



HAL
open science

Perceforest et le roman : “ Or oyez fable, non fable mais hystoire vraie selon la cronique

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. Perceforest et le roman : “ Or oyez fable, non fable mais hystoire vraie selon la cronique. *Etudes Françaises*, 2006, 41, p. 39-61. hal-01845696

HAL Id: hal-01845696

<https://hal.science/hal-01845696>

Submitted on 20 Jul 2018

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

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

Christine Ferlampin-Acher

Article pour la revue *Etudes françaises* “*De l’usage des vieux romans*”

Perceforest et le roman:

« Or oyez fable, non fable mais hystoire vraie selon la cronique »

Perceforest est un vaste récit en prose, dont les six livres, anonymes, ont peut-être été composés dans la première moitié du XIV^e siècle, avant d’être l’objet, au XV^e siècle, d’une réécriture, qui est le seul témoin que nous possédons¹. Roman tardif dans la production arthurienne, « vieux roman » pour ceux qui, au XVII^e siècle, en liront un extrait, *Le Chevalier Doré*, dans la Bibliothèque Bleue de Troyes, *Perceforest*, dans un large et ambitieux mouvement de synthèse, évoque la préhistoire du *Saint Vessel*, invente un passé au cycle du *Lancelot Graal* et associe le mythe arthurien et la légende alexandrine à travers une chronique fictive qui va de l’arrivée du Macédonien en Occident jusqu’à la christianisation de la Grande-Bretagne. Si *Perceforest* ne s’affiche jamais dans les manuscrits qui en donnent le texte comme roman, s’il se préfère *istoire* ou *cronique*, pour le lecteur moderne, aucun doute n’est possible : *Perceforest* est un roman qui s’inscrit dans la lignée du *Lancelot Graal* et de Chrétien de Troyes². En 1647 déjà, comme *Lancelot* pour Jean Chapelain dans son dialogue *La Lecture des vieux romans*, *Perceforest* est

¹ *Perceforest (le roman de)*, début de la première partie, éd. Jane H. M. Taylor, Genève, T.L.F., 1979 ; deuxième partie, éd. Gilles Roussineau, Genève, T. L. F., vol. I, 1999 et vol. II, 2001 ; troisième partie, éd. Gilles Roussineau, Genève, T.L.F., vol. I, 1988 ; vol. II, 1991 ; vol. III, 1993 ; quatrième partie, éd. Gilles Roussineau, Genève, T.L.F., 1987. Pour les parties inédites : fin du livre I, manuscrit BnF fr. 345, livre V BnF fr. 348, livre VI Arsenal 3493 et 3494. Pour ce qui est de la datation, voir Jane H. M. Taylor, éd. cit., p. 23-29 et Gilles Roussineau, édition de la quatrième partie, p. IX-ss. Le sabbat, tout comme les entremets, semblent indiquer que le texte de *Perceforest* que nous donnent les manuscrits actuels a été l’objet d’une réécriture au XV^e siècle.

² J. Taylor intitule son édition : *le Roman de Perceforest*. Gilles Roussineau préfère la simple dénomination *Perceforest* mais opte pour la désignation “roman” dès la première ligne de son premier volume d’édition. De même pour Jeanne Lods (*Le roman de Perceforest*, Genève Lille, Droz Giard, 1951), il ne fait aucun doute que *Perceforest* est un roman.

pour Jean-François Sarasin « un vieux roman »³ et au XVIII^e siècle, *Perceforest* est cité parmi les habitants de la « Haute Romancie » dans *Le Voyage merveilleux du Prince Fan Féredin dans la Romancie*⁴.

Ce décalage entre les pratiques médiévales et les nôtres, même s'il dépasse largement le cas de *Perceforest*, nous invite à réfléchir sur les rapports entre ce récit et le genre romanesque. Même s'il se légitime comme chronique, *Perceforest* correspond en effet à l'horizon d'attente du lecteur de romans de la fin du Moyen Age, horizon qu'on tentera de cerner, en l'absence de toute élaboration théorique médiévale. Cependant la cohérence générique de l'œuvre semble menacée par la référence insistante à la chronique, par la mise en cause du héros dans des épisodes burlesques, voire parodiques, ou par l'hétérogénéité de l'œuvre : le rapport à la fiction permettra finalement de voir comment, paradoxalement, ces tendances centrifuges renforcent *Perceforest* comme roman, protéiforme et fuyant, à l'image de la *Beste Glatissant* et du *luiton Zéphir*, à une époque où le terme « fiction », après avoir désigné péjorativement une tromperie, n'en est pas encore à signifier, converti et libéré de toute pesée négative, une invention⁵.

Le roman de Perceforest

A première vue, *Perceforest* correspond bien à l'horizon d'attente d'un lecteur de romans des XIV^e-XV^e siècles, lecteur hypothétique au demeurant, théorique, que nous pouvons tenter de reconstituer à partir des pratiques romanesques attestées. L'image que ce lecteur a des romans est

³ Jean-Pierre Cavaillé, « Galanterie et histoire de l'antiquité moderne », dans *La Revue du XVII^e siècle*, 200, 1998, p. 387-415.

⁴ « Autrefois, continua-t-il, la Romancie étoit un pays fort borné. Aussi n'y recevoit-on que peu d'habitans, encore étoient-ils tous choisis entre les princes et les héros les plus célèbres. On se souvient du nom et des aventures de ces premiers habitans de la Romancie, entr'autres d'Artus et des chevaliers de la table ronde, Palmerin d'Olive, et Palmerin d'Angleterre, Primalem de Grece, Perceforêt, Amadis, Roland, Merlusine, et plusieurs autres dont je ne me rappelle pas les noms. Rien n'est si brillant que leur histoire. On les voyoit se signaler par mille exploits inouïs pêle mêle avec les génies, les fées, les enchanteurs, les géans, les endryagues, les monstres, toujours combattans, jamais vaincus » (G. H. Bougeant, Paris, Lemercier, 1735, p. 104-105). Selon Jeanne Lods, *Perceforest* au XVII^e et au XVIII^e siècle reste une référence, un nom, même s'il n'est plus guère lu (*op. cit.*, p. 8-ss).

complexe : elle comporte plusieurs strates, le roman héritant d'une tradition déjà longue et complexe.

Roman et traduction : un horizon d'attente qui remonte au XII^e siècle

De ses origines, le roman gardera longtemps un rapport privilégié avec la traduction et avec la langue vernaculaire, la langue romane à laquelle il doit son. L'auteur de *Perceforest* s'inscrit dans cette tradition, alors même que de nombreux romans de son époque (que l'on considère le XIV^e ou le XV^e siècle), comme par exemple *Artus de Bretagne*, n'ont rien de traductions et ne prennent même plus la peine de se revendiquer fictivement comme telle pour justifier leur fiction. A ce titre *Perceforest*, dont certains développements traduisent effectivement des sources latines et qui s'invente une source fictive (une chronique écrite en grec puis en latin, dont il serait la traduction), est conservateur. Dans le début du livre I sont en effet mis en roman l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, Orose et Darès le Phrygien⁶. Comme dans les « romans antiques », ces premiers romans en vers qui au XII^e siècle adaptent effectivement des textes latins, le rapport à la source traduite manque de transparence : si *Perceforest* reconnaît explicitement les emprunts à Orose et Darès, il ne mentionne pas Geoffroy de Monmouth, qui est pourtant l'auteur auquel en ce début il emprunte le plus. Ce silence est surprenant : on peut néanmoins le rapprocher du prologue du *Roman de Thèbes* (vers 1150) où l'auteur nomme quatre *auctoritates*, Homère, Platon, Virgile et Quintilien, et passe sous silence Stace, sa source première. La mise en *roman* n'est jamais transparente.

Ce rapport génétique entre roman et traduction est à rapprocher du constant souci linguistique dont témoigne *Perceforest* : son attention aux mots et à leur évolution, d'une langue à l'autre, d'un état de langue à un autre, est bien d'un traducteur, même si elle peut aussi s'expliquer par la dimension narrative, temporelle, du roman, qui déroule une histoire au fil de laquelle les hommes, les lieux, les choses changent en même temps que leur dénomination. Les *voces* et leur

⁵ Dans *Perceforest*, l'expression *par fiction* (l. III, t. 3, p. 9) signifie "en se dissimulant".

