

**Les romans médiévaux :
de la lecture à la nigremance (XII^e-XV^e siècles)**

Christine FERLAMPIN-ACHER

Le roman médiéval est né d'un appétit de culture : des clercs ont entrepris de *mettre en roman*, de traduire (ou plus exactement de transposer) des textes latins en langue vernaculaire, pour une noblesse qui n'était plus capable de comprendre la langue savante. *Le Roman de Thèbes* (vers 1150), *Enéas* (vers 1160), *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (vers 1165), les différentes versions du *Roman d'Alexandre* (dont celle d'Alexandre de Bernay) témoignent de cet enjeu culturel et de ce projet de laïcisation et de vulgarisation¹. Le prologue du *Roman de Thèbes* s'ouvre par ce rappel :

*Qui sages est nel deit celer,
Mais pur ceo deit son sen monstrier*

1 Le terme de vulgarisation est cependant à employer avec prudence. Le public visé n'a rien d'un *vulgus* : il est constitué d'une élite nobiliaire et cléricale, comme le rappelle Alexandre de Bernay dans l'épilogue du *Roman d'Alexandre* : *Li gentil chevalier et li clerc sage et bon, / Les dames, les puceles, qui ont clere façon, / Qui sevent de service rendre le guerredon, / Cil doivent d'Alexandre escouter la chanson* (éd. et trad. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1994, vv. 1652-1655). Sur l'enjeu de vulgarisation du roman médiéval, voir mon article «La vulgarisation dans les romans médiévaux : du char d'Amphiaräus à l'exposé d'Estienne», dans *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, sous la direction de P. Nobel, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, pp. 155-171. Voir J. Verger, *Culture, enseignement et société en Occident aux XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

*Que quant serra del siecle alez
 En seit puis toz jours remembrez.
 Si danz Homers et danz Platons
 Et Virgile et Citherons
 Lor sapience celasant,
 Je ne fust d'els parlé avant.
 Por ce ne voil mon sen taisir,
 Ma sapience retenir,
 Ainz me delite a conter
 Chose digne de remembrer (vv. 1-12)².*

Dans cette perspective, les merveilles orientales que décrivent les romans, Pyn monstrueux ou remparts aimantés de Carthage, sont porteuses à la fois de rêves et de connaissances. Paradoxalement, le savoir se construit alors à la fois sur la reprise d'*auctoritates*, dont la récurrence peut banaliser le discours, et sur l'étonnement émerveillé devant l'inhabituel, « l'autre, l'ailleurs et l'autrefois »³.

Pourtant le roman, se dégageant du moule antique, devient à la fin du XII^e siècle à la faveur de l'engouement pour la matière de Bretagne une création et une fiction, même si, invoquant des sources livresques, se posant en chronique ou en évangile, cautionnant ses dires par la mention d'autorités irréfutables, il se prétend fidèle à la vérité et à une source écrite. Les fables bretonnes, qui déjà laissaient Wace sceptique, soumises aux prestiges mesurés et contraints du vers, ne peuvent qu'inspirer des doutes⁴. Une forme

2 Ed. et trad. F. Mora, Paris, Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 1995.

3 D'après l'expression de F. Dubost, dans *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles, L'Autre, l'Ailleurs et l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991.

4 Rappelons les vers célèbres de Jean Bodel, dans le prologue de sa chanson *Les Saisnes* vers 1200 : *Li contes de Bretaigne sont si vains et plaisant. / Cil de Rome sont sage et de sens aprendant. / Cil de France sont voir chascun jour aparant* (éd. F. Menzel et E. Stengel,

d'incrédulité s'installe, semble-t-il, dans le roman, tant au plan des personnages, qui ne cessent de s'interroger face à la *merveille*, qu'au plan des lecteurs, dont les réserves peuvent se deviner à travers les formulations prudentes et les protestations de vérité que les auteurs réitèrent à l'envi dans les prologues⁵. Mesurer le savoir à l'aune du roman s'impose alors moins comme une évidence. Le goût du merveilleux développé par tout un pan de la littérature romanesque n'interdit-il pas de trouver dans le roman un reflet « réaliste » du savoir contemporain ? Le merveilleux étant écrit sur le mode du *cuidier*⁶, c'est-à-dire d'une énonciation dédoublée entre une adhésion et une réserve, comment le savoir peut-il y trouver sa place ? Tant il est vrai que, comme le rappelle le *Ménestrel de Reims*, que « *En un mui de cuidance n'a pas plein gros de sapience* » (§ 109)⁷.

Marburg, Elwert, vv. 6-11). Si la chanson de geste, « historique », peut prétendre au vrai, le roman, s'il est antique (de Rome) peut apprendre la sagesse (par dévoilement du sens), ce que ne peut même pas revendiquer le roman breton. Voir l'article de R. Guiette, « Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant », dans *Romania*, 88, 1967, pp. 1-12, repris dans *Formes et senefiance*, Genève, Droz, 1978, pp. 73-83.

- 5 Sur les personnages sceptiques, voir mon article « Celui qui croyait aux fées et celui qui n'y croyait pas : le merveilleux romanesque médiéval, le croire et le *cuidier* », dans *Le vrai et le faux au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, textes réunis par É. Gaucher, Lille, Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales de Lille 3, 2005, pp. 23-38. Sur les prologues, voir P. Gallais, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1964, pp. 479-493, et 13, 1970, pp. 333-347.
- 6 Voir mon ouvrage *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.
- 7 *Récits d'un ménestrel de Reims*, éd. Natalis de Wailly, Paris, Société de l'Histoire de France, 1876 (traduction M.-G. Grossel, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002).

Tout au long du Moyen Âge, le roman est néanmoins un témoin intéressant pour mesurer à la fois les connaissances effectives des auteurs et des lecteurs et le savoir qu'ils rêvent de posséder. L'ampleur du champ pris en charge n'est certes pas sans poser problème : les mentalités comme les modes d'écriture ont considérablement changé entre le XII^e et le XV^e siècle. Pourtant, même si une étude exhaustive est impossible dans le cadre de cet article, une perspective large permet de dégager des constantes et des évolutions, où intervient le double impératif du *placere et docere*⁸, ainsi que la place inconfortable de la fiction, entre vérité, vraisemblance et mensonge.

