



**HAL**  
open science

## “Les dialogues dans le Tristan en prose”

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. “Les dialogues dans le Tristan en prose”. Jean Dufournet. Nouvelles recherches sur le Tristan en prose , Champion, p. 79-122, 1990. hal-01863803

**HAL Id: hal-01863803**

**<https://hal.science/hal-01863803v1>**

Submitted on 29 Aug 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.

# I.

## LES DIALOGUES DANS LE *TRISTAN EN PROSE*

par Christine FERLAMPIN

Dans le *Tristan en prose* (1), les paroles échangées par les personnages prennent place à l'intérieur d'un dialogue dont on n'entend qu'une voix, entre un narrateur et un "auditeur lecteur", le dialogue extradiégétique (2). Passant des vers à la prose, le roman se veut moins artificiel. Le recours à un dialogue extradiégétique, rappelant les origines orales de la littérature médiévale et correspondant à la pratique d'une lecture rarement silencieuse et souvent collective),

1 . Cette étude porte sur la partie du *Tristan* éditée par Ph. Ménard (t. I, Droz, 1987). Les divers manuscrits peuvent présenter des variantes modifiant les études de détails. Il est cependant légitime de considérer le texte du manuscrit 2742 de la Bibliothèque Nationale de Vienne comme une œuvre indépendante et se suffisant, où interviennent à la fois l'auteur et le(s) copiste(s).

2 . Le terme est emprunté à G. Genette (*Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 218). On peut dans le cas du *Tristan en prose* le définir à la fois comme un dialogue où une voix reste silencieuse et comme un monologue adressé au lecteur.

3. Sur l'oralité dans la littérature médiévale, voir P. Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

était loin d'être perçu comme un artifice et s'est maintenu. Au contraire, les paroles prononcées unanimement par des groupes de personnages, les *Chorreden* (4), caractéristiques des chansons de geste, se réduisent, de même que les monologues, fort prisés par les romans antiques en vers, soucieux de psychologie. Le dialogue, qui correspond au mode naturel de la parole, est privilégié. Pourtant aussi bien les interventions extradiégétiques que les dialogues des personnages, constitués de formules, paraissent souvent stéréotypés, factices, même si des paroles plus libres, comme celle de Kahédin, par exemple, se font entendre et même si les interventions du *je* narrateur ne manquent pas de finesse. Optant alternativement pour la formule rigide et la prose ductile, les dialogues témoignent d'une conception de la parole et de ses pouvoirs commune aux interventions de l'instance extradiégétique et aux discours des personnages.

## I. Les dialogues extradiégétiques

Deux entités adressent la parole à un *vous* auditeur et lecteur : le *conte*, qui s'exprime toujours au style indirect (*or dist li contes*), et *je* qui use du style direct.

4. Ce terme est emprunté à A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistische Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes*, Halle, 1903.

## 1 Le conte

La parole du *conte* est mentionnée dans trois types de formules, peu variées et ayant en commun le terme *conte* et un verbe de parole : *or dist li contes que, con li contes vous a devisé, or lesse li contes a parler de ... et retourne a*. Toutes signalent la structure du texte.

Comment définir le *conte* ? Chez Chrétien de Troyes ou chez Marie de France, ce terme désigne la source, la matière brute, souvent transmise oralement. Pourtant, comme l'a montré M. Zink, le roman ne naît vraiment qu'au moment où l'auteur n'a plus besoin de se justifier par une autorité extérieure : le lecteur croit à ces prétendues sources que seraient les *contes* « jusqu'au jour où c'est lui (le texte) qui devient eux (les écrits allégués comme source) et où, lisant *ce dist li contes*, il faut entendre que c'est le conte en train de s'écrire qui le dit » (5). Le *conte* désigne-t-il dans le *Tristan en prose* une source plus ou moins fictive ou le texte en train de s'écrire ? Lorsque ce *conte* s'adresse à un *vous*, il ne saurait s'agir de la source, qui ne parvient pas directement au lecteur. De même, l'expression *en ceste partie* situe le discours du récit dans le présent de la lecture. Pourtant l'orthographe *dist* est celle d'un passé, ce qui désignerait le *conte* comme la source. Mais après l'amuïssement de *s* devant consonne, *dit* présent et *dist* passé ont été confondus (6). Le roman évoluant, la formule a été

5. *La subjectivité littéraire*, Paris, P.U.F., 1985, p. 28.

6. Voir P. Fouché, *Le verbe français*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 120.

conservée, mais le passé a plutôt été compris comme un présent.

Les formules du type *or dist li contes* ne varient guère : *or dist li contes* (§1,1 ; §80,1 ; §168,1 ; §172, 1), *en ceste partie dist li contes* (§49, 1 ; §120,1) ; *ce dist li contes* (§86, 1 ; §131,1 ; §177,1). Elles indiquent le début d'une partie, tout en marquant qu'il y a une rupture, en général chronologique. Les comparatives *ensi come li contes a devisé* (§37,42 ; §49, 6) apparaissent au cours de la narration pour souligner la cohérence du texte. Enfin, les formules de transition s'articulent autour de deux propositions, la première indiquant que l'on interrompt la narration et la seconde donnant le nouveau sujet. En général, le changement de personnages, de lieu ou d'aventure, suscite une nouvelle partie, même si la narration semble suivre un cours logique et continu (§48,37 ; §75,37 ; §79,11 ; §85, 14... ; §182, 20) (7).

7. Le manuscrit édité par Ph. Ménard donne *ici endroit parole de* (§150,29). Cette formule surprend, car elle omet la première partie qui dans toutes les expressions du même type indique que l'on abandonne le sujet précédent. Cette intervention paraît aberrante, car elle n'est que rupture sans transition et, devant la variante, attendue, de *E, mais atant laisset ores li contes a pairleir de lui et retornet sor une altre aventure* (éd. Ph. Ménard, p. 290) il me semble qu'il faille, comme l'éditeur, considérer qu'ici A « innove fâcheusement ».

La structure de l'entrelacement (8) ne serait pas lisible sans ces jalons. Les formules guident le lecteur et permettent d'éviter le décousu qui menace un texte changeant de personnages et modifiant la chronologie. Grâce à elles, l'interruption devient un déplacement de la continuité: on ne suit plus ce qui précède immédiatement, mais ce qui a été introduit en amont dans le texte. Le *mais* sur lequel s'ouvrent certaines de ces formules (9) signale, non une opposition, mais une modification de l'orientation. *Retourner* est présent dans toutes les formules de transition: le préfixe *re-* indique qu'il ne s'agit pas d'une rupture, mais que l'on reprend un sujet au point où on l'a laissé plus haut. Deux forces sont en jeu: l'une de rupture (avec les mots *partie, deviser, or, atant*), l'autre, apparaissant avec les comparatives et le préfixe *re-* (*redit, retourne*), assurant la continuité. Ces expressions reposent sur une esthétique où l'existence d'une structure est affichée, sans qu'elle soit rattachée à une source ou à un narrateur-auteur qui prendrait la parole à la première personne. Attribuée au *conte*, réalité floue, la structure paraît immanente, née du texte lui-même. L'auteur ne se cache plus derrière une source qui

8. Sur l'entrelacement, voir F. Lot, *Étude sur Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1918, p. 17-28, J. Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu*, Genève, Droz, 1972, p. 347-351. A Pauphilet, *Études sur la Oveste du Saint Graal attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, 1921, p. 163; et E. Baumgartner, *Le "Tristan en prose": essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Paris, Droz, 1975, p. 282-283.

