



HAL
open science

Les chevauchées dans Erec et Enide de Chrétien de Troyes : l'invention du roman de chevalerie

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. Les chevauchées dans Erec et Enide de Chrétien de Troyes : l'invention du roman de chevalerie . Pris-Ma : Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Age , 2013, Allures médiévales. Essais sur la marche et la démarche, 27, p. 49-64. hal-01846072

HAL Id: hal-01846072

<https://hal.science/hal-01846072v1>

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 chevauchées dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes : l'invention du roman de chevalerie

Christine Ferlampin-Acher

Université européenne de Bretagne

Personne ne niera que le chevalier est la figure centrale du roman arthurien et plus largement de l'imaginaire médiéval. Le chevalier, comme son nom l'indique, a un cheval et se déplace à cheval. Ces truismes passent souvent dans la littérature médiévale par des expressions stéréotypées : dans la chanson de geste, si la chevauchée ne constitue pas un motif autonome car elle prend des formes très diverses qui la rattachent à différents motifs (comme le départ, la fuite etc...), elle apparaît parmi ce que Jean-Pierre Martin appelle « motifs racontants » sous la rubrique « essai d'un cheval » (p. 359), « armée au départ », « voyage » (p. 360), et « combat à la lance » (p. 362)¹ et Jean Rychner souligne par exemple la dimension fortement formulaire de l'attaque à la lance : *le cheval broche, X laisse corre*². Si les chevauchées sont fréquentes dans les chansons de geste, elles devraient l'être encore plus dans les romans, dont le héros, le chevalier *errans*, se définit par ses incessants déplacements à cheval, souvent solitaires, et ce vraisemblablement contre les réalités historiques : le prix des chevaux et l'organisation féodale rendent invraisemblable qu'un chevalier passe son temps à voyager seul et à cheval³. Les chevauchées sont effectivement récurrentes par exemple dans les romans en prose du XIIIe siècle, en particulier lorsqu'il s'agit des chevauchées intermédiaires, pour lesquelles de façon stéréotypée on mentionne le départ, la course puis l'arrivée, avec cette horreur du vide narratif qui caractérise la prose romanesque. Ainsi dans le *Tristan en prose* :

*En ceste partie dit le contes qe quant Breüz sans Pitié se fu parti de monseignor Tristan en telle guise comme je vous ai conté, il se tret vers le grant chemin et tant se hasta donc de chevaucher q'il vint en une grant valee*⁴.

La stéréotypie et le statut secondaire, ancillaire sur le plan narratif, de ces chevauchées qui servent de transition, ouvrent ou terminent un épisode, expliquent que la critique ne s'y soit guère intéressée. Qu'en est-il dans *Erec et Enide* où l'on trouve l'une des plus anciennes attestations de l'expression *chevalier errant* (v. 1117) – il s'agit d'une parole de Gauvain

¹ *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, Centre d'études médiévales et dialectales, Lille III, 1992.

² *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, 1955, p. 141-ss.

³ Voir M. Stanesco, « Le chevalier médiéval en voyage. Du pèlerinage romanesque à l'errance dans l'autre monde », dans *D'armes et d'amour*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 377-ss.

commentant à la reine l'arrivée d'Yder⁵? Dans quelle mesure et comment Chrétien, dans ce roman, met-il en place les cadres du roman arthurien et de l'errance chevaleresque ? On verra à partir d'une rapide typologie d'une part la variété des chevauchées, loin de la stéréotypie des chansons de geste contemporaines ou des romans en vers ou en prose à venir. D'autre part, à partir de cette diversité, on isolera quelques variantes pouvant éclairer la *senefiance* du roman : la chevauchée n'est pas qu'un indice dont la mention permet de faire coïncider le temps du récit et celui de l'histoire : elle permet de situer *Erec et Enide* dans la tradition romanesque et de mettre en valeur le caractère fondateur de ce roman.

I. La chevauchée : variations et fugues

Il ne saurait être question de dresser une typologie exhaustive de toutes les variations associées à la chevauchée. Je retiendrai simplement quelques cas particulièrement représentatifs : le combat, le défilé et l'errance aventureuse.

1. Le combat

La chevauchée est première dans le combat. Chrétien, pour décrire ces scènes, avait à sa disposition le modèle des chansons de geste et celui des romans antiques : il aurait pu, comme Huon de Rotelande dans *Ipomedon* (vers 1180), développer longuement les combats à cheval puis à pied. Or il escamote les assauts montés, tout comme d'ailleurs la violence et les enjeux des tournois: le combat qui a lieu lors de l'épreuve de l'épervier (v. 865-996) présente bien les deux phases successives attendues (combat à la lance à cheval, combat à pied à l'épée), mais la première, à cheval, tient en dix vers (v. 865-874) alors que la seconde s'étire sur plus de cent vingt octosyllabes, entrecoupés par les commentaires des spectateurs et les discours des combattants (v. 875-996). Il en va de même pour le tournoi de Tenebroc, qui, comme je l'ai montré dans un article ancien⁶, est escamoté. Trois premiers assauts sont mentionnés, sanctionnés par trois chutes qui marquent la suprématie d'Erec. Mais la rapidité des évocations (v. 2121-ss) et le fait que les adversaires ne sont pas des figures de premier plan du monde arthurien (ils n'apparaissent pas dans la liste de chevaliers de la Table Ronde que donne le texte v. 1671-ss) contribuent à ce qu'Erec semble se battre contre des chevaliers de

⁴ T. V, éd. Christine Ferlampin-Acher, sous la dir. de Ph. Ménard, Paris, Champion, 2007, p. 269.

⁵ L'édition de référence est celle de Mario Roques, Paris, Champion, 1981.

