



**HAL**  
open science

## Les vers dans Perceforest : la promesse d'une Révélation

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. Les vers dans Perceforest : la promesse d'une Révélation . Littérales, 2007, Ecrire en vers, écrire en prose : une poétique de la révélation, p. 209-227. hal-01845700

**HAL Id: hal-01845700**

**<https://hal.science/hal-01845700>**

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.

Les vers dans *Perceforest*: la promesse d'une Révélation ?

Christine Ferlampin-Acher

Université Rennes 2 (CELAM)

Le vaste roman en prose de *Perceforest*, dont on peut supposer qu'il date du XVe siècle, présente de nombreuses pièces en vers. Certes l'introduction de vers dans les romans n'est pas nouvelle<sup>1</sup> : des textes comme *Le Roman du chastelain de Couci*, *Le Roman de la Rose* de Jean Renart ou *Le Roman de la Violette* ont déjà pratiqué des insertions en vers, mais il y a loin entre ces pratiques souvent citationnelles à l'intérieur d'un texte versifié, et les romans en prose qui rompent la libre linéarité de leur texte en insérant des mètres réguliers, et qui, d'autre part, loin de reprendre des pièces existantes, en composent de nouvelles, adaptées à leur projet, comme c'est le cas dans le *Tristan en prose* ou *Isaïe le Triste*.

Dans *Perceforest* les insertions en vers sont très variées, du simple distique à rimes plates au lai narratif de près de 600 vers. Jeanne Lods, après leur avoir consacré un chapitre dans son livre sur *Perceforest*<sup>2</sup> a édité un certain nombre de ces pièces<sup>3</sup> et Michelle Szkilnik, s'intéressant au rapport entre vers et prose dans cette oeuvre, a montré que loin d'entrer en concurrence les

---

<sup>1</sup> La bibliographie sur le sujet est riche. Je renvoie au numéro de *Perspectives Médiévales*, 3, 1977, consacré aux insertions lyriques, ainsi qu'à M. B. McBoulton, *The Song of the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fictions, 1200-1400*, Philadelphie, 1993, D. W. Lacroix, "L'insertion poétique dans les œuvres narratives du XIIIe siècle. Le domaine roman", dans *Littératures*, 35, 1996, p. 189-216, M. Zink, "Suspension and Fall. The Fragmentation and Linkage of lyric Insertions in *Le Roman de la Rose* and *Le Roman de la Violette*", dans *Jean Renart and the Art of Romance*, éd. Nancy Vine Durling, Gainesville, University of Florida Press, 1997, p. 105-121, M. R. Jung, "L'empereur Conrad, chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart", dans *Romania*, 101, 1980, p. 35-50. On trouvera une synthèse concernant les textes en vers dans Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans en style gothique*, Paris, Champion, 2004, p. 742-759. Pour les romans en prose, voir Ph. Ménard, "Les pièces lyriques du *Tristan en prose*", dans *Les genres insérés dans le roman*, Actes du colloque de Lyon, Paris, Champion, 1992, p. 35-46, et pour *Isaïe le Triste*, voir Patricia Victorin, *Ysaïe le Triste. Une esthétique de la confluence*, Paris, Champion, 2002, p. 385-411.

<sup>2</sup> *Le roman de Perceforest*, Genève Lille, Droz Giard, 1951, p. 182-196.

<sup>3</sup> *Les pièces lyriques du roman de Perceforest*, Genève Giard, Genève Lille, 1953.

deux modes d'écriture servent le projet historiographique du roman<sup>4</sup>. *Perceforest* se proposant, en soudant les mythes alexandrin et arthurien, de raconter la préhistoire du Graal et le passage du polythéisme païen au christianisme, sous l'impulsion de sages comme le troyen Dardanon ou la Reine Fée, c'est bien de Révélation au sens chrétien qu'il s'agit. A première lecture, il semble qu'inscriptions en vers et prières strophiques scandent cette histoire. Dans le domaine profane, symétriquement, des lais en vers aident les héros à prendre conscience de leur histoire, de leurs sentiments, de leur identité. Le vers permettrait donc de lever le voile, tant sur le plan spirituel que sur le plan psychologique. Pourtant, d'emblée deux constatations invitent à la prudence : d'une part, de nombreux sermons sont en prose alors même qu'ils constituent des étapes essentielles dans l'histoire de la révélation<sup>5</sup> ; d'autre part, les pièces en vers fonctionnent souvent en système, en diptyque, en triptyque, en réseau, avec la prose : dépendant, le vers n'a peut-être pas la complétude parfaite qu'on attendrait d'une révélation. Le vers tient-il ses promesses dans *Perceforest* ? Est-il bien le vecteur par lequel s'accomplissent la Révélation et son double profane, le dévoilement ?

### 1. Caractérisation générale des pièces en vers

Les pièces en vers sont très variées dans *Perceforest*. Le relevé de Jeanne Lods en donne un aperçu qu'il faut compléter, car cette anthologie retient que les textes longs, à l'exclusion des

---

<sup>4</sup> "Le clerc et le ménestrel : prose historique et discours versifié dans le *Perceforest*", *Le choix de la prose (XIII-XVe siècles)*, textes réunis par Emmanuèle Baumgartner, *Cahiers de Recherches Médiévales*, 1998, p. 87-105.

<sup>5</sup> Les éditions consultées sont les suivantes: *Perceforest (le roman de)*, début de la première partie, éd. J. H. M. Taylor, Genève, T.L.F., 1979 ; deuxième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T. L. F., vol. I, 1999 et vol. II, 2001; troisième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., vol. I, 1988 ; vol. II, 1991 ; vol. III, 1993 ; quatrième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., 1987. Pour les parties inédites, les références renvoient aux manuscrits BnF fr. 345 pour la fin du livre I, fr. 348 pour le livre V, et aux manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal (copie de David Aubert) fr. 3493 et 3494 pour le livre VI. On pourra se référer aux articles de L. F. Flutre, "Etudes sur *Le Roman de Perceforest*", *Romania*, 1948-9, t. 70, p. 474-ss; *Romania*, 1950, t. 71, p. 374-ss et 482-ss; *Romania*, 1953, t. 74, p. 44-ss; *Romania*, 1967, t. 88, p. 475-ss; *Romania*, 1968, t. 89, p. 355-ss; *Romania*, 1969, t. 90, p. 341-ss; *Romania*, 1971, t. 91, p. 189-ss. Ces articles analysent le roman en suivant en majeure partie l'édition de 1528 qui est proche des manuscrits.

nombreuses inscriptions qui sont données à lire aux personnages au cours de leurs aventures. Les pièces en vers se différencient par leur longueur, leur métrique et leur inscription dans la narration.

