianique» de Lancelot. L'ambiguïté du statut de libérateur messianique est mise en évidence par la contiguïté de l'épisode du cimetière futur qui confirme clairement le rôle de libérateur de Lancelot et de celui du pré aux jeux. La présence du père sage et du fils présomptueux, «doubles» de Bademagu et de Méléagant, fait de cet épisode une «mise en abyme» du roman. Lancelot emmène la pucelle convoitée par le fils hâbleur tout comme, plus tard, il délivrera la reine. Mais la solution obtenue sans combat, par la sage parole du père, placée dans ce contexte de «jeux gratuits» assigne à l'épisode une dimension ludique, de gratuité, qui contredit et «contamine» en même temps le sérieux de la prophétie du cimetière futur.

D'ailleurs le roman insiste sur cette ambiguïté fondamentale de Lancelot, à la fois amant accompli et libérateur messianique¹⁵⁰. Cette double présentation de Lancelot, où le sublime et le ridicule coexistent, si elle institue un conflit entre amour et prouesse ne dénonce pas les valeurs de l'éthique courtoise, mais signale tout simplement que deux (ou plusieurs) perspectives sont possibles.

Dans tous les cas analysés ci-dessus, qu'il s'agisse de micro-structures séquentielles ou de structure romanesque dans son ensemble, la technique utilisée par Chrétien est la même: aussitôt que la valeur d'un objet, d'une attitude est posée et que son sens semble clairement défini, un nouvel élément intervient, qui contredit le sens suggéré antérieurement et met en question (ou en jeu!) l'objet et le processus même de signification. Deux remarques s'imposent pourtant. D'abord, l'ambiguïté signalée, pour avoir son rôle dans l'élaboration du sens, n'est jamais exclusive d'une lecture sur le mode symbolique. Les fonctionnements ambigus de la prouesse ou de l'amour coexistent parfaitement avec des épisodes où ces valeurs sont traitées le plus sérieusement possible. La nouveauté est que le sens proposé peut être refusable, l'interprétation sérieuse n'étant plus suffisante en soi, ce qui contraint le lecteur à hésiter entre «la chose et son sens». À une exception près, qui fait justement l'objet de ma seconde remarque: dans *Erec et Enide* cet écart n'existe presque pas et on pourrait difficilement parler d'ironie, il me semble, à propos du premier roman du maître champenois. Premier roman arthurien, *Erec et Enide* en serait déjà le «modèle», ce qui veut dire aussi «l'ironisé» à partir duquel vont s'élaborer les textes «ironisants».

Le fonctionnement de l'ironie dans les romans de Chrétien de Troyes suppose un décalage de signification, ce qui implique l'institution d'une distance obligatoire entre le texte et le lecteur (comme d'ailleurs entre le texte et son objet), mais appelle aussi une évaluation. "L'ironie est à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même. Attitude qui permet et demande au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire"¹⁵¹.

¹⁵⁰ À propos de cette dernière dimension, il convient d'observer que ce rôle est reconnu à Lancelot non seulement lors de l'épisode du cimetière futur par le "moines molt vialz", personnage vénérable et digne de foi par excellence, mais par d'autres personnages également. L'ironie réside en ce que le héros lui-même ne semble pas en être conscient.

¹⁵¹ Linda Hutcheon, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, in *Poétique* no.46, 1981, pp.142-143.

Employée systématiquement, (et j'insiste sur les précautions à prendre en parlant d'ironie **systématique**, car dans les romans de Chrétien de Troyes l'ironie n'évacue jamais totalement le sens symbolique, ce qui fait l'originalité du maître champenois) l'ironie offre la possibilité de communiquer des valeurs culturelles, sociales, idéologiques «en prenant ses distances». Distances qui peuvent aller de la suggestion délicate d'un doute portant sur un événement quelconque et sur les valeurs qu'il renferme, jusqu'à la dénégation totale de ces valeurs. Par conséquent, ni l'émetteur ni le destinataire de l'énoncé ironique ne vont adhérer automatiquement au système de valeurs proposé par le texte car la «distance esthétique», l'ambiguïté ironique, perturbatrice de cohérence, mettent en question le modèle de l'univers proposé par le texte ainsi que le propre modèle du texte, incitant à la fois à la modification de ce modèle.

Traitement ironique des conventions littéraires contemporaines, du code de la *fin'amors* notamment, incongruité entre l'action et le personnage qui l'accomplit ou inadéquation par rapport à la situation dans laquelle il se trouve, automatismes, erreurs sur les objets ou les personnes, manipulations, ce sont autant de formes que prend l'ironie chez Chrétien de Troyes. Une des fonctions du procédé (à moins que ce ne soit un de ses effets) sera de mettre en question également un certain type d'écriture romanesque qui exaltait l'héroïsme et le dévouement amoureux. Mais surtout l'emploi constant de l'ironie (du moins d'un humour indulgent) empêche l'identification empathique du lecteur aux personnages et aux situations présentés par le roman, lui assignant le statut d'«observateur» qui prend plaisir au jeu de l'activité intellectuelle que suppose l'ironie, tout en savourant la lecture du roman.

C'est dans ce sens seulement que l'on peut parler d'«ironie constitutive» des romans de Chrétien de Troyes¹⁵² parce que ses romans procèdent à une initiation critique du lecteur-auditeur, invité à participer, aux côtés de l'auteur, à la quête du sens, à collaborer à la «constitution-découverte» de ce sens. C'est dans cette perspective et en termes bakhtiniens que l'ironie est définie comme «phénomène dialogique», dans la mesure où elle représente un échange entre l'auteur et le lecteur.

¹⁵² Sans dénier le mérite de Peter Haidu, à qui ces pages doivent beaucoup, d'avoir attiré l'attention sur la «distance esthétique» prise par le romancier par rapport à ses personnages, distance qu'il semble vouloir communiquer au lecteur également, il convient d'observer que l'ambiguïté du ton ne tient pas seulement à la distance, mais aussi à une présence savamment calculée de l'auteur, de même que l'ironie, dont on ne peut nier l'importance dans les romans, ne définit pas toujours la réception du texte par le public. Le rire peut masquer parfois le tragique, se constituant alors en "signe inversé du sacré" (D. Poirion, Notice à *Perceval ou Le Conte du Graal*, Éd. cit., p.1309).

Cette dimension «perturbatrice» de l'ironie, dans le sens d'une prise de conscience, le pouvoir des mots d'induire en illusion, l'invitation chaleureuse au dialogue sont présents mieux que nulle part ailleurs dans *Cligés*, roman de l'ironie et de l'illusion.

f. *Cligés* ou les miroirs de l'illusion

"... la mançonge font verté" (v.2076).

Les choses sont rarement dans *Cligés* ce qu'elles semblent être. C'est peut-être parmi les romans de Chrétien de Troyes celui qui exprime le plus grand souci, un souci extrême du «semblant», de l'apparence. La dichotomie *semblance/senefiance* n'a pas à nous étonner quand il s'agit d'une oeuvre médiévale, fût-elle un roman du XIIe siècle, la recherche de la *senefiance* des choses étant un présupposé «normal» pour la mentalité médiévale. Mais pour le roman qui nous intéresse, dans ce jeu de la *semblance* et de la *senefiance*, de l'«illusion» et de la «réalité», c'est le premier terme qui est privilégié, ce qui a permis de qualifier *Cligés* comme un "roman de l'illusion"¹⁵³.

En effet, l'illusion n'est pas seulement multiple, omniprésente, mais encore toute-puissante. Ainsi, illusion que le nom de Soredamors censé exprimer la vocation de l'amour:

"Amer doi, si doi estre amee,
Si le vuel par mon nom prover,
Qu'amors doi an mon non trover"
(v.956-958).

Soucieuse de "boens usages", Soredamors échouera dans son projet d'exprimer ses sentiments "par sanblant et moz coverz" (v.1033). Alexandre ne parvient pas à distinguer le cheveu doré qu'elle a glissé dans la couture de sa chemise et l'exigence courtoise des mots couverts échoue dans les regards baissés des deux:

"Mes il n'a tant de hardemant
Qu'il l'ost regarder seulemant. [...]
De ses ialz n'a nule aïe,
Einz met an terre son esgart,
Si qu'el en cingne nule part"
(v.1565-1566.1570-1572).

¹⁵³ Peter Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes*, *Op.cit.*, p.82.

Illusion donc que la communication par paroles, par regards ou par signes parce que, pour Alexandre, la chemise est un signe sans signification et elle le resterait sans l'intervention de Guenièvre. La reine, à son tour, parvient à «lire» correctement les signes de la chemise en se souvenant de la traversée, lorsque, malgré les symptômes évidents accusés par les protagonistes et le jeu de mots sur *la mer/l'amer/amer*, repris par Chrétien de Troyes à Thomas, elle ne devine pas sous la *semblance la senefiance de l'amour*¹⁵⁴.

Même si la deuxième génération, Cligès et Fénice, parvient à communiquer (et à se communiquer l'amour), sinon par "mots couverts", du moins par "regards couverts":

"Mes Clygés par amors conduit
Vers li ses ialz covertement
Et ramainne si sagemant
Que a l'aler ne au venir
Ne l'an puet an por fol tenir."

(v.2760-2764);

"Des ialz parolent par esgart,
Mes des boches sont si coart
Que de l'amor qui les justise
N'osent parler an nule guise"

(v.3789-3792),

même si Fénice ne se méprend guère sur les symptômes du "mal d'amer":

"Mes tant ai d'aise an mon voloir
Que dolcemant me fet doloir,
Et tant de joie an mon enui
Que dolcemant malade sui"

(v.3041-3044)

154

"La reine garde s'an prant,
Qui l'un et l'autre voit sovant
Descolorer et anpalir,
Ne set por coi il le font
Fors que por la mer ou il sont.
Espoir bien s'an aparceüst,
Se la mers ne la deceüst;
Mes la mers l'angigne et deçoit
Si qu'an la mer l'amor ne voit;
An la mer sont, et d'amer vient,
Et d'amors vient li max ques tient.
Et de ces trois ne set blasmer
La reine fors que la mer"

(v.533-546).

et donc si elle peut prendre à son compte le jeu de mots sur *amer/aimer*:

"Car tut autre mal sont amer

Fors seulemant celui d'amer,"

(v.3061-3062),

son fameux programme "qui a le cuer, cil a le cors" (v.3123) ne vise pas à éviter le mensonge, mais seulement l'apparence d'un amour "don mainte folie dit an" (v.3108).

N'ignorant pas le code de l'amour courtois, Fénice transpose le système vassalique dans le langage amoureux. Nouvelle illusion car, assumant le rôle d'humble flatteur, se posant en relation de vassalité, de subordination par rapport à Cligès, elle contredit non seulement les lois de la rhétorique courtoise, mais la vérité du texte. Un *serjant*, un *sers* qui impose ses idées à son *seignor* comme un professeur assigne un devoir à son élève:

"Enuit vos i covient antandre,

Et demain dire me savrez

Le mialz qui pansé en avrez."

(v.5212-5214)

ne peut exister que dans un monde à l'envers:

"Dex, ceste criemme don li vient,

C'une pucele seule tient,

Simple et coarde, foible et quoie?

A ce me sanble que je voie

Les chiens foir devant le lievre,

Et la turtre chacier le bievre,

L'aignel le lou, li colons l'aigle, [...]

Et si fuit li faucons por l'ane,

Et li gripons por le heiron,

Et li luz por le veiron,

Et le lyon chace li cers,

Si vont les choses a envers."

(v.3799-3812 - c'est moi qui souligne)

ou ... dans le monde de la fiction!

Une autre valeur fondamentale de l'homme courtois, la prouesse, est elle aussi sujette à l'illusion. Certes, Alexandre et Cligès sont preux. Mais lors du combat contre le comte Angrès - respectivement contre le duc des Saisnes -, situation-type du roman courtois, occasion pour le protagoniste de prouver sa valeur, le père et le fils recourent au même stratagème: ils se déguisent en revêtant l'armure de l'ennemi, ruse qui leur vaut la

victoire, avec cette différence toutefois que Cligès, le parfait chevalier, recourt volontiers et même «sans raison» à la ruse, au déguisement, alors que son père n'avait utilisé ce moyen qu'accidentellement. Illusion qui enlève un peu au prestige de la victoire. Illusion toute-puissante, qui s'impose comme vérité aux ennemis et aux amis également. Alexandre et ses compagnons, comme plus tard Cligès, sont tenus pour morts par les leurs et pleurés comme tels. Il n'y a que le lecteur à savoir que "por neant se desconfortent" (v.2057).

L'illusion de la mort s'empare de l'héroïne également. À la nouvelle de la mort d'Alexandre, Soredamors pâlit comme une morte, mais, esclave elle-même de l'illusion, de l'apparence,

"... n'ose de sa destrece

Demontrer sanblant en apert"

(v.2091-2092).

Plus tard, Fénice connaîtra une situation analogue: tellement émue par le coup que le duc des Saxons assène à Cligès, elle pousse un cri et s'évanouit. L'illusion, le *sanblant*, joue pourtant en sa faveur: nul de ceux qui l'ont vue tomber inanimée ne s'est rendu compte du *san* de ce geste, nul n'a douté qu'elle réagirait de la même façon si n'importe quel chevalier grec avait été à la place de Cligès. "Mes de tot ce neant n'i a" (v.4073).

À propos de déguisements, il ne faut pas oublier le tournoi d'Oxford, au cours duquel, pendant quatre jours, Cligès revêt quatre armures différentes. La victoire remportée par le héros quatre jours de suite est indiscutable. Pourtant, le déguisement induit en «illusion» les autres qui, chaque fois, croient que le nouveau chevalier (il serait plus correct de dire «la nouvelle armure») surpasse en valeur le précédent. Dans un premier moment, la *semblance* se montre toute-puissante. Mais la *senefiance* qu'elle produit - les identités multiples et différentes - est illusion. Cligès "sanble autre que lui-meïsmes" (v.4833), à la limite il est pris pour un fantôme, ce qui traduit justement l'illusion. Mais dans Cligès, les mensonges sont pris pour vérités ou, pour mieux dire, "la mançonge font verté" (v.2076).

D'ailleurs l'illusion est annoncée d'entrée de jeu. Le sous-titre du roman n'est-il pas *La fausse morte*? Fin de toute vie et seuil d'une autre vie, peut-être éternelle, quelle réalité est plus réelle que la mort? Au Moyen Âge, au XIIe siècle, on ne badine pas avec la mort. Et pourtant dans *Cligès* la mort est elle aussi illusion, «fausse mort». Les trois épisodes de la «fausse mort» connaissent une gradation. Échangeant son écu contre l'écu d'un ennemi mort, Alexandre est tenu pour mort par les siens, mais il s'agit là d'une méprise accidentelle. Cligès, de propos

délibéré, laisse son cheval derrière lui pour faire croire aux siens qu'il est mort, en une espèce de jeu gratuit (le plaisir de l'illusion est d'ailleurs évident dans l'épisode du tournoi d'Oxford). Mais la «fausse mort» de Fénice est de loin la plus complexe. Soigneusement préparée, depuis la potion magique de Thessala, la magicienne, qui donne les apparences de la mort, et les ruses de la nourrice qui utilise l'urine des gens vraiment malades, jusqu'aux préparatifs de Cligès et de Jehan pour la vie après le tombeau, cette fausse mort, la plus élaborée, risque de «tourner à la réalité» et de se venger de celle qui en a eu l'idée. L'écart entre illusion et réalité est évident: Fénice avait envisagé une vie d'amour avec Cligès en dehors du monde et de ses règles, grâce à l'illusion de la potion magique. La «réalité», c'est une fausse mort qui, lors de l'épisode des médecins de Salerne, est à deux doigts de devenir bien vraie¹⁵⁵.

Le jeu apparence/vérité avec, bien entendu, l'avantage du premier terme, est très évident lors de la maladie de Fénice. Au début, Cligès feint la tristesse:

"Molt puet estre par defors tristes,
Mes ses cuers est si liez dedanz,
Car a sa joie est atendanz"

(v.5624-5626).

Pendant «l'enterrement», il fait semblant de se désoler plus que les autres "et mervoille est s'il ne s'ocit" (v.6059). Pourtant, au moment d'enlever Fénice du tombeau et n'étant, inexplicablement, pas au courant des effets de la potion magique, Cligès croit Fénice perdue à jamais et s'apprête à jouer la grande scène de Pyrame et Thisbé:

"Et Cligés qui rien ne savoit
De la poison que ele avoit
Dedanz le cors, qui la fait mue
Et tele qu'el ne se remue,
Por ce cuide qu'ele soit morte;
Si s'an despoire, et desconforte,
Et sopire formant, et plore"

(v.6139-6145).

¹⁵⁵ Il est vrai que le texte affirme que les trois physiciens

"L'angoisse et la malaventure
[...] fesoient a la dame,
Qui au charbon et a la flame
Li fesoient sosfrir martire"

(v.5938-5941),

mais "martire" ne peut être entendu ici que dans un sens ironique: c'est tout au plus comme martyr de l'amour courtois que Fénice risque de périr.

Tout le monde n'est pourtant pas dupe de la supercherie de Fénice. Le souvenir livresque d'une ruse analogue, utilisée par la femme de Salomon pour tromper son mari, aide les trois physiciens de Salerne à lire correctement les signes:

"Je sai certainement et voi
Que ceste dame n'est pas morte"

(v.5826-5827).

Pourtant c'est l'illusion qui est crue et non la vérité, même si, sous la torture que les médecins lui infligent, Fénice se trouve en quelque sorte dans la posture du «trompeur trompé»¹⁵⁶.

Remarquons encore une dernière illusion de la fausse mort. Quand Fénice entre pour la première fois en scène, l'auteur nous dit que le nom de Fénice lui vient de l'oiseau Phénix, dont la beauté dépasse celle de tous les autres oiseaux. À mesure que l'intrigue avance, le lecteur perçoit une autre explication du nom: de même que le Phénix renaît de ses propres cendres, après la fausse vie auprès d'Alis et la fausse mort, Fénice connaîtra enfin la vraie vie dans la tour construite par Jehan, auprès de Cligès¹⁵⁷. Pourtant, à y regarder de plus près, la tour de Jehan et le verger sont, comme le cimetière, des lieux de fausse mort. Les deux espaces sont entourés de murs réputés infranchissables mais aussitôt franchis par Cligès (v.6104-6115) et par Bertrand (v.6360-6361). Les deux scènes, tels des miroirs parallèles, ne reflètent que l'illusion. Et alors qu'au long du roman les porteurs de faux messages sont crus, lorsque Bertrand déclare avoir vu Cligès et l'impératrice couchés dans le verger, il est tenu «a jeingleor». Les mensonges sont pris pour vérités, la vérité est tenue pour mensonge.

Pourtant le pivot de l'illusion dans *Cligés*, c'est Alis, personnage de second plan à première vue, qui ne prononce pas de longs monologues sur

¹⁵⁶ À noter, lors du même épisode, une illusion référentielle au niveau du langage: Fénice refuse tout médecin qu'Alis ferait chercher

"... fors un qui li savra
Legierement doner santé,
Quand lui vendra a volanté"

(v.5636-5638),

qui "la fera morir ou vivre" (v.5639). Alis et les autres croient qu'elle parle de Dieu. Chrétien précise qu'il s'agit de Cligès. À noter encore que la torture subie par Fénice est combien plus concrète que les tourments d'amour connus dans la première partie du roman par Alexandre et Soredamors.