Dans une première partie, je cernerai les savoirs des personnages, en particulier celles des héros donnés en modèles aux lecteurs. Dans un second temps, j'examinerai deux tentations présentées comme horizons du savoir, l'encyclopédisme et la *nigremance*, la magie.

Champ du savoir

Le champ du savoir est difficile à délimiter. Dans *Guillaume d'Angleterre* (fin du XII^e siècle), le bourgeois qui se propose d'embaucher le roi Guillaume, devenu, à la suite d'aventures providentielles, *sergent*, c'est-à-dire « serviteur », le soumet à un interrogatoire sur ses compétences : la reprise anaphorique du verbe *savoir* et l'énumération des tâches, qui n'est pas sans évoquer le *rollet* de la farce du *Cuvier* (dans

8 Si la formule n'apparaît pas telle quelle chez Horace, l'idée est présente dans son *Art poétique* : « *aut prodesse volunt aut delectare poetae / Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* » (v. 333-334) ; « *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando pariterque monendo.* » (vv. 343-344).

les deux textes, il est question d'inversion sociale et de travaux domestiques), permettent de cerner quel est le savoir attendu d'un serviteur :

- Or me di, Gui, que ses tu faire?
 Saras tu l'eve del puc traire,
 Et mes anguilles escorcier?
 Saras tu mes cevax torcier?
 Saras tu mes oisiax larder?
 Saras tu me maison garder?
 Se tu le ses bien faire nete
 Et tu ses mener me carete,
 Dont deserviras tu moult bien
 Çou que jou te donrai del mien. (vv. 999-1008)⁹

Le roi répond par l'affirmative et se révèle, sans le moindre apprentissage, très habile dans l'accomplissement de ces tâches.

Dans le même roman, les deux fils du roi, eux aussi déclassés, sont élevés par des bourgeois, qui veulent les mettre en apprentissage : *Mix saront acater et vendre / Se il sevent aucun mestier* (vv. 1438-1439) ; ils seront de plus habiles commerçants s'ils connaissent un métier. Mais on ne saura pas en quoi consiste cette formation : les deux jeunes gens, mus par leur noble nature, refuseront de se soumettre aux ordres de leurs pères d'adoption et partiront sur les chemins de l'aventure.

Ces savoirs sont donc au pire l'objet d'un rejet (dans le cas des fils), au mieux niés comme savoirs spécifiques (dans le cas du père, compétent sans la moindre formation). D'ailleurs, l'évocation de ce savoir « mécanique » n'est que secondaire, même dans des romans que l'on qualifierait de réalistes¹⁰ : le monde romanesque ne se commet qu'accidentellement ou provisoirement

9 Éd. Ch. Ferlampin-Acher, Paris, Champion, 2007.

10 Voir L. Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion, 2004.

avec les bourgeois et les *vilains*. De même, la culture traditionnelle, orale et pratique représentée par les vieilles des *Évangiles des Quenouilles* reste marginale¹¹. Le savoir qui intéresse les romans est un savoir nobiliaire et clérical, qui n'a rien à voir avec la paresse et l'ignorance des clercs peints dans les fabliaux. Pourtant l'évocation de l'apprentissage est souvent succincte. La plupart du temps, le roman passe rapidement sur la petite enfance, pour se saisir d'un héros prêt à l'action. Dans *Jehan et Blonde* de Philippe de Rémi, Jehan apparaît dans le roman à vingt ans, sage (v. 68)¹², sans que l'on sache comment il a été formé. Pour les filles, c'est encore plus net : même si dans le lai de *Fresne de Marie de France*¹³, l'abbesse qui a adopté l'héroïne *l'a faite apprendre* (v. 238) et si la demoiselle paraît à *Goron bele et enseigniee* (v. 262), jamais on ne la voit à l'étude, jamais on ne saura en quoi consiste son éducation. Plus encore, on constate que même si un héros reçoit une éducation, l'essentiel de ses qualités et même de son savoir, semble inné. Un certain nombre de textes déracinent, en effet, leur héros de son milieu d'origine, pour le projeter chez des *vachers* (*Guillaume de Palerne*) ou des *bourgeois* (*Guillaume d'Angleterre*) : à chaque fois *Nature*, plus puissante que *Norreture*, subvient à l'éducation des enfants. Guillaume de Palerne, enlevé par un loup-garou, puis élevé par des *vachers*, possède, à sept ans, les connaissances d'un *vilain* (*Bien set ja ses bestes garder, / Chacier avant et retorner, / Et mener en millor paisson, / De l'arc savoit plus que nus hom vv.*

11 Voir A. Paupert, *Une étude des Évangiles des Quenouilles*, Paris, Champion, 1990.

12 Éd. S. Lécuyer, Paris, Champion, 1984.

13 Éd. L. Harf-Lancner, Paris, Livre de Poche, 1990, v. 238.

365-368)¹⁴, mais ses qualités, tant physiques que morales (*Sa grant biauté et son servise, /Et sa proece et sa franchise, / Son sens le grant et sa mesure* vv. 617-619), lui permettent de se former à la cour, très vite, en moins d'un an, par lui-même, tant et si bien que les plus grands princes du pays paraissent n'être que des vilains à côté de lui (v. 762 et suiv.) : *Oï avés pieça retraire/ Que li oisiax de gentil aire / S'afaitte meïsmes a par lui / Tot sans chastement d'autrui. / Comme vos ci oïr poés / S'est si Guillaumes doctrinés* (vv. 745-750). La gentillesse innée des héros semble souvent suffire à les former.

Malgré ce silence sur les années de formation¹⁵, quelques indications permettent de reconstituer le savoir des personnages romanesques. Le héros éponyme de *Guillaume d'Angleterre*, au terme de son année d'autoformation, a acquis des qualités morales et sociales. Il maîtrise sa parole, il sait jouer aux échecs et aux tables, chasser,

14 Éd. A. Micha, Genève, Droz, 1990.