9. *Mais mont laisse ore li contes a parler de...* par exemple au §164,36.

dicterait le texte, mais la subjectivité créatrice n'ose pas encore s'imposer.

Dans les chansons de geste, dans les chroniques, ces formules sont absentes. Dans les textes antiques, elles n'ont pas l'ambiguïté que nous avons relevée et se rapportent explicitement à la source. Les romans en vers du XIIe et du début du XIIIe siècle n'en usent pas (10). Ces formules semblent caractéristiques d'un état de la conscience créatrice qui s'exprime dans les romans en prose. On les trouve dans la *Queste del Saint Graal*, dans le *Lancelot en prose*, dans la *Mort le roi Artu*, dans le *Huth Merlin* et la *Suite du Merlin* de la Vulgate... Elles ne sont pas exclusivement liées à la matière de Bretagne: on les rencontre aussi dans des romans en prose s'intégrant au cycle oriental des Sept Sages, *Laurin* et *Cassidorus* par exemple. Leur emploi est lié à une structure par entrelacement: elles sont absentes de *Berinus* et du *Chevalier au Papegau*, deux romans à structure linéaire et à héros central. Il implique aussi un rapport à la fiction tout

<sup>10</sup> Les chansons de geste ne font pas référence au *conte*. Pour les romans antiques, voir A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1985, p. 795-ss. Pour les textes en vers, il faudrait mener une longue étude. D'après les articles de P. Gallais concernant les formules extradiégétiques dans ces textes, les références à l'*estoire* ou à la *matiere* concernent les sources: "Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. VII, 1964, p. 479-493 et t. XIII, 1970, p. 333-347. Chrétien de Troyes, qui semble avoir inauguré dans *Le Conte du Graal* la structure par entrelacement, use de la formule *De mon signor Gauvain se test / Li contes ici a estal / si parlerons de Perceval* (v. 6006-8), mais il ne fait pas un emploi systématique de cette formule.

à fait particulier. Dans *Perceforest*, qui se veut une chronique véridique, on ne trouve que des références explicites à une source: *l'ancienne histoire racomptee* (11). De même dans *Perlesvaus*: il s'agit là d'un roman empreint de christianisme, reposant sur une parole sacrée, reçue d'une instance divine par le narrateur (12).

La formule qui nous intéresse serait la marque d'un genre, le roman de chevalerie en prose, à mi-chemin entre la véracité affichée et la fiction assumée. Si un texte tardif comme *Ysaye le Triste* (fin XIVe, début XVe) use abondamment de ces expressions (13), elles ne survivent guère à cette époque (14).

Le dialogue entre le *conte* et l'auditeur-lecteur est donc caractéristique:

- d'un mode d'écriture. Il est lié à l'usage de la prose, au statut d'un auteur qui n'a plus besoin

11. Ed. de la troisième partie par G. Roussineau, Droz, Paris Genève, 1988, t. I. On trouve: *la vraie ancienne histoire racomptee que* (par exemple, p. 77). Il est intéressant de noter que l'on trouve: *atant se taist l'histoire de ... et retourne a parler de* (p. 85) à un moment où l'auteur s'affiche comme organisateur autonome de la matière: *pour ce que l'histoire ne peut point racompier les aventures des preux en armez tout a une fois, il prent plaisir a l'acteur, pour couchier ces histoires par ordre et aussi pour mieux faire que laisser, a faire mention de...*

12. Par ex p. 269: *ici se taist li contes de ... et revient a ... la matiere vraie qui en nul liu n'est corrompue, se li latin ne nos ment* (éd. W. Nitze et T. A. Jenkins, Chicago, 1932).

13. Ed. A. Giacchetti, Rouen, 1989, p. 27, 29, 30, *passim*.

14. Ainsi, dans la prose du XVe siècle, on ne les trouvera plus sous cette forme, si ce n'est dans le *Petit Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale, roman dont l'esthétique se rattache à celle des romans en prose des deux siècles précédents. Voir J. Rasmusen, *La prose narrative française au XVe siècle*, Copenhague, 1958, p. 167-168.

de sources mais qui, laissant croire à une autonomie illusoire du texte, n'affirme pas encore sa subjectivité, à un principe de composition, l'entrelacement, et à un sujet, le monde chevaleresque. - d'un mode de réception. Les romans en prose sont faits pour être lus individuellement à voix basse aussi bien que collectivement à un ton plus élevé (15). Pour un lecteur, qui dispose d'un manuscrit, les formules concernant le *conte* sont souvent matérialisées par un alinéa marqué par une lettrine; la nouvelle partie est généralement signalée par une miniature et par une rubrique, résumé et titre écrit à l'encre rouge. L'œil se repère donc. Dans le cas où un lecteur lit à haute voix pour un public plus ou moins nombreux, l'auditeur inattentif qui a perdu le fil de l'aventure, ce qui devait être fréquent étant donné la complexité des intrigues, peut prendre part à nouveau à la lecture: la formule a une fonction phatique indéniable.

## 2. Le *je*

À côté de cette parole objective se fait entendre un *je* personnel qui interpelle un *vous*. Ce *je* est à la fois l'auteur, le copiste, qui n'est que rarement absolument fidèle, et le jongleur qui lit à haute voix pour son public. Ce narrateur protéiforme qui change de définition au cours de la transmission du récit

15. La lecture silencieuse n'apparaîtra que tard au Moyen Age. Toute lecture reste donc plus ou moins orale: voir P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 38-39.

instaure parfois une complicité avec le *vous*, ce qui motive quelques *notre* de connivence: (§ 81, 28; § 85, 16). Un *nous* apparaît (§ 76, 18; § 130, 38 ... ) qui demande à être interprété. Certes, il pourrait s'agir du *nous* de majesté que l'on trouve dans les chartes et sous la plume des personnages ayant une autorité particulière (16), et qui signalerait la conscience que l'auteur a du rôle de sa subjectivité dans le texte. À l'opposé, on voit le narrateur se fondre dans un *on* indéfini et objectif:

*une autre aventure avint ( ... ) ki ne fait pas a oublier.  
anchois le doit on bien ramentevoir en son conte* (§ 177, 8-10).

En fait, le *nous* peut lui aussi correspondre à une dissolution du *je*: il désignerait l'ensemble des maillons de la chaîne qui conduit à l'élaboration du texte, les groupes auteur-copiste, auteur-jongleur, ou bien la tradition culturelle dont le texte est issu. L'auteur est solidaire de ceux qui diffusent son œuvre par l'écrit et par la voix, et il se sait tributaire d'une tradition. Ces *nous* rendraient compte de la multiplicité des voix en aval aussi bien qu'en amont de la création.