⁶ Voir les notes de l'édition de Jane Taylor, ainsi que les articles de Louis F. Flutre, « Etudes sur Le Roman de *Perceforest* », dans *Romania*, t. 70, 1948-9, p. 474-ss ; *Romania*, t. 71, 1950, p. 374-ss et 482-ss ; *Romania*, t. 74, 1953. Voir aussi la thèse soutenue en 2003 à l'université Paris IV par Géraldine Vesseyre sous la direction de Gilles Roussineau sur «Trois traductions médiévales de l'*Historia Regum Britanniae* ».

évolution en ce sens constituent un matériau romanesque : *Perceforest* témoigne d'un véritable souci étymologique lorsqu'il nous raconte que la Roide Montagne tire son nom d'une petite île voisine, « nommée de la langue » qui devint l'Irlande ou comment « Brabant » remonte à Brane, et Tournai, anciennement Nerve, à Turnus⁷.

Lorsqu'il invente une source fictive qu'il traduirait, *Perceforest* reprend une topique romanesque éprouvée depuis le XII^e siècle. Au début du livre I, puis régulièrement tout au long de son récit, l'auteur révèle pourquoi cette source a été « celee » si longtemps, et il nous raconte les aventures mouvementées d'une chronique écrite en grec, cachée, perdue, retrouvée, traduite en latin, puis en français. Le roman-traduction a déjà plusieurs siècles, et l'auteur se sent contraint d'expliquer pourquoi une source si importante n'a encore jamais été traduite. La chronique fictive qui est supposée servir de modèle à *Perceforest* aurait été retrouvée dans une « aumaire » (l. I, p. 122) tout comme Chrétien de Troyes place dans une « aumaire » le livre dont il extrait *Cligès* vers 1176⁸.

Que l'on regarde le prologue tel qu'il apparaît dans le manuscrit BnF. fr. 345 édité par J. Taylor ou celui que rédigea David Aubert dans le manuscrit Arsenal 3486, *Perceforest* se pose donc d'abord comme *roman*, comme traduction. Dans le manuscrit 345 le bref prologue commence par « Pour mettre en escript ou langaige de France » et se termine par « je le treuve en escript d'un preudome qui du livre de latin le translata » (l. I, p. 61). David Aubert se présente en ces termes : « je, David Aubert, comme l'escripvain, me suis employé de mettre au net et en cler françois »⁹. Même si « mettre en cler françois » exprime d'abord la volonté de moderniser la langue du modèle, devenue archaïque, insistance est aussi faite sur l'accessibilité linguistique : le roman, depuis ses origines, joue la proximité. De nos jours encore, le roman, par opposition à la poésie

⁷ Voir Christine Ferlampin-Acher, «La géographie et les progrès de la civilisation dans *Perceforest* » dans *Provinces, régions, terroirs au Moyen Age, de la réalité à l'imaginaire*, Actes du Colloque International des Rencontres Européennes de Strasbourg, 19-21 septembre 1991, éd. Bernard Guidot, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 275-290.

⁸ Ed. Alexandre Micha, Paris, Champion, 1982, p. 20.

⁹ Sur le prologue de la minute de David Aubert, voir Michelle Szkilnik, « David Aubert chroniqueur. Le prologue du *Perceforest* dans la compilation de l'Arsenal », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 201-220.

qui impose d'emblée un travail de décryptage, passe par une complicité familière avec le lecteur qui fait que, plus que tout autre genre littéraire, il semble pouvoir se lire facilement. Le roman n'est en ce sens pas étranger au loisir¹⁰ et au divertissement, et il prend volontiers en charge, à ses origines, des projets de vulgarisation¹¹. Le texte qui sert de source à *Perceforest* dans le prologue du manuscrit BnF. 345 est bien présenté comme un texte plaisant, « tresdelectable a oyr » (p. 122) : « le conte se fu delecté une grant piece es beaux parlers d'armes et d'amours » (p. 123). *Perceforest*, prétendument passé du latin à un français accessible à ses lecteurs, long¹² récit plaisant et en même temps instructif (il se présente comme une « chronique » des plus sérieuses), est bien un roman. Alors même qu'à la fin du Moyen Age d'autres traits génériques tendent à s'imposer plus clairement (*Artus de Bretagne*, qu'il s'agisse des versions du XIV^e ou des versions

10 Le roman comme traduction naît de la demande d'un public nobiliaire, dont le mode de vie a évolué : moins absorbé par les tâches de subsistance et de défense, pouvant goûter les plaisirs curiaux, la noblesse (ou du moins une certaine partie de celle-ci) découvre le loisir et la culture. Signe des temps, dans les romans, les *merveilles* de Bretagne s'épanouissent dans les années de paix du royaume arthurien, dans une vacance historique, oisif, que dilate l'*amplificatio* romanesque; signe de l'évolution des représentations chevaleresques, les personnages ne peuvent goûter la *merveille* que s'ils sont pensifs, libérés de l'urgence de l'action, voire désœuvrés et amoureux (Voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse*, Paris, Champion, 2003, p. 91-ss). Le loisir est au cœur du roman: même si les auteurs n'ont de cesse de rappeler qu'écrire est pour eux un devoir (comme en témoigne le prologue du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes), certains n'hésitent pas à associer écriture et loisir, comme dans *Partonopeu de Blois*. Ce récit, dont l'influence sur le genre romanesque a été sous-estimée (vraisemblablement à cause de la fascination exercée sur la critique par Chrétien de Troyes), s'ouvre sur un long prologue, où l'auteur, clamant sa jeunesse et sa joie de vivre, présente l'écriture comme un loisir, sans pour autant résister complètement au poncif qui valorise l'écriture en en clamant la difficulté :

Por ço wel par envoieüre / En escrit metre une aventure, / Et bele et bone et mervellouse. / Que que ce soit cose grevoue, / Grant loisir ai et bon sejour, /La merci Deu et mon segnor (éd. Joseph Gildea, Villanova University Press, 1967, vol. I, v. 70-ss).

11 Voir Christine Ferlampin-Acher, «La vulgarisation dans les romans médiévaux : du char d'Amphiaräus à l'exposé d'Estienne», dans *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, éd. Pierre Nobel, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, Vol. I, p. 155-171.

12 La longueur est un caractère, certes non exclusif, que le roman semble conserver assez longtemps. Même le roman moderne, calibré par les exigences des éditeurs et les demandes des lecteurs, reste plus long que la nouvelle ou la plupart des textes poétiques contemporains.

du XV^e siècle, ne prétend jamais être une traduction), *Perceforest* semble renouveler le pacte de lecture des premiers romans.

***Perceforest*: un cycle romanesque du XIII^e siècle**

Le lecteur des grands cycles médiévaux en prose du XIII^e siècle n'est par ailleurs pas dépaycé lorsqu'il se plonge dans *Perceforest*: il y retrouve un ensemble romanesque comparable au *Lancelot Graal*. Les personnages, comme les lieux, sont en ce sens bien romanesques, qu'il s'agisse du personnel alexandrin (Alexandre et Gadifer, par exemple) ou du personnel arthurien (l'auteur invente des ancêtres aux grands héros « bretons » et multiplie les annonces généalogiques qui rattachent son œuvre au cycle du *Lancelot Graal*¹³). Si le théâtre de l'action est vaste, c'est cependant surtout en *Bretagne* que l'aventure se joue. De même la structure d'ensemble renvoie à un modèle facilement identifiable. Les six livres de *Perceforest*, même s'ils ont vraisemblablement été écrits par un auteur unique, s'organisent de loin comme cet agrégat romanesque qu'est le *Lancelot Graal*, bien que des différences profondes existent de fait entre les variantes du *Lancelot Graal* et *Perceforest* qui semble avoir toujours été copié intégralement (même si actuellement certains groupes manuscrits sont incomplets) : dans *Perceforest* la structuration romanesque en livres paraît coïncider avec la répartition en volumes manuscrits, alors que les différents romans du *Lancelot Graal* s'enchaînent souvent sans que le passage de l'un à l'autre (parfois à peine marqué) ne s'accompagne d'un changement de volume. Quoique superficielle, la similitude devait parler au lecteur du XIV^e siècle : *Perceforest* est un vaste cycle, dont l'ambition est, comme pour le *Lancelot Graal*, de suivre l'Histoire au fil de plusieurs *livres*, que le terme désigne une unité narrative ou le support matériel de l'écrit.