¹⁵⁷ Il est impossible de ne pas remarquer ici que le nom n'est plus, en bonne tradition médiévale, expression d'une essence, d'une destinée, mais qu'il est plutôt porteur d'illusion.

des questions doctrinales, qui semble être une marionnette maniée selon le bon plaisir de l'auteur, mais qui, systématiquement, préfère le mensonge à la réalité, qui choisit toujours l'apparence, l'illusion. Il «hérite» le trône sur la fausse nouvelle de la «fausse» mort d'Alexandre (en fait, Alis a été trompé par un vassal félon qui, sciemment, a répandu ce bruit car il préférerait le cadet à l'aîné). Lorsque la vérité sera rétablie, il gardera "le nom d'empereur et la corone" (v.2522-2523), donc le symbole, en laissant la réalité du pouvoir à son frère:

"Alys n'i a fors que le non,
Qui empereres est clamez"

(v.2550-2551).

Alis se situe donc constamment du côté de l'illusion, se détournant de la réalité représentée par Alexandre et plus tard par Cligès. Car surtout en amour, grâce au breuvage magique préparé par Thessala, il n'aura que l'illusion de la joie d'amour, alors que Cligès jouira d'un bonheur réel auprès de Fénice (autant que cela peut être dans la fiction!) pendant quinze mois, dans la tour de Jehan. Le long passage que Chrétien développe sur l'illusion érotique d'Alis représente, à plusieurs égards, la quintessence du roman:

"Il dort et songe, et veillier cuide,
S'est an grant poinne et an estuide
De la pucele losangier. [...]
Tenir la cuide, n'an tient mie,
Mes de neant est a grant eise,
Car neant tient, et neant beise,
Neant tient, a neant parole,
Neant voit, et neant acole,
A neant tance, a neant lute. [...]
De neant est a si grant painne"

(v.3309-3324 - c'est moi qui souligne).

Situé juste au milieu du roman, on dirait un miroir à multiples facettes qui reflète l'illusion, la capte pour la renvoyer aussitôt sous-tendre les différents épisodes de l'oeuvre. Réflexion de l'illusion donc. Réflexion sur l'illusion.

La répétition obsessionnelle de «néant» dans le passage cité ci-dessus de même que l'allusion à Narcisse à propos du portrait de Cligès (cf. supra V,2,b) placent le texte sous le signe de l'autoréflexivité. Ce ne sont pas les seuls indices d'artificialité. La coupe offerte par Arthur à Alexandre, laquelle vaut davantage "por l'uevre que por la matiere" (v.1524), la tour

construite par Jehan pour laquelle "s'i ot par molt grant san pené"
(v.5488), dont les murs sont

"... point a ymages,
Beles et bien anluminees"

(v.5492-5493),

ce sont des **artefacts**, des objets créés par la **painne** et le **san** que leurs auteurs y ont mis (rappelons-nous que **painne** et **san** apparaissent dans le prologue de *Lancelot*, avec la même intention de souligner l'effort créateur, l'acte même de créer). Tous ces éléments sont autant de signes de littéarité. Le verger attenant à la tour, reprise du *topos* du *locus amoenus* est, comme Peter Haidu l'a montré, à la fois un *locus magicus*, car ce n'est que dans un espace magique que tout désir est aussitôt accompli. Ou dans la fiction: "Seuls le désir et l'imagination sont requis; la «réalité» est offerte aussitôt"¹⁵⁸.

Un autre exemple d'*artefact*, c'est la chemise de fine soie tissée par Soredamors, allusion au mythe de Tristan autant qu'à l'activité proprement poétique de l'auteur. Car qu'est-ce que l'entrelacement du cheveu d'or parmi les fils de soie sinon une *conjointure*? (cf. supra V,2,b). Et qu'est-ce que l'appel à distinguer l'or des cheveux des fils d'or sinon un signe complice à l'intention du lecteur, appelé à construire le sens, donc à dialoguer avec l'auteur?

Le breuvage est une autre allusion au mythe de Tristan. À une différence près, qui n'est pas des moindres: dans *Tristan et Iseut*, le philtre engendre un amour fatal et éternel de sorte que, à la limite, il devient le symbole même de cet amour «plus fort que la mort». Dans *Cligés*, le breuvage n'engendre qu'illusion et cette «dégradation» se traduit encore par un dédoublement. Le *beivre* unique et tout-puissant est remplacé par deux breuvages qui provoquent l'illusion de l'amour et de ses joies (dans le cas d'Alis) et l'illusion de la mort (le philtre destiné à Fénice). Tout comme le philtre du *Tristan*, les deux breuvages présentent le même caractère «artificiel», dans les deux cas ils sont «fabriqués» par «art et magie». Pourtant, l'énumération des maux que sait guérir la sorcière Thessala:

"Je sai bien garir d'idropique,
Si sai garir de l'arcetique,
De quinancie et de cuerpous;
Tant sai d'orine et de pous
Que ja mar avroiz autre mire"

(v.2983-2987),

¹⁵⁸ Peter Haidu, *Op. cit.*, p.102.

si semblable aux boniments des charlatans dans les monologues dramatiques, place les deux philtres qui sont son oeuvre dans un contexte ironique.

Une autre «citation» du roman de *Tristan*, ce serait l'épisode de Bertrand surprenant les amants couchés dans le verger, écho de la scène où le roi Marc découvre Tristan et Iseut sous une hutte de feuillage dans la forêt du Morois. Avec toutefois quelques différences significatives: là les deux amants sont habillés et l'épée nue de Tristan posée entre leurs corps, signe ambigu, oblige Marc à leur accorder le bénéfice du doute. Ici, ils reposent "nu a nu" et l'épée de Cligès se trouve devant eux. Le roi Marc n'intervient qu'au niveau symbolique de la substitution des objets, en se gardant bien d'éveiller les amants. Par malheur pour Bertrand et pour les amants de Constantinople, une poire se détache et tombe sur l'oreille de Fénice¹⁵⁹ qui s'éveille, aperçoit Bertrand et réveille Cligès. Celui-ci bondit, saisit son épée et coupe la jambe de l'«innocent» espion¹⁶⁰. Toutes ces différences font prendre le visage de la parodie à une des scènes les plus hautement symboliques de *Tristan et Iseut*.

Mais surtout l'effort de Fénice d'éviter la situation de Tristan et d'Iseut et le blâme qu'elle entraîne s'avère être illusoire. Par son souci extrême de l'apparence et afin de garder sa réputation, Fénice n'a trouvé d'autre solution que la fausse mort. Malgré l'artifice des deux philtres, l'amour de Cligès et de Fénice est, du point de vue social et moral, aussi adultère (pour ne pas dire aussi condamnable) que la passion des amants de Cornouailles. En outre, la distance entre le souci de bonne réputation de l'héroïne et le scandale qu'elle provoque et qui aboutit à la solution des harems gardés par des eunuques montre l'échec de sa ruse et en souligne le caractère illusoire. Non seulement, à l'instar de Tristan et Iseut, Fénice est devenue un exemple paradigmatique, mais la situation présente à Constantinople annule l'affirmation modélisante du narrateur sur la vertu créatrice de l'amour, susceptible de rendre le monde meilleur:

"Quant li uns l'autre acole et beise,
Que de lor joie et de lor eise
Soit toz li mondes amandez;"

(v. 6255-6257).

¹⁵⁹ La poire est souvent dans la littérature médiévale un symbole sexuel, voire obscène, comme en témoigne le *Roman de la Poire* du XIII^e siècle: là encore les amants se trouvent sous un poirier, arbre privilégié du verger amoureux.

¹⁶⁰ À vrai dire Bertrand rappelle plutôt le forestier de Tristan, le premier à avoir surpris les amants dans la forêt et qui prévient, comme va le faire Bertrand, l'époux légitime.

Les deux réalités placées en un rapport de contradiction insoluble laissent le sens ouvert et empêchent le lecteur de «prendre parti».

Que le *Cligés* soit une réplique de *Tristan*, on l'a déjà dit. On ne saura jamais assez répéter que l'alternative à la situation sans issue des amants de Cornouailles appartient à Fénice et non pas à l'auteur. Cligès avait avancé pourtant une autre alternative, elle aussi littéraire: enlever Fénice et se réfugier en Bretagne, à la cour du roi Arthur.

"Onques ne fu a si grant joie
Eleinne receüe a Troie,
Quant Paris li ot amenee,
Que plus n'en soit de vos menee
Par tote la terre le roi,
Mon oncle, de vos et de moi"

(v.5239-5244).

Alternative et référence littéraire qui prouvent que Cligès était un bien médiocre lecteur! Les contemporains de Chrétien, que l'auteur souhaitait sans doute plus avisés, ne pouvaient manquer de saisir l'incongruité de la situation et l'inconsistance, l'illusion de la joie, puisque tout le monde savait comment finissait l'histoire de l'enlèvement d'Hélène.

À cette citation «mythologique», Fénice répond par une citation biblique, «redevable» soi-disant à saint Paul:

"Mes le comandemant saint Pol
Fet boen garder et retenir:
Qui chaste ne se vialt tenir,
Sainz Pos a feire bien anseingne
Si sagement que il n'an preingne
Ne cri, ne blasme, ne reproche"

(v.5264-5269).

Le texte auquel Fénice fait allusion est la première *Épître* de saint Paul aux Corinthiens, chapitre 7, mais l'interprétation en est plus que libre, c'est une lecture à contre-sens du texte, mais dans le sens des intentions du personnage. Voilà ce que dit saint Paul: "Toutefois, pour éviter tout dérèglement, que chaque homme ait sa femme et chaque femme son mari [...]. Je dis toutefois aux célibataires et aux veuves qu'il leur est bon de demeurer comme moi. Mais s'ils ne peuvent vivre dans la continence, qu'ils se marient, car il vaut mieux se marier que brûler. *Quant aux personnes mariées, voici ce que je prescrist, non pas moi, mais le Seigneur: que la femme ne se sépare pas de son mari - au cas où elle s'en*

séparerait, qu'elle ne se remarie pas ou qu'elle se réconcilie avec son mari - et que le mari ne répudie pas sa femme" (1 Cor 7,2.8-11; c'est moi qui souligne).

Fénice fait donc violence au texte de saint Paul pour lui faire dire ce qu'elle souhaite. Citation déformée qui exprime la toute-puissance de la parole et de celui qui la manie avec habileté. Les paroles peuvent agir sur autrui. Tout est de les faire agir dans le sens voulu. Il en est de même pour les textes: *Cligés* est une «citation déformée» de *Tristan*, un texte fait à partir d'un autre texte. L'oeuvre apparaîtra donc comme un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs. P. Haidu avait déjà relevé le parallélisme comme principe structural majeur du fonctionnement de l'ironie dans *Cligés*¹⁶¹. La juxtaposition des deux parties du roman, les histoires d'Alexandre et de Cligès, est un effet de ce parallélisme. Mais *Cligès* reprend aussi le texte de *Tristan*, même s'il y opère une inversion structurelle des événements afin de confondre le faux qui se donne pour naturel et de le distinguer de ce qui est artificiel mais vrai. J'affirmerais, quant à moi, que la première partie du *Cligés* reflète la deuxième et que cette dernière reflète *Tristan*.

Si dans la culture médiévale, culture cléricale s'il en fut, tout texte ne peut trouver son fondement que dans la transcendance divine, en devenant de la sorte un texte «double», si toute oeuvre n'est qu'un fragment textuel inséré dans le vaste champ intertextuel appelé au Moyen Âge **tradition**, il n'est pas moins vrai, d'autre part, que cette même culture médiévale est "de part en part traversée par les pratiques spéculaires et spéculatives de la rhétorique"¹⁶² dont l'art principal consistait à accorder le **savoir au (bien)-dire**. Pour un auteur médiéval, écrire ce sera se rapporter à ce vaste réservoir de la tradition, "dont les textes s'écrivent les uns dans les autres, copies de copies, faisant palimpseste et compilation sous la surface de l'écriture actuelle, par où le scripteur relit l'ancien dans le nouveau, et inversement"¹⁶³.

Le roman sera donc, dès sa naissance, **lecture et/ou réécriture** des textes précédents, invitant à son tour à la **lecture et/ou réécriture**. Lecture dans le sens médiéval, c'est à dire glose, commentaire dont le but est de parachever le texte qui n'est que fragment du grand Texte de la Tradition.

¹⁶¹ *Op. cit.*, pp.63 et 107.

¹⁶² Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Âge. Op.cit.*, p.159.

¹⁶³ Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.41.

Par son dessein de se hausser à la hauteur d'un antécédent illustre, par sa structure bipartite même, où la première partie reflète la deuxième et cette dernière surtout, mais en fait tout l'ensemble, «reflète» l'histoire de Tristan, la lecture que *Cligés* fait de *Tristan* est aussi réflexion. Qui plus est, auto-réflexion. Le passage déjà cité de l'illusion érotique d'Alis, engendrée à partir du mot néant et le reproduisant à l'infini, reflète le texte du roman tout entier en une sorte de «mise en abyme» qui est plutôt emblème. Alis est trompé par la potion mais, au fond, tout comme le lecteur, il n'étreint qu'une fiction (à la seule différence près que le lecteur sait ou devrait savoir jouer le jeu de la «fiction»). Car le propre de la fiction, c'est justement d'être néant! Réalité forgée uniquement de mots, sous la dépendance de la toute-puissance d'un auteur qui, dans ce cas, veut bien partager ses prérogatives avec le lecteur, le miroir de la fiction intègre au roman une réalité «extérieure», abolit du même coup l'antithèse du dedans et du dehors et, «roman du roman», elle met en scène sa propre production.

Il ne faut non plus oublier que, dans le prologue de *Cligés*, tout de suite après avoir énuméré ses précédentes oeuvres, Chrétien précise que la source de sa présente histoire fut

"...un des livres de l'aumaire
Mon seignor saint Pere a Biauvez;
De la fu li contes estrez
Qui tesmoingne l'estoire a voire:
Por ce fet ele mialz a croire"

(v.20-24).

Il n'est pas besoin de relever l'insuffisance du référent "mon seignor saint Pere" ou l'ambiguïté du pronom relatif *qui*, se rapportant au livre ou à saint Pierre lui-même. Placée tout de suite après l'énumération des oeuvres de Chrétien de Troyes et juste avant l'éloge de la *clergie*, cette affirmation situe d'emblée l'oeuvre à venir sous le signe du livre, ce qui peut référer à l'autorité, mais aussi à la fiction. La preuve de vérité n'est pas «de réel», mais «de livre». Et Chrétien de nous faire l'éloge de la *clergie*, donc de cette culture dont il souhaite "que ja mes de France n'isse" (v.36) et dans laquelle il est passé maître, ainsi que le prouve l'énumération de ses oeuvres au début du texte. Dans un certain sens, cette liste représente l'étalage de bravoure d'un jeune écrivain qui veut forcer d'entrée de jeu l'admiration de son public et surtout insister sur la

performance présente qui dépasse en valeur les précédentes réalisations. Mais ce début signifie encore la conscience de l'auteur et un avertissement adressé au public que le roman à venir se donne l'ambition d'impressionner par l'habileté et la prouesse littéraires, plutôt que par le mystère des aventures. Reprenant à la critique le qualificatif d'artificialité appliqué à *Cligés*, Peter Haidu observait que cette notion pouvait être assumée dans la mesure où elle implique un pacte entre auteur et public, pacte où les deux parties reconnaissent le caractère gratuit de l'oeuvre et, au premier chef, le plaisir esthétique dérivant du fonctionnement des procédés littéraires eux-mêmes. "Chrétien ouvre son roman en attirant notre attention sur soi-même en tant que créateur littéraire; il nous invite à savourer sa création dans la même mesure où il en a savouré l'écriture; *Cligés* est le roman d'un romancier"¹⁶⁴. Il ne faut oublier non plus que la fameuse énumération des oeuvres antérieures de l'auteur fait mention aussi d'un conte "del roi Marc et d'Ysalt la blonde" (v.5), ouvrage perdu. Et si *Cligés* était justement cette histoire de Marc et d'Iseut la Blonde, ou de Tristan et d'Iseut, ou de la Blonde d'Amour et d'Alexandre, ou de Cligès et de Fénice? De toute façon, c'est le seul texte qui n'est pas perdu pour nous! Mais même si *Cligés* n'est qu'une lecture de *Tristan*, auteur aussi d'un texte sur Tristan, Chrétien rivalise avec lui-même et parvient en quelque sorte à se vaincre.

Dialoguant avec *Tristan* et avec soi-même, *Cligés* est un exemple de roman sui-référentiel qui, conscient de sa littéarité, la narrativise. Ouvrage auto-réflexif, *Cligés* relève de la poétique de l'intertextualité. Intertextualité qui veut dire dialogue et lecture. Lecture d'un texte par un autre texte, ce qui est une forme de dialogue, mais aussi et tout simplement, lecture du texte par un lecteur, donc dialogue avec ce dernier. Un texte qui présente de manière auto-centrique ses processus créateurs refuse la vraisemblance, assume son caractère artificiel, mais aide également le lecteur à percevoir un nouveau code qui va lui permettre de pratiquer une lecture plus ouverte. Déguisements, fausses morts, coupes, tours ou chemises, objets qui valent par l'oeuvre ou la technique, breuvages magiques, tous porteurs d'illusion et reflets d'illusion, contraignent explicitement ou implicitement le lecteur à prendre ses responsabilités vis-à-vis du texte, vis-à-vis du monde romanesque. À

¹⁶⁴ Peter Haidu, *Op. cit.*, p.26.

l'instar du romancier qui crée à l'aide des mots un univers de son imagination, le lecteur, à partir de ces mêmes mots, "fabrique en retour un univers littéraire qui est autant sa création que celle du romancier"¹⁶⁵. On doit pourtant remarquer que le lecteur ne partage jamais l'illusion des personnages et on doit en rendre honneur à l'auteur. Chaque fois qu'il serait menacé de «succomber à l'illusion», Chrétien brise le contrat fictionnel établi au niveau des événements et en conclut un autre, plus subtil, au niveau du roman dans son ensemble. Le lecteur a toujours le privilège de connaître la pleine réalité, refusée aux personnages. L'illusion n'appartient qu'à eux, le lecteur en est préservé justement par ce déplacement d'intérêt de la fiction à la narration, par cette «distance esthétique» qui l'empêche de s'identifier aux personnages et lui fait partager la perspective de l'auteur.

Depuis ses origines donc, le roman s'est soucié de façonner son lecteur. Peu de textes accordent aux lecteurs ou en exigent une attitude de liberté par rapport au texte même. *Cligés* est de ceux-là. Son auteur, poète menteur, «lieur de voyelles», rival ou disciple du Dieu Créateur, fait entendre dans un siècle placé encore entièrement sous le signe de l'Autorité et de l'Écriture, une écriture et une voix venues d'ailleurs. Les mots ne disent plus le monde, ils ne sont plus porteurs de tradition. Leur force, c'est d'agir sur autrui. Situé à égale distance du mensonge et de la vérité, *Cligés* ne raconte, en dernière instance, que sa propre aventure poétique.

Cette dimension ludique qui fait vaciller le Sens, le rôle grandissant assigné au lecteur, invité lui aussi à rejeter l'Autorité (y compris celle de l'auteur?), à penser par lui-même et à assumer ses responsabilités vis-à-vis du texte est, certes, importante dans la constitution du genre romanesque, et cela dès ses débuts. Ce qui est pourtant essentiel, c'est la possibilité (et en même temps le devoir intérieur) de poser des questions, les meilleures réponses pouvant se constituer en de nouvelles questions et, pourquoi pas, en de nouveaux textes.

En somme, la parole voilée, ambiguë et auto-réflexive du maître champenois nous garderait de la pire erreur: celle de donner aux êtres et aux choses un sens ultime et définitif. "Car personne ne se trompe autant que celui qui connaît toutes les réponses, sinon, peut-être, celui qui n'en sait qu'une seule"¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Linda Hutcheon, *Modes et formes du narcissisme littéraire*, in *Poétique*, no.29, 1977, p.99.

¹⁶⁶ René Alleau, *Op. cit.*, p.21.

g. Dialogue

"Être signifie communiquer".