Le *je* s'adresse au *vous* à la fois dans les formules figées et dans les expressions plus souples et plus originales. Relevons les formules: *saciés, atant es vous, com je vous ai conté, que vous diroie je?* Comme le *conte*, le *je* apporte des informations, annonce ce qui suit, ou interrompt la narration. Ses interventions sous la forme d'expressions toutes faites ont deux valeurs:

16 Voir Ph. Ménard, *Syntaxe de l'Ancien Français*, Bordeaux, 3e éd., 1988, p. 76-77.

elles marquent un investissement subjectif et affectif du narrateur ou bien elles soulignent l'organisation du texte.

La formule *que vous diroie je*, très fréquente, donne au lecteur l'illusion d'un texte qui se ferait devant lui. Cette suspension rhétorique du récit a pour fonction de moduler le rythme de la narration. Elle se rencontre fréquemment dans les évocations de bataille, au moment de la *meslee* (17), phase ultime et violente. L'intensité y est suggérée par une recherche stylistique particulière. Souvent, une longue description de la bataille suit, les héros étant capables de faire durer l'insoutenable. La formule ralentit l'action en dilatant l'instant extrême.

Au contraire, il est des cas où cette formule abrège. Ainsi, dans

*il n'avoit cure de dame ne de damoisele amener en sa compaignie a ceste fois. Que vous diroie-je?  
La damoisele s'en vient droit à lui ...* (§ 41, 20-22),

la formule accélère la narration d'un moment peu important et cette brusquerie souligne le côté importun de la demoiselle (18).

L'expression *atant es vous* est la formule de l'irruption. Ainsi, Lancelot se tient à l'arrêt quand arrive un écuyer: *atant es vous vers lui venir un esquier* (§ 27, 21). Quoique cette formule donne à voir, aucune description du nouveau venu ne suit (19). Il s'agit d'une

17 § 36, 12; § 57, 14 ...

18 La formule abrège aussi aux § 44, 1; § 74, 18; § 82, 24. Souvent c'est la description d'une chevauchée que cette formule écourte.

19 Voir aussi § 31,6; § 172,21; § 187,5.

## IX.

expression figée qui intervient toujours dans le même environnement syntaxique: une subordonnée temporelle durative, introduite par *la ou*, précède, et elle est suivie de trois éléments: la désignation du nouveau venu, le verbe *venir* et un bref complément de lieu.

Les formules du type *bien le saciés* sont peu variées. L'impératif peut être seul (§ 5, 12; § 27, 3; § 31, 23 ...) ou renforcé par un adverbe. Il s'agit d'insister sur la véracité, et par là-même de souligner le caractère extraordinaire de ce qui est dit. Fréquemment, l'expression renforcée est liée à l'emploi de figures stylistiques (20), ce qui n'est pas le cas de la forme simple, plus anodine, souvent simple cheville de liaison. La forme simple est plutôt suivie d'une unique proposition, la forme renforcée, d'une syntaxe plus complexe. La forme renforcée va de pair avec une intensité dramatique certaine, ce qui n'est pas le cas de l'expression simple.

Ces formules, liées à un investissement affectif du narrateur, sont des procédés stylistiques qui donnent une interprétation subjective, un jugement de valeur, ce que ne font pas les formules, objectives, du *conte*.

La fonction organisatrice est assurée par les formules du type *com je vous ai conté* et par des interventions plus libres du *je* sous forme de rappels et d'annonces. En général, le rappel introduit par

<sup>20</sup> Ainsi, lorsque l'auteur insiste sur la vigueur du *Chevalier a la Cote Mautaille* assailli par les deux frères du pont (§ 150, 17-20), la forme renforcée est suivie d'une litote particulièrement expressive: *bien saciés que as caus donner et recevoir ne le truevent il pas enfant*, la phrase se poursuit par une répétition intensive de *mout*, et par une structure parallèle soulignée par un chiasme (*mout se set couvrir sagement et mout sagement les set asallir*).

l'expression *com je vous ai conté* ne concerne pas un élément lointain et il s'agit plus d'une formule de transition que d'un rappel. Plus rarement, c'est un épisode notablement plus ancien qui est évoqué, et dans ce cas, un complément l'indique (21). Si dans le second cas le verbe de parole est toujours au passé, dans le premier cas, le verbe est tantôt au présent, tantôt au passé. Le présent est employé surtout lorsque l'action qui est rappelée dure encore au moment présent du récit. Dans la phrase:

*la u li doi chevalier parloient ensemble en tel maniere con je vous cont* (§ 6, 1),

le présent *cont* se comprend mieux si on le rapporte à la discussion des deux chevaliers qui dure encore que si on la réfère à l'acte de conter qui est achevé (22). Une hiérarchie existe: la chronologie du récit s'impose à celle de l'énonciation. La présence du *je* est donc secondaire et discrète, alors que la structure imposée par le *conte* s'affiche.

Si la parole du *conte* a souvent une valeur d'annonce, les annonces faites par le *je* sont plus rares.

<sup>21</sup> Ainsi, *autre fois* (§ 46, 4), *cha ariere* (§ 76, 4; § 76, 18; § 139, 23). A *cha ariere* répond *cha avant* (§ 189, 25).

Le Moyen Age imagine un texte linéaire et horizontal. L'époque moderne, avec "plus haut", "plus bas" a une conception verticale.  
<sup>22</sup> On ferait la même analyse pour: *en tel maniere con je vous cont vait souffrant et endurant cil a la Cote Mautaille* (§ 57, 21); *en tel guise con je vous cont languit bien Kahedin .II. mois entiers* (§ 161, 1).

## Pourtant on trouve

*si vous dirai en quel maniere il avoit esté desconfis ne pour coi  
cis castiaus avoit esté estorés ne li pons ne ln tours qui iluec  
estoient* (§ 130, 34).

Il ne s'agit cependant pas d'une parole véritablement prospective: en effet, elle introduit un retour dans le passé. Ce n'est pas une annonce par rapport au temps de l'énoncé mais seulement par rapport à l'énonciation. Le *je* annonce de même les flash-back concernant Uterpandragon et l'abbaye de Gaunes (23). Il semble que les annonces faites par le *je* ne soient pas volontiers prospectives.

Une faute de A nous conforte dans cette opinion.

En effet au § 189, 25, le discours du *je* marque une division importante dans la narration. Le narrateur, alors que Tristan vient de jurer qu'il quittera la Cornouaille et qu'il n'y reviendra pas, annonce qu'il obtiendra pourtant de Marc l'autorisation de revenir, *ensi con nous le vous deviserom cha avant*: il s'agit là d'une formule symétrique de l'expression *ensi com je vous ai conté cha ariere*. Ce type d'annonce prospective est suffisamment rare et son symétrique rétrospectif est si fréquent que l'erreur du manuscrit A qui donne *ariere* au lieu de *avant* attendu logiquement à cause du futur (et trouvé dans *BCD*) ne surprend pas.