Perceforest se présente en effet à la fois comme la préhistoire du *Lancelot Graal* et une « suite » des *Romans d'Alexandre*. Ce double projet explique les multiples emprunts aux romans des XII^e

13 Voir Christine Ferlampin-Acher, «Les enfants terribles de *Perceforest*», à paraître dans les actes du colloque «Enfances arthuriennes», dir. Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2005.

et XIII^e siècles, de la simple allusion à la réécriture d'une aventure dans son ensemble¹⁴ : la parenté générique entre *Perceforest* et le roman s'en trouve renforcée. L'identification des sources est parfois très simple: ainsi les poissons chevaliers du livre premier sont inspirés librement de l'exploration sous-marine d'Alexandre ; on reconnaît le modèle du roi Méhaigné dans le personnage de Gadifer, « affolé de la cuisse » (l. II, t. I, p. 37), qui sera guéri, au terme de longues épreuves, par le héros ; Perceforest est un proto (sur le plan de la diégèse) et un néo (sur le plan de l'invention) Perceval... Dans d'autres cas, le travail de réécriture est plus difficile à évaluer: c'est le cas des aventures du Temple de la Franche Garde qui reprennent et détournent celles de la Douleuse Garde¹⁵. Parfois c'est le modèle qui ne se laisse pas aisément identifier, souvent parce que les multiples jeux de réécritures qui animent la création romanesque depuis son origine brouillent les pistes. C'est ainsi que dans le personnage de Lyonnel se reconnaît un Chevalier au Lion, sans qu'il soit possible de le renvoyer définitivement au romancier champenois, à *Cristal et Clarie*, roman en vers du XIII^e siècle qui retravaille l'œuvre de Chrétien, ou au *Lancelot en prose*¹⁶. Dans un premier article, dans les *Mélanges R. T. Pickens*, j'ai émis l'hypothèse d'une influence du *Chevalier au Lion*¹⁷. Dans un second, dans les *Mélanges F. Dubost*¹⁸, la parenté avec *Cristal et Clarie* m'a paru possible. Peut-être que l'auteur connaissait les deux textes : son projet ambitieux et synthétique ne pouvait que se nourrir de la diversité des traditions romanesques. A travers cet unique épisode par exemple, il parvenait à

14 L'étude que Jeanne Lods mène sur les sources de *Perceforest* met en évidence de nombreux emprunts, *op. cit.*, p. 37-ss.

15 Voir Christine Ferlampin-Acher, «La Douleuse Garde dans le *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement», à paraître dans le volume *Les clefs au Moyen Age*, études réunies sous la direction de Fabienne Pomel, Presses Universitaires de Rennes.

¹⁶ Voir Lyonnel, cousin de Lancelot, tueur de lion comme l'a montré Emmanuèle Baumgartner, « Le Lion et sa peau, ou les aventures d'Yvain dans le *Lancelot en prose* », dans *PRIS-MA*, 3/2, 1987, p. 93-102.

17 «*Perceforest* et Chrétien de Troyes», dans "*De sens rassis. Essays in Honor of Rupert T. Pickens*", éd. Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen, Rodopi, Amsterdam New York, 2005, 201-217.

18 «*Cristal et Clarie* et *Perceforest*: un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave», dans "*Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*" *Hommage à Francis Dubost*, éd. Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2004, p. 81-95.

englober et Chrétien et ceux qu'à tort on disqualifie comme épigones (sans que la pertinence de cette hiérarchie soit attestée pour le lectorat médiéval). Les sources identifiables de *Perceforest* sont donc tout autant du XIII^e, voire du XIV^e, que du XII^e siècle : quand il s'intéresse à Alexandre, l'auteur privilégie le *Fuerre de Gadres* et surtout les *Vœux du Paons* de Jacques de Longuyon. L'entrelacement, mais aussi l'insertion de « nouvelles »¹⁹ comme celle de Zélandine et Troïlus et de lais lyriques²⁰ (le lecteur du *Tristan en prose* ne saurait être surpris par *Perceforest*), témoignent de l'adéquation entre *Perceforest* et le modèle romanesque élaboré au XIII^e siècle. La parenté entre *Perceforest* et les romans du XIII^e siècle tient donc à la fois au fait qu'il emprunte beaucoup à ceux-ci et à sa technique littéraire.

Un roman « tardif »

Pourtant, même si l'auteur exprime souvent sa nostalgie d'un passé héroïque révolu²¹, *Perceforest* n'est pas un roman archaïque. C'est même un roman « moderne », qui correspond à l'horizon d'attente renouvelé de la fin du Moyen Age, en particulier parce qu'il renonce aux charmes du Graal. Le *vessel* indicible, dont les mystères ont obsédé de nombreux auteurs du XIII^e siècle, condamnait le roman à l'inachèvement²² et à l'exploration de marges poétiques où le récit se risquait du côté de l'allégorie et de la parabole. *Conte du Graal*, *Estoire du Graal*, *Haut Livre du Graal* (*Perlesvaus*), *Aventures del Saint Graal* (appelées communément, et à tort peut-être par les éditeurs modernes *Queste del Saint Graal*), les dénominations rendent bien compte d'un piétinement narratif.

19 Voir Francine Mora, « La tentation de la nouvelle dans le roman en prose du XIII^e siècle : l'épisode du compagnonnage d'Eugénès et de Galaad dans la version brève du *Tristan en prose* », dans les *Devis d'amitié. Mélanges N. Cazauran*, éd. Jean Lecointe, Catherine Magnien, Isabelle Pantin et Marie-Claire Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 25-ss et Roger Dubuis, *Les cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 501-513 (« Les histoires brèves dans les romans »).

20 Sur les lais dans *Perceforest*, voir Jeanne Lods, *Les parties lyriques du Perceforest*, Paris, 1953.

21 Sur ce topos nostalgique, voir Christine Ferlampin-Acher, « Le cheval dans *Perceforest* : réalisme, surnaturel et burlesque », dans *Le Cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, 32, 1992, p. 217-ss.

22 Même lorsque Manessier boucle l'itinéraire de Perceval, les copistes rechignent à clore le texte et insèrent la continuation de Gerbert. Même lorsque la *Queste* s'achève, on invente une *Estoire del Saint Graal*. Et la continuation de Manessier, comme la *Queste*, escamotent *in fine* le Graal au ciel.

Perlesvaus pourrait certes sembler échapper à l'indicible du Graal, mais c'est néanmoins un texte «sans issue»²³, un «hapax». Le Graal y est donné dès la première ligne de la première branche («li estoires du saintisme vessel que on apele Graal, o quel li precieus sans au Sauveour fu reçeüz ou jorz qu'il fu crucefiéz»²⁴). Lorsqu'il paraît devant Perlesvaus, c'est en une phrase rapide que la scène est évoquée : «li Sains Graaux se representa» (br. IX, l. 3). Quand il vient devant Arthur, «li Graaux s'aparut eu secré de la messe en .V. manieres que l'on ne doit mie dire, car les secrees choses dou sacrement ne doit nus dire en apert, se cil non a qui Dex en a grace donee. Li rois Artus vit totes les muances» (br. X, l. 7223) : l'on parle désormais du «saintisme galice» (l. 7233). Le Graal est institutionnalisé : c'est un objet du culte, une relique (br. XI, l. 8913), mais il n'en reste pas moins insaisissable, puisque dans les dernières lignes, il est escamoté : une voix annonce qu'il ne paraîtra plus dans la Chapelle, et la promesse faite à Perlesvaus («Vos savroiz bien desq'a cort terme la o il iert» (br. XI, l. 10139) restera sans écho. En contrepoint les *vessel* se démultiplient, d'or, d'ivoire, d'argent, (br. I, l. 1949), voire d'airain (br. VI, l. 2062), de la coupe d'or de la demoiselle du Château de la Baleine, promise à l'aventure profane et chevaleresque qui revient à Perlesvaus pour sa «buene chevalerie» (br. XI, l. 10026) aux «plus riches veissiax» d'or et d'argent qui servent de cercueils et avec lesquels s'embarque, pour disparaître, le héros. Ils plongent dans les eaux (br. I, l. 1949-ss) ou dans le feu (br. VI, l. 2063) – au lieu de remonter au ciel. Le Graal, même dans un roman en apparence clos et autosuffisant comme *Perlesvaus*, renvoie le récit à son incomplétude essentielle, voire à son échec : démultiplié ou escamoté, il échappe.