"J'appelle sens les réponses aux questions".

(Mikhaïl Bakhtine)

À la différence des sciences exactes qui proposent une forme monologique du savoir (l'intellect examine une chose et il en parle), en sciences humaines l'«objet» du savoir en est en même temps le sujet: l'homme, personne à part entière. La nature de cette connaissance ne peut être que dialogique, ainsi que l'affirme M. Bakhtine¹⁶⁷, puisque ce sujet n'est jamais dépourvu de voix (s'il l'était, il serait relegué au statut d'objet). À plus forte raison, dans la création artistique il n'est pas permis de séparer l'étude de l'oeuvre comme objet des sujets participant à sa constitution, l'auteur tout d'abord, mais aussi le lecteur. En effet, l'essence du phénomène artistique ne réside pas dans la seule «chose», ni dans le psychisme de son créateur considéré isolément, ni dans celui du destinataire, lecteur ou contemplateur¹⁶⁸: le phénomène artistique englobe ces trois aspects réunis.

L'orientation dialogique est par conséquent un phénomène caractéristique de tout discours car aucun énoncé ne peut être attribué au seul locuteur (ou auteur), mais il est le produit de l'interaction avec un auditeur (ou un lecteur) et, dans un sens plus large, du contexte dans lequel il a surgi. Toute relation discursive comporte donc deux moments: l'énonciation, qui est le fait du locuteur, et la compréhension de l'énoncé par l'auditeur, laquelle contient déjà des éléments de réponse. Étant échange d'énoncés, toute communication possède une dimension dialogique. Le discours rencontre le discours d'autrui et ne peut ne pas entrer en interaction vive et intense avec lui car, pour citer encore Bakhtine, "l'être même de l'homme [...] est une **communication profonde**"¹⁶⁹. Affirmation d'autant plus appuyée pour le genre romanesque dont l'objet spécifique et fondamental est, toujours selon Bakhtine, "**l'homme parlant et son discours**"¹⁷⁰.

¹⁶⁷ V. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le Principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, București, Univers, 1970.

¹⁶⁸ Il faut, bien entendu, comprendre ici l'auditeur - ou le lecteur - comme un rôle, le **narrataire**, en fonction duquel l'auteur s'oriente, et non comme public réel.

¹⁶⁹ In T. Todorov, *Op. cit.*, p.148.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.103. En effet, selon Bakhtine, ce qui caractérise le genre romanesque, ce n'est pas en premier lieu l'«image de l'homme», mais précisément **l'image du langage**, tout roman étant pour lui "un système dialogique de «langues», de styles, de consciences concrètes et inséparables du langage" (p. 103).

Si le discours littéraire sent toujours près de lui, de manière plus ou moins confuse, son lecteur et se façonne en fonction de lui, il sent également la présence d'un autre discours littéraire. Il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à des degrés divers et selon les lectures, n'en évoque une autre. À plus forte raison le roman lequel, de par son contenu, est toujours orienté vers la vie. Pourtant, et c'est là une des particularités du genre, le discours y est non seulement représentant, mais représenté: d'où cette tendance polymorphe du roman de «reproduire» une pluralité de langues, de discours et de voix. C'est justement ce rapport entre deux ou plusieurs énoncés qui donne lieu aux relations intertextuelles, relations dialogiques.

Cette dimension dialogique se retrouve à plusieurs niveaux dans les romans de Chrétien de Troyes. Dialogue du romancier avec le texte de son roman, tel le passage analysé du *Cligés*, construit sur l'illusion érotique d'Alis et reflétant l'illusion omniprésente dans le roman comme un véritable «principe structurant» (cf. supra V,2,f). Dialogue portant aussi sur la pratique scriptuaire, tel l'épisode des tisseuses dans *Yvain* qui, par delà les apparences d'«effet de réel» figure la condition même du texte littéraire, celle de «tissu» (v. V,2,b).

J'ai déjà mentionné l'épisode du pré aux jeux du *Chevalier de la Charrette*. Les personnages, un père sage et avisé, un fils vantard et bavard qui convoite la demoiselle escortée par Lancelot, constituent des «doubles» du roi Bademagu et de son fils Méléagant. L'atmosphère courtoise brutalement interrompue par la revendication discourtoise de «l'amoureux» rappelle le "covant" proposé avec arrogance et solennité au début du roman par Méléagant. L'invocation de la coutume défendant sous peine d'un éternel déshonneur à un chevalier de s'attaquer à une pucelle voyageant seule, mais lui permettant de la conquérir sur celui qui l'escorte (v.1302-1316) fait pendant au défi insolent de Méléagant qui, en proposant l'enjeu de la reine confiée à la prouesse d'un seul chevalier défenseur, vise à renverser l'ordre de la société arthurienne et à remplacer la bonne coutume par le retour à des usages barbares et primitifs. Le style ampoulé du prétendant, style de la vantardise qui s'efforce au sublime (v.1569-1579), préfigure le discours vaniteux que Méléagant tiendra à son père (v.3272-3295). La conclusion de l'épisode - Lancelot emmène la pucelle qu'il escorte au grand désespoir du prétendant orgueilleux et évincé - annonce la libération de Guenièvre qui reviendra au royaume de Logres escortée par Gauvain, «double» de Lancelot (puisque ce dernier a été retenu en prison par ruse). L'homonymie du récit insérant et du récit inséré, la quasi homonymie des protagonistes du roman et de l'épisode, la

répétition d'une constellation de personnages et jusqu'à l'analogie des discours dans le récit premier et le fragment analysé sont autant de signaux avertisseurs que nous sommes en présence d'un énoncé réflexif. "Miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication"¹⁷¹, l'épisode du pré aux jeux peut être considéré à juste titre comme «mise en abyme» du roman. Par les multiples dédoublements qu'il avoue avec tel ou tel aspect du récit, l'épisode se signale comme une **transposition** du roman, transposition qui exige une **interprétation**.

J'ai déjà mentionné la rhétorique enflée du prétendant vaniteux, pâle copie du discours beaucoup plus «dur» et en même temps plus sérieux de Méléagant. Le discours du personnage n'est d'autre part rien moins qu'une parodie de la rhétorique de la *fin'amors*, se constituant en clichés aisément reconnaissables du grand chant courtois. Le salut du fils à son père ressemble à la strophe d'une chanson:

"Sire, molt ai grant joie,
et qui le vialt oïr si l'oïe,
que Dex m'a la chose donee
que j'ai toz jorz plus desirree;
n'il ne m'aüst pas tant doné
s'il m'eüst fet roi coroné,
ne si boen gré ne l'en seüsse,
ne tant gahaigné n'i eüsse;
car cist gaainz est biax et buens"

(v. 1677-1685).

On y retrouve les principaux *topoi* de la lyrique courtoise: la joie d'amour que l'amant-poète doit faire connaître, le long désir, l'invocation de Dieu, la bonté et la beauté du *don*, don de l'amour et don de l'aimée, plus précieux que la couronne d'un roi. Pourtant le discours du jeune homme présente une double incongruence: par rapport à la situation présente (le père, l'assemblée et le lecteur savent que ce prétendant n'est pas agréé par la pucelle) et par l'insistance sur l'idée de **gain**, laquelle introduit dans ce discours dominé par les motifs amoureux une «matérialité» inappropriée. Même si le prétendant s'imagine avoir gagné sa belle sur Lancelot (ce qui n'est pas le cas), l'emploi du verbe *gahaigner* et du nom *gaainz* instituent la femme comme objet et contredisent son statut de dame. Le discours du jeune homme présomptueux se situe non seulement à l'opposé de l'idéal du parler courtois lequel sait mesurer ses propos tout en cultivant l'élégance, mais, discours essentiellement «littéraire», il se situe «en dehors» de la réalité.

¹⁷¹ Lucien Dällenbach, *Op. cit.*, p.52.

Cette dimension de «littérarité» est renforcée par le cadre dans lequel se place l'épisode. Lancelot et sa compagne arrivent à un pré où il y avait

"... puceles
et chevaliers et dameiseles,
qui jooient a plusors jeux,
por ce que biax estoit li leus"

(v.1635-1638).

Les jeux sont divers, jeux «de société»: trictrac, échecs, double-six et autres jeux de dés qui sont ceux de la majorité. Mais il y a aussi les jeux de ceux qui "redemenoient lor anances" (v.1645) avec des ballets, des rondes et des danses, des chutes, des culbutes et la lutte. À la fin de l'épisode, lorsque Lancelot emmènera la demoiselle au grand dam du prétendant, les joyeux compagnons épars dans la prairie "recomencent lor jeux, si querolent et dancent" (v.1828). Ouvert et clos par le jeu, l'épisode ne signale-t-il pas que le roman qui est son reflet est lui aussi un jeu exigeant de l'habileté, du savoir, mais aussi de la chance? Car le jeu de dés appelé *san* au v.1641 est homonyme du *san* mentionné au v.1381 avec la signification de direction, droit chemin, et homonyme également du *san* présent au v.26 du prologue et désignant la signification de l'histoire. Le *san* et la *matiere* donnés par la comtesse se transforment grâce à la *painne* et à l'*antancion* de l'auteur en un jeu agréable et ... gratuit. Car le triomphe de Lancelot à la fin de l'épisode préfigure le triomphe final du héros sur Méléagant. Mise en abyme prospective, l'épisode du pré aux jeux prive le récit d'une partie de son intérêt anecdotique. Mais dans ce «jeu» déroulé sous l'emprise du «je» de l'auteur, l'attente du lecteur ne sera pas déçue: averti de «ce qui va arriver», il portera son attention sur «comment» ça va arriver. Il reconnaîtra les étapes de son itinéraire et restera maître de son avancée.

Ce dialogue du texte avec lui-même en manifeste la littérarité, la narrativise pour ainsi dire. Le procédé réflexif de la mise en abyme ne souligne pas seulement les intentions signifiantes du récit premier, mais constitue surtout le texte enchâssé comme signe qui "proclame tel n'importe quel trope - mais avec une puissance décuplée par sa taille: «Je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse»"¹⁷².

Affirmation d'autant plus valable pour un texte qui engage un dialogue avec le(s) texte(s) de tous les romans, telle la description du château des Dames dans la seconde partie du *Conte du Graal* (cf. supra

¹⁷² L. Dällenbach, *Op. cit.*, p.79.

V,2,b). Les allusions aux autres romans qu'il contient constituent le château des Dames comme un intertexte au niveau de l'oeuvre entière de Chrétien de Troyes. Mais en même temps cette mise en abyme éclatée souligne le caractère de fiction de l'épisode, du roman et de tous les romans: le pays où arrive Gauvain ce n'est pas seulement un Autre Monde merveilleux, renfermant des traits spécifiques de l'imaginaire celtique, mais c'est le monde autre de la fiction, espace de tous les possibles narratifs, des virtualités que le pouvoir de l'auteur peut constituer en d'autres textes.

Si tout texte littéraire sent à côté de lui la présence d'un autre texte littéraire, d'un autre style, par la toute-puissance du romancier il peut entrer en dialogue avec ceux-ci, parole sur une autre parole, parole adressée à une autre parole. On a vu dans l'épisode des draps tachés de sang du *Chevalier de la Charrête* une allusion ironique à l'intertexte de *Tristan* (cf. supra V,2,e). On peut trouver dans le même roman des «échos» de la poésie lyrique, autres que les allusions déjà mentionnées dans le discours du prétendant vaniteux. En nous présentant l'impatience de Lancelot de voir arriver la nuit, moment de son rendez-vous avec Guenièvre, Chrétien utilise les motifs de la *serena*:

"Mes trop li demore la nuiz,
et li jorz li a plus duré,
a ce qu'il i a enduré,
que cent autre ou c'uns anz entiers.
Au parlemant molt volentiers
s'an alast, s'il fust anuitié"

(v. 4536-4541).

De même, la douleur des amants obligés de se quitter au lever du jour emprunte le ton de l'aube:

Molt ot de joie et de deduit
Lanceloz, tote cele nuit.
Mes li jorz vient qui molt li grieve,
quant de lez s'amie se lieve.
Au lever fu il droiz martirs,
tant li fu griés li departirs,
car il i suefre grant martire"

(v.4685-4691).

Dans le même sens on a beaucoup insisté, on l'a vu, sur le caractère proprement intertextuel de *Cligés*, considéré comme une «réplique» ou plutôt comme une citation déformée de *Tristan*. Le cours de l'action est prescrit par celui du modèle, chaque épisode de *Cligés* reproduisant à sa

manière l'épisode correspondant de *Tristan*, selon un ordre identique et un enchaînement semblable. En outre, l'emploi de l'ironie comme principe structurant du texte permet de contrôler la réponse du lecteur et de relever ce que la «solution» proposée par le roman comporte d'auto-contadictoire.

Cas-limite, *Cligés* n'est pourtant pas le seul roman qui se situe en relation dialogique avec d'autres romans. *Le Chevalier de la Charrette* et *Le Chevalier au Lion* sont eux aussi unis par de multiples liens dialogiques. En commençant par les titres qui, à partir de formules identiques, de dénominations emblématiques, dessinent un parallélisme confirmé par les allusions que *Yvain* contient à propos de *Lancelot* et qui instituent une sorte d'entrelacement entre les actions des deux romans. En effet, à deux reprises (v.3692-3710 et 4734-4739), *Le Chevalier au Lion* fait allusion à l'enlèvement de la reine par Méléagant, à Gauvain, parti pour la retrouver, et enfin à leur retour à la cour, lorsqu'il est fait aussi mention des noms du ravisseur et du libérateur.

Gauvain assure le lien entre les deux romans et leur dialogue permet d'instituer une comparaison entre les deux protagonistes. Dans le cas de *Lancelot*, la charrette signale la honte assumée par amour. Le nom du protagoniste, prononcé par celle pour laquelle il avait encouru ce «deshonneur» vient effacer juste au milieu du roman ce blason de la honte. Dans *Yvain*, toujours au milieu du roman et toujours au cours de l'entrevue du héros avec sa dame, l'emblème du lion efface la tache du nom propre. Cette composition en diptyque des deux romans, leur caractère symétrique, sont confirmés par les deux prologues. Au prologue soigneusement élaboré, dans le respect des lois de la rhétorique du *Chevalier de la Charrette* s'oppose la quasi-absence de prologue du *Chevalier au Lion*. En outre, le prologue de *Lancelot* critique les exagérations de l'éloge qui dévaluent la parole simple et élégante, propre au style courtois, alors que le début abrupt d'*Yvain* fournit l'occasion d'une critique de fond des moeurs, évoquant le déclin de la courtoisie. En fait, le dialogue entre les deux romans se construit autour du concept de **mesure**, élément fondamental de l'éthique courtoise. Les deux semblent poser la même question: jusqu'à quel degré de perfection la passion de l'amour ou de la prouesse peut-elle aller? L'amour doit monter jusqu'à l'absolu pour être condition de prouesse et de délivrance, semble être la réponse de *Lancelot*. *Yvain* propose une réponse plus nuancée: la passion amoureuse doit trouver sa «mesure» par rapport aux autres passions. Amour et Honneur vont devenir les deux ressorts de l'action.

Plusieurs mots-clés gouvernent le monde de la courtoisie équilibrée exaltée par Chrétien dans *Le Chevalier au Lion*: "l'honneur et la hardiesse dans la prouesse victorieuse et la recherche de la joie dans l'amour comblé"¹⁷³. La présence de l'honneur dans l'amour et de l'amour dans la prouesse, le tout placé sous le signe de la mesure, gage de paix, tel semble le message du *Chevalier au Lion* et la «réponse» au *Chevalier de la Charrette*. Par ailleurs cette image différente de la mesure dans les deux romans apparaît elle-même comme une réponse de Chrétien à la poésie lyrique des troubadours. Bernard de Ventadour, Pierre d'Auvergne, Raimbaut d'Orange, suivis par Girart de Borneil et Arnaut Daniel, représentants de la seconde génération des troubadours, célèbrent dans leurs vers une Dame sans pitié qui réduit ses amants à un esclavage non exempt de douleur. C'est à ce type de femme que correspond Guenièvre dans *Le Chevalier de la Charrette*. Avec *Le Chevalier au Lion*, Chrétien découvre aussi l'orgueil masculin dans la personne d'Yvain et ne se montre pas plus indulgent à son égard. Refusant l'orgueil sous toutes les formes et la démesure qui est excès (la «démesure» de Lancelot en amour est acceptable uniquement parce qu'elle est issue d'une démesure d'humilité, donc d'un effacement de soi au profit de l'autre), Chrétien de Troyes propose dans les deux romans et par leur dialogue un nouveau statut de la courtoisie. Il voudrait l'investir de prérogatives indiscutables afin qu'elle puisse devenir vraiment un art de vivre authentique à l'usage des hommes et des femmes nobles de son temps.

Si tout texte littéraire sent à côté de lui la présence d'un autre texte littéraire, il sent aussi plus ou moins son destinataire, auditeur, lecteur, critique et reflète par avance ses objections, ses évaluations, ses points de vue. Tout discours, à plus forte raison le discours littéraire, est dirigé donc vers l'interlocuteur dont l'auteur cherche ce que M. Bakhtine appelle la "compréhension répondante"¹⁷⁴. Si le locuteur a ses droits inaliénables sur le discours, l'auditeur en a aussi les siens, car le premier critère - sinon le plus important - de l'achèvement d'un énoncé, c'est la **possibilité de lui répondre**. Affirmation d'autant plus valable dans le cas du texte de fiction, dépourvu de caractère référentiel, ouvert et donc susceptible de structuration. Le lecteur, sujet de la compréhension, après avoir déchiffré les signes et pris conscience de leurs virtualités, doit en enrichir les sens, devenant par là même créateur. D'ailleurs, de manière plus ou moins

¹⁷³ Philippe Walter, Notice à *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, in Chrétien de Troyes - *Oeuvres complètes*, Éd. citée, p.1182.

¹⁷⁴ In T. Todorov, *Op. cit.*, p.170.

consciente, l'auteur tient compte du lecteur, «oriente» son discours vers lui, de sorte que ce dernier arrive à «déterminer» la structure de l'oeuvre. Le texte est donc «transformé» par le lecteur dans le processus de lecture, ce qui nous permettrait d'affirmer avec Wolfgang Iser que "le texte est un potentiel d'action que le procès de lecture actualise"¹⁷⁵.

Les prologues des romans de Chrétien de Troyes, lieux d'élection manifestant la présence de l'auteur dans le texte (cf. supra V,2,d), se constituent également en espaces privilégiés de dialogue entre l'auteur et le lecteur. Dans *Cligès*, le *topos* de la *translatio studii* de Grèce en France ne préfigure-t-il pas les voyages d'Alexandre et de Cligès de Constantinople à la cour du roi Arthur? Le jeune Cligès est un fruit de la Grèce et du monde arthurien,

"un vaslet qui an Grece fu
Del linage le roi Artu"

(v.9-10),

de même que le roman représente la fusion entre la matière de Rome et celle de Bretagne. Prévenus qu'avant d'entendre l'histoire du fils on nous contera celle du père, nous sommes avertis dès le prologue de la structure bipartite de l'oeuvre. La référence au conte "Del roi Marc et d'Ysalt la blonde" (v.5), texte «perdu», n'annonce-t-elle pas que *Cligès* représente une «réponse» au roman de *Tristan*, le «Tristan et Iseut» de Chrétien de Troyes?