Le *conte* fait les annonces prospectives par rapport au temps du récit et *je* les annonces rétrospectives. Le

<sup>23</sup> Les expressions *si vous dirai* (§ 132-34) et *retomerom* (§ 134-38) annoncent le retour en arrière concernant Uterpandragon, et *je le vous conterai* (§ 81, 26) celui racontant la fondation de l'abbaye de Gaunes.

## XIV.

*je* introduit aussi dans les annonces ce qui n'est pas purement factuel, il prend en charge ce qui est plutôt de l'ordre de l'interprétation. Ainsi, au § 86, 17 il vient d'être question de Palamidés que l'on ne retrouvera qu'au § 99, 10. Avant d'annoncer l'épisode suivant, le texte évoque ce qui arrivera ensuite au chevalier. Ce résumé se fait en trois temps: tout d'abord le *conte* annonce des faits objectifs, des actes:

*et dist li contes k'il demoura puis assés petit...*

Ensuite le *je* prend la parole pour évoquer l'évolution psychologique du personnage:

*mais tant vous sai je bien dire que onques pour nule parole k'il eüst dite a Kahedin il ne laissa k'il n'amast madame Yseut autant com il l'amoit devant.*

La conjonction *mais* qui lie la parole du *conte* et celle du *je* montre qu'il s'agit de deux niveaux différents. La formule *mais tant vous sai je bien a dire* est une périphrase qui contraste avec l'introduction sans détour du langage du *conte*: *et dist li contes*. La parole du *conte* n'est pas sujette à caution, elle s'affirme sans ambages, objectivement, mais celle du *je* peut se discuter, surtout lorsqu'elle véhicule une interprétation. Le narrateur pour l'introduire use donc de précautions oratoires qui assurent la crédibilité et permettent de nouer une complicité.

*L'ordo artificialis* (24) et la plongée dans la subjectivité ne paraissent pas naturels: le *je* prend en charge ce qui est recherche artistique, choix poétique, artifice créateur. Il s'adresse au lecteur quand l'auteur éprouve le besoin de se justifier. Au § 81, 26, la digression concernant l'abbaye de Gaunes est annoncée par le *je* qui motive cette interruption de la linéarité chronologique:

*et pour ce que vous sachiez pour quele ocoison il l'avoit  
establie ne comment, je le vous conterai, car ausi apartient il a  
nostre matere.*

Le narrateur se décharge en amont sur le sujet (la *matere*) et en aval sur le lecteur qu'il est nécessaire d'informer. Il faut rattacher à cela l'annonce dubitative du *je* lorsque des bergers maltraités par Tristan le narrateur dit qu'ils sont *ausi comme mort, et bien croi que de ches caus morurent il tout* (§ 187, 20).

Il semble que le discours imputé au *conte*, solennel, rituel (d'où des formules nettement moins variées que celles concernant le *je*), s'impose objectivement alors que celui du *je*, plus affectif, subjectif, artificiel, doit convaincre le lecteur et l'obliger à adhérer à ce qui

24 *L'ordo artificialis* bouleverse la chronologie tandis que *l'ordo naturalis* la respecte: voir E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion, p. 56-59.

est dit (25). C'est pourquoi l'information donnée par le *je* vient souvent à travers un faux dialogue. C'est ainsi qu'est dévoilée l'identité d'un nouveau venu au § 76,7:

*et se aucuns me demandoit qui li cevaliers estoit, je diroie que ce estoit Seguradés, ki nouvelement estoit venus en Cornuaille.*

Les deux chevaliers que Seguradés rencontre, Kahedin et Palamidés, ne sauront pas au cours de l'aventure qui suit qui il est (§ 81, 7-8): une complicité est donc instaurée entre le lecteur et l'auteur (26). Ne s'imposant pas, le dialogue avec le *je* est souvent hypothétique comme le montrent les subordonnées en *se* qui donnent la parole à un auditeur supposé. Les modes dans les formules du *conte* et dans celles du *je* confirment cette remarque. La parole du conte est posée à l'indicatif (*a devisé, dist, savra*), mais la formule *saciés* est un impératif à morphologie subjonctive qui n'implique en aucune façon que le message sera bien reçu par le lecteur, et *qu'en diroie je* virtualise la parole à venir du *je*. La parole du *je* repose sur des choix possibles et non sur des obligations. Ce

25 Ce discours séducteur instaure souvent une complicité avec le lecteur et peut être ironique, voire comique: voir Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age*, Genève, Droz, 1969, p. 487-496, 506-508. Dans la partie du *Tristan en prose* étudiée, aucun épisode comique ne donne l'occasion au *je* de faire naître des sourires.

26 La même complicité se retrouve ailleurs au § 99, 9, § 126, 5, § 142,46 ...

caractère contingent de la parole du *je* correspond à l'emploi fréquent qu'elle fait de la prétérition (27).

Le double discours extradiégétique juxtapose donc la parole du *conte*, immanente, objective, affirmative et sans détour, et celle du *je*, contingente, affective, incertaine, subjective et recherchée. Le souci de réalisme lié à l'emploi de la prose va paradoxalement de pair avec une présence discrète du *je*: présence, car l'auteur est conscient de son intervention créatrice et discrétion pour respecter l'illusion d'objectivité. L'usage de formules traditionnelles favorise cette présence discrète: dans les expressions toutes faites, les instances énonciatrices sont présentes sans que le lecteur y prenne particulièrement garde. L'étude des deux dialogues extradiégétiques permet donc de distinguer une parole sacrée, objective et immanente, et un discours personnel, subjectif et contingent. Peut-on retrouver cette opposition dans les dialogues des personnages?

## II. Les dialogues diégétiques

Si les interventions extradiégétiques ne font toujours entendre qu'une voix, dans le récit lui-même se trouvent à la fois des monologues, des dialogues et des interventions de groupes. Pourtant, l'expérience vécue privilégiant l'échange de paroles entre deux interlocuteurs et la prose étant liée au refus de

<sup>17</sup> Sous ce nom sont désignés à la fois le fait que l'auteur ne veuille pas dire et celui qu'il ne le puisse pas (§ 172, 10 *je ne sais comment*; § 177, 3S, *je ne sais par quel» aventure*).

certains artifices, le *Tristan en prose* restreint l'usage du monologue et du *Chorrede*.

### 1. Les chœurs

L'emploi des chœurs est limité dans le *Tristan en prose*. Si le monologue prononcé collectivement est artificiel, le dialogue qui fait échanger des tirades à plusieurs groupes l'est encore plus: le *Tristan* n'en présente pas d'exemple. De plus, tous les *Chorreden* sont brefs et leur caractère artificiel est rendu par le fait qu'ils sont très souvent exprimés au style indirect, et non au style direct (28). L'étude de quelques *Chorreden* du texte confirme l'usage restreint qui est fait de ce mode d'expression.