D'une part, des textes brefs (moins de vingt vers), métriquement simples (ils sont constitués d'une strophe unique, souvent en distiques d'octosyllabes à rimes plates), sont gravés dans le marbre ou le bois, voire proférés par des dieux ou des puissances surnaturelles, et ne sont pas référés à une voix humaine. D'autre part, des textes longs, à la métrique complexe (constitués de plusieurs strophes, ils reposent sur un schéma métrique qui exclut le distique à rimes plates), sont présentés comme des compositions humaines. D'un côté, une forme poétique concentrée qui adopte le mètre le plus fluide, le plus prosaïque, au sein d'une strophe continue, ce qui renvoie au modèle romanesque ; de l'autre, une forme poétique étirée, qui joue sur la longueur et adopte une prosodie complexe. Une tension entre narratif et lyrique apparaît : la concentration de la forme brève tend vers le lyrique alors même que le mètre adopté est celui du roman ; la forme longue autorise des développements narratifs, mais les recherches prosodiques dont elle témoigne nous orientent vers les formes contraintes du lyrisme. Deux modèles lyriques se dégagent : d'une part le texte bref, comme celui que pratiquent le plus souvent les trouvères et troubadours des XIIe et XIIIe siècles ; de l'autre une forme plus proche des pratiques des XIVe et XVe siècles. Même si ces remarques schématisent à l'extrême et *Perceforest* et les pratiques poétiques médiévales, il me semble que, de même que *Perceforest*, inventant une préhistoire à la littérature arthurienne, tend vers l'anthologie romanesque, de même il rend compte de la diversité des pratiques poétiques des XIIe-XVe siècles.

Cependant, au-delà de cette diversité, les vers paraissent participer à un dévoilement du sens, soit dans une perspective religieuse, soit sur le plan psychologiques (en particulier amoureux).

## **2. Le livre I : fondations**

Le premier livre est essentiel car il met en place les protocoles de lecture. Dans cet ensemble, quatre pièces en vers retiennent l'attention : les deux premières, la prière de Brutus (p. 76) et la réponse de Diane (p. 77) traduisent l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de

Monmouth assez fidèlement, alors que la prière de Dardanon qui suit (p. 418) est une composition de l'auteur. Ces trois premières pièces jouent un rôle important puisqu'elles inaugurent dans le roman la pratique de l'insertion en vers, la cautionnant d'emblée par le modèle indiscutable de Geoffroy de Monmouth, qui lui aussi intègre dans sa prose latine deux pièces en vers. Les deux pièces traduites, relativement courtes (la première est constituée de deux quintiles et la seconde de quinze vers) légitiment l'intégration de la prière de Dardanon, création originale, mais s'inscrivant dans la même *translatio*. De même que la prière de Brutus et la réponse de Diane prédisent la *translatio imperii* d'Orient en Occident, la prière de Dardanon préfigure la *translatio fidei*, du culte des idoles au monothéisme. Les vers sont au service de ces deux révélations qui vont orienter l'ensemble de *Perceforest* : le transfert du pouvoir s'accompagnera d'une conversion religieuse.

La prière de Dardanon témoigne, par rapport aux deux pièces qui traduisent Geoffroy, d'une libération du vers, qui se dégage de la traduction et s'épanouit dans une longue succession de six strophes de treize vers chacune. Cette oraison évoque les bases du culte du Dieu Souverain, où se reconnaît un catéchisme simple. Dieu est tout puissant, *de figure incongneue*<sup>6</sup>, créateur de toute chose, dispensateur d'une grâce évoquée comme une ondée, sans fin ni commencement : son culte est opposé au paganisme et à la vénération de Fortune. La trinité et le martyr sont évoqués et le poème se termine par une vision de Dieu *en sa puissant chiaere, en sa gloire* (l. 12665-6). La mention du doigt de Dieu reprend directement Luc, 11, 20 : avant même la naissance du Christ, des clercs, des *philosophes*, des sages, Dardanon ou Ovide, ont eu la prémonition du Dieu chrétien. Cette prière est une révélation pour le roi Perceforest : il l'écoute (*oyt* p. 418), mais surtout il l'intériorise (*dont luy dist le cœur que l'oroison est telle...* p. 418) et sa réaction est celle d'un Chrétien converti : il soupire *de parfont cueur*, il verse des larmes, il ne peut plus parler, il se repent, renonce au polythéisme et à *sa fole creance* et invoque Dieu à haute voix (p. 421). La forme du poème n'est peut-être pas insignifiante : chaque strophe est constituée de douze décasyllabes, suivis d'un vers de six syllabes, sorte de refrain qui brise le rythme. Cette strophe a

---

<sup>6</sup> Le Dieu qui préfigure le Dieu chrétien est appelé *Dieu Inconnu* ou *Dieu Souverain*. Le Dieu Inconnu est un souvenir des *Actes des Apôtres* (XVII, 22-23) : Paul, dans son discours devant l'Aréopage, raconte avoir vu dans Athènes un autel portant l'inscription « Au dieu inconnu » : « Eh bien ! Ce que vous adorez sans le connaître, je viens, moi, vous l'annoncer. »

la noblesse solennelle d'une forme ample (douze décasyllabes), mais la suspension du dernier vers, qui ne trouvera une rime qu'à la fin des strophes suivantes, renvoie à l'idée que la révélation de Dieu est en cours, en attente elle aussi.

Le livre I (f. 218v) donne aussi les cinq dizains de la Chanson du Bossu<sup>7</sup>, dans laquelle ce chevalier, fort laid, chante l'amour. De la prière de Dardanon au poème du Bossu, le lien se fait par une ressemblance à la fois métrique et thématique. Dans les deux cas, les strophes sont composées de décasyllabes au milieu desquels se détachent des vers plus courts (même si le schéma n'est pas le même). Si Dardanon incite les humains à reconnaître le Dieu Souverain et à oublier les idoles, Le Bossu les invite à dépasser l'apparence physique et à aimer avec les *yeux du cœur* (v. 49). Dans les deux cas il s'agit de (*re*)*congnoistre* une vérité (prière de Dardanon v. 3, chanson du Bossu, v. 50). De plus la Chanson hésite, comme la prière de Dardanon, entre une forme close et une forme ouverte. On peut la décomposer en cinq dizains de décasyllabes, de forme carrée et parfaite, mais il est aussi possible de scinder le septième décasyllabe de chaque strophe en deux vers courts, rimant entre eux (c'est le choix de présentation qu'a fait Jeanne Lods<sup>8</sup>) et conférant au texte une irrégularité notable : à l'image du Bossu, à la fois disgracieux physiquement et parangon des vertus courtoises, la Chanson est instable, entre perfection carrée et déséquilibre. Les quatre pièces en vers du premier livre suggèrent qu'une poétique de la révélation religieuse et amoureuse se met en place et qu'elle passe par la médiation du vers. Le fait que, hors de ce champ, ce livre renonce au vers (les vers des *Vœux du Paon* sont repris en prose), conforterait l'idée que le vers est avant tout le vecteur d'une révélation, spirituelle ou morale.