L'éloge démesuré qu'il adresse à "sa dame de Champagne" et qui vient démentir ses protestations, éloge construit sur des *topoi*, la «conviction» que les commandements de la comtesse sont plus importants que sa "painne et s'antacion" d'écrivain semblent préfigurer la soumission totale et inconditionnée de Lancelot à Guenièvre. Si Chrétien va consentir totalement à l'exigence littéraire de sa protectrice,

"Puis que ma dame de Chanpaigne
vialt que romans a feire anpaigne,
je l'anprendrai molt volentiers
come cil qui est suens antiers"

(v.1-4),

Lancelot à son tour va se plier sans rechigner aux caprices de sa maîtresse et accomplir ses ordres avec joie, car "quan que li plect m'atalante" (v.5893) et "molt est qui aime obeïssanz" (v.3798). Chrétien promet donc à «sa dame» - à qui il doit tout - un service de clerc dévoué, ce qui

¹⁷⁵ *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p.13.

n'est pas sans rapport avec le service chevaleresque (amour et armes) offert par Lancelot à la reine au cours du roman.

La structure doublement tripartite du prologue différencie la parole en trois moments: elle est d'abord donnée aux *losengiers* pour être aussitôt désavouée (v.7-15), elle prend ensuite la forme du discours direct interrogatif (v.16-20), pour déboucher enfin sur le discours de soumission totale à la comtesse (v.21-23). À ces trois temps du prologue correspondent les trois personnages impliqués dans la quête de la reine, Keu, Gauvain, Lancelot. Keu a la même inconsistance que le "vanz" (v.12) qui "vante" (v.13); Gauvain, le *fableor*, ne possède que la maîtrise rhétorique du langage, la belle forme suggérée par les pierres précieuses évoquées dans les v. 16-17; enfin Lancelot, le "fadatz", nourri par la fée sa marraine, met son "san" et sa "painne" pour délivrer la reine. L'auteur, qui dans le prologue avait feint d'ouvrir une faille dans son propre personnage en se désignant tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, s'identifie à l'hypostase Lancelot: les disparitions et apparitions du protagoniste au cours du roman correspondent aux éclipses et résurgences de la voix de l'auteur dans le prologue. De même, comme Lancelot, il est capable de combattre "au mialz" et "au noauz" pour "sa seule rien", pour la Reine-Parole.

Et alors la distinction que Chrétien avait semblé instituer entre «son» sens et «celui de la comtesse» se résout. Car le *san* présent au v.23 est homonyme du *san* mentionné au v.1381 dans l'acception de «route, voie». Le *san* désigne alors la puissance insurmontable à laquelle se livre le conteur. Mais ce sens auctorial suppose un sens adéquat du lecteur-auditeur. "La relation de l'auteur avec son texte est telle qu'elle implique une nouvelle relation du lecteur avec le texte"¹⁷⁶.

La distinction entre "ceux qui furent" et

"... qui soloient amer
se feisoient cortois clamer
et preu et large et enorable"

(v.21-23)

et "ceux qui ancor durent" (v.30) mais qui ont tourné "Amors a fable"

"por ce que cil qui rien n'an santent
dient qu'il aiment, mes il mantent"

(v.25-26)

¹⁷⁶ Marie-Louise Ollier, *The Author in the Text. The Prologues of Chrétien de Troyes*, in *Yale French Studies* no.51, 1974, p.32.

semble anticiper la propre histoire d'Yvain. Oublieux de sa parole, le héros, que sa dame avait tenu pour vrai ami, se fera appeler

"le mançoncier, le guileor,
le desleal, le tricheor"

(v.2721-2722)

qui

"se fesoit verais amerres,
s'estoit fos, souduianz et lerres;"

(v.2725-2726).

L'opposition entre le vrai ami qui prend le cœur de l'aimée pour le garder et les "larrons hypocrites" qui "prodome sanblent" fait écho à celle du prologue entre le "cortois mort" et le "vilain vis".

Ce n'est pas le seul parallélisme que propose le prologue. Le récit de Calogrenant (v.142-580) constitue, rappelons-nous, une sorte de «dilatation du prologue». Cette innovation permet à Chrétien de construire son récit à partir de deux instances qui «dialoguent», le **conte** et le **roman**. Car, outre la bipartition traditionnelle du roman, depuis longtemps relevée par la critique et qui fait correspondre la structure d'Yvain à celle d'*Erec et Enide* (conquête d'un bonheur individuel et facile, mis en question par une crise et qu'il s'agit de reconquérir définitivement dans la deuxième partie du roman sur des bases moins égoïstes), *Le Chevalier au Lion* renferme également une deuxième bipartition: celle entre le **conte** de Calogrenant et le **roman** d'Yvain. Le conte de Calogrenant, véritable récit dans le récit, introduit l'essentiel de la matière qui sert de prétexte au roman. On y trouve, sous la forme d'un récit merveilleux, divers motifs caractéristiques à la matière de Bretagne: le voyage vers l'Autre Monde, la rencontre d'un géant, guide vers l'au-delà, une épreuve dangeureuse près d'une fontaine merveilleuse, le défi cosmique suivi d'un combat à caractère eschatologique et dont l'enjeu est l'union avec la fée ce qui, selon l'imaginaire celtique, confère au prétendant la souveraineté. Le conte mythologique de Calogrenant constitue ainsi le pré-texte du roman. Il pose les fondations narratives permettant au récit de se déployer et à Chrétien, le **romancier**, de prendre le relais du **conteur** Calogrenant pour nous raconter les aventures d'Yvain.

Le ton change lorsque Yvain tente à son tour l'épreuve de la fontaine. Alors que le récit de Calogrenant adoptait la forme d'un compte rendu assez froid, le «roman» d'Yvain privilégie la voix intérieure des protagonistes, tout en donnant plus de relief aux personnages, aux décors

et aux événements. L'aventure s'intériorise et s'approfondit: près de la fontaine de Barenton, Yvain ne découvre pas seulement

"aventure por esprover
(sa) proesce et (son) hardemant"
(v.362-363),

mais il découvre l'amour et se découvre lui-même en révélant également au lecteur les méandres de la psychologie amoureuse. C'est ici que le conte devient roman, c'est ici que la littérature prend forme. "La matière archaïque et dilatée du conte se trouve variée, amplifiée, mise en résonance avec les interrogations nouvelles d'un siècle auquel les troubadours ont réappris la séduction amoureuse"¹⁷⁷.

Ce dialogue entre le conte et le roman s'amorce dans l'appel de Calogrenant en faveur d'une lecture du coeur:

"Cuers et orailles m'aportez,
car parole est tote perdue
s'ele n'est de cuer entandue"
(v.150-152).

Élément essentiel, puisqu'il attire l'attention sur le fait que le récit courtois s'adresse à un public d'élite, dont le coeur est sensible au raffinement de l'image autant qu'à la force de l'amour. Et ce public capable d'apprécier l'art du romancier qui a su combiner le «cas d'amour» au «conte d'aventure» en mettant l'accent sur le caractère personnel de l'aventure constitue un modèle pour un public virtuellement réel, appelé lui aussi à dépasser le mythe archaïque par le jeu raffiné de la rhétorique et de l'intellect.

Le prologue du *Conte du Graal* se constitue en une bonne démonstration de rhétorique. Comme un sermon, le discours s'appuie sur une formule sentencieuse qu'il développe en six vers en une sorte de parabole. Il s'agit d'une sentence de Cicéron du *De oratore* ("ut sementem feceris, ita metes") qui prend ici un tour biblique inspiré par la deuxième *Épître aux Corinthiens*. "Mais je vous le dis: qui sème peu récolte peu" (II *Cor* 9,6): Paul y exhorte les Corinthiens à donner leurs aumônes avec générosité et avec joie, opposant aux parcimonieux ceux qui donnent "gaiment". L'allusion peut sembler à première vue une requête assez peu élégante adressée au commanditaire, procédé commun à l'époque. Pourtant le vers suivant: "que fruit a cent doubles li rande" (v.4) conduit directement à la parabole du semeur selon saint Luc (*Lc* 8,6-8). L'allusion

¹⁷⁷ Ph. Walter, Notice à *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, éd. cit., p.1174.

à la qualité de la terre, à sa fertilité, renvoie à la même parabole selon saint Matthieu (*Mt* 13,1-23). Le début d'*Yvain* empruntait au même passage de l'évangile l'idée d'une lecture du cœur: "C'est que l'esprit de ce peuple s'est épaissi: ils se sont bouché les oreilles, ils ont fermé les yeux, de peur que leurs yeux ne voient, que leurs oreilles n'entendent, que leur esprit ne comprenne, qu'ils ne se convertissent et que je ne les guérisse. Quant à vous, heureux vos yeux parce qu'ils voient, heureuses vos oreilles parce qu'elles entendent" (*Mt* 13,15-16). Dans le dernier roman du maître champenois la tonalité religieuse est non seulement plus étendue, mais plus profonde et l'allusion à la bonne terre dépasse le simple symbolisme courtois fondé sur le transfert sentimental de la notion de cœur. Ici la bonne parole est la semence, celui qui la reçoit, la terre plus ou moins fertile. Idée confirmée par la phrase suivante qui applique l'image de la bonne terre au destinataire de l'adresse, le comte Philippe d'Alsace. Le prénom de son patron entraîne la comparaison entre «Philippe et Alexandre», couple que, à la suite de Cicéron (*De officiis*), les moralistes de l'époque médiévale vont invoquer à propos de libéralité. Le *topos* en question opposait à la *liberalitas* du père la *largitio* du fils, modèle de la largesse courtoise. Chez Chrétien pourtant le sens de la comparaison classique a changé: ce n'est plus Alexandre qui est le modèle des vertus, mais Philippe de Flandres "qui mialx valt ne fist Alixandres" (v.14). La critique du personnage d'Alexandre correspond sans doute, ainsi que l'a montré Daniel Poirion¹⁷⁸, à un double revirement. Du point de vue politique, cette grande figure de l'épopée grecque se trouve attaquée au moment où «l'Empire de Rome» déploie une activité de propagande dirigée contre Constantinople. Du point de vue moral, la critique d'Alexandre correspond à une tentative de redéfinir l'idéal courtois. Dans l'opposition entre Philippe et Alexandre se dessine en effet un système de valeurs. Le dernier a amassé

"toz les vices et toz les max
dont li cuens est mondes et sax"
(v.19-20).

Et tout d'abord, en véritable *prodome*, le comte n'écoute aucune mauvaise plaisanterie, il hait la médisance et la violence verbale. Dans le roman, des personnages qui souffrent de ces défauts seront châtiés ou corrigés (le Chevalier Vermeil, Keu, Clamadeu des Îles). S'il s'agissait d'un simple excès de langage, le modèle à proposer serait Gauvain, ici comme ailleurs

¹⁷⁸ V. *Résurgences*, *Op. cit.*, p.191.

le «beau parleur». Mais le texte va plus loin et mentionne parmi les qualités de Philippe l'amour de la justice, de la loyauté, de "Sainte Iglise", pour aboutir, à travers la comparaison entre main gauche et main droite, à l'éloge de la charité chrétienne qui va faire l'objet d'une définition théologique:

"Dex est charitez, et qui vit
an charité, selonc l'escrit,
sainz Pos lo dit et je le lui
il maint an Deu et Dex an lui"

(v.47-50).

Définition rigoureusement exacte, à la seule exception près que "l'escrit" en question n'est pas de saint Paul, mais il s'agit de la première *Épître* de saint Jean (1 Jn 4,8.16). Contre la *superbia* de ceux qui donnent par orgueil, pour dominer, l'homme de bien, le *prodome*, devra unir dans sa personne l'esprit de justice et l'idéal de charité.

Si donc dans l'opposition entre Philippe et Alexandre se dessine un système de valeurs, serait-ce trop de voir dans la distinction entre "main gauche" et "main droite", aussitôt explicitée en

"... vaine gloire
qui vient de fausse ypocrisie"

(v.40-41)

contre

"charité, qui de sa bone oeuvre
pas ne se vante, ençois la covre"

(v.43-44)

l'opposition entre Gauvain, parangon des vertus chevaleresques, mais dont la quête vide aboutit au monde inconsistant du Château des Dames, et le *nice* Perceval, ignorant des règles, mais comprenant que, pour retrouver le Graal, il ne suffit pas de faire, il faut être? En effet l'insistance sur la valeur chrétienne de la chevalerie est un fait nouveau dans ce roman. En lui remettant l'épée lors de l'adoubement, Gornemant va investir Perceval de

"la plus haute ordre avoec l'espee
que Dex a fete et comandee,
c'est l'ordre de chevalerie,
qui doit estre sanz vilenie"

(v.1633-1636).

L'opposition entre Alexandre et Philippe, prolongée par celle entre main gauche et main droite, annonce le dédoublement des aventures de Perceval et de Gauvain. Associée à une nouvelle formule stylistique (la

grandiloquence du modèle virgilien signalée peut-être par la figure d'Alexandre est remplacée par le style tempéré, *mediocris*, suggéré par l'image du semeur), cette dualité affecte la composition, la *conjointure* de l'ouvrage et accuse la rupture avec une certaine tradition du roman chevaleresque. En somme, l'opposition entre Alexandre et Philippe, entre vaine gloire et charité annonce l'opposition des personnages et des styles, de la partie Perceval et de la partie Gauvain, en posant la pierre de touche d'une construction qui devait proposer un nouveau rapport entre christianisme, chevalerie et courtoisie en fonction d'une réalité nouvelle, celle du Graal.

L'allusion finale à son travail d'écrivain, désigné, comme dans *Le Chevalier de la Charrette*, par les termes de *painne* et *antancion*, faisant suite à la référence, à la source (le livre "baillié" par le comte, bien qu'il y ait un flottement, inhabituel chez Chrétien, entre l'idée d'une *translatio* et celle de l'enregistrement par écrit d'un conte oral) est peut-être une «préfiguration» du Graal et de son mystère. Car, à l'instar de la coupe de *Cligés* offerte à un autre Alexandre, le graal réunit matière précieuse et art de l'embellissement. C'est là la grande merveille offerte à la contemplation de Perceval, mélange de mystère et de signification qui illumine cette matière et suscite fascination et enquête.

Pour revenir à la parabole du semeur, la semence est l'objet même de la création littéraire. La "bonne terre" où est semée la parole qui portera beaucoup de fruit fait l'objet d'un éloge hyperbolique et subtil. Elle pourrait figurer Perceval qui, réceptif aux enseignements d'autrui et tirant la leçon de ses propres aventures, apprendra à écouter et à répondre, en un mot à dialoguer. Mais la "bonne terre" pourrait être encore et surtout le lecteur qui, fasciné par l'habile rhétorique de l'auteur, enveloppé par la magie des mots, se laisse entraîner, à l'instar de Perceval dans la «quête du sens». Le semeur se confondrait alors avec l'auteur même, qui a substitué la plume à la charrue et qui jette le grain de la parole dans les sillons tracés sur le parchemin, geste qui reprend et prolonge le geste fondamental du Créateur. La parabole du semeur figurerait donc justement la relation d'écriture-lecture. Tout comme dans *Cligés*, l'insistance sur la *clergie* et l'énumération de ses précédentes oeuvres doivent attirer l'attention du lecteur sur l'auteur en tant que créateur de littérature et sur le roman à suivre en tant que «fiction» produite par un «romancier».

Les prologues «réflètent» donc les romans tant dans leur contenu que dans leur forme, leur énoncé et leur énonciation. Segments réflexifs prospectifs, ils anticipent sous une forme symbolique le récit à suivre. S'ils

privent le lecteur du plaisir du suspens, ils lui proposent en échange le plaisir plus raffiné du jeu intellectuel de l'*antancion* et de la quête d'une écriture qui fait sens. Il ne faut oublier non plus que le narrateur s'assume dans l'espace du prologue comme auteur et s'adresse à un public qu'il «guide» dans l'interprétation des faits racontés, tout en le façonnant par son discours. Les interventions directes (la conscience de son art d'écrivain, l'éloge de la *clergie*, le désir d'enseigner, les réflexions sur "sa painne et s'antancion", la conviction que le lecteur est une "bonne terre") visent à activer un lecteur modèle dont les compétences interprétatives sont susceptibles d'actualiser pleinement les virtualités du texte. En intégrant une réflexion sur l'activité de l'auteur, les prologues définissent aussi l'activité du lecteur, essentielle dans l'élaboration du sens. «Reflets» du roman dans son ensemble, les prologues privilégient la fonction de communication du texte et offrent en même temps la possibilité d'une lecture totalisante, horizontale et verticale, qui pulvérise la linéarité du texte et est propre à l'intertextualité.

Le rôle privilégié accordé à la lecture dans le processus de compréhension du texte, le nouveau statut de collaborateur, voire de complice, assigné au lecteur, invité à s'impliquer lui aussi dans la quête du sens, la conscience que le narrateur ne peut (plus?) être le dépositaire d'une plénitude de sens révèlent une dimension «dialogique» indéniable des romans du maître champenois. «Faire un roman» ne signifie pas seulement pour Chrétien «parler de quelque chose», «conter le monde», mais aussi «parler à quelqu'un», participer à un circuit d'échanges où la parole appelle une réponse. Le sens des textes, compris comme «réponse aux questions», ne s'actualise que dans la conscience du lecteur, ce qui met les deux instances «en présence», tels deux participants à un dialogue.

En outre, surtout au Moyen Âge, la lettre est ainsi faite que le sens lui vienne de surcroît, non parce qu'il est en elle, mais plutôt dans le lecteur, capable de jouir devant l'art de l'écrivain à unir Science et Éloquence. Il n'y a pas de sens caché, mais seulement un sens à construire. À la limite, ajouter à la lettre un sens, c'est produire une lettre nouvelle. "Le sens n'est rien d'autre que le nouveau texte engendré du premier"¹⁷⁹.

Cas singulier parmi les genres poétiques médiévaux, le roman se propose dès ses débuts, c'est-à-dire depuis Chrétien de Troyes, comme

¹⁷⁹ Charles Méla, *Le Beau trouvé. Études de théorie et de critique littéraire sur l'art des «trouveurs» au Moyen Âge*, Paradigme, Caen, 1993, p.250

activité ayant en soi sa propre finalité. Né d'une attitude réflexive vis-à-vis du langage, genre par excellence spéculaire, à la fois distant de son objet et tourné sur lui-même, le roman est, dès son apparition texte ouvert à l'ironie et espace d'intertextualité.

Si le discours intertextuel avec sa vocation ludique, critique et exploratoire se manifeste de prédilection dans les périodes de pulvérisation et de renaissance culturelles, il ne serait peut-être pas déplacé de le repérer dans l'époque que l'on appelle «la Renaissance du XIIe siècle» et dans l'oeuvre de celui que l'on tient pour «fondateur du roman européen». Pour ma part, j'ai essayé de «dialoguer» avec les textes du maître champenois et de participer, à leur côté, à cette quête jamais achevée d'une vérité. Parce que si être signifie communiquer et "vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre"¹⁸⁰, quand le dialogue finit, tout finit. C'est pourquoi le dialogue ne peut et ne doit jamais finir.

h. «Quand dire, c'est faire». Dialectique de la parole dans «Le Conte du Graal».

"...il fu tans et leus de parler..."

(v.4642-4643)

Au terme de cette interrogation sur les signes et leurs sens dans les romans du maître champenois, force nous est de revenir une dernière fois au *Conte du Graal*. Non seulement parce que cet itinéraire dans le royaume des Signes et des Sens a commencé en accompagnant Perceval dans sa tentative de déchiffrer la subtile dialectique de la *semblance* et de la *senefiance*, mais aussi et surtout parce que *Le Conte*, roman de l'apprentissage, est aussi (et surtout) roman de la parole. Ou plutôt roman de l'apprentissage de la parole. Ayant suivi l'entrée de Perceval dans l'univers des signes, il me faudrait l'accompagner aussi dans l'univers de la parole. Car au fond la démarche du "vaslet nice", lire le sens du monde, poser des questions, entendre la voix de l'autre et y répondre, réponse créatrice de sens, réponse qui est Sens, c'est l'itinéraire exemplaire de tout lecteur, donc le mien également.