Au XIV^e et au XV^e siècle, le Graal n'attirera plus les romanciers : lassitude devant un motif usé avant même d'être épuisé, respect de l'objet sacré qui ne saurait plus se commettre avec l'écriture profane, évolution d'une société où les croisades s'essoufflent et où la noblesse féodale s'inclinerait avant de décliner, prise en charge par l'allégorie triomphante du jeu sur la *senefiance*

23 Je renvoie à l'étude d'Armand Strubel, «*Conjointure et senefiance dans le Perlesvaus: les apories du roman-parabole*», dans *Furent les merveilles pruvees, mélanges Francis Dubost, op. cit.*, p. 599-618. Par ailleurs *Perlesvaus*, étonnamment, n'aura pas de postérité, alors même que des textes «conclusifs» comme *La Queste* ou la continuation de Manessier ouvrent sur des suites par anticipation, suite inventée comme telle dans le cas de *L'Estoire*, ou, pour les continuations en vers, reçues comme telle, à défaut d'être composée à cette fin.

24 Ed. William. A. Nitze et Thomas A. Jenkins, Phaeton Press, New York, 1972, ligne 1.

qui dès lors renonce à un moule romanesque inadéquat... les raisons sont nombreuses, qui renvoie à un «automne du Moyen Age». Mais le «roman de transition»²⁵ qui prend le relais est aussi un roman renouvelé, suffisamment fertile pour concevoir, avec la chanson de geste, une descendance, parfois sous-estimée et pourtant très intéressante, parmi laquelle des rejetons comme *Baudouin de Sebourc* ou *Le Batard de Bouillon*. Ne peut-on oublier que le témoignage, *a priori* fiable, apporté par le nombre de manuscrits conservés, montre que le *Berinus* en vers, dont il ne reste que deux fragments, a eu un bien moindre succès que la version en prose du XV^e siècle ? Ne peut-on négliger que le jugement défavorable porté sur telle ou telle œuvre « tardive » ne vient souvent que de l'incompétence du lecteur moderne, étranger au jeu des réécritures ²⁶? Le roman est libéré du Graal et loin de ressasser à vide les mêmes clichés narratifs, il peut, sans contrainte, se confronter à des synthèses ambitieuses et neuves, d'Alexandre à Arthur dans *Perceforest* ou de Rome à la Bretagne dans *Laurin*²⁷. La *translatio* qui oriente le roman n'est plus celle qui, de la Terre Sainte à l'Occident Chrétien, de Joseph d'Arimathie à Perceval, suit un mouvement de conversion : désormais elle va de l'Orient romanesque, celui-là même où se jouent les premiers romans antiques, vers l'Occident chevaleresque : Alexandre a remplacé Joseph²⁸. Le roman ne cherche plus sa légitimité dans une concurrence perdue d'avance avec les Evangiles (comme c'était le cas dans le *Merlin* de Robert de Boron), mais dans une complicité avec la chronique, qui connaît à l'époque un essor considérable. Sans qu'il soit possible de développer ici, il existe bien un horizon d'attente renouvelé chez le lecteur de romans arthuriens au XIV^e et au XV^e siècle.

Perceforest répond à cette attente. Paradoxalement, même si l'ambition de l'auteur est d'inventer une préhistoire au cycle du *Lancelot Graal* et donc au Graal, *Perceforest* est libéré du *Saint Vessel*. Certes le dernier livre intègre l'histoire de Joseph d'Arimathie, racontée par Alain le

25 Je reprends là le nom que lui donne Michel Zink, dans le *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1983, p. 293-ss.

26 Voir «Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV^e siècle», dans *Devis d'Amitié. op. cit.*, p. 87-102.

27 Voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 501-ss.

28 Il s'agit là d'un renouvellement par rapport aux romans du Graal, mais comme souvent ce renouvellement exploite une piste ouverte antérieurement, dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes par exemple.

Gros : le Graal apparaît à Gallafur et le guérit de la lèpre avant qu'il ne se convertisse et se fasse baptiser sous le nom d'Arfasen : le lien est fait, par ce nom propre, avec *La Queste del Saint Graal*. La fondation de Corbenic, où le Graal est conservé, l'adoration dans cette cité par Arfasen et Natanael du *vessel* recouvert d'un *samit* vermeil motive à la fois une traduction de l'*Évangile de Nicodème* (f. 374-391) et la reprise de pans entiers et relativement fidèles de la *Queste del Saint Graal* (en particulier l'histoire de Crudel et Nascien). Le Graal, même s'il se confond avec la fin du roman, est néanmoins mis à l'écart. D'une part, il est plus l'objet d'interpolations que d'une véritable recréation : cette tendance n'est pas récente, puisque déjà le *Tristan en prose* réussissait dans certaines versions à intégrer le Graal sans en être profondément modifié. Le Graal n'est plus le centre romanesque : il est à la lisière du texte. Trop sacré pour être réinventé, il ne fait l'objet que d'une parole rapportée : le roman est ailleurs. *Perceforest* s'est libéré du Graal, non en l'excluant, ce qui, vu son projet, était inconcevable, mais en évitant de le prendre en charge directement, en le « sous-traitant ». *Perceforest* s'épanouit entre la traduction de l'*Historia Regum Britanniae* qui figure au début du livre I et celle de l'*Évangile de Nicodème*. Entre ces bornes, imposées, il est libre, en terre de *faerie*. Il rend en amont à César ce qui est à César (*Historia Regum Britanniae*), en aval (quasi en Avalon, puisque l'Ile de Vie est un double de l'ancienne Ile des Pommes) à Dieu ce qui est à Dieu (*Queste Saint Graal*) et s'empare du reste. *Perceforest* est bien un roman délivré du Graal²⁹. La quête exemplaire qui essoufflera les meilleurs chevaliers sera celle de la *Beste Glatissant*, non celle du *Vessel*³⁰. Parallèlement le roman, sécularisé, se tourne vers le désir humain, renoue avec l'amour, rejette l'horizon d'un sens dogmatique et univoque pour jouer avec les illusions de l'aventure individuelle. Même si *Perceforest* raconte l'histoire de la Grande-Bretagne, il développe longuement des biographies particulières, celles de Perceforest, Estonné, Le Tor, Lyonnell, où héroïsme (dans les combats – le livre I développe les tournois organisés à l'occasion du couronnement de Gadifer, le livre III

²⁹ Est-ce un hasard si le Graal qui intéresse *Perceforest* est plus celui de la Cène que celui de la Passion ? Le Graal n'est plus un scrupule, une blessure qui ne peut cicatriser, une plaie du sens béante, c'est un partage apaisé dans un roman qui ne méprise plus la chair comme le faisait *La Queste*. Le Graal est présenté à Jésus comme étant « le vessel ou l'aiguel fu mis (...) le jeudy absolut et ou vous le veïtes dispenser avec voz disciples » (l. VI, f. 367-ss).

³⁰ Sur la *Beste* dans *Perceforest*, voir mon livre cit. *Fées, bestes et luitons*, p. 317-ss.

raconte les joutes mensuelles du Chastel des Pucelles-) et amour tiennent une place essentielle. *Perceforest* n'est pas le dernier roman du Graal ; c'est au contraire l'étonnante adéquation d'un nouveau romanesque libéré du Graal et d'un projet orienté par le transfert du *saint vessel* en Bretagne, le paradoxe n'étant qu'apparent puisqu'après tout, avant le Graal, il n'y a pas de Graal. *Perceforest* correspond à l'horizon d'attente créé par le « nouveau roman » arthurien, qui invente des pères aux fils (comme *Guiron le Courtois*) ou des fils aux pères (comme *Isaïe le Triste*), qui renouvelle personnel et espace, qui substitue l'Orient à la Terre Sainte³¹, qui ne rejette pas un certain goût des *realia*³², au détriment d'une transcendance liée au Graal et qui se tourne vers la chronique³³.