15 Silence que l'on peut rapprocher du désintérêt fréquent des romanciers pour l'évocation de la jeunesse des héros. Cette remarque rejoint les conclusions des historiens. Sur l'enfant au Moyen Âge, voir D. Alexandre-Bidon et M. Closson, *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985 et D. Alexandre-Bidon et D. Lett, *Les enfants au Moyen Âge, V^e-XV^e siècles*, Paris, Hachette, 1997. Voir N. Orme, *From Childhood to Chivalry. The Education of the English Kings and Aristocracy (1066-1530)*, New York Londres, Methuen, 1984. Aucune synthèse historique française n'existe sur la question. Sur l'éducation dans les textes littéraires, voir F. Desclais-Brekvam, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1981, J. N. Faaborg, *Les enfants dans la littérature française du Moyen Âge*, Copenhague, Museum Tusulanum, 1997, et N. Pelter Cosman, *The Education of the Hero in Arthurian Romance*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1965. Pour le domaine arthurien, on consultera *Enfances arthuriennes*, articles réunis par C. Ferlampin-Acher et D. Hùe, Orléans, Paradigme, 2006.

monter à cheval, se battre (vv. 754-771) : en un mot, il est *courtois* (v. 755). On reconnaît là une culture de base, qui se retrouve, sous forme allusive, dans de nombreux romans des XII^e et XIII^e siècles. Prime en fait l'apprentissage aventureux, chevaleresque et amoureux, qui constitue souvent le cœur des romans. Lancelot dans le roman en prose qui lui est consacré, reçoit, chez la dame du Lac, une éducation soignée : quand il eut trois ans, la fée le confia à un *maistre*, qui lui *mostra comment il se devoit contenir a guise de gentil home*, puis il apprit à chasser, à monter à cheval, à jouer aux échecs et aux *tables* et à *toz les jeux dont il pooit veoir joer*¹⁶.

D'autres textes ajoutent la musique à cette formation : dans la version du XV^e siècle du *Roman d'Apollonius de Tyr*, le héros, entre sept et douze ans, est envoyé à Tarse apprendre l'art de la chevalerie, la chasse à l'oiseau et la harpe¹⁷. Tristan, on le sait, est un excellent musicien, et le *Tristan en prose* multiplie les références à ses talents. Cependant les versions françaises de son histoire ne font pas allusion à sa formation musicale, contrairement aux versions allemandes, qui développent ce point : en particulier, Gottfried de Strasbourg nous le montre apprenant les sciences et les langues, mais aussi le chant et l'usage des instruments à cordes¹⁸.

16 Ed. E. Kennedy, présentation F. Mosès, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 138. Sur ce point, voir A. Adler, « The Education of Lancelot », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 9, 1957, pp. 101-107, et M. de Combarieu, « Les 'apprentissages' de Perceval et Lancelot », dans *D'aventure en Aventure, Semblances et senefiances dans le Lancelot en prose, Senefiance*, 44, Cuerma, Aix-en-Provence, 2000, pp. 51-75.

17 Éd. M. Zink, Paris, Le Livre de Poche, 2006.

18 Voir S. Menegaldo, « La place de la musique dans l'éducation du chevalier arthurien », dans *Enfances arthuriennes*, éd. cit., pp. 164-166.

Par ailleurs, il semble que les héros sachent en général lire (comme Belle Doette), et écrire, et que certains connaissent le latin. Dans *Floire et Blancheflor*, le père du héros envoie celui-ci apprendre les lettres (v. 204). Eduqué, le jeune homme lit des livres païens et utilise ses connaissances pour échanger des vers d'amour avec Blancheflor et pour lui parler en latin afin de déjouer la surveillance de leurs proches (vv. 239 et suiv.)¹⁹. Dans *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois, les jeunes amants ont appris le latin et lisent ensemble l'histoire de Pyrame et Thisbé²⁰. Ces notations cependant sont surtout fréquentes dans les romans non arthuriens, à coloration « byzantine » ou « antiquisante » : la culture « classique » des héros renvoie à un univers romanesque, celui de l'Orient et de l'Antiquité. Dans les romans arthuriens en prose, si les héros savent souvent lire et écrire, comme l'attestent les lettres qu'ils échangent, le latin ne semble pas faire partie de leurs compétences. Le savoir des héros n'est pas le même s'ils sont de Bretagne ou de Constantinople, les seconds étant plutôt latinistes, les premiers musiciens : le roman se signale par ce biais soit comme héritier d'une culture écrite, dans la continuité des romans d'antiquité, soit comme maillon d'une tradition orale, « bretonne » (ce qui ne l'empêche pas de se réclamer ostensiblement par ailleurs d'un livre source).

Cependant, peu à peu, un autre modèle s'ajoute à cette représentation courtoise du savoir : le modèle clérical. Certains héros, surtout aux XIV^e et XV^e siècles, reçoivent une formation

19 *Le Conte de Floire et Blancheflor*, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, 1980.

20 Ed. P. Barrette, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1968.

universitaire. Les sept arts libéraux sont alors au programme. Dans *Artus de Bretagne* (XIV^e siècle), Estienne a été formé aux écoles d'Athènes et, souverains clers de astronomie, il est appelé *maistre* (f.13)²¹. On le voit à plusieurs reprises monter dans une tour et lire dans les astres à l'aide d'un livre. Son savoir clérical apparaît nettement dans le long et docte exposé qu'il présente à Marguerite d'Argenson en réponse aux questions que pose la demoiselle sur le modèle des *quaestiones*. Le jeune homme apporte des explications précises et savantes, concernant la chute des corps, les quatre éléments et leurs propriétés, la météorologie, les cieux, les astres. Il n'est pas possible de mettre en évidence une source précise, tant ce savoir correspond à un socle commun que l'on trouve à l'époque à la fois dans les encyclopédies en latin et dans leurs « traductions » en français visant à vulgariser le savoir. Il n'en demeure pas moins que ces connaissances cléricales sont valorisées et entrent en concurrence avec la vaillance chevaleresque d'Artus, et permettent à Estienne de séduire la demoiselle et de l'épouser²².