### 3. Voix humaines, voix inhumaines

Dans les autres livres une distinction apparaît entre les révélations mettant en jeu le surnaturel, dues au Dieu Souverain ou à ses substituts féeriques, en général dans des pièces courtes, et les révélations humaines, souvent psychologiques et amoureuses, qui s'inscrivent dans des pièces longues.

---

<sup>7</sup> On la lit dans Jeanne Lods, *Les pièces lyriques de Perceforest*, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>8</sup> *Les pièces lyriques*, *op. cit.*, p. 28-29.

Dans le livre II, l'aventure du « gentil trésor » (il s'agit de délivrer douze chevaliers) est annoncée par deux inscriptions : la première, composée de douze octosyllabes à rimes plates, présente l'aventure sur le mode énigmatique ; les huit strophes d'octosyllabes de la deuxième, carrée, élucide les modalités de l'aventure sans pour autant clarifier ce qu'est le « gentil trésor » (l. II, t. I, p. 369-370). Ces deux inscriptions, gravées, dont on peut supposer sans que cela soit dit qu'elles sont dues au savoir-faire de Dace, une demoiselle *fée*, participe à l'élection du chevalier auquel l'aventure est destinée. Elles ont la valeur électrice des énigmes fondatrices et elles permettront à Peleon, le chevalier fou et amnésique, de retrouver la mémoire et le *sens*. Le vers contribue ici à la libération de la mémoire, à un dévoilement, tout en amenant le chevalier à la révélation amoureuse.

A l'opposé de ces deux textes courts, le Lai de Complainte du livre II est composé de 22 quintiles, où se succèdent, selon un schéma métrique recherché, quatre décasyllabes puis un vers de six syllabes. A la poésie de marbre, lapidaire et carrée évoquée précédemment, s'oppose la création personnelle de l'amant désolé d'avoir perdu les trophées qui devaient lui assurer l'amour de sa dame (l. II, t. II, p. 29-ss). Les strophes encadrantes montrent le poème en train de se faire, et à la lyrique amoureuse conventionnelle (avec ses images féodales et ses allégories) s'ajoute une dimension narrative, l'amant faisant une récapitulation de son histoire. Ce lai est entendu involontairement par un *menestrel*, qui se manifeste en toussant et qui compose une musique, avant de diffuser l'ensemble en l'apprenant à trois demoiselles. Ce lai contribue à la révélation amoureuse. Il permet à l'amant d'exprimer sa souffrance. Chanté devant Blanche, son amie, il révèle à celle-ci la triste situation du chevalier: elle compose à son tour un lai (l. II, t. II, p. 49-ss) qui rassurera l'amant et le guidera sur les chemins de l'aventure. Le modèle est certes le *Tristan en prose* pour ce qui est du dispositif concernant la composition et la diffusion (avec un souci encore plus grand dans *Perceforest* d'inclure des éléments réalistes, comme l'étui de la harpe), mais la métrique est beaucoup plus variée dans le roman du XVe siècle, vraisemblablement sous l'influence de la lyrique contemporaine. Le vers sert à dire l'inavouable (comme le montre la strophe XV de Blanche) et il est engagé narrativement dans le jeu de dévoilement progressif des sentiments.

Dans la suite du roman, appartiendront au modèle des pièces lapidaires (brèves et souvent écrites dans la pierre), à métrique simple et renvoyant à une instance surnaturelle (Dieu Souverain, fées ou mauvais esprits) : les inscriptions du temple de la Franche Garde (en *lectre metral* l. II, t. II, p. 59 et p. 103), les inscriptions du Franc Palais (l. II, t. II, p. 250), celles du temple du Dieu Souverain (un *couplet rymé* l. III, t. III, p. 22-23), ainsi que de multiples inscriptions destinées à être lues par les chevaliers au cours de leurs aventures. La forêt est jalonnée de couplets versifiés, prophétiques et énigmatiques (t. III, l. III, p. 171, p. 193), qui laissent les chevaliers perplexes (*il eut grant merveilles ... et pensa moult* l. III, t. III, p. 171) et les poussent à mettre à l'épreuve les vers (*pour voir se les motz sont veritables* l. III, t. III, p. 193). Les vers du château de Lisane (l. IV, t. I, p. 355), la prophétie de la Tête Vermineuse (l. IV, t. I, p. 393), les inscriptions prophétiques ou/et commémoratives sur les perrons (l. IV, t. I, p. 399, 521, t. II, p. 796, 924, 947-8, 1110...), l'épithaphe de la reine Flora (t. IV, t. II, p. 815) sont de même des vers brefs, qui supposent une révélation d'origine surnaturelle, tout en restant, dans cette phase du roman, le plus souvent énigmatiques, du moins pour les personnages. Dans le livre VI les aventures de Galafur dans la Forêt aux Merveilles sont balisées par des inscriptions rimées. C'est ainsi que le chevalier trouve un pilier de marbre *ou il avoit vers escrips ou plat qui estoit de couleur blanche*:

*Forche n'y vault c'un fil de soie*

*Vauldroit a un grant vent abatre.*

*Fol est qui se i vient debatre.*

Une inscription sur du marbre, du bois, des écus, préludera à chacune des épreuves dont il triomphera au nom du fils de la Vierge.

L'auteur n'hésite d'ailleurs pas à détourner le motif en le parodiant : en réponse à une prière du chevalier Troilus, la déesse Vénus, d'*une voix feminine*, lui donne des conseils dans une strophe carrée de huit octosyllabes, dont la thématique sexuelle est à peine voilée par les métaphores. Troilus s'obstinant à ne pas comprendre, la déesse, dans une strophe de même modèle, refuse d'être plus claire, car « *les vers n'ont point mestier de glose* » (l. III, t. III, p. 80-81). Ici l'inscription lapidaire a laissé la parole à la voix surnaturelle, dans un décalage qui accompagne l'enjeu parodique, les vers étant d'une grivoiserie transparente.