⁶ «Les tournois dans les romans de Chrétien de Troyes: l'art de l'esquive» dans *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992), publiés sous la direction de Danielle Quéruel, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1995, p. 161-190.

seconde zone, d'autant que le nom de *Randuraz, filz la vielle de Tergalo* (v. 2128-ss) manque de grandeur (et non de saveur). Les deux camps (*cil dedans, cil defors*) opposent les chevaliers de la Table Ronde, dont on nous a dit qu'ils étaient les meilleurs (et sont mentionnés dans le même camp Erec, Gauvain, Yvain, Girflet) à un groupe de participants dont les noms sont totalement inconnus. La disparité entre les deux camps est évidente : à vaincre sans péril on triomphe sans gloire. Le tournoi est vidé de ses enjeux chevaleresques, mais aussi de sa fonction économique : si Gauvain prend les chevaux des adversaires qu'il a abattus, comme cela se pratiquait au Moyen Âge, Erec ne le fait pas (v. 2160).

Si le tournoi est traité rapidement (il repose sur une écriture de l'*abbrevatio* inattendue dans un genre qui pratique plutôt l'*amplificatio*) et semble ménager hommes et montures, au contraire, le combat à pied qui suit est développé et sanglant : *del sanc vermoil rogist le fer./ Li chaples dure longuement* (v. 885-886). Le combat à cheval ne permet peut-être pas de mettre le héros assez en valeur, puisque le succès dépend en grande partie de la monture : il ne saurait primer. La rapidité du combat à cheval permet alors d'établir un contraste avec la description du combat à pied, qui paraît d'autant plus long et douloureux. Le cheval n'est donc qu'une monture : il n'est guère plus. Il n'y a pas d'identification entre le héros et son cheval dans ces scènes de combat. D'ailleurs si les montures portent souvent des noms, comme les épées, dans les chansons de geste, cela est beaucoup plus rare dans les romans, et en particulier dans *Erec et Enide*, où il est tout au plus question du *Gringalet*, le cheval de Gauvain (v. 3935, 3945, 4063). Mario Roques, l'éditeur, considère d'ailleurs qu'il ne s'agit pas d'un nom propre, mais d'un nom commun désignant une race, ce que confirmerait l'emploi systématique d'un déterminant⁷. Quoiqu'il en soit le cheval, rarement identifié par un nom, est paradoxalement en retrait.

2. Le défilé

Un autre type de chevauchée est fréquent dans *Erec et Enide* : le cortège, le défilé, c'est-à-dire la chevauchée dans sa dimension spectaculaire, qui passe souvent par un jeu de focalisation, comme en témoigne l'arrivée d'Yder vaincu à la cour d'Arthur. Le narrateur expédie le départ d'Yder après sa défaite contre Erec :

⁷ Cependant l'index des noms propres de Flutre relève *Gringalet* comme nom propre en mentionnant l'occurrence d'*Erec et Enide* et précise que la forme première est *Guingalet*, que l'on a dans *Escañor*, qui correspond au celtique « beau et fort » et qui se retrouve dans *Le Conte du Graal* (éd. F. Lecoy, v. 6001 et v. 6090 ; *Gringalet* (employé avec *le*) est considéré comme un nom propre). Voir R. S. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, 1949, p. 156-ss : la forme *Guingalet*, originale, renverrait au gallois « blanc et fort » ; *Gringalet* lui aurait été substitué par déformation chez Chrétien. Voir R. Trachsler,

*Maintenant sor son cheval monte.
Por coi vos feroie lonc conte ?
Son nain et sa pucele an mainne,
Le bois trespasent et la plainne ;
Tote la droite voie tindrent
Ttant que a Caradigan vindrent (v. 1079-ss).*

L'état d'esprit du vaincu et de sa dame aurait pourtant pu nous intéresser. En revanche, à partir du moment où le trio arrive à Caradigan, il faut près de cent vers avant qu'il ne pose pied à terre (v. 1085-1177). L'arrivée est observée des loges par Gauvain, Kex et certains barons, puis la reine se joint au groupe; et au moment où Yder passe la porte, tous descendent et se retrouvent dans la cour. L'arrivée est décrite à travers un point de vue surplombant qui reprend un procédé fréquent dans les chansons de geste, et qui permet d'une part de dramatiser l'arrivée du vaincu, et d'autre part d'introduire un décalage entre le lecteur, qui sait de qui il s'agit, et les personnages. Au fur et à mesure que le trio se rapproche, la vision des spectateurs se précise : elle finit par se focaliser sur l'essentiel : le sang (v. 1147 et v. 1152)⁸. A côté de ces exemples où le texte se déporte de la chevauchée vers ceux qui regardent, plusieurs troupes à cheval sont l'objet d'une appréhension objective : le groupe de cinq sommiers, dix serviteurs, dix chevaliers, qu'Erec envoie à ses beaux-parents (v. 1803-ss), ou juste après, la troupe des invités qui arrivent à cheval à Caradigan (v. 1882-ss)⁹. Ces deux passages fonctionnent en système : la ville se vide puis se remplit. Chevaux et humains sont mentionnés, la structure est énumérative et signale l'excellence courtoise et la *largesse* royale.

Dans les deux formats (l'arrivée vue par la cour et le défilé / inventaire), il y a énumération (énumération des spectateurs lors de la venue d'Yder, et liste de noms propres préfigurant celle des invités à la noce lorsqu'arrivent Erec et Enide v. 1504-ss)¹⁰. L'art de la variation évite toute monotonie : quand Erec et Enide arrivent à Carnant, la cour ne les regarde pas de haut (comme ce fut le cas à Caradigan), mais vient à leur rencontre (v. 2278-ss), dans un élan qui reproduit celui des troupes qui s'élancent l'une vers l'autre dans les tournois, ici transposé sur le mode pacifique des retrouvailles.

« Qui a donné le Gringalet à Gauvain ? A propos d'un épisode d'*Escanor* de Girart d'Amiens », dans *Le cheval dans le monde médiéval, Senefiance*, 1992, t. 32, p. 527-ss.

⁸ De même l'arrivée à cheval d'Erec et Enide à Caradigan passe par le regard de la foule aux fenêtres (v. 1501-ss) : cette fois-ci l'identification est immédiate.

⁹ Relevons aussi le départ pour Carnant (v. 2240-42) qui en est l'expression la plus concise.

¹⁰ Voir Madeleine Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe–XVe siècles)*, Genève, 2006.