21 Les citations sont faites à partir du plus ancien manuscrit conservé, BnF. fr. 761.

22 On trouvera le texte de l'exposé d'Estienne dans le facsimilé de l'édition de 1584 d'*Artus de Bretagne*, présentation et annotation par N. Cazauran et Ch. Ferlampin-Acher, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996, pp. 295-300. Pour une étude des rapports avec le savoir encyclopédique et une analyse du rôle d'Estienne dans le roman, voir mes articles, «Epreuves, pièges et plaies dans *Artus de Bretagne* : le sourire du clerc et la violence du chevalier», dans *La violence au Moyen Âge, Senefiance* 36, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1994, pp. 201-218, et «Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*», dans *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance* 37, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1995, pp. 167-195.

Pourtant, même si la référence aux sept arts libéraux est fréquente, les héros semblent la plupart du temps s'en tenir à une formation courtoise classique : ce sont leurs maîtres ou des figures secondaires qui sont passés par les écoles. Floriant, dans *Floriant et Florete* (XIII^e siècle), est instruit par un maître qui les .VII. ars a appris²³, mais l'évocation de son éducation ne mentionne que les jeux d'échecs et de tables, ainsi que la chasse. Dans *Meliacin* de Girart d'Amiens (vers 1285), tout comme dans *Artus de Bretagne* (XIV^e siècle), ce n'est pas le héros éponyme qui apprend les sept arts, mais les clercs avec lesquels il entre en concurrence, et qui sont tous, à des degrés divers, discrédités : ainsi le deuxième clerc de *Meliacin* est un philosophe de belle prestance, qui sait toutes les ars²⁴, mais auquel échappera la main de l'héroïne.

En fait, si l'idéal chevaleresque rêve d'une union de la *clergie* et de la chevalerie, les sept arts semblent au mieux une option, au pire un dévoiement (comme nous le verrons plus loin en examinant la version du XV^e siècle d'*Artus de Bretagne* et le discrédit qu'elle inflige au clerc Estienne). L'émergence des sept arts libéraux à l'horizon de la formation des héros romanesques s'explique à la fois par le développement des universités et des écoles, mais aussi par le fait que les auteurs sont souvent des clercs, tentés de projeter dans leur œuvre une image valorisante d'eux-mêmes, et par le statut intermédiaire de la musique, à la fois art courtois et art libéral, enseigné dans le cadre du *quadrivium*.

Ainsi le savoir posé comme norme pour les héros de romans est avant tout un savoir courtois : le

23 Ed. A. Combes et R. Trachsler, Paris, Champion, 2003, vv. 754 et suiv.

24 Ed. A. Saly, *Senefiance* 37, 1990, v. 352.

savoir-vivre, la maîtrise verbale, la chasse, le maniement des armes, les jeux de stratégie qui initient à la guerre, voire la musique. Pourtant, à côté de ce savoir mesuré, se dessine un savoir fantasmé, posé comme horizon onirique. Le savoir clérical trouve alors à s'exprimer dans un encyclopédisme, qui, latent ou patent, est une utopie du savoir, inaccessible aux héros, et partant aux lecteurs, mais que le roman n'hésite pas à fixer comme ambition. Cet encyclopédisme, qui est la connaissance de ce qui est, est par ailleurs à son tour dépassé par la *nigremance*, qui confère la possibilité de connaître le futur et de modifier le monde, dans un rêve qui annonce Faust. De l'encyclopédie à la *nigremance*, le roman glisse de l'actuel au virtuel, du vrai au vraisemblable, de la chronique à la fiction.

L'encyclopédisme

Dès les romans d'Antiquité, les romans se sont nourris d'un savoir encyclopédique, l'ont affiché et à ce titre ont pu jouer un rôle de vulgarisation. B. Ribémont affirme que « le roman antique est à l'origine de l'écriture vernaculaire de l'encyclopédisme littéraire »²⁵. C'est souvent en farcissant leur source antique de développements empruntés à d'autres œuvres que les auteurs ont pu faire du roman un ouvrage de vulgarisation : ces ajouts sont en général des *merveilles*, d'autant plus marquantes et faciles à mémoriser. E. Faral a montré que l'auteur d'*Eneas* a emprunté à des sources diverses afin soit d'explicitier des éléments qui auraient pu sembler obscurs à un lecteur peu cultivé, comme le Jugement de Pâris, qu'il développe longuement à

25 *La Renaissance du XII^e siècle et l'Encyclopédisme*, Paris, Champion, 2002, p. 43.

partir des *Interpretationes* de Donat pour les vers 25 et suivants du livre I de l'*Énéide*, soit de faire rêver, par exemple, lorsqu'il emprunte à la tradition savante des Sept Merveilles du monde pour décrire le tombeau de Camille²⁶. Se construisent donc dans les romans des *topoi*, où la culture des auteurs s'affiche avec ostentation : c'est ainsi que les tentes, luxueuses, symboles du pouvoir, sont l'objet de descriptions encyclopédiques, où convergent l'exaltation du pouvoir et celle du savoir²⁷. Le pavillon d'Adraste dans *Le Roman de Thèbes* fait référence à Ovide, mais aussi à Macrobie et à Isidore de Séville²⁸. Mais si la description de la tente de Bilas informe le lecteur sur le temps humain, les planètes, l'histoire (de Troie à la Bible), on doit émettre quelques réserves quant aux enjeux encyclopédiques de ces développements :

- La codification de ces descriptions est frappante. Les tentes se ressemblent toutes. Le support textile du savoir est le même ; le contenu des représentations est similaire : on n'en apprendra guère plus d'une évocation à l'autre, et cette monotonie ne sert en rien la *curiositas* du lecteur.

26 *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, réimp. 1983, p. 73 et suiv.

27 Voir E. Baumgartner cité dans la note suivante, ainsi que : A. Petit, «Le pavillon d'Alexandre dans le *Roman d'Eneas* », dans *Bien dire et bien apprendre*, 6, 1988, pp. 77-96, et M. M. Castellani, « La tente du roi Bilas dans *Athis et Prophilias* », dans *Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, pp. 327-339.