Inscrits dans la pierre, toujours référés plus ou moins directement et explicitement à une instance surnaturelle, ces textes en vers, brefs, rythment l'Histoire, de prophétie en accomplissement, d'aventures en reconnaissances, avec solennité et sont les témoins de la maîtrise de l'histoire, passée (fonction commémorative) et future (énigmes et prophéties).

Ils s'opposent aux lais, longs, à la fois narratifs et lyriques, complexes et composés, comme les soixante strophes du lai de Pergamon (l. II, t. II, p. 305), où la parole passe de l'ermite mourant à ses nièces et aux vœux qu'ont prononcés leurs amis et qui structureront les douze tournois qui auront lieu dans le livre suivant. Ce lai révèle à la cour des engagements passés et des prophéties. Il combine la mort chrétienne de l'ermite et les unions courtoises à venir. De même le lai de l'ours (l. II, t. II, p. 157), qui raconte les aventures d'Estonné métamorphosé en plantigrade, aide le héros à retrouver la mémoire et son amour, Priande. Ces lais sont surtout mémoriels et commémoratifs, et révèlent plus ce qui est que ce qui sera. Le lai de Pergamon sera joué avant chacun des tournois pour rappeler à quelle occasion les joutes ont été organisées (l. III, t. I, p. 257) :

*Pour ce, beaux seigneurs, qu'il est de coustume que on declaire au commencement a quelle fin ceste feste fut estoree, l'en ne le peut mieulx donner a entendre que par le lay qui sera chanté devant tous, lequel devise tout le cas, et aussi fut il fait a telle cause (p. 257).*

Le lai tend à perdre sa puissance révélatrice pour devenir commémoratif, voire simplement informatif : le lai de l'Ours, comme celui de Pergamon, sera rejoué pour assurer le souvenir des aventures d'Estonné. Cette évolution explique que le public, ayant entendu le lai de Pergamon réclame *rien de nouvel* (l. III, t. I, p. 275). Le Lai Secret, très énigmatique, adresse alors à mots couverts à Lyonnell, Le Tor et Estonné des révélations amoureuses cryptées, qu'ils sont les seuls à pouvoir comprendre : *il n'y avoit nul qui sceut que la substance seigniffioit, tant estoit la narration obscure, réservé trois chevaliers a qui il touchoit chascun en sa partie* (p. 278). Les trois chevaliers gloseront les images énigmatiques (Lyonnell, monologuant, découvre que le cèdre le représente l. III, t. I, p. 281), en trouveront l'*exposition* (p. 282) et découvriront ce que leurs dames respectives attendent d'eux. Le Lai Secret a en particulier un effet fulgurant sur Estonné : entendant le *couplet* qui le concerne, le chevalier *sailly avant tout estourdy, puis commença a dire: « Par ma foy, sire Lyonnell, je me sens tant travaillié par la vertu de ce lay que j'aime la belle plus*

*que oncques mais* » (l. III, t. II, p. 15), avant de partir sur le champ en quête de son amie. Plus loin, Le Tor s'exclame, entendant le couplet qui le concerne : « *je voy devant moy clerement la seigniffiance du verset* » (l. III, t. II, p. 27), avant de prononcer une longue tirade en prose où il se soumet à Amour. Le Lai Piteux, dans les 62 couplets duquel Cuer d'Acier raconte son histoire, à la troisième personne, tirant des larmes de compassion à son auditoire, et qui permet la reconnaissance de son identité (l. III, t. II, p. 351), la prière des jeunes filles au Dieu des Désiriers (l. IV, p. 1110), le Lai de la Rose (l. V, Ars 3492 f. 458<sup>9</sup>), font aussi partie de cette catégorie, tout comme dans le livre VI le débat amoureux en deux parties (Arsenal 3494 f. 225-ss et 239-ss<sup>10</sup>), quelques pièces lyriques (*Moult suis tenue d'Amours louer sans nombre* Ars. 3494 f. 276v<sup>11</sup>; *Vous qui avez eü ottroy d'amie* Ars 3494 f. 277v<sup>12</sup>; *Rosignolet qui chantes sur la branche* Arsenal 3494, f. 278v<sup>13</sup>) et les lettres en vers échangées par Falsione, la Pucelle au Cercle d'Or et leurs amis pour résoudre un débat (l. VI, f. 237ss).

L'inscription de l'aventure chevaleresque dans un cheminement providentiel conduirait donc à distinguer d'une part des vers participant au mouvement de Révélation de la religion chrétienne et de l'Histoire par une transcendance, brefs, gravés profondément (voire, plus rarement prononcés par une voix désincarnées) et d'autre part des lais plus longs, composés et chantés par des humains, où s'éclairent les relations entre les individus, où les cœurs et les identités se clarifient et où se jouent les amours.

#### 4. Réserves

L'examen des manuscrits invite cependant à la prudence : le manuscrit de l'Arsenal donne en prose la prière de Brutus et la réponse de Diane (Ms. 3483, f. 20), tandis que les manuscrits BnF fr. 345 et 106 présentent ces deux pièces à longues lignes : l'effet vers est donc fortement atténué. En revanche si la prière de Dardanon est écrite à longues lignes dans le BnF fr. 106, elle

---

<sup>9</sup> J. Lods, *Les pièces lyriques...*, *op. cit.*, p. 69-ss.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 82-ss.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 91-ss.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

est présentée en vers avec passage à la ligne dans le volume BnF. 345 et dans le manuscrit de l' Arsenal. Le rapport entre ces pièces est masqué ; les copistes paraissent réticents à prêter des vers à Diane la païenne, les réservant plus à la prière qu'à la prophétie.

Par ailleurs, de nombreux va-et-vient entre les vers et la prose invitent à nuancer toute typologie. Par exemple, dans le livre II, le marin qui annonce à Lyonnell la mort d' Alexandre parle en prose, par énigmes<sup>14</sup> : il réemploie ainsi l' image du clou qui était utilisée dans la prière versifiée de Dardanon pour évoquer Dieu (v. 17), il l' humanise, la sécularise et la met en prose. De même l' énigme n' est pas réservée aux vers et certaines images marquantes circulent d' une forme à l' autre, signalant que l' opposition vers/ prose est plus dynamique que ce que pouvait laisser supposer le relevé précédent. A la prophétie en vers de Diane, qui annonçait la fondation du royaume de Bretagne, succède ainsi l' énigme en prose du marin, préluant à la fondation de Royauville. A la prière de Brutus en vers, répondent des prières en prose, comme celle de Dace à Vénus (l. II, t. I, p. 409).