3. L'errance aventureuse

A ces chevauchées poussées par un élan dirigé et volontaire s'oppose l'errance aventureuse¹¹. Chrétien innove quand il introduit (après la crise que constituent la grasse matinée d'Erec, l'insomnie d'Enide et sa plainte v. 2469-ss) le motif du départ à cheval, sans but préalable : « *Apareillez vos ... pour chevauchier* » ordonne Erec à Enide (v. 2575). Ce départ, qui inverse l'arrivée spectaculaire à Caradigan d'une Enide en pauvre tenue¹², se caractérise par l'absence de but :

Erec s'en va, sa fame an moinne,

Ne set ou, mes en aventure (v. 2763-4).

Les chevauchées aventureuses qui suivent présentent des variations au niveau des adversaires (d'abord des groupes de larrons, anonymes, dont le nombre croît et qui convoitent les chevaux, puis dans un deuxième temps, des personnages individualisés, comme le comte vaniteux, qui désire Enide, enfin des géants ou le comte de Limors, dans le nom duquel s'entend la mort, aux portes de l'au-delà et du surnaturel). L'ensemble de ces chevauchées aventureuses est placé sous le signe de la violence, du vol et du rapt, de l'appropriation indue, des larrons avérés au chevalier traité comme un voleur, du palefroi convoité à Enide désirée. La violence de l'adversaire est déterminée par son statut social (les *larrons*), sa psychologie (le comte vaniteux), sa nature (le géant). D'une chevauchée à l'autre se dessine une gradation, qui peu à peu impose une nécessité à un itinéraire d'abord donné comme hasardeux : de la possession d'un cheval à l'expérience de la mort. Si dans les romans en vers qui au XIII^e siècle s'inspireront de Chrétien, il pourra se produire (ou sembler se produire) que les aventures se succèdent arbitrairement alors même que le texte affiche ostensiblement un sens supérieur les organisant, ici, malgré l'affirmation d'Erec qui ignore où il va, l'errance, si elle n'est pas orientée géographiquement, est inscrite à la fois dans une *conjointure* et dans une temporalité *senefiantes*, qui font alterner le jour et la nuit, du tournoi de Tenebroc qui a lieu un mois après la Pentecôte (v. 2081), au mois de mai de la fausse mort d'Erec à Limors (v. 4741). Philippe Walter a souligné ce que ces indications temporelles ont de nouveau dans le roman occidental¹³ et dans ce récit qui se déroule entre Pâques (l'aventure du cerf) et Noël (le couronnement final), l'errance chevaleresque commence après la Pentecôte et atteint son acmé dramatique en mai. Cette présence du calendrier liturgique, nouvelle dans le roman, ne

¹¹ Voir par exemple Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens (XIIe-XIIIe siècle)*, Genève, Droz, 1986.

¹² Elle doit maintenant mettre sa plus belle robe et monter son plus beau palefroi, mais le couple partira sans escorte (v. 2706-9).

peut qu'orienter le temps et l'errance et inciter le lecteur à voir dans les aventures les tribulations du chrétien, dans une perspective comparable à celle que propose Jacques Ribard pour *Le Conte du Graal*, avec un Erec qui accumule les chevaux, de façon dérisoire, puis qui y renonce, pour se tourner vers autrui et sauver un chevalier en détresse, avant de se sacrifier à Limors¹⁴. Quoi qu'il en soit, l'errance aventureuse est orientée dans le texte plus par une chronologie que par un espace dont on décrirait la variété et dont les changements auraient un sens : paradoxalement le cheval permettra plus d'avancer dans le temps que dans l'espace¹⁵.

La plainte d'Enide, le soupçon de *recreantise* qui pèse sur le héros, sont donc les causes qui lancent le couple sur les chemins de l'aventure errante : ce faisant, Chrétien invente un motif, un type de personnage, voire un modèle narratif, qui pourront tourner aux poncifs répétitifs: ici cependant les diverses chevauchées ne sont pas interchangeables, la variation est significative. Les chevauchées ne sont pas que des ventres mous de l'histoire, des épisodes ancillaires : elles permettent d'éclairer la *recreantise* et l'amour.

II. Etude de quelques variations signifiantes : autour de la *recreantise* et de l'amour

1. La place d'Erec dans les chevauchées et le problème de la *recreantise*

Erec, époux et amant de sa femme, déserte les tournois. Si rien dans les vers mettant en œuvre la crise ne fait directement référence à la chevauchée, il est clair qu'Erec, pris par ses grasses matinées et victime en quelque sorte d'un lit périlleux (v. 2442), ne songe plus guère à monter à cheval. Il délègue à d'autres ce soin. Il est en fait victime d'une facilité que lui offrent le monde et les valeurs féodales : sa *largesse* le conduit à donner, courtoisement, à ses hommes, en particulier des chevaux, des destriers (v. 2452) ; la vassalité l'autorise à se faire remplacer par ses hommes, qui vont au tournoi à sa place (v. 2450). Sans trahir ni la *largesse* ni les valeurs féodales, il peut ne plus chevaucher et devient « récréant » *d'armes et de chevalerie* (v. 2423), et la première décision que prend Erec après la plainte d'Enide est de demander à celle-ci de se préparer pour monter à cheval et de se préparer lui-même (v. 2575). On ne saurait donc s'étonner que les chevauchées, dans leurs variations, permettent d'éclairer l'itinéraire d'Erec.

¹³ *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La mort le roi Artu*, Paris, Champion, 1998, p. 98.