¹⁸⁰ M. Bakhtine, in T. Todorov, *Op. cit.*, p.149.

Jusque là, en accompagnant le parcours de Perceval dans ses deux dimensions, lecture des signes et apprentissage/apprivoisement de la parole, nous avons suivi un trajet linéaire qui a voilé peut-être la symétrie évidente du roman. C'est cette symétrie porteuse de sens, cette circularité qu'il s'agit d'interroger maintenant.

La symétrie la plus évidente entre la «partie Perceval» et la «partie Gauvain» a été bien remarquée par les commentateurs de l'oeuvre de Chrétien. Je m'arrêterai ici sur les significations de cette correspondance dans le plan qui m'intéresse, celui d'une dialectique de la parole. Perceval quitte sa mère en la tuant de chagrin pour répondre à l'appel d'un «père»: père mort dont il suit la vocation chevaleresque, père "par mi les jambes navrez" (v.434), comme le Roi Pêcheur, ayant perdu "sa granz terre, ses granz tresors" (v.436), ce qui rappelle encore la Gaste Terre du roi infirme du Château du Graal. Mais «père» aussi d'une royauté spirituelle dont l'ermite lui dévoile une partie des secrets et à laquelle il peut prétendre accéder. Gauvain, à l'inverse, accusé en pleine cour du meurtre du roi d'Escavalon, quitte le monde du «père» (la cour du roi Arthur, son oncle) pour aboutir au monde des ombres où il est accueilli par les «Mères» (en fait sa mère et sa grand-mère), en un plein climat de féerie. Chrétien a disposé donc en chiasme les aventures des deux héros: "la *partie Perceval* s'ouvre avec la Veuve Dame, la *partie Gauvain* se referme sur la joie de la mère de Gauvain. Le château du Graal s'entoure d'images de deuil et de douleur, mais ouvre la perspective religieuse du salut et de la Vie; le château des Reines se pare de tous les prestiges de la féerie mais n'échappe pas à l'emprise de la mort"¹⁸¹. Symétrie qui va jusqu'aux détails car, au terme des aventures racontées par Chrétien, Gauvain envoie à la cour d'Arthur un messenger, un "vaslet" (mot qui, on se rappelle, désignait fréquemment dans la première partie Perceval, encore dépourvu de nom), en l'avertissant qu'il va trouver le roi "mout correcié" (v.8833), attitude «mélancolique» qui rappelle l'hypostase du roi "pansis et muz" (v.909) sous laquelle Arthur s'était présenté au jeune *nice*.

Ici comme ailleurs, Gauvain est le beau parleur, le *fableor*, alors que Perceval est celui qui n'écoute pas, qui parle «à côté» ou tout simplement se tait quand il faut parler. Cette opposition entre les deux soulignerait-elle l'opposition entre deux types de parole, la parole vaine et la parole maladroite mais innocente, qui crée en se créant? On est tenté d'y répondre par l'affirmative si l'on analyse attentivement la conjointure du roman, fondée sur

¹⁸¹ Charles Méla, *La Reine et le Graal*. Op. cit., p.91.

une "esthétique de la négativité et de la déconstruction"¹⁸². À travers les deux «parties» du roman et à travers leurs deux protagonistes, la narration bavarde, la rhétorique de l'amplification s'opposent à la retenue, à la litote, au silence même. Dans *Le Conte du Graal* la rhétorique est perpétuellement mise en échec, qu'il s'agisse de discours mal interprétés, de paroles prononcées à travers, de bonnes intentions dépourvues d'efficacité, de questions décisives non-posées.

D'ailleurs toute la seconde partie du roman accentue la défaite d'un projet démonstratif (tout en mettant en question une certaine formule narrative) par la tendance à la déconstruction du mythe. Le mystère quitte la scène pour ne subsister que dans un résidu de mots. Les aventures de Gauvain rappellent la plupart des motifs chevaleresques ou amoureux auxquels Perceval s'est trouvé confronté dans la première partie du roman, non pour faire réussir le neveu d'Arthur à sa place ni pour préparer la «réhabilitation» de Perceval pour ce type d'aventures. Gauvain n'est donc plus le simple «repoussoir» du héros, rôle qui lui était dévolu dans la *Charrette*. Au contraire, les aventures qu'il rencontre le conduisent à un monde illusoire (monde de la mort?) où s'enlisent tous les projets. Elles restent toujours en suspens après avoir chassé la merveille de l'autre monde, en «dévoilant» l'identité des personnages qui y étaient d'abord apparus comme des forces surnaturelles, pour finir au Château des Dames lequel, on l'a vu, fait pendant au Château du Graal. Chrétien voudrait-il dire que le trajet des paroles vaines, fussent-elles belles et parées de tous les atours de la rhétorique, descend (et fait descendre) dans «l'Autre Monde» de l'illusion?

L'analyse de la première partie pourrait peut-être fournir une réponse. Surtout si l'on prend garde que cette partie présente elle aussi une forte symétrie, non dépourvue de signification. Ainsi l'épisode initial (le matin dans la forêt) et l'épisode final (Perceval chez l'ermite) se répondent et se correspondent. Le roman commence un matin de printemps dans la forêt; Perceval rencontre les pèlerins un matin de Vendredi Saint, donc toujours le printemps. À l'atmosphère joyeuse et «insouciant» du premier épisode:

"Ce fu au tans qu'arbre florissent,
fueillent boschaige, pré verdissent,
et cil oisel an lor latin
dolcemant chantent au matin
et tote riens de joie anflame"

(v.69-73)

¹⁸² D. Poirion, *Op. cit.*, p.211.

correspond l'atmosphère sérieuse et recueillie du chemin désert qui mène à l'ermitage. Le *topos* de la *raverdie* suggère l'éveil au monde du jeune homme, à la joie et à la gloire que celui-là peut offrir, le désert est fuite du monde et de ses vanités. À l'apparition des cinq chevaliers dans leurs armures éblouissantes fait pendant la rencontre des cinq chevaliers accompagnant dix dames, tous allant à pied et en costume de pénitents. La dominante masculine et agressive (les cinq chevaliers armés sont à la recherche de cinq autres et de trois pucelles) fait place à une dominante féminine et inoffensive. Si lors de la première rencontre, l'auditif précède le visuel (on se souvient que le bruit des armes avait fait prendre à Perceval les cinq chevaliers pour une apparition démoniaque, leur vision les faisant identifier à des anges) et enfin le «dialogue», ici celui-ci est noué à propos de la tenue guerrière de Perceval qui fait contraste avec l'humble costume des pèlerins. Là les cinq chevaliers voulaient savoir le chemin qu'avaient emprunté les cinq autres et les trois pucelles, ici Perceval se voit indiquer le chemin vers l'ermitage. Mais sans doute la plus grande différence réside dans la manière dont s'amorce le dialogue. Lors de la première rencontre on ne peut même pas parler de dialogue. Le chevalier interroge, mais Perceval répond «à côté», par une autre question (et on ne peut manquer de remarquer que celui qui s'empresse de poser des questions intempestives «oubliera» de les poser au Château du Graal). Il reçoit des réponses (qui marquent au fond l'irruption de la culture chevaleresque dans sa vie, même si elle prend la forme de «nomenclature», de «paradigme»), mais il n'en donne pas à son interlocuteur impatient d'obtenir des renseignements sur l'autre troupe. Dans l'épisode qui précède l'arrivée chez l'ermite, le dialogue débute toujours par une question posée à Perceval à propos de sa tenue et continue également par une question du héros: "Quex jorz est-il donc lui?" (v.6056). Mais avec la réponse, qui est en même temps une catéchèse car elle contient en résumé les éléments d'une profession de foi chrétienne (v. 6057-6090), Perceval éclatera pour la première fois en larmes, s'enquerra du chemin qui conduit à l'ermitage et "plorant s'an vet vers le boschage" (v.6125). Arrivé chez l'ermite, le signe des larmes, correctement «du» par le saint homme, est aussitôt suivi par l'invitation d'ouvrir son coeur. Perceval va se confesser et en échange son oncle lui dévoilera une partie des mystères du graal et «à l'oreille» lui enseignera une prière des saints noms de Dieu.

La comparaison entre les deux épisodes dévoile toute l'étendue (et la signification) du trajet parcouru par Perceval ou plutôt l'étendue et la signification de son apprentissage de la parole. L'incapacité au dialogue affecte Perceval dans toute la première partie du roman (cf. supra V,2,a et

c). Il ne fait pas attention aux questions du chevalier dans la forêt et, au lieu d'y répondre,

"li vaslez a autres noveles
anquerre et demander autant"
(v.184-185),

tout comme, aussitôt après, il

"... autant mout petit
a ce que sa mere li dit"
(v.487-488).

Il n'écouterà non plus les protestations désespérées de la Demoiselle de la Tente dans cette indifférence à l'autre qui le caractérise dans cette première partie du roman:

"Li vaslez a son cuer ne met
rien nule de ce que il ot"
(v.732-733),

tout comme il ne se souciera point de la douleur du roi Arthur, manifestée par des signes et exprimée par des paroles:

"Li vaslez ne prise une cive
quan que li rois li dit et conte,
ne de son duel ne de la honte
la reïne ne li chaut il"
(v.966-969).

Il y a une différence toutefois et elle concerne la compréhension «littérale» (ou plutôt «à la lettre»). N'écoutant pas la parole de sa mère, il n'en retient que le sens littéral, la «forme». C'est pourquoi son comportement chez la Demoiselle de la Tente est inadéquat: il veut appliquer une «forme» (celle du code de comportement courtois) à un contenu inapproprié. Ne pas écouter la parole, c'est en manquer le sens et cela peut être un geste grave, aux conséquences meurtrières (dans le sens propre pour la mère, dans un sens qui est très près de devenir propre dans le cas de la Demoiselle de la Tente). À la cour d'Arthur, Perceval comprend toujours à la lettre les paroles sarcastiques de Keu ou plutôt ce novice de la parole ne possède pas le savoir requis pour entendre l'ironie. C'est ce que Arthur fera observer à Keu (v.1006-1030). Mais la compréhension littérale s'avère être parfois correcte, à l'insu (ou à l'encontre même) du locuteur. Perceval aura les armes tant convoitées. Il aura la «forme» de la chevalerie, mais non le «sens»¹⁸³.

¹⁸³ Il convient aussi de remarquer qu'il aura obtenu cette «forme» sans respecter les formes! Le Chevalier Vermeil s'attend à un combat singulier et défie le *nice* selon les formes. Ignorant des usages chevaleresques et furieux de se sentir frappé "par les espauls an travers" (v.1103), donc par derrière, il visera à l'oeil du mieux qu'il pourra et lancera son javelot en touchant mortellement son adversaire.

Indifférent au sens et à l'autre, celui-là ne lui a pas fait complètement défaut car, en tuant le Chevalier Vermeil, Perceval venge l'humiliation d'Arthur, même si le sens profond de son action lui échappe¹⁸⁴. Pour l'instant, soucieux uniquement de forme, il surajoute la forme nouvelle (l'armure) sur l'ancienne (les vêtements de rustre confectionnés par sa mère - v.1150-1170), au grand étonnement de l'écuyer Yonet dont l'interprétation évaluatrice "Grief chose est mout de fol aprandre" (v.1171) se transmet au lecteur et révèle une «distance esthétique» par rapport au jeune sauvageon.

Mais les deux formes superposées n'ont pas de sens, tout comme n'aurait pas de sens la forme romanesque recouvrant tout simplement celle du «conte» primitif. Écrire un roman, c'est adapter, traduire, «conjoindre» la forme à son sens et ce sera Gornemant qui accomplira la «*translatio*», qui fera quitter au valet

"... la robe sote
[les] revelins et [la] cote
que sa mere li ot bailliee"

(v.1419-1421)

pour lui faire revêtir

"chemise et braies de cheinsil
et chauces taintes an bresil
et cote d'un drap de soie ynde,
qui fu tissuz et fez an Ynde"

(v.1597-1600),

accordant ainsi pour la première fois *semblance* et *senefiance*, même si le héros n'en est pas encore conscient.

N'est-ce pas là l'activité même du romancier qui revêt sa matière d'un beau et fin tissu de paroles, d'une "bele conjointure"? Le dire

¹⁸⁴ Emmanuèle Baumgartner a attiré l'attention sur la série d'écart par rapport à la norme du récit chevaleresque arthurien que renferme l'épisode du Chevalier Vermeil (*Le Défi du Chevalier Rouge dans Perceval et dans Jaufré*, in *Le Moyen Âge*, t.83, no2/1977). L'arrivée du mauvais chevalier a d'habitude pour fonction dans le texte de troubler l'ordre du monde arthurien et de susciter l'aventure (voir le défi de Mélégant au début du *Chevalier de la Charrette*). La victoire du protagoniste sur ce fauteur de désordre se situe à la fin du roman. Or Perceval triomphe presque en jouant de son adversaire alors qu'il n'est même pas encore chevalier! L'utilisation différente de matériaux connus du lecteur fait éclater la structure romanesque traditionnelle et soulève autant de points d'interrogation quant aux raisons de cet écart.

poétique est un faire. C'est toujours le prud'homme Gornemant qui met en garde le jeune *nice* contre la vaine parole. Car celui qui jusque là n'écoutait pas et parlait de travers, parle maintenant en reproduisant des mots qui ne sont pas siens (les enseignements de sa mère dont, on l'a vu, il n'a retenu que la lettre). Parler avec les paroles des autres, paroles formelles, ferait de Perceval le «double» de Gauvain, *le fableor*, l'exposerait à l'inauthenticité. Mais pour trouver la parole juste, il faut faire l'expérience du silence. C'est ce que Gornemant entend par la recommandation de ne pas trop parler:

"Et gardez que vos ne soiez
trop parlanz ne trop noveliers.[...]
Qui trop parole pechié fet"

(v.1646-1647.1652).

Selon son habitude, Perceval comprendra de travers cette «deçon du silence». À Beaurepaire il sera indifférent aux signes ("terre gaste", "foible pont", "pucele maigre et pale") et, avant que Blancheflor ne lui adresse la parole, il restera muet. D'ailleurs au long de l'épisode, c'est Blancheflor qui mène le jeu et maîtrise la parole. Perceval est «agi», mais l'efficacité de la parole, c'est qu'elle rend agissant. Pour la première fois Perceval est en mesure d'entendre, d'interpréter correctement la parole d'autrui et d'agir en conséquence (il n'en est pas de même, comme on l'a vu, du langage des corps). Pour la première fois aussi la parole transformée en acte et devenue renommée mérite d'être racontée: à la cour d'Arthur, dans une autre cour royale ou seigneuriale, à tout lecteur qui, à l'instar de Perceval, voudra bien

"et poinne et cuer et ialz avoir:
par ces .III. puet an tot savoir"

(v.1463-1464).

Si à Beaurepaire Perceval fait preuve d'un silence «timide», au Château du Graal il observera un silence «ébloui». Il n'est pas besoin de préciser que la scène du cortège représente le pivot autour duquel s'articulent les deux parties du récit et autour duquel s'organise la dialectique de la parole. Le château du Graal, surgi comme une apparition onirique "an un val" (v.3044), après qu'on a franchi une rivière à l'eau "roide et parfonde" (v.2980) et escaladé un rocher, le château du Graal donc est l'espace de la parole devenue épreuve. Non plus indifférent, mais ébloui par l'apparition lumineuse du Graal, Perceval s'abstient de poser la question qui lui brûlait pourtant les lèvres. La scène est construite en fonction d'un scénario complexe. Le récit est découpé en séquences

visuelles, vues de la perspective de Perceval qui, en dépit des signes, reste passif, submergé par les images, là encore «agi» par les événements comme il avait été agi par les paroles habiles de Blancheflor.

La lance qui saigne, le graal fait d'or et de pierres précieuses, le tailleoir d'argent, tous objets lumineux et baignés dans la lumière qui vient des chandelles mais qui émane surtout du graal représentent un condensé du religieux. "Les questions sur la vie, la naissance et la mort, sur la nourriture, la faute, la souffrance et le sacrifice sont suggérées par cette énigme qui constitue le cortège"¹⁸⁵. À la fois surgissement et occultation, suscitant les questions, mais scellant par excès d'émerveillement les lèvres du nîce, la cérémonie du Graal est "l'épiphanie de l'être qui s'impose sur le fond du secret"¹⁸⁶. L'épreuve, on l'a vu, est devenue épreuve de parole. La question n'est pas seulement réparatrice de la souffrance du Roi-Pêcheur et des malheurs de la Gaste Terre. Elle se trouve à l'origine du sens, parce qu'elle appelle l'élucidation de la réponse. S'abstenir de poser la question (ou la remettre à plus tard), c'est s'interdire l'accès au sens. C'est pourquoi lorsque, le lendemain, Perceval se décide enfin de parler, seul le silence fait écho à sa parole:

"Il i apele et hurte asez:
l'an ne li oevre ne dit mot"

(v.3362-3363).

Pour avoir failli à l'épreuve de la parole, le château du Graal, espace intérieur qu'il faut ouvrir en s'ouvrant à l'autre afin de prendre conscience de soi, s'avère être un piège pour Perceval. Le pont-levis qui se lève brusquement ferme au héros l'accès au monde du Sens. La deuxième partie des aventures du jeune homme présentera la traversée du désert qu'est l'apprentissage de la parole et du silence, la remontée vers le Sens.

Ce rapport complexe de la parole et de l'être, de la question et de la vérité me détermine à oser une comparaison entre la visite de Perceval au Château du Graal et la vocation de Paul de Tarse sur le chemin de Damas. Les deux épisodes présentent plusieurs parallélismes. Perceval comme Paul se dirigent vers le passé: le premier quitte Blancheflor afin de retrouver sa mère

"et il ne fine de prier
au roi de gloire, le suen pere,
que il li doit veoir sa mere"

(v.2975-2977).

¹⁸⁵ D. Poirion, Notice à *Perceval ou Le Conte du Graal*, in Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, éd. cit., p.1313.

¹⁸⁶ Michel Stanesco, *Le secret du Graal et la voie interrogative*, art. cit., p. 28.

Le second se rend à Damas muni de lettres du grand prêtre pour amener enchaînés à Jérusalem les hommes et femmes adeptes de la nouvelle Voie et donc, selon lui, ennemis de l'Ancienne Loi. Les deux sont confrontés à une apparition lumineuse et soudaine ("soudain une lumière venue du ciel l'enveloppa de sa clarté" - *Actes* 9,3), qui tranche sur la «banalité» de la situation où ils se trouvent:

"Que qu'il parloient d'un et d'el,
uns vaslez d'une chambre vint..."

(v.3178-3179).