De fait, la collaboration des vers et de la prose semble nécessaire. L' oraison versifiée de Dardanon est suivie dans le livre I par un long sermon en prose, qui raconte l' histoire et la conversion de ce sage. Reprenant certaines images de la prière en vers, expliquant le reliquaire qu' il a fabriqué, exposant son culte pour le Dieu de Lumière, Dardanon développe ce que l' oraison suggérait, et convainc Perceforest. Si le vers a provoqué chez celui-ci une révélation, violente, émouvante, la prose conforte sa conversion. Un jeu similaire peut être mis en évidence dans le livre II d' une part entre les lettres d' or du portail et les lettres blanches de la Table du Franc Palais<sup>15</sup> et d' autre part le sermon du roi à ses chevaliers, qui suit, en prose (l. II, t. II, p. 250-ss).

S' il existe une relation privilégiée entre les vers et la révélation, qu' elle soit spirituelle, psychologique ou morale, *Perceforest* ne semble pas s' être enfermé dans une équivalence stricte. Les vers et la prose fonctionnent en systèmes dynamiques, qui signalent l' incomplétude des

---

<sup>14</sup> « Le clou a quoy le loyen tenoit, qui tous les princes du monde tenoit paisibles et d' acort ensemble, est brisié, sy en a emmené paix et cieulx avecques luy et envie est demouree, qui va au jour d' huy semant par toutes terres discencions et guerres des ungz aux autres » (t. I, p. 131) ; quand on lui demande d' où il est, il répond : « Je suys du paÿs ou ma nef arrive » (p. 131).

<sup>15</sup> Cet épisode reprend celui du Siège Périlleux de *La Queste Del Saint Graal*, dans lequel l' inscription est en prose (éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1980, p. 4).

insertions en vers. Celles-ci ne se lisent que par rapport à d'autres énoncés, qu'ils figurent dans le roman lui-même, en vers ou en prose, ou qu'ils soient suggérés par une relation d'intertextualité. Dans les deux cas, le vers ne renvoie pas à l'Être, mais à la Lettre.

## **5. Mise en réseau**

Les insertions en vers ne sont jamais isolées : les relever sous la forme d'anthologie dénature le texte. Elles fonctionnent soit en systèmes homogènes (constitués de plusieurs insertions en vers de même type), soit en systèmes hétérogènes (les insertions en vers sont de types différents, ou bien les vers et la prose collaborent).

### **a. Les pièces de vers en systèmes homogènes**

La prière de Brutus et la réponse de Diane se répondent dans le livre I ; la prière de Dardanon a pour double profane la chanson du Bossu. Dans le livre II, le lai où Lyonnel chante son amour et la perte de ses trophées fonctionne en duo avec celui que Blanche, son amie, lui adresse. Dans le livre VI, deux chevaliers, prisonniers dans deux châteaux différents, échangent des lettres et discutent, sur le mode du débat, de l'amour, dans sept onzains auxquels correspondent sept autres strophes de onze vers composées par leurs amies (Arsenal 3494, f. 225-ss et 239-ss<sup>16</sup>). Les deux chevaliers discutent entre eux, les demoiselles débattent, un chassé-croisé savant est établi: une voix mystérieuse, dans un arbre, rend finalement le jugement (Arsenal f. 256-ss<sup>17</sup>), dans un ultime dizain. Aux voix individuelles succède une parole brève, désincarnée, surnaturelle, énigmatique. Dans le même livre, quatre chevaliers qui marchent par deux sur les bords opposés d'une rivière chantent l'amour dans quatre pièces lyriques (Arsenal 3494, f. 276-ss<sup>18</sup>). Chacun prononce un dizain : deux chantent l'amour heureux, les deux autres se lamentent. Les schémas métriques de ces pièces étant proches (seul le premier poème se différencie pour les trois derniers vers), aucune vérité amoureuse ne se dégage à la fin. La parole ne fait que circuler,

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 83-ss.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 89-ss.

tout en reprenant le motif traditionnel du rossignol. Si l'insertion de poèmes dans la prose n'a rien d'original (comme en témoigne par exemple le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut), la pluralité des voix contrapunctiques et ces chants amoebées sont plus originaux et conduisent à la suspension du discours sur l'amour, sclérosé finalement par les répétitions du perroquet évoqué par le dernier texte.

### **b. Les vers en systèmes hétérogènes : inscriptions et lais**

Soucieux de tramer son texte, l'auteur dans le livre II imbrique à deux reprises une inscription aventureuse brève et un lai en vers. A l'entrée du temple de la Franche Garde (dans un épisode qui reprend la Douleuse Garde du *Lancelot en prose*<sup>19</sup>), où il doit retrouver son lion, son écu et le trophée qui le désigne comme héros, Lyonnell lit une inscription en vers, qui l'apostrophe et décrit l'épreuve. Cette inscription est mentionnée deux fois (à l'identique mis à part une variation très légère dans l'avant-dernier vers), d'abord quand Harban s'en approche (l. II, t. II, p. 59) puis au passage de Lyonnell (l. II, t. II, p. 103). L'hapax *lectre metrale* utilisé pour désigner cette inscription (p. 103) insiste sur la forme versifiée. Arrivé dans le temple, le chevalier entend une demoiselle : c'est Blanche son amie qui chante en s'accompagnant à la harpe le lai de Confort, dont seule une strophe (celle qui invite Lyonnell à venir au temple) est retranscrite (p. 105). Le trouble du chevalier s'exprime dans un monologue en prose où il se dédouble et prononce de brèves phrases, saccadées et anxieuses. Il finit par entrer dans le temple et y découvre des fresques qui racontent ses aventures (l. II, t. I, p. 110). La conjonction de la brève inscription versifiée et du vers lyrique assure le succès du héros (il comprend en partie son histoire) et celui du poète qui mène à terme la réécriture de la Douleuse Garde.

Un autre épisode du même livre combine inscription et lai. La métamorphose d'Estonné, racontée dans le livre II (t. I, p. 322-ss), est commémorée par une statue et un pilier, où figure une inscription en prose qui à un verbe près pourrait être une rubrique : *Cy gisent deux chevaliers du*

---

<sup>19</sup> Sur ce point, voir C. Ferlampin-Acher, «La Douleuse Garde dans le *Lancelot en prose*: les clefs du désenchantement», dans *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, études par F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 157-173.