¹⁴ Pour une synthèse, voir « Les romans de Chrétien de Troyes sont-ils allégoriques? », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, t. 28, 1976, p. 7-20. C'est surtout sur le *Conte du Graal* et *Le Chevalier de la Charrette* que portent les travaux de ce critique (voir en particulier *Chrétien de Troyes, le Chevalier de la Charrette*, Paris, Nizet, 1972).

a. Le premier vers : Erec suit

Lors de la cour qui ouvre le roman, il n'est pas question d'Erec, qui n'apparaît qu'un peu plus tard, à cheval, à la suite de la reine (son nom *Erec* se faisant attendre à la fin du distique): *Après les siust a esperon/ Uns chevaliers, Erec a non* (v. 81-ss). Erec est un cavalier : la brève évocation qui le concerne s'ouvre au vers 81 sur *a esperon* et se termine au vers 102 sur la mention de l'éperon d'or. Il commence par suivre la reine, et le temps de la description qui le concerne (v. 81-ss), il l'a rattrapée (v. 106): dès lors il ne chevauche plus seul (cette première phase se termine par *chevalchent* au pluriel v. 115). Cependant il n'a pas encore rattrapé les autres chevaliers, qui levés plus tôt l'ont précédé¹⁶. Ceux-ci sont devant (v. 117) et le roi les précède (v. 125) : Erec n'est pas dans le mouvement.

La deuxième scène de chevauchée d'Erec est elle aussi placée, comme la première, sous le signe d'un démarrage aux éperons (v. 205-206, *esperonne, esperons*). Erec reste en retrait : c'est la demoiselle qui est envoyée au chevalier, il faut que la reine demande à Erec d'intervenir quand la demoiselle revient en larmes (v. 195-204). Erec est frappé par le nain, mais ne le frappe pas en retour, ce qui est sage, dit le texte car *Folie n'est pas vasselage* (v. 231-2). Est-ce un symptôme précoce de *recreance* ? Est-ce au contraire un signe de mesure courtoise ? Le proverbe permet d'éluder la question. Erec explique qu'il a laissé ses armes (v. 247-ss), même s'il a son épée (v. 104). Quoi qu'il en soit, il est toujours celui qui suit : le combat est remis et Erec se met à suivre le chevalier¹⁷.

Après ces deux chevauchées qui nous le montrent suivant la reine puis la rattrapant, puis suivant le chevalier et finalement passant *avant* (v. 373), Erec descend de cheval (v. 393). C'est la fin de la première chevauchée, celle d'Erec qui suit. Commence l'épreuve de l'épervier à laquelle correspond une réorganisation : Enide chevauche à côté d'Erec (v. 744-745)¹⁸ et tous deux sont en tête, suivis par l'hôte et sa femme (v. 746).

b. La crise

¹⁵ Est-ce cependant si surprenant que cela, dans la mesure où le cheval est un animal psychopompe et qu'il est avant tout mouvement et vitesse ?

¹⁶ Erec a apparemment toujours du mal à se lever : après son mariage le texte s'étonnera de le voir au lit avec Enide à midi passé.

¹⁷ Le verbe *suivre* est récurrent (v. 255, v. 270, v. 276, v. 331, v. 342, v. 368) et ce jusqu'à l'arrivée au château : *Erec va suiant*.

¹⁸ Le détail est d'importance : *delez lui an coste* (v. 743), *delez lui la pucele* (v. 748). Effectivement, à partir de là, Erec chevauche à côté d'Enide, lors de la chevauchée qui les mène à la cour : Erec est *delez (...) sa bele amie* (v. 1421) ; ils sont *ansamble* (v. 1497).

Le texte, dans les vers où se joue la crise, multiplie les chevauchées en groupe, marquées par l'apparat, le spectacle, comme lorsqu'Erec, Enide et une troupe nombreuse se rendent à Carnant. Le cheval est un signe de richesse et de *largesse* : il sert à se montrer aux autres, et il est aussi et surtout l'objet de dons, d'Erec aux beaux parents, d'Arthur à Erec (v. 2442-ss), d'Erec aux bourgeois et aux chevaliers à Carnant (v. 2386-ss). Le cheval est dénaturé : objet de dons comme les coupes, il n'est plus l'emblème de la chevalerie puisque même les bourgeois en reçoivent. Erec n'a plus besoin de chevaux à Carnant : il fait la grasse matinée. La chevauchée est devenu défilé d'apparat, le cheval objet de luxe. La *recreantise* d'Erec met fin aux chevauchées chevaleresques. Il est logique que la crise débouche sur la décision de chevaucher : « *Por chevauchier vos aprestez* » (v. 2575).

c. L'errance

Erec repousse toute escorte : c'en est fini des défilés (v. 2706-9). Il refuse même de prendre un destrier (v. 2716). Les aventures successives pourraient être répétitives : pourtant Chrétien module en proposant diverses scénographies. Au début de l'errance, Erec est devant, lui qui dans le premier *vers* était toujours derrière. Enide, quant à elle, suit (v. 2773). L'aventure vient par derrière (v. 2842). Le premier voleur voit d'abord Enide (ce qui est logique car il vient derrière) et veut se saisir de son cheval. Les mouvements d'Enide, vers les voleurs, puis vers Erec (v. 2840), insistent sur cette spatialisation. Erec doit se *retourner* vers l'adversaire et se battre. Après la victoire, le couple repart. La scénographie change : la dame et les trois chevaux qu'elle mène –ceux des vaincus– précèdent Erec (v. 2929-30) et les adversaires (cinq chevaliers) viennent cette fois-ci de l'avant (v. 2922). C'est en toute logique que les adversaires voient d'abord Enide. Erec vainc les chevaliers tour à tour et donne les cinq chevaux à Enide, qui désormais en a huit à tenir, ce qui est beaucoup (*Del mener est Enyde en paine* v. 3072). C'en est fini de la *largesse* qui conduisait Erec à négliger les chevaux au tournoi de Tenebroc : il thésaurise, ce qui n'est pas confortable pour Enide, qui la nuit veille les chevaux (v. 3095), ce qui double non sans humour la matinée où se joue la crise (elle ne dort pas, tandis qu'Erec récupère). Cette thésaurisation forcenée, mécanique, signale une certaine vacuité de l'aventure.