L'horizon d'attente d'un lecteur de romans à l'époque de *Perceforest* est finalement pluriel : on copie et on lit encore les romans antiques (le *Roman de Thèbes* est conservé, complètement ou non, dans six manuscrits, dont deux (BnF. fr. 60 et Londres, Brit. Mus., Add. 34114) datent du milieu ou de la fin du XIV^e siècle), Chrétien de Troyes, ses « épigones », les cycles en prose. *Perceforest* présente des caractéristiques romanesques indéniables, hétérogènes et parfois contradictoires du fait de l'histoire déjà longue du genre. Qu'il ne soit pas appelé *roman* n'est pas un signe, car c'est le cas de bien des textes considérés néanmoins comme des romans, qu'il s'agisse de *Perlesvaus* ou de *La Queste del Saint Graal* : le roman est un genre de la conscience (il se constitue comme genre en même temps que le héros se construit comme individu et l'auteur comme subjectivité), et peut-être surtout un genre de la mauvaise conscience (il naît de la faute oedipienne dans le *Roman de Thèbes* et n'assume que difficilement son essence fictionnelle).

31 On peut se demander si cette substitution n'a pas été favorisée par l'engouement pour des récits de voyage en Orient comme ceux de Marco Polo ou Mandeville. De ces textes au roman, la frontière était semble-t-il nette mais fragile. Jane Taylor souligne dans l'article qu'elle consacre à l'enchanteur Aroés qu'il existe plusieurs traditions concernant le chef des Assassins et que *Perceforest* suit, dans l'évocation qu'il donne de l'enchanteur, la *Description du monde* de Marco Polo. Voir Jane Taylor, « Aroés the Enchanter, an Episode in the *Roman de Perceforest* and its Source », dans *Medium Aevum*, t. 47, 1978, p. 34-39.

32 Le goût de *Perceforest* pour les développements techniques, optiques par exemple, le souci de préciser les modes vestimentaires ou les pratiques alimentaires du passé, en témoignent.

33 Voir pour le cas de *Perceforest* mon article cit., « *Perceforest* et le temps de l'(h)istoire ».

Perceforest, monstre bigarré et baroque, semble pourtant très souvent déborder les cadres romanesques. Ne serait-ce pas dans ces *marges* romanesques, dans ces marges qui, comme sur les folios des manuscrits, laissent libre cours aux grotesques, qu'est confortée, paradoxalement, son identification comme « roman » ?

***Perceforest* et les marges romanesques**

Perceforest se défend d'être un roman. Les références génériques non romanesques, l'hétérogénéité des sources, la mise en cause héroïque, le refus de la fable et de l'illusion confortent le lecteur dans cette impression.

Les références génériques

Perceforest, dans les prologues et les interventions de la voix conteuse (en particulier au début et à la fin des différents chapitres) affiche un modèle historiographique : il se présente comme « cronique », « istoire », « faits des Bretons » et l'on peut mettre en évidence de nombreux points communs entre le projet auctorial et celui d'un chroniqueur comme Froissart qui, dans ses *Chroniques* veut raconter « les grans merveilles et li biau fait d'armes », tout comme *Perceforest* enchaîne combats et féeries. De nombreux chapitres commencent par « La vraie et ancienne cronicque fait mention que » (l. IV, p. 128) ou « L'ancienne histoire racompte que » (l. III, t. I, p. 5). *Perceforest* prétend remonter à « ung livre de croniques » (l. I, p. 122) qu'un abbé montra à Guillaume de Hainaut venu en Angleterre à l'occasion du mariage du roi d'Angleterre et de la fille du roi de France. Le comte aurait fait copier et traduire le manuscrit par un moine de l'abbaye de Saint Landelin. Cette chronique est dotée d'une histoire aventureuse dans le livre IV: le roi Perceforest a en effet chargé le clerc Cressus de « mettre en escript les fais qui sont advenuz en ceste royaulme et qui advindront aux francz chevaliers du Franc Palais » (l. IV, p. 1) ; le manuscrit, au temps des invasions danoises, a été caché dans une « aumaire » où il a été oublié (l. VI, f. 320v) et il est redécouvert bien plus tard (au livre I).

Cette lancinante revendication historique n'exclut en rien *Perceforest* de la sphère romanesque. D'une part parce que le roman, et en particulier le roman arthurien, naît d'une relation adultérine

à l'Histoire : l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth et le *Roman de Brut* de Wace, à partir desquels s'épanouit la « matière de Bretagne », sont des chroniques. Si les deux grandes constellations romanesques médiévales, qui gravitent autour d'Alexandre et Arthur, se développent à partir de héros dont les naissances sont adultérines et placées sous le signe d'un enchantement qui confond le rêve et la réalité, c'est peut-être justement parce que le roman, dès ses origines, se conçoit comme le rejeton bâtard de la chronique, né, non de l'Histoire, mais de sa métamorphose, illusoire, sous l'emprise du désir, en fiction. La référence à un manuscrit supposé servir de source est de même un topos romanesque, que l'on retrouve par exemple dans le *Merlin* de Robert de Boron (où Merlin dicte régulièrement à Blaise ce qui constituera le texte en train de se dérouler) ou bien dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, où le narrateur montre le texte en train de s'écrire, soumis aux humeurs de sa dame.

Le glissement sémantique du terme « histoire » est à la racine de cette ambiguïté romanesque. Déjà en latin *historia* désignait à la fois l'œuvre historique et la sornette plaisante. Dans *Perceforest* l'auteur met en place un jeu subtil autour du terme « histoire » qui entretient l'incertitude entre fiction et chronique. Dans le livre I, dans lequel figure en ouverture l'« invention » de la source (au sens où l'on parle de l'« invention » de la Croix) par l'abbé et la traduction effective de l'*Historia regum Britanniae*, il n'y a pas d'emploi systématique de formules d'encadrement capitulaire du type « l'histoire raconte que » en amont et « atant se tait l'histoire » en aval. Dans le livre II, ces formules se font plus systématiques : l'entrelacement romanesque sert de modèle et le terme *histoire* n'est en général pas qualifié, et semble donc renvoyer autant à la fable qu'à la source historique. Le chapitre III commence par exemple par « Cy endroit nous fait mention l'ystoire » (t. 1, p. 31) et se termine par « Mais cy endroit se taist l'ystoire (...) et retourne a parler de » (t. 1, p. 37). Dans le livre III, les formules d'encadrement sont systématiques ; « hystoire », écrit le plus souvent avec un h et qualifié par « vraie » ou « ancienne », renvoie alors clairement à la chronique. Le chapitre L s'ouvre ainsi sur : « L'ancienne et vraye histoire nous racompte que » (t. 3, p. 57). Cette évolution est peut-être significative. Au début du récit, la traduction de Geoffroy de Monmouth renvoie de façon patente au modèle de la chronique : la part de l'invention fictive est évidente, avec l'arrivée d'Alexandre en Angleterre, inédite, et d'autant plus voyante qu'elle côtoie la reprise de l'*Historia*. Dans la

suite, plus on s'éloigne de la traduction de Geoffroy, plus les interventions qui encadrent les chapitres entretiennent la confusion avec la chronique. A proximité de la traduction, il n'était guère possible de faire passer l'invention romanesque pour de l'Histoire, le contraste aurait été trop flagrant entre ce fonds connu véhiculé par la mise en « roman » et les innovations de *Perceforest*. Mais plus on s'éloigne de ce début, moins le contraste devient perceptible, plus la fiction peut se prétendre historique, plus l'auteur joue de la confusion entre la chronique source supposée et le texte en train de s'écrire. « La vraie hystoire » est-elle alors le texte que l'auteur est supposé reproduire ou celui qui s'écrit ? La frontière s'estompe. Parallèlement, malgré la prudence nécessaire à toute remarque graphique, on peut constater qu'« istoire » tend à devenir « histoire », « hystoire », voire « histore », avec des formes qui redonnent au terme sa noblesse antiquisante. D'un début modeste où « istoire » semble plutôt renvoyer au récit en train de s'écrire, *Perceforest* évoluerait vers une revendication historique plus claire. Si le début du livre I raconte comment la chronique de Cressus a été enjolivée, « romancée » par le moine de Saint Landelin avec « ce qu'il falloit a l'œuvre vesture de parolles » et comment elle a été « coloree(s) d'armes et d'amours » (l. I, p. 122-124), le jeu des encadrements capitulaire met en place un mouvement inverse, de l'« istoire » vers la chronique.