*lignaigne Darnant l'enchanteur que Estonné mist a mort luy estant en figure d'ours pour ce qu'ilz vouloient emmener .II. pucelles par force* (l. II, t. II, p. 97). Ce pilier est régulièrement visité par les chevaliers, ce qui entretient le souvenir de l'aventure. Il est relayé dans cette fonction de vigilance mémorielle par le Lai de l'Ours qu'un ménestrel joue à la cour, après le Lai de Complainte de Lyonnell et le Lai de Confort de Blanche (l. II, t. II, p. 157). Si ces deux derniers sont des lais émouvants (*il n'y eut en la compaignie dames ne chevaliers qui ne larmoiassent de pitié* l. II, t. II, p. 155), le Lai de l'Ours suscite plutôt l'étonnement (*ilz en eurent grant merveille* p. 163) : c'est un lai narratif, d'une métrique plus simple (sans pour autant aller jusqu'au distique à rimes plates)<sup>20</sup>, s'ouvrant sur des proverbes et des énoncés à valeur générale (sur trois strophes) que le récit prétend illustrer, et se terminant par des conseils amoureux dans les trois dernières strophes. Estonné, qui a perdu la mémoire lorsqu'il a été métamorphosé, et qui croit que le vague souvenir qu'il a gardé de l'aventure est un songe trompeur (l. II, t. I, p. 331) comprend enfin ce qui lui est arrivé en entendant ce Lai de l'Ours (t. II, l. II, p. 163).

Dans ces deux exemples, la collaboration de l'inscription et du lai, tous deux en vers, permet au héros de prendre conscience de son identité ou de son histoire ; elle dévoile les sentiments, ravive les souvenirs, révèle des secrets. Pourtant, dans les deux cas, les amants restent séparés : le lai n'est pas la fin vers quoi tend l'aventure. La mise par écrit ultime, par exemple pour les aventures de Peleon, reviendra à un clerc comme Cressus (l. II, t. II, p. 329), dont on peut supposer qu'il écrit en prose, sur le modèle de la chronique.

### **c. Systèmes hétérogènes vers/prose**

D'autres exemples permettent de mettre en évidence des systèmes où se mêlent les vers et la prose. Dans le livre II, lors de l'épisode du « gentil trésor », deux inscriptions scandent l'aventure, l'une s'adressant à tous les chevaliers qui passent, l'autre, au chevalier à qui est destinée l'épreuve. Au terme de l'aventure, Peleon retrouve la mémoire, mais entre temps, la

---

<sup>20</sup> Il est composé de 39 quintiles, dont les quatre premiers vers (aux rimes embrassées) ont six syllabes et le dernier, un vers orphelin, quatre.

formule *chevalier maleureux*, la seule que le pauvre amnésique ait été capable d'articuler, ravive chez Dace le souvenir de son amour pour lui (*il luy prist a souvenir du temps passé* l. II, t. I, p. 409). La demoiselle prononce alors, en prose, une longue prière à Vénus, très rhétorique et chargée de références mythologiques. Cette oraison fonctionne en système avec les inscriptions : la libération du trésor annoncée par la première inscription et explicitée par la seconde, conduit à ce que la Mule reconnaisse Peleon après la prière en prose. L'identité retrouvée (le chevalier invoqué dans les vers est anonyme et il retrouve un nom à la fin de la prose), confirmée par la reconnaissance de la Mule, va de pair avec la mémoire qui revient aux douze chevaliers, à Dace et à Peleon.

De même, Cueur d'Acier, la demoiselle travestie de *Perceforest*, retrouve dans le livre III son identité à la suite d'abord d'un lai de 62 strophes (t. II, p. 351) au terme duquel elle pleure, ce qui ôte la couleur noire qui maquillait sa peau et permet à la reine de reconnaître en elle une jeune fille, puis d'un récit complet en prose, qui confirme la révélation. Le lai de l'Ours, s'il peut paraître redondant par rapport au récit en prose qui le précède, sert à rappeler l'aventure alors qu'elle est terminée. Il joue le rôle de relais mémoriel pour le lecteur en attendant la suite des aventures. De même le Conte de la Rose, étudié jadis par Gaston Paris<sup>21</sup>, est raconté deux fois, d'abord en prose dans le livre IV, puis en vers, dans le livre V. Cette duplication s'accompagne d'une véritable narrativisation de la composition. L'histoire est racontée à la cour :

*Moult fut celle adventure celebree par le palais (...) et tant fut racompté des uns aux autres que oncques puis ne fut oubliee, ains en firent les Bretons un lay qu'ils appellerent le Lay de la Rose, qui couru depuis par toutes terres, comme cy après orrés* (l. IV, p. 385).

Les paroles du lai ne seront données qu'au livre V : il est alors chanté par Pauchonnet aux noces d'Exilé et Blanchette (f. 328). La version en vers, plus courte, plus simple, sert surtout de soutien mnémorique. Un va-et-vient est instauré entre le vers et la prose : dans le récit en prose, le lai est mentionné dès le début (l. IV, p. 333), tandis que le lai mentionne au vers 94 la chronique en prose qui est tirée de l'aventure, c'est-à-dire le texte source direct de la prose que le lecteur est en train de lire. La collaboration entre le vers et la prose prend ici la forme d'une parole en circuit clos, qui semble loin de l'ouverture attendue pour une révélation.

---

<sup>21</sup> « Le conte de la Rose dans le *Roman de Perceforest* », dans *Romania*, t. 23, 1894, p. 78-140.

Ces systèmes, nombreux, sont le signe de l'interdépendance des vers et de la prose dans *Perceforest*, ce qui rejette au loin l'espoir d'une parole révélée. Au contraire même, le vers serait le signe des récritures nombreuses qui construisent le roman, il renverrait à un texte premier, littéraire, et non à une vérité extérieure au texte qui serait l'objet d'une révélation, à la fois pour les personnages et les lecteurs.

## 6. Le vers et le cor

La reprise du Conte de la Rose en vers et en prose n'a pas qu'un enjeu mémoriel. Dans la version seconde, en vers, le motif de la roue est présent à deux endroits du texte<sup>22</sup>, et dans la laisse 24 l'insistance sur les mots de la famille de *tourner* accompagne le travail du chevalier, que la dame oblige à filer la laine, à *tourner* / *Si le fusel que bien sceut aourné / le sien fillé* (v. 306-8). Même si le rouet n'est pas évoqué directement dans ce passage, il est clair que le mouvement de circularité associé au filage renvoie à la roue. Or le texte et sa genèse sont pensés en termes cycliques : on commence par la fin lorsque, dès le début du récit en prose, il est question (rétrospectivement) de la version en vers sur la composition de laquelle l'histoire se conclut ; en revanche, plus tard, dans le poème versifié, ce détail, qui était au début du texte en prose, est rejeté dans les deux derniers vers. On notera d'ailleurs que les essais de Nabon et Melean sont intervertis dans les deux récits et que Famine est mentionnée à l'occasion de la première tentative dans la prose et du deuxième essai dans les vers. Cette insistance conjointe sur la circularité et sur le motif du filage (qui renvoie à l'imaginaire du fil et du tissu, dont on sait qu'il sert souvent au Moyen Age de base à des métaphores du texte<sup>23</sup>) laisse deviner que la redite en vers d'un récit déjà donné en prose a d'autres enjeux que le simple soutien mémoriel.