28 Voir E. Baumgartner, « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XII^e siècle », dans *Mélanges offerts à W. Spiewok*, Amiens, Université de Picardie, 1988, pp. 3-11, et L. G. Donovan, *Recherches sur le roman de Thèbes*, Paris, SEDES, 1975, pp. 217 et suiv.

- Les descriptions transmettent souvent un savoir déjà daté (le *Roman de Thèbes* est fortement marqué par l'esprit chartrain, alors même que celui-ci est en déclin depuis 1150) : certes c'est souvent le cas lorsqu'il y a vulgarisation, mais on a ici l'impression d'un savoir figé, conservateur. Cette impression est cependant à relativiser, car la péremption du savoir n'a pas la même gravité au Moyen Âge qu'aujourd'hui, dans la mesure où le savoir était avant tout considéré comme héritage du passé.

- L'encyclopédisme est associé à la démesure. En témoigne la figure d'Alexandre, éduqué par Aristote, animé par une curiosité totale, qui le pousse à embrasser l'espace en explorant l'Inde, les cieux et les fonds marins : son destin, marqué par l'incapacité de penser la mort, sera tragique. Dans le *Roman de Thèbes*, sur le char d'Amphiaraüs, orné de représentations encyclopédiques, figurent aussi des géants, victimes de leur hybris²⁹.

- Enfin, les « erreurs » d'un Thomas de Kent, dans son *Roman de toute chevalerie* consacré à Alexandre (il confond les Sciapodes, les Blemmies et les Cyclopes et se trompe au sujet des Ichtyophages), son refus de développer certains sujets qui, comme la *manticore*, auraient pu faire l'objet d'un ajout encyclopédique, témoignent des limites du projet encyclopédique³⁰. Ces confusions ne sont d'ailleurs peut-être pas des « erreurs ». Quand l'auteur du

29 Voir mon article « *Le Roman de Thèbes, geste de deux frères: le roman et son double* », à paraître dans *Mélanges Aimé Petit*, réunis sous la direction de M. M. Castellani, Lille III. Sur ce char, voir V. Gontéro, *Parures d'or et de gemmes, L'orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Publications de l'université de Provence, 2002, pp. 110-112.

30 Voir C. Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998, pp. 239-275.

Roman de Thèbes, qui a travaillé à partir de *La Thébàide* de Stace, mentionne ses sources, il évoque dans son prologue Homère, Platon, Virgile et Cicéron (vv. 5-6), en omettant sa véritable source, Stace, qu'il ne nomme qu'à une occasion, sous la forme *Eustaisce*, dans l'épisode de Daire le Roux, alors même que cet épisode n'existe pas dans le modèle latin (v. 8543)³¹. Cette désinvolture affichée face au texte antique va de pair avec le fait que l'apport didactique est plus un jeu, qu'un enjeu.

Même dans les romans antiques, qui, dans l'ensemble de la production médiévale, semblent être les romans qui prennent l'encyclopédisme le plus au sérieux, celui-ci est surtout une caution, un gage d'authenticité (il est logique qu'un auteur s'inscrive dans la continuité de textes savants, en latin, quand il parle de l'Antiquité), voire un *topos*, qu'un véritable exercice intellectuel. L'*ekphrasis* encyclopédique ne renseigne donc pas en profondeur sur le savoir des auteurs et des lecteurs.

Dans les textes postérieurs aux romans antiques, le *topos* de la description encyclopédique perd encore de sa vitalité intellectuelle. Son contenu tend à se vider : dans la description de la robe de couronnement d'Erec³², plus qu'une encyclopédie, c'est un programme qui est proposé, puisque sont figurés les sept arts libéraux (et non le contenu des savoirs qui leur correspondent) ; le tombeau de Blancheflor dans *Le Conte de Floire et Blancheflor* présente une ornementation encyclopédique, évoquée sur le mode du sommaire elliptique et de la négation : *N'a soussiél beste ne oisel / Ne soit escrit en cel tomblel / Ne*

31 Éd. F. Mora-Lebrun, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

32 *Erec et Enide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1981, vv. 6671-6747.

serpent qu'on sace nomer (v. 557 et suiv.). Plus encore, à la description encyclopédique se substitue l'anthologie littéraire : l'arçon d'ivoire du palefroi, que reçoit Enide dans le roman de Chrétien de Troyes représente l'histoire d'Eneas (v. 5289s.)³³ et non le cosmos. Dans *Galeran de Bretagne* de Jean Renart se trouve une représentation hybride : sur le drap dans lequel Gente abandonne l'une de ses filles, sont figurés à la fois les douze mois et les éléments, comme dans une représentation encyclopédique, mais aussi Floire et Blanche-flor, ainsi que Hélène et Pâris (v. 526s.)³⁴. La courtine de la nef féerique dans *Floriant et Florete* est longuement décrite. Douze vers évoquant le cosmos et les planètes précèdent douze vers d'histoire religieuse : viennent ensuite vingt-cinq vers consacrés à Troie et Enée, et la description se clôt sur vingt-six vers, évoquant Amour et sa compagnie, représentés sous la forme d'allégories, ainsi que Tristan et Iseult (v. 755s.). Le roman, qui n'en est plus à ses débuts, n'a plus autant besoin de la caution encyclopédiste. Il ne lui est plus nécessaire de se poser comme réécriture du grand livre écrit par Dieu ; il peut s'appuyer désormais sur une tradition romanesque suffisamment riche pour lui servir de garantie et de « prétexte » : l'anthologie littéraire prend la suite de la somme encyclopédique sur les représentations figurées.

33 Il en va de même dans le *Roman de la Violette* où les habits de l'héroïne tiennent de l'anthologie littéraire, son blier renvoyant à *Florence de Rome*, sa ceinture à Aude et Roland (éd. A. Wallensköld, Paris, S.A.T.F., 1907-1909, v. 814 et suiv.). Les *portraits* dans *Escanor* représentent Pâris enlevant Hélène, la guerre de Troie, Didon et Enée (v. 15599-ss). Voir « La vulgarisation dans les romans médiévaux... », *art. cit.*, pp. 161-166.