Quelques groupes peu nombreux parlent en chœur, mais ils sont loin d'avoir l'ampleur des foules épiques. La communauté du sang peut justifier l'artifice de faire parler ensemble les trois frères qui gardent le pont:

*il ne puet estre, si com il dient, k'il ne soit de ceste bataille si lassés ( ... ) k'il avra ja assés perdue de sa force ( ... ), et il sont fres et reposé ... legierement le poront ja metre au desous. A ce vont pensant li troi frere (§ 69, 22-28).*

Pourtant, il ne s'agit pas là nécessairement d'une parole de chœur : on peut comprendre que ces personnages dialoguent, les divers avis étant résumés sous la forme d'une voix unique par le style indirect libre. La dernière phrase passe de la parole émise à la pensée: si l'auteur est réticent à employer le

28 Voir M. Lips, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 36-37.

*Chorrede*, il l'est moins à évoquer une communauté de jugement. Le discours du groupe de frères est aussi limité par l'emploi d'un distributif qui individualise la parole (ou plutôt ici la pensée): au § 70, 39, deux des trois frères ont la même opinion et

*cascuns dist tout apertement endroit soi que che ne sont mie caup de cevalier que chis lour donne.*

Quand Plenorius dialogue avec ses deux frères qui répondent ensemble, ceux-ci ne prononcent qu'une tirade et Plenorius les réunit dans une dénomination globale qui masque leur nombre derrière un singulier collectif : *gens mal senee* (§ 72, 2-14).

Les subalternes, simples auxiliaires privés de nom les individualisant, prennent la parole en groupe: les écuyers de Lancelot (§ 7, 13), les *sergants* à l'entrée des Défilés de Sorelois (§ 48, 8)<sup>(29)</sup> et les bergers (§ 178, 11; § 185, 9). Lorsque l'un des *pastours* se distingue par une initiative heureuse en poussant Tristan à lutter contre le géant, il prend la parole individuellement (§ 179, 10-17), alors que juste après les *pastours* s'adressent à nouveau collectivement au chevalier qu'a sauvé Tristan (§ 180, 5-13). Il semble que des considérations hiérarchiques permettent d'expliquer cette alternance. Dans le cas d'un dialogue entre un groupe et un individu, si l'individu est supérieur socialement ou moralement au groupe, on

<sup>29</sup> La réplique prononcée à l'unanimité par les *sergants* est brève. Lorsqu'il s'est agi d'expliquer longuement en quoi consiste l'aventure des Détroits, un des sergents s'est détaché et a pris la parole (§ 46, 24).

a souvent une parole collective face à la sienne (c'est ce que l'on a lorsque le roi parle à la cour, Lancelot aux écuyers et aux sergents, le chevalier blessé aux *pastours*), mais lorsque l'individu n'est pas supérieur, un membre du groupe se détache et prend la parole, ce qui est le cas lorsque les bergers parlent avec Tristan, déclassé par sa folie. Dans le long dialogue entre Marc et les bergers, des considérations hiérarchiques évidentes expliquent que d'abord les bergers parlent en groupe (§ 185,9-27). Par la suite *Li uns des bregiers* prend la parole (§ 185, 29-45): il était invraisemblable de maintenir longtemps une parole unanime.

Un seul cas présente deux chevaliers individualisés sans parenté particulière parlant en chœur. Keu et Brandelis s'expriment ensemble dans un dialogue avec Lancelot (§ 2, 22-40). Le dialogue est mené exactement comme s'il n'y avait qu'un locuteur: les incises de style direct sont simplement transposées en *font il, dient il*. Cet échange, relativement long, réduit cependant le chœur à deux personnes. Que la parole des deux chevaliers soit indistincte souligne la hiérarchie chevaleresque: par rapport au vaillant Lancelot, ils sont confondus dans la même médiocrité.

Les foules s'expriment en chœur à la cour et lors des tournois et des joutes dont elles sont spectatrices. *Tout communament* signale très souvent la parole de groupe (par exemple au § 149, 4). C'est un *topos* des romans en prose dans les descriptions de joutes, de tournois, que de noter les réactions du public sous forme de *Chormonolog*. Les tournois sont le moment où s'exprime la collectivité, absente lorsque le chevalier

## XXIII.

est sur les chemins, seul. La parole commune des spectateurs s'exprime tantôt au style direct (§ 29, 4; § 30, 44) - dans ce cas, il s'agit plutôt de réactions affectives, brefs élans spontanés -, tantôt au style indirect (§ 30, 7; § 36, 1-5) - ce sont alors des réflexions, des hypothèses (30). Au § 29, 1-5, lors du combat entre Lancelot et ses ennemis du Castel Uter, la foule des spectateurs sur les créneaux commente brièvement le combat:

*quant chil ki desus les murs estoient voient lour cevaller gesir par tere, ki ne faisoit nul samblant de soi remuer, il quident tout vraiment k'il soit mors et pour ce s'escrient tout communement a une vois: "Mors est nostres cevaliers ! Mal s'est prouvés de ceste joust !".*

Quelques lignes plus loin, le même procédé est repris:

*il crient tout après communement: "Veés les honnis! Veés les honnis !" (§ 30, 44-45).*

Il s'agit d'une *criee* (§ 31, 1) émanant du *pule* (§31, 5), d'une *huee* (§ 30, 41), exclamations sans réponse. Même dans ces circonstances particulièrement favorables à l'expression de groupe, des voix indépendantes se font entendre, comme celle du vieux chevalier (§ 30, 12), d'une vieille dame ou d'une demoiselle (§ 33, 2; § 33, 22). Notons que ce sont

<sup>30</sup> Le style direct, supposé rendre les paroles telles qu'elles ont été prononcées rendra mieux une réaction affective, alors que le style indirect qui recompose les paroles en diminuant leur expressivité, est plus apte à reproduire les raisonnements.

volontiers des anciens qui expriment la parole collective.

Enfin, la rumeur est un discours de chœur, souvent mentionné, mais toujours au style indirect. Son origine n'est pas toujours explicite, surtout dans les formules du type *quant il oient dire que* (§ 74, 22; § 76, 10 ; § 82, 12). Elle est un élément essentiel dans l'idéologie chevaleresque où la valeur a besoin de la réputation pour se concrétiser (§ 34, 3; § 149, 5). Les *miracles et les vertus de Nostres Sires* sont aussi propagés par la rumeur (§ 87, 8-10) ainsi que la renommée de *l'ostel* d'Arthur et celle des dames (§ 96, 4; § 132, 17). Quand ces informations portent sur des événements, elles sont appelés *nouveles* (§ 110, II, *passim*). Ce discours commun peut aussi véhiculer une sagesse générale, sous la forme de proverbes et de sentences (§ 129, 10).

Le caractère artificiel de ces chœurs explique que le style indirect soit privilégié. Les *barons* de Petite Bretagne ont un discours commun rapporté au style indirect (§ 149, 5) de même que les Cornouaillais (§ 182, 6-19). *Li pules* s'exprime collectivement comme entité politique et réclame un seigneur à Lancelot, brièvement au style direct (§ 75, 9), puis au style indirect (§ 75, 22); la cour qui s'adresse collectivement à Arthur au style direct (§ 175, 6) laisse rapidement la parole à un chevalier particulier (§ 175, 18): l'expression directe, artificielle, ne saurait être tenue longtemps.