Ce double mouvement entretient l'indécision et correspond à la volonté de légitimer la fiction, mais aussi au fait que le roman est un genre « amorphe » qui interagit en permanence avec d'autres genres littéraires: de même qu'à son origine il interagit avec les chroniques en vers, qu'au XIII^e siècle, autour du Graal, il convoite et tente la parole évangélique, au XIV^e siècle, il trouve une référence dans les genres historiques, renouvelés et très en vogue. La chronique n'est pas qu'un alibi pour une fiction honteuse, elle est aussi un repère qui dynamise la création romanesque.

Perceforest est donc historique parce que romanesque : il trouve sa source, sa légitimité et un horizon d'écriture dans l'Histoire, qu'elle soit du XII^e siècle et en vers ou du XIV^e siècle et en prose. Roman, *Perceforest* transforme l'histoire en idéologie : il manipule le monde arthurien, originellement au service des Plantagenêt, pour servir les intérêts des Bourguignons. Roman, *Perceforest* utilise l'Histoire pour ses effets de réel lorsqu'il évoque les mœurs ou les mots d'autrefois. Roman, *Perceforest* intègre les destins individuels aux larges mouvements cycliques

de l'Histoire, de décadences en restaurations. Roman, *Perceforest* combine, comme *Télémaque*, récits d'aventures fictives et « miroir aux princes » ouvert sur l'Histoire, à travers l'exemple d'Alexandre, Perceforest et Gadifer, qui inventent les bases du monde féodal, les tournois, la courtoisie, le gouvernement policé, et à travers des contre-exemples comme Darnant ou Aroés, qui incarnent le pouvoir abusif et le mauvais gouvernement.

La « diversité »

Perceforest est un roman *divers* (au sens médiéval du terme, c'est-à-dire « composite »), que l'on examine ses sources ou le texte lui-même. Cette hétérogénéité ne risque-t-elle pas de brouiller l'identification générique de ce texte protéiforme ?

Sans qu'il soit possible de présenter rapidement une synthèse sur ce point, *Perceforest* emprunte aux romans antérieurs, mais aussi, quoique dans une mesure moindre, au monde des chansons de geste lorsqu'il évoque le lignage du Chevalier au Cygne³⁴, à des traités d'optique lorsqu'il s'intéresse aux illusions d'Aroés et aux enchantements féeriques³⁵, au savoir des bestiaires lorsqu'il combine la *leucrote* et le *scytalis* pour inventer la *Beste Glatissant*, à Giraud de Bari lorsqu'il évoque l'Ile des Mauvais Esprits et la Momomie, située en Irlande³⁶. Il reste encore beaucoup à faire sur les « sources » de *Perceforest* mais il est clair que s'y mêlent l'écrit et l'oral (l'histoire de Troïlus et Zélandine est l'écho d'une tradition orale³⁷, Zéphir le *luiton* est renvoyé par le texte lui-même à des croyances de type « folklorique »), des romans, des lais, des chroniques, des chansons de gestes, des chroniques, des souvenirs hagiographiques (comme dans

³⁴ Dans l'histoire de Carracte et Blanor, l. VI, f. 351-ss.

³⁵ Voir Jane Taylor, « Aroés the Enchanter », art. cit. et Christine Ferlampin-Acher, « Les déceptions dans *Perceforest* : du fantosme au fantasme », dans *Félonie, trahison, reniements au Moyen Age. Actes du troisième colloque international de Montpellier. Université Paul Valéry (24-26 novembre 1995)*, Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A., 3, 1997, p. 413-430.

³⁶ Voir les notes de l'édition de Gilles Roussineau, t. 2, p. 1182 (756/718), et p. 1189(978/245).

³⁷ Sur ce récit, voir Gaston Paris, « Le conte de la Rose dans le roman de *Perceforest* », dans *Romania*, t. 23, 1894, p. 78-116 et Gilles Roussineau, « Tradition littéraire et culture populaire dans l'Histoire de Troïlus et Zélandine (*Perceforest*, troisième partie), version ancienne du conte de la Belle au Bois Dormant », dans *Arthuriana*, t. 4, 1994, p. 30-45.

l'histoire de Flamine), des ouvrages savants (ou de vulgarisation)... Marco Polo y côtoie l'*Évangile de Nicodème*, *Le Roman de la Rose* et *L'Estoire del Saint Graal*.

Cette « diversité » génétique se retrouve dans la mise en oeuvre d'un récit qui enchaîne des réécritures inventives, des traductions du latin, des interpolations et des citations. Sur le plan formel, des lais lyriques et des récits de combats épiques, des lamentations amoureuses et des descriptions géographiques, des listes de rois, des récits d'aventures et des relevés d'incidences comparables à ceux des annales (l. I, p. 90) se suivent, tandis que l'on passe, avec le facétieux Zéphir qui roulent ses victimes dans la boue au milieu des grenouilles, de l'esprit des fabliaux (à travers le corps impérieux, ses excès, les retournements (im)prévisibles, les *deceptions*, le jeu de trompeur trompé) au monde des romans courtois, ou à celui des navigations mystiques lorsque l'on s'embarque pour l'Île de Vie.

Cette diversité, qui pourrait brouiller la reconnaissance générique, est en fait une tendance romanesque largement attestée : le roman n'est pas homogène, se hérissé de digressions, s'opacifie de discours « étrangers », parfois superposés, se déroutent d'un modèle à l'autre. Cette caractéristique est à associer, sans qu'on puisse clairement préciser le sens de la relation de causalité, si causalité il y a, à l'ambition du roman d'être une somme, de dire le monde dans sa pluralité, même par le biais d'une histoire particulière, parce que, toute singulière qu'elle est, celle-ci peut refléter ou inclure l'universel : si *Erec et Enide* raconte l'histoire d'un couple, c'est aussi, à travers les ornements de la robe de couronnement du héros un savoir encyclopédique sur le monde qui est placé au coeur du roman. Les romans du Graal, les cycles qui vont de la Création à la mort d'Arthur, ne font que systématiser cette tentation et la transposent chronologiquement, et *Perceforest*, ambitionnant de ressouder l'histoire d'Alexandre à celle d'Arthur, et évoquant, au moment où il raconte l'histoire de Zéphir, les Anges Rebelles, va dans le même sens. Il n'est d'ailleurs pas impossible de rapprocher cette diversité des enjeux idéologiques qui sous-tendent la création romanesque. G. Roussineau rappelle en effet que *Perceforest* a certainement été remanié à l'époque où Philippe Le Bon cherchait à asseoir son pouvoir sur un état bourguignon composite³⁸, représenté dans le roman, de Brabant en Zélande, par un espace fictif complexe, morcelé, où îles et contrées étranges, repliées sur leurs *merveilles*

³⁸ Edition de la Deuxième Partie, introduction, p. XVI-ss.

sont le cadre d'aventures diverses par leur inspiration et leur traitement. L'éclatement de la géographie romanesque, celle de l'empire bourguignon, la diversité des sources et du travail de reprise, iraient de pair. Son hétérogénéité ne menacerait donc pas *Perceforest* en tant que roman et contribuerait au contraire à le constituer comme tel.

Plus dangereuse que ce caractère composite, la mise en cause du modèle héroïque qui apparaît par exemple dans les épisodes où Zéphir humilie Estonné, pourrait brouiller l'identification de *Perceforest* comme roman. Le héros est alors traité sur le mode burlesque et *Perceforest* s'écarterait du modèle romanesque pour le parodier.