Une seconde série de chevauchées fait repartir à nouveau Erec devant Enide (v. 3117) à la rencontre d'adversaires désormais individualisés, le comte vaniteux, le comte de Limors. L'enjeu n'est plus un cheval ou un équipement, mais Enide elle-même. Erec réapprend à donner, à l'écuyer courtois par exemple (v. 3175-ss). Les chevauchées aventureuses passent au second plan : les adversaires sont des hôtes plus ou moins discourtois et dangereux ; la

scène se joue dans des châteaux aussi bien que sur les chemins. Désormais, les chevauchées se font à deux, sans que soit précisé qui va devant (par exemple: *isnelement passent le pont* v. 3660). Erec et Enide forment un couple, uni dans la chevauchée, jusqu'à la fuite de Limors où ils montent le même cheval. La chevauchée prend à deux reprises une nouvelle valeur, dramatique, qu'il s'agisse du chevalier nu sur sa monture et sanglant, victime des géants, ou d'Erec, épuisé et baignant dans son sang, qui tombe de cheval (v. 4334-ss et v. 4662-ss). Le potentiel surnaturel des géants, les suggestions liées au nom du comte de Limors, qui évoque la mort, incitent le lecteur médiéval, imprégné de récits de type folklorique, à réactiver le potentiel mythologique du cheval psychopompe, qui emporte vers la mort Cadoc puis Erec. La chevauchée, par ses variations, montre alors un héros qui réapprend les valeurs courtoises (il réapprend à prendre et donner en fonction des situations et non du fait d'une mécanique féodale et stérile ou sous l'emprise de l'avidité), le partage amoureux, et qui affronte la mort.

d. La fin des chevauchées ?

Dans l'ultime aventure, la Joie de la Cour, la chevauchée devient ancillaire : elle prend la forme d'un défilé avec le roi Evrain lors de l'arrivée dans le verger ou d'une attaque à cheval contre Mabonagrain ; dans le cas de l'arrivée sur les lieux de l'aventure, elle passe au second plan, derrière le décor (dont on a vu qu'il est quasi inexistant dans les errances chevaleresques). Désormais, elle n'aura plus d'autonomie narrative : elle se réduit par exemple, à l'extrême fin, lors de l'arrivée à Nantes, au topos qui deviendra récurrent dans les romans en vers puis en prose: départ, chevauchée, arrivée, avec la conjonction d'une durée et d'un lieu, dans une expression synthétique :

Chascun jor font molt grant jornee.

Tant chevauchierent chascun jor

Qu'a grant joie et a grant enor

La veille de Natevité

Vindrent a Nantes la cité (v. 6522-ss).

Les variantes dans l'évocation des chevauchées attirent donc l'attention sur la mise en place à double détente de la *recreance*, d'abord lors du départ pour la chasse (que rate le héros), ensuite après le mariage. Par ailleurs l'itinéraire d'Erec associe *recreance* et détournement, évidemment, d'une *largesse* qui trouve son prolongement, dans l'itinéraire du héros, vers la charité et l'amour. Par ailleurs, la disparition des variations dans l'évocation des chevauchées à la fin du roman, le retour à la chevauchée comme défilé spectaculaire (lors de l'arrivée à Brandigan) et à la chevauchée au cours de joutes (lors du combat contre

Mabonagrain) n'est pas sans poser de problèmes, dans la mesure où elle en revient à ce qu'elle était au moment de la crise. L'avènement final du héros n'est pas l'occasion d'une ultime variation du motif, qui correspondrait à un accomplissement, ce qui amène à s'interroger sur le dénouement du récit. Est-il fermé, le héros ayant accompli son destin ? Les derniers vers, qui laissent le lecteur en plein milieu d'une évocation du banquet et se terminent par une pirouette du narrateur qui prétend avoir autre chose à faire que décrire les plats (v. 6878), donnent l'impression d'une ouverture, qui serait bien dans la matière de Chrétien, si l'on regarde ses autres œuvres. D'ailleurs le remanieur du XVe siècle qui modernisa et mit en prose le texte de Chrétien pour la cour de Bourgogne ne s'y est pas trompé, qui, quoique fidèle à son modèle pour le reste du texte, a ajouté une vraie fin, en inventant au couple des descendants montant à leur tour sur le trône¹⁹. L'équilibre atteint à la fin du roman en vers n'est-il pas précaire ? La *recreantise* ne guette-t-elle pas Erec à nouveau ? La position royale n'est pas sans ambiguïté par rapport à l'idéal chevaleresque : la figure d'Arthur, qui partage peut-être avec Erec le goût pour la sieste et les grasses matinées (je pense au début du *Chevalier au Lion* et j'extrapole un peu), en est la preuve. Le risque de *recreance* n'est-il pas inscrit au cœur du personnage d'Erec, qui doit être à la fois roi et chevalier ? Dans *recreant* résonnent *Erec* et *errant*. Le nom d'*Erec* laisserait entendre à la fois l'éternel risque de *recreance* et l'éternelle nécessité de l'errance (*Erec/errant*). On comprend alors pourquoi la *recreance* serait à double détente : consubstantielle au héros, elle existe avant que la crise du mariage ne la mette à jour, elle est là dès l'apparition du héros, à la suite de la reine, à la traîne de la chasse.

2. L'amour : chevauchées et tentation idyllique

Les chevauchées permettent aussi d'éclairer les enjeux amoureux dans *Erec et Enide* et en particulier de situer ce roman, qui inaugure une tradition qui sera particulièrement prolifique, par rapport au roman idyllique, qui prend son essor à la même époque (voire avant, avec la première version de *Flore et Blancheflor* en particulier)²⁰. Dans *Erec et Enide* la tentation idyllique se lit dans la mise en écho de deux chevauchées, l'une, de jour, lorsque les deux fiancés quittent la cour d'Arthur pour Caradigan en se regardant dans les yeux (v. 1459-

¹⁹ Voir *L'histoire d'Erec en prose. Roman du XVe siècle*, éd. Maria Colombo Timelli, Genève, Droz, 2000.

²⁰ Voir M. Lot-Borodine, *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913, Genève, Slatkine Reprints, 1972 ; Marion Vuagnoux-Uhlig, *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne et L'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2009. Voir aussi le recueil d'articles *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, textes réunis par Jean-Jacques Vincensini et Claudio Galderisi, Classiques Garnier, 2009.