Le style indirect lui-même ne se prolonge pas. Tantôt une voix individuelle se détache du groupe, tantôt l'auteur use du distributif *casun*, tantôt il se dégage diverses opinions. Plusieurs voix unanimes

expriment la douleur éprouvée par la cour de Petite Bretagne au sujet de Tristan. Toutes ont le même avis, mais plusieurs groupes se font entendre:

*Il amoient tout communament monsieur Tristan a merveilles  
et disoient bien que (...) mout le vont plainnant li un et li  
autre, li rice et li povre (... J. Et li autre redient tout priveement  
(...) que (§ 149, 3-15).*

Il a ce que l'on dit à haute voix et ce qui se dit discrètement. Le dialogue de chœur, qui n'est normalement qu'une parole publique sert ici aussi à exprimer une parole personnelle. L'épisode est dramatisé et la valeur de Tristan est rehaussée: il n'est pas seulement un héros que l'on estime, ce qui est banal, c'est aussi un héros que l'on aime et que l'on plaint.

Lorsque la foule des spectateurs commente les joutes de Lancelot au Castel Uter (§ 39, 9-ss), les discours sont de même individualisés:

*Demandoit li uns a l'autre ... et cascuns dist.*

Par opposition, la phrase suivante correspond bien à un *Chorrede*:

*li pules (...) li  
conmenchent a dire tout a une voix (§ 39, 19).*

On note le même processus lorsque certains Cornouaillais évoquent la mort de Taulas: on passe de *si disent li pluisour* (§ 182, 6) à *li un dient que ... et li autre dient que* (§ 182, 16) et à *ensi en tiennent lour parlement li un et li autre* (§ 182, 19). L'unanimité d'un groupe est concevable dans le cadre d'une brève réaction affective, spontanée, mais elle ne peut

### XXXIII.

vraisemblablement être prolongée lorsqu'il s'agit de raisonnements, diverses opinions apparaissant nécessairement.

Le discours collectif, quoique discret, n'est pas seulement la trace d'une tradition littéraire issue des chansons de geste. Il a été adapté à l'univers courtois qui donne une place particulière à la réputation individuelle et l'auteur a su le limiter et l'adapter pour qu'il ne paraisse pas artificiel par rapport à la vérité psychologique communément admise à l'époque. En est-il de même pour le monologue?

## 2 Les monologues

Le monologue est apparu dans les romans antiques en vers où il est « l'un des procédés d'investigation psychologique les plus caractéristiques » (31). La vogue de la prose correspondant à une évolution des critères de crédibilité, l'emploi du monologue devient moins fréquent. Le monologue est une énonciation centrée sur le locuteur. Plusieurs possibilités existent. Soit le discours est une pensée intérieure qui ne s'exprime pas verbalement, soit il est effectivement prononcé à haute voix. Dans ce cas, tantôt personne ne le reçoit et il s'agit d'un véritable soliloque, tantôt il y a un récepteur. Le locuteur peut ignorer ou non la présence de ce dernier. Dans le *Tristan en prose*, on trouve de nombreux monologues intérieurs (souvent très brefs, limités à une réflexion), des discours tenus pour un récepteur muet et connu (ainsi dans les

31 A. Petit, *op. cit.*, chap. VIII.

### XXXIII.

poèmes échangés par Kahedin et Yseut) ou perçus par un auditeur inattendu (c'est le cas pour les plaintes amoureuses de Kahedin surprises par Palamidès et Lancelot). Il n'y a donc aucun soliloque prononcé à haute voix: ce mode d'expression, artificiel, littéraire semble tombé en désuétude.

Le monologue intérieur est toujours exprimé au style indirect subordonné ou libre: le style direct impliquerait une prononciation effective. Ce discours est introduit par *dire a soi meisme, dire en soi meisme, dire endroit soi meïsmes* (32). La première expression postule un dédoublement du personnage en locuteur et destinataire, la seconde intériorise la démarche. Les monologues intérieurs sont de deux types: soit ils sont une constatation, une brève appréciation, tirée d'une observation du réel, soit ils expriment une démarche réflexive, souvent sous la forme d'une alternative.

Dans le premier cas, il s'agit d'une évidence qui s'impose dès le premier regard. Il est fréquent qu'un verbe de vision se trouve en contexte et l'adverbe *apertement* marque la certitude: Kahedin *dist* ( ... ) *bien tout apertement a soi meïsmes que ...* (§ 89, 4) au moment où il *voit* Yseut: le même, *ki tout ce avoit veü dist bien a soi meïsmes tout apertement* (§ 143, 17), et ayant vu la beauté de Guenièvre, *il dist a soi*

32 La forme réfléchie "se dire" n'apparaît qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir G. Gougenheim, "Du discours solitaire au monologue intérieur", *Etudes de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, 1970, p. 211-216.

### XXXVII.

*meïsmes tout apertement que voirement a ...* (§ 91, 17) (33).

De même, *esranment* et *maintenant* marquent l'immédiateté de l'évidence (§ 77, 3; § 155, 3; § 58, 13).

Ces constatations se poursuivent souvent par des réflexions qui n'ont rien de spontané et ne sont pas rapportées avec certitude. Dans ce cas-là, on passe souvent du style indirect subordonné au style indirect libre. Il ne s'agit plus de transposer une conviction mais de suivre les méandres d'une conscience auxquels s'adapte mieux le style indirect libre. Dans certains cas, le verbe *penser* (qui conserve de son sens étymologique l'idée de "peser") marque une démarche hésitante, liée non plus à l'expression d'une certitude sans ambiguïté, mais à l'exploration de possibles:

*Lors commence a penser k'il porra faire... car au pere le cevalier du pont il ne fauseroit pas volentiers du couvenent k'il li proumist ne il ne laisseroit pas legierement k'il ne vengast la honte de ces deus cevaliers s'il pooit* (§ 7, 8-12).

L'alternative est soulignée par la structure binaire: *pas volentiers / pas legierement*, par les deux conditionnels et les deux propositions en *k'il* qui se font écho (phonétiquement si ce n'est syntaxiquement).

<sup>33</sup> De même, le *Chevalier a la Cote Mautaille* voit Plenorius combattre avec vigueur et *connoist bien tout apertement que ...* (§55, 17); *Marc regardoit et il disoit a soi meïsmes tout plainement/ que* (§ 187, 3), l'ermite voit Tristan et *il dist a soi meïsmes k'* (§ 171, 13). Certains adverbess, outre *apertement*, marquent la certitude: *plainement* (§ 143,26; § 187,3), *certainement* (§ 58,2; § 156, 2).