34 Éd. L. Foulet, Paris, Champion, 1926.

Cette évolution se retrouve dans les pratiques des personnages : les personnages ne lisent pas seulement pour s'instruire mais aussi pour plaire, pour aimer, pour apprendre à aimer : dans *Le Chevalier au Lion* la fille qui fait la lecture à ses parents est présentée comme un objet de désir pour Amour lui-même (v. 5359s.)³⁵.

Parallèlement, le roman ne se pose plus comme double d'un monde dont il traduirait la diversité et l'Histoire ; il n'invite plus à la connaissance directe, mais, riche d'enseignements humains, moraux³⁶, voire spirituels (dans la plupart des romans du Graal en prose), il s'affiche comme porteur d'une *senefiance* cryptée et revendique un sens comme le promet, parmi tant d'autres textes, le prologue des *Merveilles de Rigomer* : *Qui bien i meteroit sa cure / En escouter et en entendre / mout grant sens i poroit apprendre* (v. 6438-50)³⁷. De même, dans *Floriant et Florete*, à l'occasion du mariage qui termine le roman, sont mis sur le même plan les contes qu'entendent les personnages et le roman :

Tout ce li conteur contoient / Et il volentiers
les ooient / Et se miroient es biaux dis / S'en
devenoient mieux apris ; / Quar qui romanz veult
escouter / Et es biaux dis se velt mirer, / Merveil
est se ne s'en amende, / S'il est ensi qu'il i
entende (vv. 6235-6242).

Dans cette perspective, c'est le miroir qui devient symbole de la lecture romanesque³⁸. Le

35 Éd. D. F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1994.

36 L'auteur de *Méliacin* se propose *De si bonnes œuvres
emprendre / Ou en puist sens et bien apprendre / E
recorder ses bonnes mours* (v. 12s.).

37 Éd. W. Förster et H. Breuer, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1908-1915.

38 Sur le miroir au Moyen Âge et son symbolisme poétique, voir le recueil d'articles de F. Pomel, *Miroirs et jeux*

roman n'est plus exactement le monde, mais son reflet, plus vraisemblable que vrai : l'auteur des *Merveilles de Rigomer* promet *Une aventure si raisnable / Que bien puet estre veritable* (vv. 12075-12076). Le *topos* de la tente encyclopédique prend alors un nouveau sens, par exemple dans *Claris et Laris*, où un *pavillon*, appartenant à une fée qui enlève les chevaliers, disparaît quand la demoiselle finit par renoncer à ses sorts. Alors que la tente encyclopédique d'Alexandre ou de Bilas cautionnait le roman en l'inscrivant dans l'ordre du monde, ici, le *pavillon* n'est qu'un mauvais sortilège, une illusion, car l'essentiel est ailleurs :

*Et qui vos verroit demander,
S'en puet riens en romanz aprendre,
Et je diroie sanz mesprendre,
Qu'il i gist tout li sens du monde,
Tant come il dure a la roonde,
Car se les estoires ne fussent,
Les genz de droit riens ne seussent.
Li philosophe les escrient
Qui tout le sens du monde lisent,
Qu'en Ebreu furent premier fetes
Et de l'Ebreu en Latin tretes,
Ou molt bien furent tranlatees,
De Latin en Romanz portees,
Fors que li sacrés de la loy (v. 29623s.)³⁹.*

Ce déplacement s'accompagne d'un détournement de la *translatio studii* : alors que traditionnellement celle-ci accompagne la *translatio imperii* et intervient dans les prologues pour valider le texte en l'inscrivant dans une tradition, ici elle vient dans l'épilogue et *li sens du monde* et *li sacrés de la loy*

de miroirs dans la littérature médiévale, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2003.

39 Éd. J. Alton, Tübingen, Literarischer Verein Stuttgart, 1884, réimpr. Rodopi, Amsterdam, 1966.

dépassent de loin l'encyclopédisme. La revendication de ce sens⁴⁰ ne doit pas masquer un autre objectif: le plaisir, que mentionne l'auteur tout en se refusant de dire la vérité : *Li voir dire ne m'est pas sains (...) / Car en voir dire apertement n'a fors que tristece et torment* (v. 60s.). Le lit d'Olimpia dans *Cristal et Clarie* est l'occasion d'une brève évocation, dans laquelle l'allusion encyclopédique, présentée sur le mode négatif, est cernée par le plaisir : *Dieux ne fist beste ne oisel / Ne en cest siecle point de bel, / Ne en cest monde point de deduit, / Dont vos n'i trovissiés estruit* (v. 8551s.)⁴¹. Le charme du conte s'affiche, dans tout ce qu'il peut avoir de dangereux : un épisode de *Claris et Laris* évoque un conteur qui retient par enchantement tous ceux qui l'écoutent (v. 10737s.). Le but avoué de l'auteur de *Cristal et Clarie* est d'asavourer son récit (v. 399) : où l'on retourne à l'étymologie du savoir, alors même que ce savoir est escamoté. Il guère étonnant que le savoir encyclopédique serve au héros à plaire et séduire les dames, comme dans le cas, étudié plus haut, de la déclaration d'Estienne dans *Artus de Bretagne*.

Le rêve encyclopédique a donc d'abord servi de caution au roman, qui paraît ainsi relever plus du vrai que de la fiction, et est rapidement devenu le support de *topoi* (énumérations des arts, mentions d'un enseignement, descriptions encyclopédiques), qui, figés, sont de plus en plus décalés par rapport à la réalité du savoir : l'encyclopédisme romanesque est conservateur et désuet. Topique, l'enclave encyclopédique a été perçue comme une marque générique, tandis qu'elle

40 Voir D. Kelly, « *Tuit li sens du monde dans Claris et Laris* », dans *Romance Philology*, 26, 1983, pp. 406-417.

41 Ed. H. Breuer, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1915.

prenait une dimension poétique et passait du registre du *docere* à celui du *placere*.