La lumière qui accompagne l'apparition est éblouissante: elle fait tomber Paul à terre, elle fixe le regard de Perceval sur le graal qu'il voit "trespasser" "par devant lui tot discovert" (v.3289), mais à partir de là les analogies s'arrêtent. Dans le cas de Paul, la lumière s'accompagne de parole: «une voix» lui pose la fameuse question "Saoul, Saoul, pourquoi me persécutes-tu?" (*Ac* 9,4), alors que le cortège resplendissant est silencieux. Il y a eu, il est vrai, mais à une certaine distance, la parole du Roi Pêcheur, doublement annonciatrice, de la souffrance de l'hôte, à laquelle, comme d'habitude, Perceval ne fait pas attention, et de la destinée exceptionnelle du héros, puisqu'il se voit offrir une épée qui lui fut "jugiee et destinee" (v.3156). Il y a encore, dans *Le Conte*, la voix du narrateur nous avertissant sur le danger du silence de Perceval (v.3236-3239), mais elle est sensible au lecteur, pas au protagoniste. Parce que, pour Paul, la lumière est parole, il pourra poser la question salvatrice, portant sur l'identité: "Qui es-tu Seigneur?", question qui recevra aussitôt réponse, alors que Perceval garde le silence à propos des deux questions qu'il aurait dû poser: «pourquoi» à propos de la lance et «pour qui» (donc encore question sur l'identité) à propos du Graal. La lumière "plus éclatante que le soleil" (*Ac* 26,13) fait perdre effectivement la vue à Paul qui, "quoiqu'il eût les yeux ouverts, ne voyait rien" (*Ac* 9,8), si bien qu'on doit le conduire par la main jusqu'à Damas. Au bout de trois jours, guéri par le disciple Ananie, il lui tombe des yeux comme des écailles et il recouvre la vue en même temps qu'il recevra son nouveau nom, Paul, signe de l'homme nouveau qu'il est devenu. Perceval lui aussi a les yeux grands ouverts et semble jouir de la vue, mais il est évident qu'entre les deux «l'aveugle» c'est lui. Car «l'aveuglement» de Paul est effet de la révélation reçue: se détournant du passé, ses yeux «se ferment» sur «de monde», sur l'inauthentique, pour s'ouvrir à la vérité. Les yeux de Perceval sont encore grands ouverts sur les apparences. La lumière est là, mais les yeux «humains» du héros sont incapables de la percer. Tout

l'itinéraire de Perceval vise désormais à lui découvrir la relation entre son silence et son aveuglement. Ce cheminement progressif vers la vérité ouvre ses lèvres, ses yeux, son cœur.

La révélation sur la parole manquée, sur les effets meurtriers du silence qui est absence de questions se réalise, comme on l'a vu, en trois étapes. La rencontre avec la cousine, dans la forêt, marque la fin d'une étape et un nouveau départ. Jusque-là, les épisodes s'étaient organisés selon le même schéma: les conseils reçus par le protagoniste (de sa mère ou de Gornemant) déterminent un comportement inadéquat avec une femme (la Demoiselle de la Tente, Blancheflor) et avec un roi (Arthur, le Roi Pêcheur), en le conduisant à une confrontation avec la mort (le Chevalier Vermeil, l'amant de sa cousine). Le dialogue de Perceval avec sa cousine est le premier dialogue réussi: pour la première fois c'est Perceval qui a l'initiative de saluer l'autre; le dialogue est alerte, les répliques «volent» d'un interlocuteur à l'autre (v.3448-3676). La rencontre avec la cousine constitue aussi la première étape d'une prise de conscience des effets de la parole manquée. Perceval apprend qu'il n'est pas seul au monde, à côté de lui il y a d'autres personnes, ayant les mêmes droits que lui, d'autres qui ont eu à souffrir par suite de son comportement «irresponsable»: le silence chez le Roi Pêcheur, la mort de sa mère comme celle du bien-aimé de la cousine (événements que celle-ci met sur le même plan, v. vers 3588-3597) sont les conséquences de son indifférence aux autres. La rencontre avec la cousine, c'est surtout le moment où Perceval a la révélation de son nom ce qui, comme dans le cas de Paul, est le signe d'une nouvelle identité. Perceval n'est pas encore un «homme nouveau». Mais celui que l'on appelait jusqu'alors "beau fils", ou "beau frère", ou "valet" se sent appeler à percer-le-val du mystère du Graal, à forcer les barrières du silence, à réunir parole et lumière.

La parole a donc une dimension sociale. C'est ce que Perceval va expérimenter dans la deuxième rencontre de la Demoiselle de la Tente. L'état misérable de cette dernière est lui aussi un effet de «l'indifférence» du héros. La rencontre qui se constitue en deuxième dialogue réussi de Perceval prouve qu'il a enfin intériorisé cette dimension sociale du langage laquelle correspond aux conseils de comportement dispensés par sa mère et par Gornemant. La parole réparatrice (les excuses demandées à la Demoiselle et l'explication donnée à l'Orgueilleux) est aussitôt suivie par l'action réparatrice. La victoire de Perceval sur l'Orgueilleux ne semble être rien d'autre que la force de la parole de vérité. Parole qui devient message, non pas porteur de vaine gloire, mais annonciateur d'une autre

réparation, au bénéfice de la Pucelle qui rit, elle aussi victime innocente de la méchanceté de Keu. L'ambassade de l'Orgueilleux à la cour d'Arthur révèle également une autre dimension de la parole: le «dire» du messager provoque le «faire» d'Arthur. Le roi n'est plus "pansis et muz", mais fait un serment qui anticipe curieusement celui de Perceval:

"ja mes an chanbres ne an sales
.II. nuiz pres a pres ne girrai
jusque tant que je le verrai,
s'il est vis, an mer ou an terre,
einz movrai ja por aler guerre"

(v.4116-4120),

parole aussitôt suivie par l'acte.

La rencontre de Perceval et de la cour d'Arthur, deuxième étape de sa prise de conscience, est aussi un carrefour de la narration. L'épisode des gouttes de sang sur la neige semble opposer, en sens inverse, les valeurs du silence et de la parole. Car, appuyé sur sa lance et contemplant l'enluminure naturelle des trois gouttes de sang vermeil sur la neige blanche, sans entendre les paroles de défi de Sagremor et de Keu et répondant à la parole courtoise de Gauvain essentiellement parce que le soleil avait effacé le support physique de sa contemplation, Perceval semble rejoindre le héros naïf et indifférent qu'il était au début du roman. Il semble seulement, car les valeurs de la parole et du silence sont changées dans cet épisode. Le silence n'est plus indifférence, mais contemplation, dialogue intérieur qui peut combler l'absence de l'autre. La parole que Perceval entend, parole agressive ou formellement courtoise est «vaine»: elle ne renferme pas le Sens, celui-ci se trouve dans la contemplation.

La vision de l'absence met fin à l'aveuglement de Perceval. Ou plutôt lui fait prendre conscience de cet aveuglement, symbolisé par les yeux caves de la Laide Demoiselle. Les reproches dont elle l'accable insistent tant sur l'échec que sur la responsabilité du protagoniste et dévoilent une nouvelle dimension de la parole: son pouvoir trompeur, sa capacité d'illusion. Piège où tombent les autres chevaliers d'Arthur, mais qu'évite Perceval. En apparence, ses paroles se situent encore «à côté». Mais le "tot el" se situe «à côté» de la vaine gloire et «du côté» de la vérité. À la parole tentatrice de la Demoiselle répond la parole différente et qui se veut réparatrice de Perceval. Là encore parler, c'est faire. Mais pour la «vérité» du Graal, le faire ne suffit pas. Dans un sens, Perceval répond «à côté» du défi de la Laide Demoiselle car il ne retient pas de ses reproches qu'il doit apprendre à «être par rapport à autrui» (thème fondamental de tous les romans du maître champenois, but des quêtes de

tous les protagonistes). C'est pourquoi la réparation des erreurs à laquelle on s'attend ne se produit pas: nous ne connaissons que les cinq années d'errance et «l'oubli» de Perceval.

La visite du héros chez son oncle, l'ermite, représente la dernière étape et la plus importante de la révélation de la parole. Les multiples références à la *caritas*, qui sont autant d'allusions au prologue, semblent annoncer un nouveau Perceval, susceptible d'articuler harmonieusement le naturel et le social, adapté aux réalités et à la Réalité et capable de les servir. Le silence devenu éloquent et efficace rejoint la parole. Parole-aveu qui extériorise la faute, donc en libère le sujet. Parole qui découvre (une partie de) la Vérité. Parole qui est réponse aux questions, donc Sens. Parole prononcée (confession) et reçue (prière secrète des noms de Dieu) qui devient Verbe.

En ce point, avec la prière que Perceval reçoit dans l'oreille, le roman arrive à la limite de son Je/Jeu. La parole de l'auteur, jusque-là toute-puissante, s'efface pour laisser la place à une parole venue d'ailleurs. Le sens se tait, car il touche au Sens. L'ermite a révélé à Perceval tout ce qu'il devait savoir, l'auteur nous a découvert la signification d'un trajet: du silence à la parole, de l'indifférence à la participation, du faire à l'être, des mots à leur Sens. Désormais on peut s'engager à côté de Perceval dans la quête de la vérité, car l'aventure de Perceval peut être interprétée comme une aventure du Sens.

Dans une époque où la recherche du sens second a été formalisée au point de constituer le noyau de la démarche exégétique, on peut, je crois, retrouver quatre niveaux de sens (les fameux «quatre sens de l'Écriture») dans l'itinéraire de Perceval¹⁸⁷. Jusqu'à l'épisode des gouttes de sang sur la neige, Perceval ne connaît que le sens littéral (et encore!). C'est pourquoi au Château du Graal il est ébloui dans le sens d'aveuglé: il est (encore) incapable d'aller au-delà de l'apparence des choses, de percer leur essence (ou leur sens). La contemplation des

" .III. gotes de frés sanc
qui anluminoient le blanc"

(v.4426-4427)

¹⁸⁷ Il est bien connu que la méthode des quatre sens est réservée exclusivement par l'exégèse médiévale à l'Écriture Sainte. Toute extension à un texte profane était, du point de vue médiéval, illégitime. Encore les quatre sens se trouvaient **simultanément** dans chaque passage de l'Écriture, alors que, dans ma lecture, leur acquisition par Perceval offre un caractère **diachronique**. Cette possible lecture se présenterait, à l'instar de la riche intertextualité biblique présente dans l'oeuvre du maître champenois, comme un «moire de la mémoire».

qui lui suggèrent "la fresche color del vis [s'] Jamie la bele (v.4429-4430) marque l'entrée de Perceval dans le sens **allégorique**, sens spirituel qui soulève le voile recouvrant la vérité, rend présente l'absence, découvre la *senefiance* des choses. La visite chez l'ermite, lorsque Perceval apprend le lien entre son silence et son péché d'indifférence, cause profonde de son échec, correspond au sens **moral** ou tropologique. Enfin, son deuxième retour (hypothétique mais prévisible) au château du Roi-Pêcheur qui lui aurait valu la connaissance ultime et plénière de la vérité du Graal, aurait constitué le niveau de sens **anagogique**, en rapport avec l'eschatologie puisque le sens du Graal est situé dans l'a-venir. En tout cas, c'est dans ce sens que l'auront compris les écrivains qui ont repris le *Conte* pour lui donner une fin concrète et positive et pour combler la question restée sans réponse et qui laissait (et laisse) le lecteur sur sa faim, même si toutes ces tentatives de «rétablir» l'histoire perturbée ou défaite par Chrétien ont eu pour effet la dépoétisation et l'«allégorisation» de ce qui devait être essentiellement objet d'une question, donc sens.

Mais la quête du sens de Perceval suggère aussi la démarche même du lecteur. Telles les questions intempestives du jeune *nice* dans la forêt devant les cinq chevaliers, les questions du lecteur obligent à des réponses auxquelles l'auteur n'avait peut-être pas pensé, mais qu'il consent à donner. L'éblouissement de Perceval devant la merveille lumineuse du Graal ne pourrait-il pas traduire l'étonnement admiratif devant la beauté «lumineuse» (et enluminée) du Livre? Le héros abîmé dans sa contemplation amoureuse des trois gouttes de sang n'est-il pas l'image même du lecteur qui, contemplant les traces (rouges ou noires) sur le «blanc» du parchemin, enrichit la lettre de sens? Enfin, avec Perceval qui se confesse à l'ermite, le lecteur se voit lui aussi «obligé» de répondre, d'assumer ses responsabilités envers le texte, de comprendre le pouvoir des mots. Dans ce sens, le parcours de Perceval est exemplaire de l'itinéraire de tout lecteur. Si *Le Conte du Graal* pousse à la perfection l'art de la lecture emblématique proposée par Chrétien dans tous ses romans, mais avec une nouvelle insistance depuis *Le Chevalier de la Charrette*, on peut affirmer à juste titre que ce roman qui conduit à une confrontation nouvelle et systématique de la chevalerie avec le monde de la merveille, avec le monde «autre» du Graal dans la quête de la vérité, est aussi une «emblème» de la lecture.

Si l'efficacité et le degré d'achèvement d'une oeuvre sont fonction de la possibilité de lui répondre, de se situer par rapport à lui en une position de dialogue, il faut reconnaître au *Conte du Graal* le caractère de

monumentalité dans l'acception de M. Riffaterre¹⁸⁸ : c'est-à-dire ce qui lui permet de dépasser la simple communication éphémère, de résister à l'usure du temps, de mieux assumer ses possibilités et ses limites, en un mot de triompher de sa «naïveté». "*Le Conte du Graal* est le cas-limite où l'on nous raconte l'histoire d'un questionnement et où l'on nous pose implicitement la question de la raison d'être du questionnement"¹⁸⁹, rappelant que la question est première par rapport à la réponse et que le questionnement, privilégié à l'âge médiéval, est l'honneur de toute pensée. Roman de la parole, de la Lecture, *Le Conte du Graal* est aussi roman du Sens, suscitant de nouvelles questions, attendant de nouvelles réponses. Car, en fin de compte, le Sens n'est-il pas "réponse donnée aux questions"?¹⁹⁰

¹⁸⁸ *L'intertexte inconnu*, in *Littérature* no.41, 1981.

¹⁸⁹ M. Stanesco, *Le secret du Graal*, art. cit., p. 19.

¹⁹⁰ M. Bakhtine in T. Todorov, *Op. cit.*, p.85.

VI. EN GUISE DE CONCLUSION

"La quête de l'autre, si elle est vraiment la quête de l'être de l'autre, conduit à la quête de soi".

(Pierre Gallais, *Perceval et l'Initiation*)

Au terme de cet itinéraire il convient de s'interroger une dernière fois sur la signification de l'oeuvre du maître champenois et sur celle du présent parcours même. Car l'idée de **quête** implique une double dynamique: celle du déplacement dans l'espace (à l'instar du chevalier errant dont Chrétien de Troyes est l'inventeur) et celle d'un voyage spirituel, recherche du sens, des significations, en dernière instance de la Vérité.

La voie d'entrée dans l'espace multiple, mouvant, protéiforme et ... fascinant du roman européen à ses débuts, espace monumental, semblable peut-être à ces flèches de lumière que sont les cathédrales, a pris la forme d'un portail. La mise en relief des aspects caractéristiques de la réception d'un texte si fondamentalement «autre», vu l'éloignement dans le temps était censée prévenir toute récupération abusive dans le sens de la «modernité», dans notre sens à nous, hommes et femmes de la fin du second millénaire. L'incursion dans l'esthétique médiévale a permis de cerner quelques critères (tels que nous les livrent les ouvrages «théoriques» de l'époque) en fonction desquels sont jugés l'oeuvre d'art et son «achèvement». La définition du genre romanesque, sa situation dans un contexte social et idéologique déterminé ont posé des jalons permettant de mieux mesurer l'originalité de Chrétien, «créateur du roman européen».

Les romans du maître champenois, situés au carrefour de la tradition et de l'innovation, représentent le moment de grâce d'un équilibre fragile entre la «forme simple» du mythe et l'écriture élaborée, (auto)-réflexive du roman. Les romans de Chrétien sont encore tout près de la narration mythique, preuve en sont les multiples «aspects du mythe» repérés dans la première partie de cet ouvrage. La découverte du nom, les rites de passage, l'importance accordée à l'Autre Monde, les «morts» symboliques suivies de résurrections, l'initiation du héros nécessaire pour le faire

accéder à une réalité autre, au Sens, la présence de multiples objets symboliques, surtout des symboles totalisants (l'Arbre et la Fontaine dans *Yvain*, le Graal et la Lance dans *Le Conte du Graal*), le traitement de l'espace et du temps, que sont-ils d'autre sinon des schémas mythiques? (D'ailleurs, dans un sens, leur fonctionnement est celui du mythe). L'existence de ces schémas m'a permis de proposer un «scénario mythique» repérable dans les romans de Chrétien de Troyes. Le maître champenois a inventé et a introduit dans le circuit littéraire le chevalier quêteur, l'amour «absolu» de Lancelot pour Guenièvre, mais aussi, dans un sens moins spectaculaire mais tout aussi authentique, l'amour d'Erec et d'Énide ou d'Yvain et de Laudine, enfin et surtout le Graal, dont Perceval veut savoir la vérité. Ce faisant, il a proposé une image exemplaire de ce qui, pour Dante, produit le *san* de la littérature vernaculaire: prouesse aux armes, amour noble et rectitude (*De vulgari eloquentia*). En faisant d'une banale écuelle un «graal», il a induit ses lecteurs à en-quêter sur le mystère pour en découvrir les (possibles) significations.

Pourtant les romans de Chrétien de Troyes ne sont plus des mythes, loin de là. Non qu'il ne fût pas capable de comprendre les mythes qu'il utilisait, comme on l'a parfois affirmé. Plutôt que de «dégradation» ou de «dérivation» du mythe, les romans du maître champenois représentent des «déplacements» par rapport à celui-ci. "Si nous entendons par **mythe** le récit qui est appelé à marquer et à masquer les lieux du non-savoir - les problèmes philosophiques insolubles - caractéristiques d'une époque"¹, les romans de Chrétien sont des «simulacres» d'initiation mythique. Simulacres seulement car, par delà les «épreuves», «morts et résurrections», etc, ce qui fait vraiment sens se trouve au-delà des significations auxquelles on s'arrête. "Signes qui font énigmes du sens"², loin de livrer les choses, ils les frappent d'irréparable absence. Contrairement aux récits mythiques, les romans de Chrétien de Troyes ne proposent plus de solutions, de réponses, mais suscitent des questions. On sort du domaine de l'utilité pour entrer dans celui de la jouissance. C'est pourquoi la lecture héroïque doit se doubler d'une lecture herméneutique.

Le deuxième volet de ma démarche s'est proposé d'introduire à l'univers du signe, familier à l'homme médiéval, irrémédiablement étrange et étranger aux «modernes» que nous sommes. Stranéité à ne pas mettre uniquement sur le compte de la «différence», mais existante en soi. Car

¹ Aron Kibédi-Varga, *Le roman est un anti-roman*, in *Littérature* no.48, 1982, p.17.

² Ch. Méla, *Blancheflor et le Saint homme*, *Op. cit.*, p.17.

l'univers des signes tel qu'il se présente dans les romans de Chrétien de Troyes n'est plus (ou pas encore) facile d'accès. Les signes qui se donnent à lire (ou à construire) par le regard et surtout par la parole ne sont jamais clairs, univoques, mais ambigus, énigmatiques, insondables.

Les contemporains de Chrétien lisaient-écoutaient ses romans sans se proposer de les étudier. À ces «decteurs de symboles» il fallait absolument ménager une part de mystère et le romancier est maître dans cet art de l'énigme. Symbolisme signifiant ou symbolisme sans signifiante s'amalgament en une alliance déconcertante qui fait irriser de reflets insolites l'univers des romans du maître champenois.

La lecture des signes devient quête du sens, ou plutôt le lecteur est contraint d'hésiter entre le Signe et le Sens, entre la *Semblance* et la *Senefiance*, incapable de choisir définitivement, de distinguer entre l'épaisseur du mystère et le «réalisme» parfois surprenant. C'est que, avec Chrétien de Troyes, nous pénétrons résolument dans l'univers de la parole, vraie et fausse, dans le monde de la fiction qui est simulacre de réalité, *artefact*. Le schéma narratif de la quête, vecteur de l'aventure, ouvre le roman à une «senefiance», à un sens que l'auteur n'explique jamais, mais que le lecteur est (trop) porté à construire. Sens que l'on pressent, mais qui se dérobe dans tout ce que l'on perçoit comme «présence» du romancier. En effet, l'omniprésence de l'auteur, l'ironie, qui n'est jamais sarcasme, mais humour chaleureux (n'a-t-on pas affirmé qu'il faut aimer l'homme et la femme pour se moquer d'eux, et vice-versa?), les ruptures de ton, le désengagement de la narration, la mobilité du regard romanesque plutôt que d'éclairer, donnent épaisseur et opacité au récit et suggèrent au lecteur de suivre le héros (sans pour autant s'identifier à lui) dans la découverte de son identité profonde, de son être au monde, de l'objet de son désir. Le Sens vacille pour laisser place à une multitude de sens. Ou plutôt, c'est le travail même de l'écrivain qui «fait sens».