---

<sup>22</sup> *En poursuievant bien tourna sa roelle* (v. 17) ; la laisse 24 (à la césure du lai, au moment où est accompli le retournement de situation) présente à la rime les termes *tourna*, *retour n'a*, *tourner* (deux fois), *tourna* (deux fois), *atourner*, *destourner*, *bestourner*, *bestourna*. Est-ce un hasard si la laisse 21, qui raconte comment Nabon se fait piéger (le trompeur est trompé) se joue dans une *tour* (v. 248 et v. 261) et si le personnage constate : *bien suis venus au tour* / *De mon emprinse* laisse 21) ?

<sup>23</sup> Voir Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval (Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine)*, Paris, Champion, 1998 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age).

En effet le Conte de la Rose (en prose dans le livre IV, en vers dans le livre V) sert à expliquer l'histoire de Lisane à laquelle elle sert de préhistoire dans le livre VI (f. 85-ss). Deux chevaliers, Maronex et Sorus, arrivent au château de la fille de l'héroïne du Conte de la Rose, Lisane. Dans la tour et dans la salle du château, des vers invitent les passants à avoir une parole et un cœur sincères et promettent bien des malheurs aux contrevenants. Le plafond s'effondre et la pluie se met en effet à tomber sur eux. Lisane explique à Maronex que quand le fils d'un Troyen, Liseus, s'installa, le pays était ravagé par trois couleuvres destructrices. Liseus se fit faire *une cotte de cuir de chérif* et s'attacha autour du corps *quatre grans trenchans d'achier bien affillez* et les vainc. L'héroïne du Conte de la Rose est sa fille : c'est à elle que sa fille, appelée elle aussi Lisane, doit ce château et son épreuve magique. Sur la montagne, une *image* représente grandeur nature une couleuvre, et des *vers rimez* racontent l'histoire. Le château s'appelle le Château aux Quatre Brans en souvenir de l'équipement qui permit à Liseus de venir à bout des trois monstres. Le seigneur du château est actuellement Lizeus, frère de Lisane. Un cor d'ivoire, orné de vers qui expliquent qu'il faut sonner pour voir les fameux *brans* et obtenir joute, se trouve à l'entrée du château. Sorus et Maronex obtiennent de voir les *brans*, sur lesquels sont inscrits des vers expliquant que des chevaliers faux en amour qui se risqueraient à passer en dessous resteront tâchés de sang jusqu'à ce que leur dame leur pardonne. C'est Lavine, femme de Liseus, qui, jalouse d'une femme du pays, est à l'initiative de cette aventure, *dont le chastel sera a merveilles auctorisé*. Ce lieu, depuis, s'appelle le Val des Vrais Amants. Ce long récit rétrospectif en prose développe le troisième vers du Conte de la Rose qui mentionnait sans commentaire le nom du lieu, le Val des Vrais Amants.

Là est en effet la clef de l'épisode, qui s'inscrit dans le projet général de *Perceforest* (écrire la préhistoire et les origines du monde arthurien). Ici, il s'agit d'inventer un ancêtre à Bran de Lis, le héros dans la première continuation de *Perceval*, adversaire de Gauvain qui a séduit sa sœur<sup>24</sup> : de là vient que soit posé, aussi bien dans le Conte de la Rose que dans les aventures du Château des Quatre Bran, le problème de la fidélité. Par ailleurs, c'est souvent à partir d'une démarche onomastique que l'auteur de *Perceforest* invente, s'ingéniant à légitimer les noms de personnages ou de lieux (réels et/ou arthuriens) par un jeu étymologique. Dans le cas présent, ayant à trouver

---

<sup>24</sup> Ed. William Roach, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1993, v. 1779-ss et v. 4395-ss.

une préhistoire à Bran de Lis, il a créé le Château des Quatre Brans ainsi qu'une constellation de personnages, dont les noms sont construits sur la racine « Lis », Liseus et Lisane. Par ailleurs, on peut penser que des noms Liseus et Lisane vient l'association avec des couleuvres, proches des lézards, des *lisars* et *lisardes* (que les bestiaires, et par exemple *Le Livre du Trésor* de Brunet Latin<sup>25</sup>, classent avec les serpents). Est-ce d'ailleurs un hasard si l'un des deux chevaliers qui arrivent au Château de Quatre Brans se nomme Sorus (qui renvoie au mot grec *sauros* qui désigne le lézard)<sup>26</sup> ? Notons d'autre part que *Perceforest* présente Liseus comme étant le fils d'un Troyen et nomme sa femme Lavine, ce qui inscrit l'épisode dans l'Antiquité des origines, ce que la description des peintures de la salle du château de Bran de Lis dans la première continuation suggère, dans la mesure où elle mentionne Hélène, Troie, Hector, Pâris. Cependant, comme souvent dans *Perceforest*, l'auteur combine plusieurs motifs : il dote d'un passé à la fois Bran de Lis et le Val des Faux Amants du *Lancelot en prose*<sup>27</sup>, nommé aussi Val sans Retour, où se teste la fidélité amoureuse. Le fait que le Val des Faux Amants ait en partie inspiré le Val des Vrais Amants, permet peut-être de comprendre le nom du mari dans le Conte de la Rose : Margon n'est pas sans rappeler Morgane, la maîtresse du Val dans le *Lancelot en prose*.

L'auteur, parti d'un conte qui circulait vraisemblablement à l'oral, a créé un réseau associant ce récit folklorique à la matière arthurienne : la version en vers du conte a servi de relais et l'on peut proposer l'hypothèse que la forme versifiée est liée au projet de fondation littéraire qui sous-tend *Perceforest*. Le vers est le signe que le texte travaille sur la réécriture (au sens large du terme) : il marque vraisemblablement le passage de l'oral à l'écrit, et l'on ne doit pas s'étonner de trouver de nombreuses inscriptions en vers, sur les murs, les *brans*, le cor, qui sont le signe, pour le lecteur attentif, que la lettre, la littérature, est au cœur de l'aventure. Le vers ne reverrait pas à la révélation d'une transcendance, mais au projet consciemment littéraire de l'auteur.

---

<sup>25</sup> Ed. F. J. Carmody, Slatkine Reprints, Genève, 1975, p.