La mise en cause héroïque: burlesque et parodie

Perceforest a inventé le *luiton* Zéphir. Il apparaît dans le livre II (t. I, p. 69-ss), alors que les chevaliers Narcis et Estonné s'approchent du château de Brane, voient, dans les marais, à la nuit tombante, des « flamerolles », c'est-à-dire des feux follets, et entendent une voix, qu'ils identifient comme étant celle d'un « luiton », un esprit facétieux et trompeur: c'est Zéphir. Tout au long du roman, cette étonnante créature se caractérise par des traits empruntés au *luiton* folklorique, trompeur et métamorphique, souvent associé aux chevaux. C'est un esprit des eaux stagnantes, qui aime rouler ses victimes dans la boue (dans le « bran », et c'est peut-être pour cela qu'on le rencontre d'abord près du château de Brane, dont il serait l'esprit tutélaire). C'est aussi un esprit marin (en relation avec l'étymologie que le Moyen Age donne traditionnellement du nom *luiton* qui viendrait de *Neptune*), qui se transforme en feu saint Elme. C'est aussi un esprit des airs : invisible, il se confond avec un souffle, d'où son nom, et devient esprit des tempêtes, meneur de cohortes nocturnes et bruyantes, proches de la fameuse Mesnie Hellequin. Christianisé, il se présente comme un ange rebelle, chassé par Dieu, expiant sa faute en tourmentant les humains, loin du Créateur : il était traditionnel d'ailleurs, dans la continuité d'Origène ou Chrysostome, de considérer que les anges présidaient aux vents. Dans le jeu de *translatio* qui structure *Perceforest*, de l'Antiquité au monde chrétien, Zéphir, à la croisée du paganisme et du christianisme, sert Vénus avant d'être l'auxiliaire indirect des desseins du Dieu Souverain, prémonition du Dieu chrétien. L'auteur, dans son projet généalogique qui consistait à renouer les générations entre Alexandre et Arthur, avait besoin de Vénus, déesse de l'Amour, et d'un auxiliaire, qu'il trouva

certainement dans le Genius du *Roman de la Rose*. Ce Genius, que Guillaume de Lorris revêt d'une chasuble³⁹, a pu suggérer l'idée d'un chapelain de Vénus: il tire son nom du personnage Zéphire qui, chez Apulée, enlève Psyché dans les airs⁴⁰, tout comme le *luiton* emporte en volant Troïlus jusqu'à la tour où dort Zélandine ; il devient peut-être d'autant plus facilement chapelain, que le folklore dote volontiers certains esprits d'un capuchon d'invisibilité (qu'on peut confondre avec une « chape »).

Ce Zéphir, qui illustre très bien les jeux complexes qui président à la recreation romanesque, assume une fonction essentielle dans *Perceforest* : éternel, il se maintient au fil des générations, et assure la continuité du récit tout en contribuant à conjurer les risques d'éparpillement romanesque ; métamorphique, comme les *luitons* du folklore (tels que les décrit par exemple Giraut de Tilbury dans ses *Otia Imperialia*), il peut évoluer du paganisme au christianisme et participer à des récits très divers ; au service de Vénus, il régule les naissances, contrôle les généalogies, et permet de mener à bien les manipulations génétiques qui seules pourront conduire d'Alexandre le Macédonien à Arthur ; esprit local, inspiré par le folklore, il peut aussi bien devenir l'esprit tutélaire d'un lignage (celui d'Estonné) que le protecteur de toute l'Ecosse ; comme tendrait à le suggérer les rapprochements avec les brouillons de Baudouin Butor⁴¹, il est un avatar de Merlin qui présida à la conception d'Arthur. Tout comme les fées qui arrêtent seules les destins des humains, à l'instar de la Reine Fée qui décide d'avoir une descendance sans en référer à son époux, endormi dans un sommeil surnaturel, ou des nièces de Morgane qui sélectionnent parmi les chevaliers ceux qui leur semblent devoir faire souche le plus glorieusement, Zéphir est le maître des unions. Il régule les sexualités débridées, en particulier celle d'Estonné, qui a tendance à se précipiter sur toutes les jeunes femmes alors que l'Histoire lui demande uniquement d'épouser Priande. Le fils qui naîtra de cette union, Passelion, héritera

³⁹ Ed. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1992, v. 19482.

⁴⁰ Sur l'*Ane d'Or* au Moyen Age, voir Maximilien Kawczynski, « Ist Apuleius im Mittelalter bekannt gewesen? (Mit einem Anhang zu *Partenopeus*, zu Crestien de Troyes und zu Renaud) », dans *Bausteine zur romanischen Philologie: Festgabe für A. Mussafia*, Halle, Niemeyer, 1905, p. 193-210 et Gédéon Huet, « Le roman d'Apulée était-il connu au Moyen Age », dans *Le Moyen Age*, 22, 1909, p. 22-28 et 1917, p. 44-52.

⁴¹ Sur ce point, voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 306-309.

de la fougue amoureuse de son père : il sera un atout essentiel pour repeupler une Angleterre ravagée par les Romains, et le jeune homme, favorisé par Zéphir qui par les airs l’emmène d’un endroit à l’autre, d’un château voire d’un lit, à l’autre, sera l’ancêtre de Merlin Ambroise, Nimienne, Rion, Claudas... Zéphir est un instrument nécessaire aux manipulations généalogiques de *Perceforest* et ce *luiton* merveilleux, à lui seul, autorise les entorses au vraisemblable et à la tradition arthurienne imposées par le projet du *Perceforest*.

Mené par les fées et le *luiton*, le héros risque son statut. Même s’il est encore souvent en apparence un Chevalier Désiré comme le Galaad de *La Queste del Saint Graal*, à qui sont destinées des aventures dont il se rend maître, le chevalier dans *Perceforest*, manipulé par les fées et le *luiton*, perd sa superbe, surtout lorsqu’il est roulé dans la boue, raillé, comme Estonné que Zéphir prive de sa nuit de noces parce que les étoiles ne sont pas favorables et qui se réveille au matin dans un bassin au milieu des batraciens, dans une onde fraîche qui réussit à éteindre son ardeur amoureuse déçue. Attiré par des leurres, trompé par des illusions, le chevalier se retrouve au centre d’épisodes burlesques, menant un « tournoi » sur le dos d’animaux de ferme, ou couché près du cadavre d’une vieille alors qu’il espérait les bons soins d’une superbe jeune femme. Tiré vers le bas, humilié vers la boue, le héros est maltraité sur le mode burlesque. Le roman chevaleresque semble alors l’objet de détournements parodiques. C’est pourtant à tort qu’on lirait ceux-ci comme une marque de défaveur pour un genre tombant en désuétude. Depuis ses origines le roman joue avec les héros, nous les montre manipulés par des fées (comme Partonopeu qui se laisse imposer un interdit par Melior ou Yvain dont Laudine exige qu’il ne la quitte pas plus d’un an) : qu’il s’agisse d’une survivance celtique, de l’expression fantasmée des angoisses suscitées par la femme et ses mystères, d’une vision courtoise des relations entre homme et femme, le héros romanesque, un peu libéré du poids de Dieu et du lignage qui contraignent le héros épique, se retrouve soumis la femme, dame et fée. D’autre part le roman nous montre souvent le héros manipulé par l’auteur ou ses avatars : dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, le narrateur mène de front ses amours et ceux de son personnage et propose de dénouer ces derniers en fonction des réactions de sa dame. Zéphir, dont le nom aérien pourrait évoquer le souffle de l’inspiration, incarne le bon vouloir du poète, qui plie le vraisemblable et la tradition à son projet retors. A travers lui le texte romanesque montre ses « ficelles ». L’auteur de *Perceforest*, au lieu

de présenter des copistes à l'ouvrage comme dans le *Lancelot* ou de décrire des pièces d'orfèvrerie et des ouvrages brodés ou tissés qui sont le reflet du livre en train de s'élaborer comme dans de nombreux romans en vers, lâche Zéphir, le souffle créateur, de page en page.