Contrairement à la constatation immédiate et évidente, la réflexion se prolonge: *et quant il a auques pensé a ceste cose ...*

Dans les monologues intérieurs de réflexion les personnages s'interrogent souvent sur une identité ignorée. Les chevaliers combattent fréquemment *incognito* et aucun dialogue ne pouvant s'instaurer dans le fracas des armes, chacun en est donc réduit à se demander qui est son adversaire. Au § 56 se trouve un long monologue réflexif de Plenorius. Celui-ci constate d'abord la valeur évidente de Lancelot (*reconnoist, sans faille*), puis il émet deux hypothèses (signalées par les verbes *porroit, puet* et par l'emploi de la structure alternative *estre teus k' ... et teus ... k' ...*). La réflexion est close, aucune autre hypothèse ne saurait être émise et un chiasme sature la phrase: *porroit estre teus / teus puet estre.*

Que l'on soit en style indirect subordonné ou libre, différents indices montrent que l'on passe par un regard et une pensée. Les repères ne sont plus ceux du narrateur: les démonstratifs (*cis* § 57, 35; *cestui* § 58, 7), les repères de temps (*demain* § 58, 12; *hui* § 62, 7) se rapportent au personnage. Il semble que les adverbes *or* et *orendroit* soient souvent des indicateurs de style indirect libre (§ 55, 22; § 143, 30; § 155, 6; § 77, 4). Ils signalent une subjectivité et souvent une sensibilité, une émotion. *Or* est fréquent dans les phrases exclamatives brèves, chargées d'émotion:

*or s'en repent, or se retraist de cele folie. Jamais n'i ara baance ne pensee, si com il dist* (§ 86, 36-38).

Lorsqu'il ne s'agit pas explicitement de monologue intérieur, *or* indique souvent une affectivité troublée, l'intériorité prenant le dessus et imposant un comportement étrange à l'apparence extérieure: *or gist, or s'asiet ...* (§ 89, 37) (34)

L'intériorité s'exprime aussi à travers les monologues non plus intérieurs, mais prononcés, formulés, que sont les lais qu'Yseut et Kaherdin écrivent, et le monologue que ce dernier tient dans la nuit. Ce sont des passages très littéraires. Ce type de monologue ne semble pas naturel à notre auteur: les lais, en vers, paraissent d'autant plus sophistiqués et rhétoriques que le reste du texte est en prose, et Kahedin lorsqu'il se lamente, a un style recherché (35). De plus, ce *plait* (§ 101, 1) est en fait entendu par deux auditeurs à qui il n'était pas destiné et qui l'écoutaient dans la nuit. La nuit rend plausible que les chevaliers ne se soient pas vus, mais surtout elle est le moment où l'étrange se manifeste le plus volontiers: à une situation exceptionnelle correspond un mode d'expression peu usuel. Pourtant, si surprenantes que soient ces présences simultanées, elles transforment le monologue

34 Voir M. L. Ollier, "Discours intérieur et temporalité: l'adverbe *or* en récit", dans *Le nombre et le temps, en hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988. p. 201-217.

35 Ce monologue (§ 100) est fort littéraire: il s'ouvre sur un *essample* (sur l'usage de commencer une pièce par un *essample* voir E. Faral, *Les arts poétiques ...*, *op. cit.*, p. 58), il joue avec les mouvements ternaires (§ 100, 5 et 13) et l'allitération (*cruautë, creatures* § 100,21), et manie l'allégorie de l'Amour. La poésie courtoise est toute là: *Amours* peut être compris comme un *senhal*, et l'image traditionnelle de l'amant, homme lige de sa dame, est reprise.

## XLVI.

de Kahedin en tirade initiale d'une discussion avec Palamidès et Lancelot.

Le monologue n'est donc pas une façon naturelle de parler pour les héros du *Tristan en prose*. Certes, il est normal de se faire de brèves réflexions car il existe indubitablement une intériorité. Mais prolonger ce discours est le symptôme d'un échec: ainsi, le soliloque poétique d'un Kahedin miné par son être intime conduit à la mort. Le monologue n'est pas simplement l'absence d'interlocuteur: c'est, plus tragiquement, une distorsion entre le schéma de communication supposé et celui qui a lieu effectivement. Kahedin dans la scène nocturne ne se croit pas écouté, mais il découvre sa première erreur, à savoir que Palamidès l'a entendu, puis sa seconde, puisqu'il s'aperçoit ensuite que Lancelot était aussi présent. De même, dans les lais qu'il compose pour Yseut, s'instaure un jeu complexe détournant par de nombreuses médiations l'échange attendu avec la reine (36), et le but que Kahedin recherchait - communiquer avec la femme aimée - échoue puisqu'elle ne montre aucune réaction (§ 155, 10-12, § 166, 41-44). De plus, le texte du premier lai de Kahedin est donné à l'instant où la reine le lit: c'est donc la réception qui valorisée. Mais le second, celui qui précède la mort, est développé au

36	locuteur	récepteur
	<u>Kahedin</u> s'adresse à	Kahedin lors de la composition du poème, monologue lyrique
	Kahedin s'adresse à Kahedin s'adresse au	Amour dans le texte du poème harpeur pour lui apprendre le poème
	le harpeur s'adresse à	<u>Yseut</u> pour lui communiquer le poème
	<u>Kahedin</u> s'adresse à	<u>Yseut</u> par l'intermédiaire du poème

## XLVII.

moment où il est composé, et non à l'occasion de sa réception par Yseut, ce qui annonce un repli sur celui qui envoie le message, et effectivement, cette ultime parole échouera, ne suscitant qu'une brève réflexion de la reine. Ce changement de place illustre la désillusion progressive: le lai de Kahedin, qui devait être un dialogue médiatisé, n'est en fait qu'un soliloque. Au contraire le lai d'Yseut, ne s'adressant explicitement à personne (§ 158) est en fait destiné à Kahedin qui en meurt (§ 159, 6).

### 3. Les dialogues

Les dialogues sont donc le mode normal d'expression dans le *Tristan en prose*. Ils sont toujours très codifiés: l'échange de paroles repose sur un rite social impliquant une communauté de valeurs et de langage. A cela correspond une stylistique précise.

Les paroles reposent sur un rite lié à des circonstances précises. Elles peuvent être prononcées dans deux cadres: les chemins et la cour. Le salut, l'identification (37), la transmission des nouvelles, servent de base aux échanges lors des rencontres (sur les chemins ou lorsqu'un personnage arrive à la cour). Les séparations se terminent par la recommandation à Dieu. Pendant l'errance, s'il y a hostilité, le discours marque les phases du combat. Le rite impose un défi

37 Elle peut passer par deux phases. Tout d'abord, l'identité est demandée, puis, au cas où l'interlocuteur refuse de la révéler- ce qui n'est pas discourtois-, une information plus vague est requise permettant de le situer dans la hiérarchie: est-ce un chevalier errant? appartient-il à la maison d'Arthur? (§ 103, 13).

souvent introduit par le verbe *s'escrier* (§ 5, 3; § 6, 5...) et une réponse, qui précèdent la première phase du combat, la joute à la lance et à cheval. Puis celui qui a désarçonné son adversaire propose de cesser le combat et il lui est répondu soit par un aveu de *recreance*, soit par un refus. Dans ce cas, s'engage la seconde partie de la lutte, la *bataille* ou *meslee*, à pied et à l'épée. Enfin suivent le pardon, la *merci* accordée, la réconciliation, ou l'affirmation d'une poursuite de la lutte jusqu'à la mort (38). A la cour, se prononcent des paroles rituelles particulières: le don en blanc, les vœux, qui sont des engagements (39) reposant sur un rite social. Ces dialogues reposent sur une communauté

<sup>38</sup> Si le dialogue structure le combat, pendant la lutte elle-même, on ne parle pas: le bruit des armes, les hauberts, l'effort à fournir en empêchent.