L'importance que Chrétien accorde à la conjointure semble le confirmer. L'idéal de conjointure est lié à une intention de signification. La création d'une oeuvre si élaborée non seulement permet la communication d'un sens, mais devient elle-même sens. Il est absolument légitime de parler, à propos de Chrétien, d'artiste conscient de sa création, de fierté de son autorité d'écrivain et de valeur intrinsèque du texte. Si Chrétien de Troyes est un grand romancier, s'il dépasse ses contemporains, ce n'est pas par la thématique (qui est la même «matière de Bretagne»), mais par la maîtrise supérieure de la matière, par l'art de la composition littéraire appelé conjointure.

Ce souci de la conjointure subvertit la référence extérieure, l'illusion réaliste et empêche la lecture «dittérale». La subtilité rhétorique, la maîtrise du langage fait entendre une voix venue d'ailleurs, c'est-à-dire de nulle part. Dans cet art de l'«invention» (dans le sens médiéval de «trouver»), dans cette pratique de la feinte qu'est l'art romanesque chez Chrétien de Troyes, l'image (dans le sens de symbole) reste première. Le monde de paroles construit par le romancier n'est ni vrai ni faux ou plutôt il est vrai et faux à la fois, à notre image. C'est un monde relatif fait de paroles ambiguës avec lequel on peut entrer en relation de dialogue. Car la rhétorique de Chrétien (lire conjointure) accorde une place de choix au lecteur. À l'instar du romancier, celui-ci a des responsabilités vis-à-vis du texte. Son rôle est celui d'un observateur qui fait preuve de "respect, sympathie et jugement critique"³. Mais son rôle est surtout celui d'un collaborateur, appelé à participer, à côté du romancier, à la «quête du sens». Présence savamment calculée, faite d'ambiguïté et de distance, l'auteur, par sa régie du texte conduit notre lecture. Il essaie de nous guider sans toutefois détruire ou limiter la liberté des personnages (la nôtre non plus), dont les motivations, plus suggérées qu'imposées, restent en dernière instance problématiques. Cet art subtil dérive de la tradition du conteur et du jongleur, mais prépare déjà le pouvoir d'analyse illimité du romancier.

Romans de la voix et du dialogue, faits de mythes et de contes, de sagesse et d'ironie, de *senefiance* et d'ambiguïté, les romans de Chrétien de Troyes semblent nous dire que "rien de définitif ne s'est encore produit dans le monde, le dernier mot du monde et sur le monde n'a pas encore été prononcé, il est libre et ouvert, ayant [...] tout devant lui"⁴. La *senefiance* qui cherche à retrouver dans et par la conjointure la structure qui l'apparente aux mythes n'aboutit jamais à l'allégorie, comme dans la pensée des chartrains, contemporains de Chrétien, ou comme chez ses continuateurs. Son esthétique reste celle du symbole. Après Chrétien de Troyes les frontières entre Bien et Mal, entre Mythe et Roman vont s'effacer. L'être humain et harmonieux que l'aventure-destin conduit, au-delà de la rencontre amoureuse et de la qualification héroïque, à la connaissance de soi, devient un être complexe et «relatif» dans lequel le bien et le mal coexistent. Chez les successeurs de Chrétien, ce qui était

³ P. Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes*, Op. cit., p.256.

⁴ M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, București, Editura Univers, 1970, p.232.

énigme, *san* qui ne suppose pas de *senefiance* deviendra sens second systématique. L'aboutissement du processus dans ses conséquences ultimes est particulièrement sensible dans le cycle en prose du *Lancelot-Graal* et notamment dans sa quatrième partie, *La Queste del Saint Graal*. Le récit et la glose se développent parallèlement, comme la métaphore et son commentaire dans le poème allégorique. L'aventure n'est plus que signe, dont un ermite, apparu au bon moment au tournant d'un chemin, fait un autre texte dans lequel la narration se justifie. La *semblance* est dépassée en *senefiance* selon les techniques de l'exégèse typologique et tropologique. La parole en état de jeu et de joie y devient parole de vie et de mort.

On ne trouve rien de tel dans les romans de Chrétien de Troyes. Et il faut en savoir gré au maître champenois d'avoir su ménager un équilibre fragile entre Tradition et Renouveau et d'avoir présenté, en ce moment de grâce qu'est la Renaissance du XIIe siècle, une humanité dont l'expression idéale est la Joie, joie qui emplit le monde et l'individu et qui est bonheur suprême du sens de la vie (re)trouvé. Dans les romans de Chrétien de Troyes l'homme pressent que dans le monde il aura à souffrir, mais il garde courage afin de vaincre le monde (cf. Jn 16,33).

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes et éditions critiques

- CHRISTIAN von TROYES, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wendelin Foerster, Halle, Max Niemeyer.
 1. *Erec et Enide*, 1890;
 2. *Cliges*, 1884;
 3. *Le Chevalier de la Charrette*, 1899;
 4. *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, 1887.
- LES ROMANS DE CHRÉTIEN DE TROYES édités d'après la copie de Guiot, Paris, Librairie Champion, coll. «Classiques Français du Moyen Âge».
 1. *Erec et Enide*, publié par Mario Roques, 1953;
 2. *Cligés*, publié par Alexandre Micha, 1978;
 3. *Le Chevalier de la Charrete*, publié par Mario Roques, 1978;
 4. *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, publié par Mario Roques, 1965;
 5. *Le Conte du Graal*, publié par Félix Lecoy, 2 vol., 1979.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poiron, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Lettres gothiques», 1990.
- LE ROMAN D'ÉNÉAS, édité par J.J. Salverda de Grave, 2 vol., Paris, Champion, CFMA, 1925-1931.
- LE ROMAN DE THÈBES, édité par G. Raynaud de Lage, Paris, Champion, CFMA, 1969.
- LE ROMAN DE TROIE par Benoît de Sainte-Maure, édité par L. Constans, 6 vol., Paris, SATF, 1904-1912.
- TRISTAN ET ISEUT. Les poèmes français et la saga norroise, textes originaux et intégraux, présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Lettres gothiques», 1989.

II. Histoires littéraires

- BAUMGARTNER (Emmanuèle), *Histoire de la littérature française* (sous la direction de D. Couty), *Moyen Âge (1050-1486)*, Paris, Bordas, 1988.
- BERCESCU (Sorina), *Cours de littérature française. Moyen Âge – Renaissance*, București, Centrul de multiplicare al Universității din București, 1973.
- BERTHELOT (Anne), *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Nathan, 1989.
- ION (Angela), (sous la direction de), *Histoire de la littérature française*, 3 vol., 1. *Moyen Âge – XVIe siècle*, București, TUB, 1981.

- IORGA (Nicolae), *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, t. 1, *Evul Mediu*, București, Editura pentru literatură universală, 1968.
- PAYEN (Jean-Charles), *Littérature française. I. Le Moyen Âge*, Paris, Arthaud, 1984.
- POIRION (Daniel), (sous la direction de), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- ZINK (Michel), *Littérature française du Moyen Âge*, coll. «1er cycle», Paris, PUF, 1992.

III. Ouvrages généraux

- ALLEAU (René), *La Science des symboles. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Payot, 1977.
- BAHTIN (Mihail), *Problemele poeziei lui Dostoievski, în românește de S. Recevski*, București, Editura Univers, 1970.
 - *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers, 1982.
- BAL (Mieke), *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.
- BARTHES (Roland), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
 - *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972.
- BASTIDE (Roger), *La Mythologie*, in *Ethnologie générale*, (sous la direction de Jean Poirier), Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1968.
- BENOIST (Luc), *Signes, symboles et mythes*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1975.
- BENVÉNISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, I et II, Paris, Gallimard, 1966, 1974.
- BLANCHÉ (Robert), *Structures intellectuelles. Essai sur l'organisation systématique des concepts*, Paris, Vrin, 1966.
- BOOTH (Wayne C.), *Retorica romanului*, în românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.
- BREMOND (Claude), *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- CAILLOIS (Roger), *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972.
- CASSIRER (Ernst), *La Philosophie des formes symboliques*, 3 vol., 2. *La pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- CĂLINESCU (George), *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură universală, 1968.
- CHAUVET (Louis-Marie), *Du symbolique au symbole. Essai sur les sacrements*, Paris, Éditions du Cerf, 1979.
- *COMMUNICATIONS* no. 8 (*Analyse du récit*), Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- COURTÈS (Joseph), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.
- DÄLLENBACH (Lucien), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DÉTIENNE (Marcel), *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- *DICIONNAIRE de Spiritualité ascétique et mystique*, t. II, Paris, Beauchesne, 1953.
- DURAND (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1960.
 - *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1968.

- ECO (Umberto), *Opera deschisă*, București, Univers, 1969.
 - *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
 - *Tratat de semiotică generală*, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.
- ELIADE (Mircea), *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949.
 - *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.
 - *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
 - *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
 - *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965.
 - *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1974.
 - *Istoria credințelor și ideilor religioase*, traducere de Cezar Baltag, 3 vol., București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- GENETTE (Gérard), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
 - *Figures III. Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
 - *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
 - *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
 - *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
 - *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- GREIMAS (A.J.) et COURTÈS (J.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- HAMON (Philippe), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
 - *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- ION (Angela), (sous la direction de), *Dicționar de scriitori francezi*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
- L'IRONIE. Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Linguistique et sémiologie no. 2, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- ISER (Wolfgang), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduction de Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, traduction de Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *L'Ironie*, Paris, Félix Alcan, 1936.
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
 - *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere de Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1983.
- JOLLES (André), *Formes simples*, traduit par Antoine-Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KRISTEVA (Julia), *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, «Tel Quel», Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *Anthropologie structurale I et II*, Paris, Plon, 1958 et 1973.
- LÉVY-BRÜHL (Lucien), *La mythologie primitive*, nouv. édit., Paris, PUF, 1963.
- LINTVELT (Jaap), *Essai de typologie narrative. Le «point de vue», théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.

- LOTMAN (Iouri M.), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
 - *Studii de tipologie a culturii*, traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1974.
- LUKÁCS (Georg), *La Théorie du roman*, traduit par Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, 1963.
- MACHEREY (Pierre), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- MAINGUENEAU (Dominique), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- MARINO (Adrian), *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973.
- MICLĂU (Paul), *Semiotica lingvistică*, Timișoara, Editura Facla, 1977.
- MITTERAND (Henri), *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- ORTIGUES (Edmond), *Le Discours et le Symbole*, Paris, Éditions Montaigne-Aubier, 1962.
- PICHON (Jean-Charles), *Histoire des mythes*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1971.
- POÉTIQUE no. 36, 1978, *L'Ironie*.
- POÉTIQUE no. 39, 1979, *Théorie de la réception en Allemagne*.
- POÉTIQUE no. 51, 1982, *Questions de narratologie*.
- PROPP (Vladimir I.), *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970.
 - *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1973.
- REY (Alain), *Théories du signe et du sens. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1975.
- RICOEUR (Paul), *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1966.
 - *La Narrativité*, Paris, Éditions du CNRS, 1980.
 - *Temps et Récit*, vol. I-III, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985.
 - *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Esprit», 1986.
- RIFFATERRE (Michaël), *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- RUYER (Raymond), *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950.
- SAUSSURE (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Sechehaye, Paris, Payot, 1967.
- *SÉMIOLOGIE NARRATIVE ET TEXTUELLE*, ouvrage présenté par Claude Chabrol, Paris, Larousse, 1973.
- SULEIMAN (Susan), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- *THÉORIE DE LA LITTÉRATURE*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- *THÉORIE DE LA LITTÉRATURE*, ouvrage collectif présenté par A. Kibédi-Varga, Paris, Picard, 1981.
- TODOROV (Tzvetan), *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1970.
 - *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
 - *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
 - *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
 - *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
 - *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
 - *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
 - *Nous et les Autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

- TOMA (Dolores), *Histoire des mentalités et cultures françaises*, Editura Universității din București, 1996.
- VIANU (Tudor), *Estetica*, București, Editura pentru literatură, 1968.
- WEINRICH (Harald) *Le Temps. Le récit et son commentaire*, Paris, Gallimard, 1973.
- WELLEK (René) - WARREN (Austin), *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.

IV. Ouvrages sur l'art et la création littéraire au Moyen Âge

- ANDRÉ LE CHAPELAIN, *Traité de l'Amour Courtois*, introduction, traduction et notes par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974.
- Sfântul AUGUSTIN, *De Magistro*, în românește de C. Noica și M. Rădulescu, în *Izvoare de filosofie*, culegere de studii și texte îngrijită de C. Floru, C. Noica și M. Vulcănescu, București, Bucovina, I.E. Toroușiu, 1942.
 - *Soliloquiorum - Solilocvii*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și note de Gh. Șerban, București, Editura Humanitas, 1993.
- BADEL (Pierre-Yves), *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1984.
- BAUMGARTNER (Emmanuèle), *Le Récit médiéval. XIe-XIIIe siècles*, Paris, Hachette, 1995.
- BAYRAV (Süheila), *Symbolisme médiéval. Bérout, Marie, Chrétien*, Paris, PUF, 1957.
- Saint BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons sur le «Cantique des Cantiques»*, in *Oeuvres Complètes*, Édition Cistercienne, vol. 2, 1957.
 - *Textes politiques*, édition, traduction et présentation de Paul Zumthor, Paris, Union Générale d'Édition, «Bibliothèque médiévale», 1986.
- BEZZOLA (Reto R.), *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 2 vol., Paris, Champion, 1944.
- BLOCH (Marc), *La Société féodale. I. Les classes et le gouvernement des hommes*, Paris, Albin Michel, 1940.
 - *La Société féodale. II. La formation des liens de dépendance*, Paris, Albin Michel, 1949.
- CHANSON DE GESTE UND HÖFISCHER ROMAN, Heidelberg Kolloquium, januar 1961, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1961.
- CHÊNERIE (Marie-Luce), *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986.
- CIUCHINDEL (Luminița), *Esthétique et rhétorique dans la poésie lyrique des premiers troubadours*, București, Tipografia Universității din București, 1986.
- CURTIUS (Ernst-Robert), *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956.
- DAVY (Marie-Madeleine), *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1977.
- DE BRUYNE (Edgar), *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol., Brugge, De Tempel, 1946.
- *DICTIONNAIRE des Lettres françaises. Le Moyen Âge*. Ouvrage préparé par R. Bossuat, L. Pichard et G. Raynaud de Lage, Paris, Arthème Fayard, 1964. Éditions revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenhor et Michel Zink, Le Livre de Poche, 1992.
- DRAGONETTI (Roger), *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986.

- DUBY (Georges), *Le Temps des cathédrales. L'art et la société (980-1420)*, Paris, Gallimard, 1976.
 - *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.
 - *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre; le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981.
 - *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988.
- ECO (Umberto), *Art and Beauty in the Middle Ages*, translated by Hugh Bredin, New Haven and London, Yale University Press, 1986.
- *ENTRETIENS sur la Renaissance du XIIIe siècle*, sous la direction de Maurice de Gandillac et Edouard Jauneau, Paris - La Haye, Mouton, 1968.
- FARAL (Edmond), *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1923.
- FLORESCU (Vasile), *Conceptul de literatură veche*, București, Editura Științifică, 1968.
- FOURRIER (Anthime), *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge, t. I Les Débuts (XIIe siècle)*, Paris, Nizet, 1960.
- GILSON (Étienne), *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Paris, Vrin, 1929.
 - *La Théologie mystique de saint Bernard*, Paris, Vrin, 1934.
 - *L'Esprit de la philosophie médiévale*, 2e édit. revue, Paris, Vrin, 1948.
 - *La Philosophie au Moyen Âge. Des origines patristiques à la fin du XIVe siècle*, Paris, Payot, 1952.
- Între Antichitate și Renaștere. GÂNDIREA Evului Mediu, traducere, selecția textelor și prezentare de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1984.
- GRANDE ANTOLOGIA FILOSOFICA, diretta da U.A. Padovani, coordinata da A.M. Moschetti, vol. V, *Il pensiero cristiano*, Milano, Marzorati Editore, 1973.
- GRUNDRISSE der Romanischen Literaturen des Mittelalters, IV, 1. *Le Roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, sous la direction de Jean Frappier et Reinhold Grimm, Heidelberg, Carl Winter Verlag, 1978.
- GUIETTE (Robert), *Forme et Senescence. Études médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève, H. Braet*, Genève, Droz, 1978.
- HALASZ (Káatalin), *Images d'auteur dans le roman médiéval (XIe-XIIIe siècles)*, in *Studia Romanica Universitatis Debreceniensis*, 1992.
- HUIZINGA (Johan), *Amurgul Evului Mediu*, București, Editura Univers, 1970.
- LANGAGES no.65, 1982. *Signification et référence dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, présenté par Marc Baratin et Françoise Desbordes.
- LAZAR (Moshé), *Amour courtois et «fin'amors» dans la littérature du XIIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.
- LE GOFF (Jacques), *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964.
 - *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1978.
 - *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
 - *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- LITTÉRATURE no. 41, 1981, *Intertextualités médiévales*.
- LUBAC (Henri de), *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Éditions Montaigne-Aubier, 1964.
- MARKALE (Jean), *Les Celtes et la civilisation celtique. Mythe et histoire*, Paris, Payot, 1973.
 - *La Femme Celte. Mythe et sociologie*, Paris, Payot, 1973.
 - *Le Roi Arthur et la société celtique*, Paris, Payot, 1977.