<sup>26</sup> La tenue que revêt le chevalier pour combattre les couleuvres fait de lui un cerf : je pense que la scène reprend un archétype mythologique : la lutte du cerf contre le dragon (dont les couleuvres et les lézards sont une forme atténuée). Sur ce motif, voir Anne Lombard-Jourdan, *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, Paris, Odile Jacob, 2005.

<sup>27</sup> "Le val sans retour dans le Lancelot", dans *Amour, mariage et transgressions au Moyen Age*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, pp. 185-193.

Les nombreuses inscriptions aventureuses qui orientent le lecteur et les chevaliers, la plupart du temps en vers, vont dans le même sens. Comme dans bien des romans en prose, par exemple *Guiron le Courtois*, l'aventure est souvent signalée par une inscription, généralement gravée sur la pierre et écrite en octosyllabes à rimes plates<sup>28</sup>. Cette écriture « monumentale » est un topos fréquent des romans en prose. L'exemple dans *Perceforest* des aventures de Troïlus et des douze chevaliers est représentatif et il montre bien que l'enjeu est mémoriel, tant au niveau des personnages que de l'écriture. Au sommet d'une montagne, le héros trouve la statue d'une demoiselle, sur un perron, tenant un *rolle en sa main* (l. II, t. I, p. 369). Huit octosyllabes à rimes plates y sont gravés, qui mettent les chevaliers qui passent au défi d'aller délivrer le *gentil tresor* sous peine d'être blâmés. Troïlus se lance dans l'aventure et parvient à une clairière où se dresse *une maniere d'autel* avec un pilier où sont appuyées douze lances et auquel pend un cor. Au sommet du pilier un *ymaige d'estain* représente une demoiselle tenant un autre *rolle* où figurent des vers. Huit octosyllabes à rimes plates invitent alors le chevalier à sonner du cor et à jouter contre douze adversaires (p. 370). Les deux inscriptions, dont la mise en scène est redondante, rythment l'avancée du héros: la pierre gravée et le *cor* sont traditionnellement associée au motif de la « mauvaise coutume ». La conjonction du cor et des vers gravés, que l'on a déjà relevée dans l'épisode du Val des Vrais Amants signale l'enracinement littéraire de l'épisode, qui reprend des motifs, qui récrit une suite par anticipation. Le son du cor et la lettre du vers convergent pour renvoyer le lecteur de *Perceforest* à un enjeu purement littéraire. Il s'agit dans cet exemple d'ancrer dans un passé étymologique la Cornubie/ Cornouaille. La scène se joue en effet dans un lieu qui s'appelait autrefois le *Mons Coriney et le pays Cornubie, car Chorineüs peupla premier la pays (...). Or l'appelle on le Mont aux Chevaliers Cornus pour les cornes qu'ilz portent* (p. 398). En effet, les douze chevaliers qui sont retenus dans le château et qui constituent le « gentil trésor » que délivrera le héros, portent des armes d'azur *a une teste de cerf atout les cornes toutes ramues d'or* (p. 397). Dans la traduction qu'il donnait dans le livre I de l'*Historia Regum Britanniae* l'auteur avait proposé une autre interprétation : *celle region ou pour le cornet de Bretagne ou par la corruption du nom dessus dict est appelée Cornubie* (p. 85). La double étymologie explicite (chevaliers cornus, corne de la Bretagne) s'ajoute un rapprochement implicite avec le *cor* qui

---

<sup>28</sup> Voir R. Lathuillère, *Guiron le Courtois*, Genève, Droz, 1966, §15, 23, 42, 126.

signale l'aventure et (*cor, corn*). Le dispositif versifié est là pour signaler que l'auteur travaille à nouveau à partir d'une tradition écrite, littéraire, sur des mots. Dans cette aventure, le vers est par ailleurs aussi au service de l'enjeu mémoriel : le Chevalier qui accomplira l'aventure est le chevalier à la Blanche Mule, Peleon, devenu fou en poursuivant un cerf blanc, et il retrouvera la mémoire au terme de l'épreuve, tout comme les douze prisonniers<sup>29</sup>. De la même façon un peu plus loin dans le livre II, les vers qu'Estonné et le Tor trouvent sur leur chemin à l'entrée de Royauville (l. II, t. II, p. 5), associés comme précédemment à un cor et écrits en octosyllabes à rimes plates, plongent les deux héros dans l'oubli (ils sont *aussi comme tous oubliez ne il ne leur souvenoit fors que du present* l. II, t. II, p. 13), renvoient à l'aventure du chevalier métamorphosé en ours et ayant perdu le souvenir de son passé humain et conduiront à ce que la mémoire soit retrouvée.

Sans qu'il soit possible de multiplier les exemples, le cor et le vers, souvent associés, sont le signe dans *Perceforest* d'un travail de réécriture : le lecteur est invité à un exercice mémoriel, conduisant à la reconnaissance du motif, du personnage ou du texte à partir duquel l'auteur a œuvré pour inventer une préhistoire arthurienne.

Le vers finalement ne tient pas sa promesse. Son utilisation solennelle au seuil du livre I, dans la prière de Brutus et la réponse de Diane, tout comme le projet de *Perceforest*, laissent supposer que la forme versifiée servirait à dire la Révélation chrétienne. Or ce n'est pas le cas. La Révélation reste en dehors du texte : elle est, tout au plus, dans la littérature du Graal, et nous n'en avons ici que des échos (sur le plan poétique) prémonitoires (sur le plan du récit). *Perceforest* est un roman : à ce titre il repose sur une écriture de l'ambiguïté et évite la parole une qui fonde toute révélation. La dimension chrétienne est essentiellement un alibi ; la révélation est un horizon, une promesse, qui suffit à valider la fiction. En dépit du mouvement de l'Histoire qui pousse inexorablement vers la Révélation, le monde de *Perceforest* dépend de Fortune : les aléas de l'histoire, les offensives et contre-offensives des forces du mal font que le mouvement orienté vers la Révélation est irrégulier, avec des hauts et des bas, des avancées et des reculs : le vers

---

<sup>29</sup> Ceux-ci *delivrez estoient de l'oubly que beu avoient de long temps. Or est chascun en sa bonne memoire* (p. 416).

commémore le passé autant qu'il annonce l'avenir. Plus encore il signale la dimension littéraire et guide le lecteur dans son travail de décryptage pour mettre à jour un passé (sur le plan de la genèse du texte) qui est aussi un futur (sur le plan de l'histoire racontée). *Perceforest* ne prêche que des convertis, ce qui lui laisse du temps pour le jeu littéraire.