1498), la seconde lorsqu'Erec, ayant repris conscience et tué le comte de Limors, enlève Enide à celui-ci (v. 4867-ss). La première chevauchée suit le départ des deux fiancés et les larmes des parents (v. 1437-1458), ce qui reprend, en l'atténuant, le motif idyllique de l'opposition parentale à l'amour des jeunes gens, et qui par ailleurs préfigure peut-être aussi la douleur de la mère de Perceval. La présence de la génération des parents dans *Erec et Enide* est notable : c'est l'un des traits du roman idyllique, que ne partagent pas, par exemple, les romans d'antiquité (où les parents sont absents, morts, inconnus, mal identifiés). Ces larmes des parents, sur lesquelles le texte s'attarde longuement, laissent soudainement place à la joie d'Erec. La transition entre le vers 1458 (dernier vers évoquant les larmes des parents) et le vers 1459 (départ d'Erec) est brutale : elle n'est pas atténuée par une brisure du couplet et l'insistance sur l'impatience d'Erec ne fait que la souligner : *De s'avanture s'esjoïst/ Molt estoit liez de s'avanture* (v. 1462-4) . Cette duplication prédestine certes le héros à accomplir la Joie de la Cour, mais surtout contraste avec le chagrin des parents : la rupture entre le couple et les parents qui restent a un fort potentiel idyllique.

Ce départ à l'aube (v. 1410) laisse toute la matinée jusqu'à midi (v. 1498) pour arriver à Caradigan. De cette chevauchée à deux nous ne saurons rien de précis : seuls sont évoqués les regards des amoureux, celui d'Erec d'abord, qui permet de dresser un portrait d'Enide, celui d'Enide, marqué par la réciprocité, et enfin la fusion des deux amants (*ansamble* est le mot clé v. 1493, 1496, 1497). Cette fusion, qui prive Enide d'un portrait à elle, contribue à suggérer que les deux personnages sont jumeaux, comme les héros des récits idylliques :

*Si estoient d'une meniere,
D'unes mors et d'une matiere,
Que nus qui le voir volsist dire
N'an poïst le meillor eslire
(...)
Molt estoient d'igal corage
(...)
Li uns a l'autre son anble* (v. 1487-ss).

Cette chevauchée irréaliste (comment chevaucher toute une matinée dans cette posture ?) a un pendant plus loin dans le roman, lorsqu'Erec enlève Enide à Limors (v. 4867-ss). Entre les deux le contraste est fort. Autant dans la première scène le couple était fêté et accompagné, autant dans la seconde tout le monde cherche à fuir, car on prend Erec pour un diable; les dons de chevaux sont remplacés par Erec qui reprend de force sa monture au garçon qui lui donnait à boire ; c'est la nuit et non plus le jour ; Erec et Enide ne sont plus

chacun sur un cheval, mais ils partagent la même monture. Si la structure est la même que dans la première scène (on s'attarde sur Erec, puis on mentionne plus rapidement qu'il en va de même pour Enide), au lieu des longs regards muets, on a des caresses, des baisers et des discours. Les deux scènes se répondent, contribuant à la structuration de l'œuvre, et renvoient à une conception de l'amour fusionnel comparable à celui que met en place le roman idyllique. La première chevauchée conclut sur la ressemblance entre les deux amants, la seconde les met sur la même monture. Erec enlève Enide de nuit, au clair de lune (v. 4899-4900) : ce rapt et cette fuite des amants dans la nuit sont tout à fait dans la veine du roman idyllique, que celui-ci tourne bien, ou mal comme dans *Pirame et Tisbé*²¹.

Le départ en aventure qui termine la crise suit lui aussi le modèle idyllique : il est question de partir, en *essil* comme le dit Enide (v. 2592), à cause d'une contrainte sociale. Dans les romans idylliques, la contrainte sociale prend la forme de l'opposition des parents, qui s'opposent le plus souvent à une mésalliance. L'amour est bien un trouble à l'ordre social, dans *Erec et Enide* comme dans *Tristan et Iseult*, qui, comme le note Marion Vuagnoux Uhlig, partage un certain nombre de points communs avec le modèle idyllique. L'amour idyllique conduit au départ du couple, qui dès lors sur les chemins de l'aventure va d'épreuve en épreuve jusqu'à une fin heureuse et une réintégration sociale. C'est bien ce qui attend Erec et Enide. Le récit idyllique peint la naissance de l'amour, heureuse, puis sa mise en danger, le départ, des épreuves, des retrouvailles. *Erec et Enide* s'apparente à ce modèle, tout comme *Guillaume d'Angleterre*, roman pour lequel l'attribution à Chrétien est néanmoins incertaine²². Dans les deux cas, un couple heureux (royal ou de souche royale - Erec est fils de roi- , intégré, très chrétien, comme Erec et Enide qui multiplient les offrandes à Carnant) connaît une crise (médiatisée par une voix, voix de Dieu dans *Guillaume d'Angleterre*, d'Enide insomniaque chez Chrétien), part sur les chemins, vit des épreuves, avant une réintégration après que la femme a épousé un autre ou a manqué de le faire (Gratiennne se remarie dans *Guillaume*, Enide est poursuivie par les assiduités du comte de Limors). On ne peut certes conclure de ce rapprochement à un même auteur : plus encore, le souci de varier les histoires dont semble témoigner le reste de la production de Chrétien laisse supposer qu'il n'aurait pas écrit deux récits finalement aussi proches que *Guillaume d'Angleterre* et *Erec et Enide*. Quoi qu'il en soit, les chevauchées d'*Erec et Enide* permettent la mise en place d'un cheminement qui rappelle le roman idyllique.

²¹ La fuite d'Erec et Enide sous la lune est l'envers heureux du rendez-vous manqué sous la lune de Pirame et Tisbé.

²² Sur ce point, voir ma synthèse dans mon introduction à l'édition de *Guillaume d'Angleterre*, éd., trad. et présentation, Paris, Champion, Champion Classiques, 2007.