- MÉLA (Charles), *Le Beau trouvé. Études de théorie et de critique littéraire sur l'art des «trouveurs» au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993.
- MICHA (Alexandre), *De la Chanson de Geste au roman. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1976.
- NELLI (René), *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Edmond Privat, 1963.
- PACAUT (Marcel) – ROSSIAUD (Jacques), *Epoca romanică*, traducere de V. Protopopescu, București, Editura Meridiane, 1982.
- PARIS (Gaston), *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1912.
- PAUL (Jacques), *Biserică și cultură în Occident. Secolele IX-XII*, 2 vol., traducere de Elena-Liliana Ionescu, București, Editura Meridiane, 1996.
- PAUPHILET (Albert), *Le Legs du Moyen Âge*, études de littérature médiévale, Melun, Librairie d'Argences, 1950.
- PAYEN (Jean-Charles), *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1967.
- PÂNZARU (Ioan), *Cercetare de estetică a oralității*, București, Editura Univers, 1989.
- POIRION (Daniel), *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole*, Paris, PUF, 1986.
- RIBARD (Jacques), *Le Moyen Âge: littérature et symbolisme*, Paris, Champion, coll. «Essais», 1984.
- ROUGEMONT (Denis de), *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1961.
– *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union Générale d'Édition, 1962.
- SASU (Voichița), *L'Amour dans le lyrisme féminin (Moyen Âge – Renaissance)*, Casa Editorială «Demiurg», Iași, 1997.
– *Constante în literatura franceză medievală*, Casa Editorială «Demiurg», Iași, 1997.
- STANESCO (Michel), *Jeux d'errance du chevalier médiéval*, Leyde, Brill, 1988.
- TATARKIEWICZ (Wladislav), *Istoria esteticii*, 4 vol., 2. *Estetica medievală*, București, Editura Meridiane, 1978.
- *THÉORIES ET PRATIQUES de l'écriture au Moyen Âge*, présentées par Emmanuèle Baumgartner et Christiane Marchello-Nizia, Centre de recherches du Département de Français, Paris X Nanterre, 1988.
- VINAVER (Eugène), *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.
- VOSSLER (Karl), *Din lumea romanică*, traducere și note de H.R. Radian, București, Editura Univers, 1986.
- ZINK (Michel), *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985.
- ZUMTHOR (Paul), *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIe-XIIIe siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963.
– *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
– *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
– *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
– *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984.
– *La Lettre et la voix. De la «littérature médiévale»*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
– *La Mesure du monde. Représentations de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

V. Ouvrages sur Chrétien de Troyes

- *AMOUR ET CHEVALERIE DANS LES ROMANS DE CHRÉTIEN DE TROYES*, Actes du colloque de Troyes, mars 1992, publiés sous la direction de Danielle Quéruel, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- BEZZOLA (Reto R.), *Le Sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes*, Paris, La Jeune Parque, 1947.
- COHEN (Gustave), *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XIIe siècle: Chrétien de Troyes et son oeuvre*, Paris, Boivin & Cie, 1931.
- DRAGONETTI (Roger), *La Vie de la lettre du Moyen Âge. Le Conte du Graal*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
 - *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- *EUROPE* no. 642, nov. 1982, *Chrétien de Troyes*.
- FRAPPIER (Jean), *Chrétien de Troyes («Connaissance des lettres»)*, Paris, Hatier, 1968.
 - *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969.
 - *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, Paris, SEDES, 1972.
 - *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973.
- GALLAIS (Pierre), *Perceval et l'initiation*, Paris, Les Éditions du Sirac, 1972.
 - *Dialectique du récit médiéval (Chrétien de Troyes et l'Hexagone logique)*, Amsterdam, Rodopi, 1982.
- HAIDU (Peter), *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes. Irony and Comedy in «Cligés» and «Perceval»*, Genève, Droz, 1968.
 - *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1972.
- HALASZ (Káatalin), *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, in *Studia Romanica Universitatis Debreceniensis*, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 1980.
- KELLY (Douglas), *Sens and conjointure in the «Chevalier de la Charrette»*, The Hague – Paris, Mouton, 1966.
 - *The Romance of Chrétien de Troyes: a Symposium* (edit.), Lexington, French Forum, 1985.
- KÖHLER (Erich), *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, traduit par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- LACY (Norbert), *The Craft of Chrétien de Troyes. An Essay on Narrative Art*, Leiden, Brill, 1980.
- LE RIDER (Paule), *Le Chevalier dans «Le Conte du Graal» de Chrétien de Troyes*, Paris, CDU et SEDES, 1978.
- LOOMIS (Roger Sherman), *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1951.
 - *Arthurian Literature in the Middle Ages* (edit.), Oxford, Clarendon Press, 1959.
- LOT-BORODINE (Myrrha), *La Femme et l'amour au XIIe siècle d'après les poèmes de Chrétien de Troyes*, Genève, Slatkine, 1967.
- *LUMIÈRE DU GRAAL*, études et textes présentés sous la direction de René Nelli, Paris, Les Cahiers du Sud, 1951.
- MARX (Jean), *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, PUF, 1952.
 - *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.

- MÉLA (Charles), *Blancheflor et le saint homme ou la Semblance des reliques*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
 - *La Reine et le Graal. La conjoncture dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- MULLALY (Evelyn), *The Artist at Work: Narrative Technique in Chrétien de Troyes*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1988.
- OLSCHKI (Leonardo), *Il castello del Re pescatore e i suoi misteri nel «Conte del Graal»*, in *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei*, serie VIII, vol. X, fasc. 3, Roma, 1961.
- POLLMAN (Leo), *Chrétien de Troyes und der «Conte del Graal»*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965.
- RIBARD (Jacques), *Chrétien de Troyes. Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1972.
- *LES ROMANS DU GRAAL au XII et au XIIIe siècles*, Paris, Éditions du CNRS, 1956.
- TASKER GRIMBERT (Joan), *Yvain dans le miroir. Une poétique de la réflexion dans «Le Chevalier au Lion» de Chrétien de Troyes*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1988.
- *YALE FRENCH STUDIES*, no. 51, 1974, *Approaches to Medieval Romance*.

VI. Articles généraux

- BAL (Mieke), *Narration et focalisation*, in *Poétique*, no. 29, 1977.
- BARTHES (Roland), *L'effet de réel*, in *Littérature et réalité* (sous la direction de G. Genette et T. Todorov), Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- BOOTH (Wayne C.), *Distance et point de vue*, in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- COSTE (Didier), *Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire*, in *Poétique*, no. 43, 1980.
- DEBRAY-GENETTE (Raymonde), *La Pierre descriptive*, in *Poétique*, no. 43, 1980.
- ELIADE (Mircea), *La vertu créatrice du mythe*, in *Eranos-Jahrbuch XXV*, Rhein-Verlag, Zürich, 1957.
- GENETTE (Gérard), *Genres, «types», modes*, in *Poétique*, no. 32, 1977.
- HAMON (Philippe), *Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit*, in *Le Français moderne*, no. 3, 1972.
 - *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- HUTCHEON (Linda), *Modes et formes du narcissisme littéraire*, in *Poétique*, no. 29, 1977.
 - *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, in *Poétique*, no. 46, 1981.
- JENNY (Laurent), *La Stratégie de la forme*, in *Poétique*, no. 27, 1976.
- JURT (Joseph), *«L'esthétique de la réception». Une nouvelle approche de la littérature?*, in *Les Lettres romanes*, t. 37, no. 3, 1983.
- KAYSER (Wolfgang), *Qui raconte le roman?*, in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'ironie comme trope*, in *Poétique*, no. 41, 1980.
- KIBÉDI-VARGA (Aron), *Le roman est un anti-roman*, in *Littérature*, no. 48, 1982.
- KRISTEVA (Julia), *Problèmes de la structuration du texte*, in *Théories d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- MATHIEU-COLAS (Michel), *Frontières de la narratologie*, in *Poétique*, no. 65, 1986.
- PANDELESCU (Silvia), *Une modalité de dislocation temporelle: la parenthèse*, in *Analele Universității din București, Seria Limbi și Literaturi Străine*, 1978.
- PRINCE (Gerald), *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique*, no. 14, 1973.
- RIFFATERRE (Michaël), *L'illusion référentielle*, in *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la symbolique*, in *Poétique*, no. 11, 1972.
– *La lecture comme construction*, in *Poétique*, no. 24, 1975.
- WEINRICH (Harald), *Structures narratives du mythe*, in *Poétique*, no. 1, 1970.

VII. Articles sur la poétique du roman médiéval et sur l'oeuvre de Chrétien de Troyes

- ACCARIE (Maurice), *La structure du «Chevalier au Lion» de Chrétien de Troyes*, in *Le Moyen Âge*, t. 84, no. 1, 1978.
- BADEL (Pierre-Yves), *Pourquoi une poétique médiévale?*, in *Poétique*, no. 18, 1974.
– *Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge*, in *Littérature*, no. 20, 1975.
- BAUMGARTNER (Emmanuèle), *Le défi du Chevalier Rouge dans «Perceval» et dans «Jaufré»*, in *Le Moyen Âge*, t. 82, no. 2, 1977.
- BOKLUND (Karin), *On the Spatial and Cultural Characteristics of Courtly Romance*, in *Semiotica*, vol. 20, no. 1-2, 1977.
– *Socio-sémiotique du roman courtois*, in *Semiotica*, vol. 21, no. 3-4, 1977.
- BOUTET (Dominique), *Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale (CCM)*, t. 28, no 1, 1985.
- CHANDÈS (Gérard), *Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, in *CCM*, t. 19, no. 2, 1976.
- CHENU (Marie-Dominique), *Auctor. actor. autor*, in *Bulletin Du Cange, ALMA*, no. 3, 1927.
- CHYDENIUS (Johan), *La théorie du symbolisme médiéval*, in *Poétique*, no. 23, 1975.
- COOK (Robert G.), *The Structure of Romance in Chrétien's «Erec» and «Yvain»*, in *Modern Philology*, vol. 71, no. 2, 1973.
- FIORE (Silvestro), *Les origines orientales de la légende du Graal: évolution des thèmes dans le cadre des cultures et des cultes*, in *CCM*, t. 10, 1967.
- FOURQUET (Jean), *Le Rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, in *Romance Philology*, vol. 9, no. 3, 1956.

- FRAPPIER (Jean), *Sur l'interprétation du vers 3301 du Conte du Graal, «Le graal trestot découvert»*, in *Romania*, t. 71, 1950.
 - *Du «Graal trestot découvert» à la forme du Graal chez Chrétien de Troyes*, in *Romania*, t. 73, 1952.
 - *Du «Graal trestot découvert» à l'origine de la légende*, in *Romania*, t. 74, 1953.
 - *Le Graal et la chevalerie*, in *Romania*, t. 75, 1954.
 - *Sur la composition du «Conte du Graal»*, in *Le Moyen Âge*, t. 64, no. 1, 1958.
 - *Le Conte du Graal est-il une allégorie judéo-chrétienne?*, in *Romance Philology*, vol. 16, no. 2 1962 et vol. 20, no. 1, 1966.
- FREEMAN (Michelle), *Problems in Romance Composition: Ovid, Chrétien de Troyes and the «Romance of the Rose»*, in *Romance Philology*, vol. 30, no. 1, 1976.
- GALLAIS (Pierre), *Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge*, in *CCM*, t. 7, 1964 et t. 13, 1970.
 - *De la naissance du roman*, in *CCM*, t. 14, no. 1, 1971.
 - *L'hexagone logique et le roman médiéval*, in *CCM*, t. 18, no. 1 et 2, 1975.
 - *Le sang sur la neige (le conte et le rêve)*, in *CCM*, t. 21, no. 1, 1978.
- GRIGSBY (John), *Narrative Voices in Chrétien de Troyes. A Prolegomenon to Dissection*, in *Romance Philology*, vol. 32, no. 3, 1979.
- GUIETTE (Robert), *«Li Conte de Bretaigne sont si vain et plaisant»*, in *Romania*, t. 88, no. 1, 1967.
- GYÖRY (Jean), *Le Cosmos, un Songe*, in *Annales Universitatis Budapestensis*, t. III, Budapest, 1961.
 - *Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes*, in *CCM*, t. 10, no. 3, 1967 et t. 11, no. 1, 1968.
 - *Le scénario d'«Erec et Enide»*, in *Annales Scientiarum Budapestensis, Sectio Philologica*, t. 1, Budapest, 1969-1970.
 - *Le temps dans Le Chevalier au Lion*, in *Mélanges E.R. Labande, Études de civilisation médiévale*, Poitiers, CESCUM, 1974.
- JAUSS (Hans-Robert), *Littérature médiévale et expérience esthétique*, in *Poétique*, no. 31, 1977.
- KELLY (Douglas), *La forme et le sens de la quête dans l'«Erec et Enide» de Chrétien de Troyes*, in *Romania*, t. 92, no. 3, 1971.
- KÖHLER (Erich), *Le Rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes*, in *Romania*, t. 80, 1960.
- KOIJMAN (Jean-Claude), *Temps réel et temps romanesque: le problème de la chronologie relative d'«Yvain» et de «Lancelot» de Chrétien de Troyes*, in *Le Moyen Âge*, t. 84, no. 2, 1978.
- LAURIE (H.C.R.), *Some Experiments in Technique in Early Courtly Romance*, in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, vol. 88, no. 1-3, 1972.
- LEFAY-TOURY (Marie Noëlle), *Roman breton et mythes courtois*, in *CCM*, t. 15, no. 3 et 4, 1972.

- _ LE GOFF (Jacques), *Naissance du roman historique au XIIe siècle*, in *NRF*, no. 238, oct., 1972.
- LOT-BORODINE (Myrrha), *Le Conte del Graal de Chrétien de Troyes et sa présentation symbolique*, in *Romania*, t. 77, 1956.
- MADDIX (Donald), *Roman et manipulation au XIIe siècle*, in *Poétique*, no. 66, 1986.
- MARX (Jean), *Recherches sur le conte d'aventure canevas du Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, in *Le Moyen Âge*, t. 67, no. 4, 1961.
- MÉNARD (Philippe), *Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes*, in *Le Moyen Âge*, t. 73, no. 3-4, 1967.
- MICHA (Alexandre), *Deux études sur le Graal*, in *Romania*, t. 73, 1952 et t. 75, 1954.
- MICHA (Hugues), *Structure et regard romanesque dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, in *CCM*, t. 13, no. 4, 1970.
- MISRAHI (Jean), *Symbolism and Allegory in Arthurian Romance*, in *Romance Philology*, t. 17, no. 3, 1964.
- MORGAN (Gerald), *The Conflict of Love and Chivalry in «Le Chevalier de la Charrette»*, in *Romania*, t. 102, no. 2, 1981.
- NEWSTEAD (Helaine), *Narrative Techniques in Chrétien's «Yvain»*, in *Romance Philology*, vol. 30, no. 3, 1977.
- NORIKO (Stephen), *«Le Chevalier de la Charrette»: prise de conscience d'un fin'amant*, in *Romania*, t. 94, 1973.
- OLLIER (Marie-Louise), *Le présent du récit. Temporalité du roman en vers*, in *Langue française*, no. 40, 1978, *Grammaires du texte médiéval*.
 - *Modernité de Chrétien de Troyes*, in *Romantic Review*, vol. 71, no. 4, 1980.
 - *Utopie et roman arthurien*, in *CCM*, t. 27, no. 3, 1984.
- POIRION (Daniel), *L'ombre mythique de Perceval dans «Le Conte du Graal»*, in *CCM*, t. 16, 1973.
- PRESS (A. R.), *Le comportement d'Érec envers Énide dans le roman de Chrétien de Troyes*, in *Romania*, t. 90, 1968.
- REY-FLAUD (Henri), *Le sang sur la neige, analyse d'une image-écran de Chrétien de Troyes*, in *Littérature*, no. 37, 1980.
- ROQUES (Mario), *Le Graal de Chrétien et la demoiselle du Graal*, in *Romania*, t. 76, 1955.
- RYCHNER (Jean), *Le sujet et la signification du Chevalier de la Charrette*, in *Vox Romanica*, t. 27, no. 1, 1968.
 - *Le prologue du Chevalier de la Charrette et l'interprétation du roman*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969.
- SARGENT-BAUR (Barbara Nelson), *Erec's Enide: «sa fame ou s'amie»*, in *Romance Philology*, vol. 33, no. 3, 1980.
- SHIRT (David), *«Le Chevalier de la Charrette»: A World Upside Down?*, in *Modern Language Review*, vol. 76, no. 4, 1981.

- SOUDEK (Ernst), *Structure and Time in the «Chevalier de la Charrette». An Aspect of Artistic Purpose*, in *Romania*, t. 93, 1972.
- STANESCO (Michel), *Sous le masque de Lancelot. Du comportement romanesque au Moyen Âge*, in *Poétique*, no. 66, 1986.
 - *Premières théories du roman*, in *Poétique*, no. 70, 1987.
 - *À l'origine du roman: le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire*, in *Style et Valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*. Textes réunis par D. Poirion, Paris, SEDES, 1990.
 - *Le secret du Graal et la voie interrogative*, in *Travaux de littérature publiés par l'ADIREL*, X, Paris, Klincksieck, 1997.
- STOCK (Brian), *Lecture, intériorité et modèles de comportement dans l'Europe des XIe-XIIe siècles*, in *CCM*, t. 33, no. 2, 1990.
- STRUBEL (Armand), «*Allegoria in factis*» et «*Allegoria in verbis*», in *Poétique*, no. 23, 1975.
- UITTI (Karl), «*Yvain*»: *Fiction and Sense*, in *Romance Philology*, vol. 22, no. 4, 1969.
 - *Narrative and Commentary: Chrétien's Devious Narrator in «Yvain»*, in *Romance Philology*, vol. 33, no. 1, 1979.
 - *Autant en emporte «li fûns»: remarques sur le prologue du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes*, in *Romania*, t. 105, no. 2, 1984.
 - *À la recherche du texte perdu: réflexions sur la textualité en ancien français*, in *L'Hostellerie de pensée, études sur l'art littéraire au Moyen Âge offerts à Daniel Poirion*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1995.
- VAN HAMEL (A.G.), *Cligés et Tristan*, in *Romania*, t. 33, 1904.
- VANCE (Eugène), *Le combat érotique chez Chrétien de Troyes: de la figure à la forme*, in *Poétique*, no. 12, 1972.
- VITZ (Evelyn Birge), *Chrétien de Troyes: clerc ou ménestrel? Problèmes des traditions orales et littéraires dans les cours de France au XIIe siècle*, in *Poétique*, no. 81, 1990.
- VOICU (Mihaela), *L'espace courtois et le mythe du centre. Littérature et mythologie chez Chrétien de Troyes*, in *Colloques*, no. 1, 1979, *Symbole, Mythe, Allégorie*, Tipografia Universității din București.
 - *Trei spații de nicăieri: curtea regelui Arthur, Sala de cleștar și Thélème sau între ficțiune și utopie*, in *Revista Catolică Verbum*, Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice București, 1991.
 - *La description chez Chrétien de Troyes: lecture des signes, «effet de réel» ou «effet de texte?»*, in *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Zürich, 1992.
 - *Ironie et dialogue. Deux aspects de l'intertextualité chez Chrétien de Troyes*, in *Analele Universității din București, Seria Limbi și Literaturi Străine*, 1996.

- VULCĂNESCU (Mircea), *Două tipuri de filosofie medievală*, in *Logos și Eros*, București, Editura Paideia, 1991.
- WALTER (Philippe), *Moires et mémoires du réel chez Chrétien de Troyes: la complainte des tisseuses dans «Yvain»*, in *Littérature*, no. 59, 1985.
 - *La mémoire et le grimoire des textes: réflexions sur une lecture mythologique de la littérature médiévale*, in *L'Hostellerie de pensée*, *Op. cit.*
- ZINK (Michel), *Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle*, in *CCM*, t. 24, 1981.
- ZUMTHOR (Paul), *Jonglerie et langage*, in *Poétique*, no. 11, 1972.
 - *Médiéviste ou pas?*, in *Poétique*, no. 31, 1977.
 - *Y a-t-il une «littérature» médiévale?*, in *Poétique*, no. 66, 1986.

SOMMAIRE

I. Préliminaires «pseudo» théorico-méthodologiques.....	5
II. Introduction	9
1. «Notre côté»: Pour une réception du texte médiéval.....	9
2. L'«Autre côté»: Petit essai d'esthétique médiévale.....	16
3. Socio-poétique du roman courtois	26
III. Du Mythe au Roman. Enjeu d'un parcours	41
IV. La cohérence mythique	45
1. Définitions	45
2. Schémas mythiques dans les romans de Chrétien de Troyes	49
a. Suicides symboliques et renaissances	49
b. Nom	52
c. Rites de passage. L'Autre Monde	56
d. Initiation(s)	61
e. Objets symboliques	76
f. Espace et temps	89
g. «Scénario» mythique des romans de Chrétien de Troyes	97
3. Subversion du modèle mythique.....	103
V. La cohérence romanesque. Le rapport Signe/Sens	113
1. Signe et Sens au XIIe siècle	113
2. Lecture des signes	129
a. «Semblance» et «Senefiance». De la lecture des signes dans <i>Le Conte du Graal</i>	129
b. Regard - La description, lecture des signes, «effet de réel» ou «effet de texte»?.....	138
c. Voix - La parole créatrice.....	169
d. L'auteur dans le texte	186
e. Ironie... ..	224
f. <i>Cligés</i> ou les miroirs de l'illusion	253
g. ... et dialogue	267
h. Quand dire c'est faire - Dialectique de la parole dans <i>Le Conte du Graal</i> ..	282
VI. En guise de conclusion.....	296
<i>Bibliographie</i>	301



**Tiparul s-a executat sub c-da nr. 431/1998
la Tipografia Editurii Universității din București**