La *nigremance*

Témoignant d'une démesure encore plus marquée que l'encyclopédisme, les figures de fées et de devins (présentes dans les romans antiques, mais surtout dans les romans bretons), proposent une autre vision du savoir.

Les fées sont très nombreuses dans la littérature au XII^e siècle⁴². *Partonopeu de Blois* est le premier roman à leur accorder une place de premier plan. La fée Melior est capable d'enchantements nocturnes et plaisants. Elle explique leur origine, et les présente, non comme un pouvoir, mais comme un savoir:

« Maistres oi buens et de grant pris,
 Et je molt bonement apris ;
 Maistres oi de tos esciens
 Par foïes plus de deus cens.
 Dex me donna grasse d'apprendre,
 Et d'escriture bien entendre.
 Les set ars tot premierement
 Apris et sot parfitement.
 Après apris tote mecine :
 Quanqu'est en herbe et en racine,
 Et d'espisses, de lor valor ;
 Après, le froit et la chalor,
 Et de tos maus tote la cure
 Et l'ocoison et le nature ;
 Fesique ne puet mal garir
 Dont je ne sace a cief venir.
 Puis apris de divinité
 Si que j'en sais a grant plenté,
 Et la viés loi et la novele
 Qui tot le sens del mont chaële.
 Ains que eüsse quinze ans passés
 Oi mes maistres tos sormontés.

42 Voir L. Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.

Après appris espirement,
Nigremance et enchantement. » (vv. 4589-4612)⁴³

La fée a donc appris les *lettres*, les sept arts libéraux, la médecine, la théologie et, pour finir, la science suprême qu'est la *nigremance*. Ce terme, rapproché des mots *espirement* (qui désigne les sorts) et *enchantement*, renvoie à la magie. Mélior est le prototype des nombreuses enchanteresses et fées (les deux catégories étant fréquemment confondues dans les romans) qui ont appris leur art, comme on apprend l'astronomie ou la musique. Déjà dans *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, Médée apprend *astronomie e nigremance* (v. 1217)⁴⁴. Comme le note L. Harf-Lancner, la légende de l'école de magie de Tolède se développe dès le XII^e siècle et elle trouve dans les romans un écho favorable : à cette époque la *nigremance* entre à l'université⁴⁵. Dans *Florimont*, Flocquart, le maître du héros, un enchanteur, a suivi un cursus où les sept arts libéraux sont réorganisés pour accueillir la *nigremance* et le *fisique* (c'est-à-dire la médecine) qui remplacent l'arithmétique et la géométrie :

Mout avoit appris en s'emfance
Astronomie et nigromance
Et savoit de dialetique,
De gramamire et de musique
Et de retorique savoit,
De fisique asi s'entendoit ;

43 Éd. J. Gildea, Villanova, Villanova University Press, 1967.

44 L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., pp. 416-420.

45 Voir M. Stanesco, « Nigromance et Université : scolastique du merveilleux dans le roman français du Moyen Âge », dans *Milieus universitaires et mentalité urbaine au Moyen Âge*, Colloque du département d'études médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne et de l'Université de Bonn, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, pp. 129-144.

Tot savoit quanqu'il a mestier
Ou a clerc ou a chevelier. (vv. 1864-1872)⁴⁶

De même, Morgane dans *Le Roman de Merlin* de Robert de Boron a commencé par apprendre les *lettres* dans un couvent, puis les *arts* et en particulier l'astronomie, ainsi que la *fisique* : et par celle *mastrie de clergie qu'ele avoit fu apelee Morgain la fée*⁴⁷. Dans la suite du *Merlin* du cycle postérieur à la Vulgate, outre qu'elle bénéficie, comme dans le *Lancelot en prose* des cours particuliers, intéressés et intéressants, de Merlin, elle s'y connaît en *nigromance et enchantemens* (§509, 46, § 510,57 et §513,37)⁴⁸. Les fées dans *Perceforest* ont des compétences comparables : Lidoire a appris d'Aristote, et elle maîtrise la médecine, l'astronomie et la *nigremance*, le texte excluant cependant les références aux sept arts libéraux, car l'intrigue est supposée se dérouler avant la naissance du Christ, dans un passé où n'existaient pas les universités⁴⁹. La médecine, l'astrologie et la *nigremance* semblent donc constituer le socle du savoir féerique.

De fait, à l'énumération des diverses compétences féeriques tend à se substituer l'usage unique du terme *nigremance*. La fréquence dans les romans médiévaux à partir du XIII^e siècle du mot *nigremance* pour désigner la magie, contrastant avec la diversité du vocabulaire latin⁵⁰, fait de

46 Aimon de Varennes, *Florimont*, éd. A. Hilka, Göttingen, Max Niemeyer, 1933.

47 Éd. A. Micha, Genève, Droz, 1979, p. 242.

48 Éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 1996.

49 Voir mon ouvrage *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2002, pp. 141-142.

50 Voir R. L. Wagner, « Sorcier » et « Magicien » : *Contribution à l'Histoire du Vocabulaire de la Magie*, Paris, Droz, 1939. La *nigremance* (*necromantia*)

ce terme, malgré le flou sémantique que ne masque pas son appariement quasi systématique avec *enchantement*, un horizon commun à toute la féerie, mais aussi plus largement à tous les personnages, qui comme le clerc Estienne dans *Artus de Bretagne* ont appris l'art des enchantements et de la divination. Le vocabulaire médiéval ne distinguant pas l'astronomie de l'astrologie, et le terme *ars* renvoyant aussi bien aux sept arts libéraux qu'à la « magie », le passage d'un savoir purement clérical à la *nigremance* se fait sans difficulté, sans qu'il y ait besoin de modifier en profondeur le réseau lexical. Estienne, dans *Artus de Bretagne*, pratique l'oniromancie dans des livres, prédit l'avenir en lisant, soigne et prépare des potions d'invulnérabilité grâce à l'art d'astronomie, et suscite tempêtes et apparitions par l'art d'ingremance⁵¹. Le glissement d'un art à l'autre est quasiment insensible, le livre comme *medium* assurant la transition et le roman jouant sur une poétique merveilleuse fondée sur l'incertain, le savoir d'Estienne pouvant être simplement clérical, mais aussi féérique, voire diabolique⁵² (auquel cas les savoirs deviennent des pouvoirs).