Par ailleurs les romans idylliques, fortement marqués par *Floire et Blancheflor*, font souvent expérimenter la mort à leurs héros. Dans *Floire et Blancheflor*, l'héroïne passe pour morte, ce qui plonge son amant dans la détresse la plus absolue. Dans *Tristan et Iseult*, comme *Pirame et Tisbé*, la mort des amants est réelle. *Erec et Enide* est hanté par l'intertexte tristanien²³. La scène où Erec tombe de cheval après avoir libéré Cadoc des géants et où Enide, le croyant mort, se lamente sur son corps et souhaite mourir, rejoue la fin de Tristan et Iseult (v. 4559-ss), d'autant qu'Enide se saisit de l'épée et est prête à se tuer (v. 4626-ss). Mais ce n'est qu'une fausse mort, comme dans *Floire et Blancheflor*. De même quand Erec ne tient plus à cheval après l'épisode de Guivret, il tombe de cheval d'épuisement : on le croit mort, mais il revient à la vie ; encore une fausse mort.

L'itinéraire d'Erec et Enide est donc marqué par un potentiel idyllique, qui témoigne de la séduction exercée par cette veine romanesque au XIIe siècle : dans la Joie de la Cour, le modèle idyllique est finalement explicitement mis à l'écart. Cet épisode commence pourtant sur le mode idyllique. Il met en place un *locus amoenus*, qui ressemble au cadre des narrations idylliques, dans lesquels le végétal joue un rôle très important²⁴. Le récit que fait Mabonagrain de sa passion renvoie au modèle idyllique²⁵ (v. 5997-ss). Commencé par *Cele pucele, qui la siet, / m'ama des enfance et je li* (v. 6002-6003), il renvoie à cet amour réciproque caractéristique des récits idylliques, qui remonte à l'enfance et qui croît en même temps que les jeunes héros. Pourtant la défaite de Mabonagrain et la fin des sortilèges signalent la distance que prend Chrétien avec le modèle idyllique. C'en est fini des amours enfantines qui figent le temps.

Les deux chevauchées à fort potentiel idyllique d'*Erec et Enide*, originales dans l'ensemble des chevauchées romanesques médiévales, sont donc les préalables nécessaires à la Joie de la Cour : elles contribuent à construire le roman autant si ce n'est plus comme anti roman idyllique que comme anti Tristan²⁶. Chrétien, avec *Erec et Enide*, écrit le premier roman arthurien : la mise à distance du modèle idyllique dans ce roman arthurien fondateur explique peut-être que par la suite la veine idyllique et la veine arthurienne ne se rencontreront plus jamais : et c'est peut-être ce qui explique que le roman idyllique restera à

²³ A un degré moindre certes que *Cligès*, mais sans ambiguïté cependant, ne serait-ce qu'à cause des allusions à Brangien (v. 2023) et à la blondeur d'Iseult (v. 424).

²⁴ Voir par exemple pour *Floire et Blancheflor* Huguette Legros, *La rose et le lys. Etude littéraire du Conte de Floire et Blancheflor, Senefiance*, t. 31, 1992.

²⁵ Certes à travers la passion de Mabonagrain, c'est aussi le modèle féerique qui est mis en cause, aussi bien que celui de l'amour passion tel que le représente Didon à Carthage dans *Eneas* (Didon est figurée sur les arçons du cheval d'Enide à ce moment du récit v. 5293).

²⁶ M. Vuagnoux note que le début d'*Erec et Enide* a un potentiel idyllique, sans aller plus loin (*op. cit.*, p. 79).

l'écart de la féerie (celle-ci étant souvent arthurienne) et qu'il se développera sous une forme « réaliste »²⁷. Avec *Erec et Enide* c'est bien un nouveau roman qui s'élabore.

III. Un nouveau roman

1. Le portrait à cheval : renouvellement de la topique du portrait

Le XIIe siècle voit se mettre en place une topique du portrait descendant, en pied et statique, que renouvelle Chrétien²⁸ en particulier à l'occasion des chevauchées.

Erec a droit à un portrait dès sa première apparition à cheval (v. 81-ss). Ses qualités (v. 87-ss) sont d'abord mentionnées. Le portrait physique qu'on attend ensuite (v. 93-ss), après une intervention de la voix conteuse, mentionne le destrier, le manteau, puis à nouveau le cheval et son galop, puis le manteau, avant d'énumérer les chausses, les étriers, l'épée et les éperons. Ce portrait physique élude tout ce qui concerne le corps, pour ne retenir que l'enveloppe du chevalier (un peu comme pour le chevalier inexistant d'Italo Calvino). Le mouvement est certes descendant, du manteau aux éperons, mais deux traits originaux sont à retenir : Erec est un personnage en mouvement ; son corps disparaît derrière l'armement.

Le premier portrait d'Enide a lieu à la descente de cheval d'Erec chez le vavasseur. Il est alors exclusivement question de la pauvreté de sa robe et de son visage (v. 420-ss) : le portrait est incomplet, miné par l'hyperbole et la référence inquiétante à Iseult ; la vision est noyée dans un éclat de lumière. Si le premier portrait d'Erec incluait une intervention du narrateur avouant son impuissance à énumérer les qualités d'Erec (v. 93), le premier portrait d'Enide se termine par une intervention du narrateur avouant son impuissance à dire sa beauté (v. 437). Le diptyque constitué par le portrait à cheval d'Erec et le portrait en pied d'Enide souligne l'écart qui existe encore entre les deux personnages, et promet qu'ils se rapprocheront.

La chevauchée vers l'épreuve de l'épervier donne lieu à un portrait du héros focalisé par le regard et les discours de la foule (v. 765-ss), qui insiste sur les armes et se termine par la mention rapide de ses bras, jambes et pieds en un vers (v. 772). Comme dans le premier portrait qui se terminait par les éperons, se dessine un mouvement topique vers le bas : Erec a un corps, légèrement esquissé. Enide cependant n'est l'occasion d'aucune remarque. Le déséquilibre demeure.

²⁷ *A priori* le roman idyllique, avec ses aventures compliquées, n'était peut-être pas prédestiné à être réaliste : c'est sa confrontation au roman arthurien et à son merveilleux qui l'a peut-être poussé dans ce sens. Voir mon article « Féerie et idylles : des amours contrariées », à paraître dans *Le roman idyllique à la fin du Moyen Âge*, textes réunis par M. Szkilnik, *Cahiers de Recherches Médiévales*, t. 15, 2010.