Le roman médiéval travaillant sur le mode de la réécriture, il multiplie les reprises et les écarts créateurs, susceptibles de faire naître le sourire. *Perceforest* est bien à ce titre un roman, et Zéphir ne contribue pas peu à son identification comme tel. A la croisée lui-même de multiples jeux de reprises, protéiforme, n'incarne-t-il pas le pouvoir métamorphique du roman? Le roman de chevalerie n'a jamais été complètement sérieux ; il ne se donne pas à lire sur le mode de la participation fusionnelle : Chrétien de Troyes coupe en souriant la queue du lion. La « récréation » du lecteur et la « récréation » d'un modèle par l'auteur coïncident.

Ce n'est donc ni le burlesque ni le parodique qui risquent de brouiller l'identification générique de *Perceforest*. En revanche, le comique mis en relation avec le jeu sur les illusions semble plus problématique. En effet les personnages se trouvent fréquemment dans des situations cocasses lorsqu'ils sont victimes de *deceptions*. Or le roman, comme genre, est nourri par la fiction, qui est une forme d'illusion. *Perceforest*, dénonçant les *deceptions* des fées, de Darnant, de Zéphir, ne se condamne-t-il pas comme « fable », et donc comme roman ?

Illusion et fiction

Perceforest dénonce les illusions optiques qui troublent les sens des chevaliers. Il stigmatise Aroés, le mauvais enchanteur, qui soumet ses sujets grâce à son savoir optique et diabolique; il réproouve Darnant et ses chevaliers félons qui se terrent dans le Chastel Dévoyé, que des fioles magiques masquent à la vue du commun des mortels; les fées, aux pouvoirs ambigus, jettent des sortilèges, qui changent l'apparence des jeunes gens en vieillards et celle des demoiselles en femmes ridées et repoussantes ; Zéphir brouille la vue d'Estonné, qui prend un cadavre répugnant pour une beauté désirable. Et surtout, la *Beste Glatissant* a un dos qu'elle chauffe aux rayons du soleil, sur lequel chacun peut voir l'objet de ses désirs, femme, château, combat, et dont elle se sert pour fasciner ses proies, les immobilisant pour mieux les dévorer ensuite. Cet animal, inspiré par le *scytalis* des bestiaires, cet écran à fantômes, mortifère, signale les dangers des projections illusoires.

Perceforest dénonce donc à la fois l'illusion imposée de l'extérieur par un pouvoir abusif, qui aliène politiquement, idéologiquement, socialement (Aroés, Darnant) aussi bien que l'illusion née de l'intérieur, du désir et des pulsions. A ce titre on comprend que *Perceforest* rejette toute construction utopique : seuls des illusionnistes pervers, diaboliques, peuvent peindre et promettre le Paradis comme un espace clos, autarcique et parfait, comme le font Aroés (lorsqu'il s'adresse à ses sujets de la Roide Montagne) ou le démon tentateur du livre VI (ms Arsenal 3493, f. 6-ss) qui évoque des filles fleurs séduisantes et « decevantes »⁴². *Perceforest* au contraire met en place une histoire de la civilisation, faite de progrès et de décadences, de ruptures et de continuités, à la fois cyclique et providentielle, qui ne peut se confondre avec la séduction des utopies du diable. A comparer *Zéphir* et la *Beste Glatissant*, on comprend comment *Perceforest* peut à la fois dénoncer l'illusion et être une fiction, être « fable et non fable ».

Zéphir et la *Beste* ont de nombreux points communs. Tous deux sont des *merveilles*, qui se voient mal mais s'entendent, l'un parce qu'il peut être invisible, change sans cesse de forme et mène des troupes nocturnes hurlantes, l'autre parce qu'elle éblouit, « mucee » dans l'éclat du soleil que renvoie sa peau de *scytalis* et qu'elle se précipite sur sa proie en poussant un cri affreux, le « glat » auquel elle doit son nom. Tous deux changent de formes, *Zéphir* parce qu'il est un *luiton* métamorphique, la *Beste* parce que son dos a la plasticité des désirs qui s'y projettent. Tous deux traversent le roman, éternels. Ils ont à voir avec la chair et la tentation, *Zéphir* contrôlant la sexualité, la *Beste* fascinant ses proies dans la contemplation de leurs désirs, souvent –même si ce n'est pas toujours le cas- amoureux.

Pourtant au-delà de ces points communs, ce sont deux conceptions de l'illusion entièrement différentes qui se dégagent. Avec *Zéphir* l'illusion est au service du devenir providentiel qui mène d'Alexandre à Arthur, elle facilite l'adéquation entre le « réel » et les plans divins, elle dynamise et oriente l'histoire tout comme les sortilèges de *Zéphir* stimulent Estonné et Passelion tout en dirigeant leurs pulsions. Avec la *Beste* l'illusion est mortifère, elle risque d'interrompre l'histoire et les aventures en figeant l'errance des chevaliers fascinés et en les condamnant *in fine* à la dévoration, elle est autarcique, solitaire, et n'ouvre pas sur les destins du monde et l'avenir des lignées. La *Beste* incarne les dangers de la fiction. Funeste, elle n'évolue

⁴² Sur ces deux épisodes, voir *Fées, bestes et luitons*, op. cit., p. 113-ss.

pas et reste une créature malfaisante tout au long du récit. Zéphir au contraire est rédimé : ange déchu, il est promu chapelain de Vénus et sa conversion est celle de la fiction romanesque, rachetée par son rapport dynamique et problématique à l'histoire. La relation à la chronique n'est alors pas tant un cautionnement conventionnel que la condition nécessaire au rachat de la fiction : le roman doit être une « histoire » et pas seulement une « istoire ». La mise en cause des illusions dans *Perceforest* n'aboutit donc pas à une dénonciation de la fiction, mais au contraire à une promotion de celle-ci, divertissante et reconvertie au monde et à l'Histoire.

Conclusion

Perceforest est un roman pour son lecteur du XV^e siècle, familier d'une tradition qui a déjà quatre siècles. Pourtant il diffère du *Lancelot Graal*, par une hétérogénéité beaucoup plus marquée, par sa tendance au comique, au burlesque, à la parodie, dans des épisodes qui semblent mettre en cause le héros chevaleresque dans des détournements antiromanesques. Ces écarts pourtant ne brouillent pas le modèle romanesque, mais le confirme comme genre « amorphe » et fictionnel. *Perceforest* est un roman et à ce titre il est parcouru de forces centrifuges, qui, isolées, menacent l'intégrité générique et qui, prises en compte simultanément –comme il se doit dans une œuvre constituée-, la renforcent. Montaigne aurait pu y voir un « fatras à quoi l'enfance s'amuse »⁴³, mais ce « vieux roman » a su garder longtemps des lecteurs, comme en témoignent au XVI^e siècle la parution en six volumes chez Galiot du Pré, réimprimée en 1531 par Gilles Gourmont⁴⁴, et l'édition partielle dans la Bibliothèque Bleue de Troyes : sous cette forme c'est l'une des rares survivances arthuriennes dans la littérature de colportage⁴⁵. Au XVIII^e siècle, on le lit encore, mais péniblement, semble-t-il : dans le *Moine* de Lewis, il tombe des mains de son lecteur ennuyé. Nerval le mentionnera, peut-être surtout comme une curiosité de bibliophile, dans *Angélique*. C'est un « vieux roman ». Pourtant son rapport à l'illusion est bien moderne :

43 *Les Essais de Montaigne*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1^{ère} éd. 1924, rééd. 1978, t. I, p. 175.

44 Voir Jane Taylor, éd. cit., p. 14.

45 Voir Alfred Morin, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque Bleue de Troyes*, Genève, Droz, 1974 et H. Blow, «La présence de romans de chevalerie dans les bibliothèques privées des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage*, études réunies par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet, Paris, Ecole des Chartes, 2000, p. 51-67.

rachetant la *deception* fatale de la *Beste* par la rédemption dynamique de Zéphir, *Perceforest* confirme que le roman est un genre paradoxal, cultivant l'écart, tout roman jouant, plus ou moins, à être un antiroman : « Or oyez fable, non fable mais hystoire vraye selon la cronique » (l. II, chap. 43).