La *nigremance* apparaît peu à peu dans les romans médiévaux comme un savoir surplombant les autres : si dans le *Roman de Troie* le pin d'or a été fait *par nigromance e par gramaire* (v. 6268), ce qui place la *nigremance* sur le même plan que le savoir

n'entretient plus guère de rapport avec les morts, mais désigne toute forme de divination, et plus largement encore, toute pratique magique.

51 Sur les pouvoirs magiques d'Estienne, voir mon *Fées, bestes et luitons*, *op. cit.*, pp. 193-200. *Ingremance* est une forme de *nigremance*.

52 Sur la poétique du merveilleux et l'écriture de l'incertain, voir mon ouvrage cité dans la note 6, *Merveilles et topique merveilleuse*, p. 171s.

clérical, la diversité des dénominations de la magie se réduit dans les romans en prose, *nigremance* tendant, avec *art* et *enchantement*, à s'imposer à l'exclusion d'autres termes.

Cette évolution favorise, semble-t-il, en retour une nette diabolisation du savoir clérical. Alors que les textes qui idéalisent la *clergie* valorisent ce savoir en le quantifiant (en le présentant une somme de matières, selon le principe des listes d'arts libéraux, ou en multipliant les exposés et les descriptions à visée encyclopédique qui procèdent par énumération et dénombrement), la confusion entre magie et savoir clérical a aboli les classifications : la *nigremance*, constituée en un tout indifférencié et nébuleux, a été l'objet d'une dévalorisation qui fait peser sur elle le soupçon de n'être qu'un commerce avec le diable. Si le merveilleux magique et les fictions plaisantes qui en découlent (les *fables*, les *songes* et les *mensonges* romanesques) ont été cautionnés dans les romans par leur confusion avec les arts (libéraux), à l'inverse ceux-ci en ont pâti. D'où l'apparition, à côté de magiciens et de fées possédant un savoir clérical et valorisés positivement, de clercs soupçonnés d'avoir commerce avec l'*ennemi*. Dans la version longue d'*Artus de Bretagne* donnée au XV^e siècle par le manuscrit BnF. fr. 12549, le clerc Estienne cesse d'être un prince érudit et galant pour devenir un universitaire diabolique. Le héros, Artus, retrouve Estienne dans la Tour d'*Yngremance* (f. 198). Cette tour de cinquante étages est le lieu où le dyable fit l'une de .VII. sciencez qu'on appelle l'art d'yngrromancie. Un démon, verge à la main, accueille le chevalier et le mène dans une salle où se tiennent deux cents écoliers, à qui un maître, assis dans une chaire moult noblement lisoit la lesson. Estienne explique que

cette école a pris la suite de celle de Tolède, qui *n'estoit si bonne pour ce que la science avoit esté comancee*, comme si la *nigremance* était une « nouvelle technologie » ayant nécessité un nouveau lieu d'enseignement (ce qui contredit l'affirmation première de l'ancienneté de la fondation de l'école). Artus, effrayé par ce détournement diabolique du savoir, enjoint en vain à Estienne de cesser son activité : le chevalier met hors service (en ôtant une cheville) les deux automates qui appelaient les élèves en cours ; désormais les étudiants retourneront à Tolède et *onques puis ne leur lit on de yngremance* (f. 198). La *nigremance* comme art libéral enseigné à Tolède n'était qu'un des éléments d'une formation plus complète organisé selon le principe des arts libéraux. L'auteur, évoquant ce passé, renvoie à la conception positive de la *nigremance* qui se dégage des textes du XIII^e siècle, à laquelle il oppose la *nigremance* « nouvelle vague » qui est un savoir, affecté par la diabolisation de la magie qui caractérise le XV^e siècle. On rejoint là la définition de la *nigremance* donnée par Jean Tinctor dans son sermon *Contra sectam Vaudensium* en 1460, traduit sous le titre de *Invectives contre la vauderie*⁵³ dans le chapitre « *Le premier enseignement est de la qualité et maniere de cest de nigromancie* » : la *nigremance* n'est pas une science ; elle n'est qu'illusion diabolique.

Cette interprétation, augustinienne, de la *nigremance* comme art de l'illusion, très fréquente dans les romans (l'exemple le plus probant et le moins ambigu est *Perceforest*⁵⁴) est autant le

53 Éd. E. Van Balberghe et F. Duval, Tournai, Archives du Chapitre cathédral, 1999.

54 Voir mes approches complémentaires dans « *Perceforest et ses decepcions baroques* », dans *Deceptio. Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII^e siècle*,

symptôme de l'évolution des mentalités que le signe d'un nouvel art poétique : le merveilleux, et surtout les illusions et les enchantements, ont permis au roman de passer de l'Histoire à la fiction : le savoir s'est ainsi représenté comme art libéral puis comme art magique, afin que s'élabore un art poétique du roman comme fiction.

Le roman donne donc un aperçu du savoir posé en modèle social à une noblesse courtoise. Il rend surtout compte d'une conception cléricale du savoir, fondé sur les sept arts libéraux, dont il est clair qu'elle est réductrice et conservatrice. La représentation du savoir encyclopédique, dans lequel les auteurs voient la possibilité de dire le monde dans sa totalité, en conformité avec l'ambition romanesque mimétique, rend cependant surtout compte d'une poétique du vrai, tandis que la fusion entre savoir et *nigremance* marque le passage vers une poétique de la fiction, plus difficile à assumer mais aussi plus productive. La mesure du savoir dans les romans est, semble-t-il, avant tout au service de la démesure du projet poétique.

Publications de l'Université Paul-Valéry, Montpellier, 2000, pp. 441-465, et « Les déceptions dans *Perceforest*: du fantosme au fantasme », dans *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge. Actes du troisième colloque international de Montpellier. Université Paul Valéry (24-26 novembre 1995)*, Montpellier, Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A., 3, 1997, pp. 413-430.