C'est lors de la chevauchée côte à côte qui mène les deux jeunes gens à Caradigan (v. 1464-1496) qu'un premier portrait en couple et à cheval est développé à travers le regard d'Erec d'abord, d'Enide ensuite (v. 1471-ss). Le portrait d'Enide prend en charge les différentes parties du corps dans un mouvement descendant, mais le regard d'Erec mentionné à deux reprises délimite deux moments, tandis que la répartition des éléments corporels dans le mètre varie :

v. 1471 <i>Molt remire son chief.</i>	Regard qui lance la description. Un élément. Haut du corps
v. 1472	Yeux, front : deux éléments. Haut du corps.
v. 1473	Nez, visage, bouche : trois éléments. Haut du corps
v. 1474 <i>Tot remire jusqu'à la hanche</i>	Relance du regard qui descend vers le milieu du corps
v. 1475	Hanche : un élément. Milieu du corps
v. 1476	Menton et gorge : remontée vers le haut du corps ; deux éléments.
v. 1477	Quatre éléments : flancs, côtés, bras, mains.

Dans ce portrait, rien ne descend plus bas que la hanche : le reste du corps est peut-être caché sous le vêtement. Certes depuis le premier portrait qui ne mentionnait que le visage, l'évocation s'est complétée, tout en butant encore sur le bas du corps. Juste après, à la cour, l'évocation du *bliaut* et du *mantel* offerts à Enide par la reine (v. 1567-ss) contribuera encore à cacher le corps de la demoiselle, et son visage ne sera plus évoqué qu'à travers la parure de ses cheveux.

La suite (v. 1482-ss) souligne la réciprocité du regard mais la mention de la contemplation admirative d'Enide ne débouche pas sur un portrait d'Erec, l'égalité entre les deux (*molt estoient igal et per* v. 1492) rendant peut-être inutile l'évocation de la beauté du héros, puisque celle d'Enide, comparable, vient de donner lieu à un portrait. Ce portrait d'Erec à travers les yeux d'Enide, qui ne vient pas, est à nouveau escamoté en un vers, lors de la funeste matinée au lit où Enide pleure sur la réputation perdue de son ami : si la dame dans son insomnie admire Erec (*le cors vit bel et le vis cler* v. 2488), ce regard déclenche ses larmes, et sa vue, comme brouillée, ne donne lieu à aucun portrait. Dans la suite du roman, point de portrait : lors du couronnement, la description d'objets symboliques, comme la robe

²⁸ Voir Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: An Example of the Stylistic*

d'Erec, se substitue au corps. La topique du portrait dans *Erec et Enide* est donc profondément originale : point de portrait en pied développé et complet, tout au plus des portraits en mouvement, à cheval, et surtout des manques, qui ne seront jamais comblés : le visage d'Erec et les jambes d'Enide.

2. Renouveau du dialogue amoureux

De la même façon qu'à l'occasion des chevauchées il renouvelle le portrait, Chrétien s'écarte des dialogues et monologues amoureux d'inspiration ovidienne, que les romans d'Antiquité ont mis à la mode. Ceux-ci sont absents d'*Erec et Enide*. L'amour est immédiat, réciproque : point de mûrissement, d'aveux ou de doutes, donc. La parole amoureuse n'en est pas moins au cœur du roman : *Erec et Enide* est le premier récit dans lequel Chrétien, en poète, met en œuvre sa problématique de la parole empêchée fort bien étudiée par Danielle James-Raoul²⁹. La chevauchée est le lieu stratégique de cette parole qui a du mal à émerger dans *Erec et Enide*, qu'il s'agisse de la chevauchée amoureuse avant le mariage, qui n'est qu'une contemplation muette, ou bien et surtout, de la condition qu'Erec fixe au début de l'errance : « *Tenez vous de parler a moi.* » (v. 2768). Dans la suite, les chevauchées d'*Erec et Enide* sont structurées par un apprentissage, du mutisme imposé au dialogue partagé, en passant par la parole contrainte : on est loin du monologue et du dialogue amoureux d'inspiration ovidienne. La chevauchée est constituée dans ce roman, pour la première fois, comme lieu stratégique de la parole, ce qui sera repris souvent par la suite, en particulier dans les romans en prose du XIIIe siècle où la chevauchée est un intermède permettant les récits et les réflexions.

Si la chevauchée est souvent topique sur le plan rhétorique et ancillaire sur le plan narratif dans la chanson de geste et dans les romans, il n'en va pas de même dans *Erec et Enide*. D'une part, le motif se décline diversement et d'emblée s'écarte des topoi attestés dans les textes contemporains dans la mesure où sont escamotés les combats à cheval. Par ailleurs les variations sont signifiantes : deux approches thématiques, la *recreantise* et l'amour, le prouvent et permettent de prendre la mesure du renouvellement. La première chevauchée d'Erec doit être réévaluée : à travers elle on comprend que la *recreantise* est en jeu dès l'apparition du héros et que, révélée d'abord dans une chevauchée, elle ne peut être rachetée que par une chevauchée, ce qui contribue à assurer la cohérence entre les deux parties du récit. Quant à l'amour qui unit les deux jeunes gens, il se construit certes par rapport aux

Originality of Chrétien de Troyes, Genève, Droz, 1965.

²⁹ Paris, Champion, 1997.

modèles féerique et tristanien, mais aussi, ce qui n'a guère été vu, par rapport à l'idylle romanesque : à nouveau, ce sont deux chevauchées (l'arrivée à Caradigan et la fuite de Limors) qui permettent à Chrétien de s'écarter de ce modèle. Enfin, les portraits et les dialogues amoureux, qui passent par la mise en scène des chevauchées, sont eux aussi l'occasion d'innovations, qui justifient la revendication haute et claire que l'auteur fait de son œuvre dans le prologue : *De ce s'est Crestiens vantez* (v. 26).