<sup>39</sup> Le don en blanc apparaît au § 16, 2-24: Neroneus demande à Lancelot de lui accorder une faveur sans préciser laquelle, Lancelot consent, Neroneus l'invite alors à accepter son hospitalité. Sur ce motif, voir J. Frappier, "Le motif du "don contraignant" dans la littérature du Moyen Age", *Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg*, t. VIII, 2, 1969, p. 7-46; Ph. Ménard, "Le don en blanc" dans *Arthurian Tapestry: Essays in memory of Lewis Thorpe*, éd. K. Varty, Glasgow, 1981 et M. L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 117-119. Les vœux (§ 21) constituent un *topos* de la littérature médiévale: lors d'une cour, chaque chevalier s'engage à accomplir un fait extraordinaire. Traités sur le mode comique, des *gas*, promesses insensées, se trouvent dans des chansons de geste comme *Le Pèlerinage de Charlemagne*. On les rencontre aussi dans les romans en vers des XIIe et XIIIe siècles (voir M. L. Chênerie, *op. cit.*, p. 120-122) et au XIVe siècle dans *Perceforest* (voir J. Lods, *Le roman de Perceforest*, Genève, Lille, 1951, p. 71-72), et les *Vœux du Paon* de Jacques de Longuyon.

de valeurs garanties par le caractère sacré de la parole. Le monde féodal, fondé sur des engagements, des serments oraux, ne peut fonctionner que si le verbe a force de loi.

Les paroles rituelles ont une expression fixée par le savoir-vivre. Les dialogues commencent toujours par des apostrophes, qui marquent la condition sociale comme *sire* ou *chevaliers aventureux* (40), par des invocations du type *si m'ait Diex*. Ces apostrophes et les expressions comme *or me dites, s'il vous plect* ont pour fonction de retarder l'énoncé important en instaurant une communauté de valeurs et de langage. De plus, tout rite policé repose sur des transitions, des détours, raffinements qu'un langage brutal, purement utilitaire méconnaît. La parole discourtoise est en effet rude, marquée par les omissions: ainsi, le géant Taulas de la Montagne agressant un chevalier (§ 178, 41) ne le salue pas, et ne s'inquiète pas de son identité; un *esquier* hostile ne salue pas Lancelot (§ 27, 22); il n'y a pas de défi verbal lors du combat de Boort contre un géant (§ 84, 8); Tristan, fou, pousse des cris comme une bête mais ne parle pas (§ 168, 5).

Le dialogue, lié à une communauté de langage et de valeurs, met rarement en rapport des êtres d'univers différents. La folie qui déclassé Tristan conduit le roi Marc à s'adresser à des bergers: pourtant la différence sociale est estompée, car ceux-ci ignorent l'identité royale. Cependant les *pastours* saluent Marc

<sup>40</sup> L'apostrophe *vassal* que Lancelot adresse à Kahedin (§ 105, 7) est agressive, contrairement à *sire*: voir Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age*, Genève, Droz, 1969, p. 718-719.

(f 184, 8) qui ne semble pas leur répondre. Le roi n'use pas de formules de politesse et commence abruptement à leur parler: *ki est chis hom* (§ 184, 21). Cette économie verbale marque la réticence à s'adresser à un inférieur. Cet embarras apparaît dans l'unique apostrophe que le roi utilise à l'adresse des bergers: l'appellation *signeur enfant* (§ 185, 5) montre que les mécanismes linguistiques de Marc sont liés à la noblesse. Cette expression se trouve en tête de la seule tirade de ce dialogue qui ne soit pas réduite à une brève question: pour pouvoir faire parler un tant soit peu longuement Marc, l'auteur doit recourir à son code habituel, qu'il transpose maladroitement. Les *pastours* dans leurs réponses usent du langage courtois: ils n'omettent ni l'apostrophe *sire* (§ 184, 21; § 184, 29; § 185, 9), ni les exclamations *en non Dieu* (§ 184, 29), *si m'aït Diex* (§ 185, 29 ...).

Malgré le nivellement des langages, l'auteur a senti le caractère étrange d'un tel dialogue et il en a tiré un effet comique. *L'incognito* est un moyen privilégié pour faire sourire (41): ici les bergers, ignorant parler devant le roi, imaginent la réaction qu'il aurait s'il les entendait (§ 184,26). La situation permet aux bergers d'avoir la parole subversive des fous: ils osent émettre la possibilité d'une défaite du roi (§ 184, 33), et le trouvent naïf. Accusé d'être *fol et nice* (§ 185, 15), Marc se voit qualifié par les adjectifs péjoratifs utilisés plus haut au sujet des bergers (§ 169, 35) et ceux-ci l'appellent *enfes* (§ 185, 40) alors que le roi a appelé l'un d'eux *signeur enfant* (§ 185, 5). Pourtant la parole

<sup>41</sup> Voir Ph. Ménard, *op. cit.*, p. 339-342.

des bergers est tolérée, car ils se protègent toujours derrière l'opinion commune (42) et Marc derrière son anonymat.

La stylisation de la présentation des dialogues et de leur insertion dans le texte correspond à leur valeur rituelle. Le salut réciproque est au style indirect (§ 2, 23 par exemple: *si le saluent et il rent lour salu moult bel et mout cortoisement*). L'identité est demandée au style direct (§ 2, 25; § 103, 12 ...). L'intonation n'est indiquée que lorsqu'elle s'éloigne de la norme: on hausse la voix, on *s'escrie* pour défier, mais Hector parle *au plus coïement k'il onques pot* (§ 91, 25) pour prévenir Kahedin qu'il a un comportement discourtois. Au début du dialogue se trouve une phrase introductive avec un verbe de parole comme *dire* puis chaque tirade contient le verbe suppléant *faire* en incise. Souvent le dialogue marque des pauses: quand il reprend on trouve à nouveau une phrase qui ouvre le style direct, en général avec le verbe *respondre*. Une phrase du type *en tel maniere parla adont Kahedins* (§ 96, 19) peut clore l'échange et le style indirect suit fréquemment le style direct (§ 71, 56 ...): ainsi, le passage entre le style direct et la narration se fait grâce à des formes intermédiaires, mentionnant la parole mais sous forme de récit. *Dire* est employé surtout à la périphérie du style direct et *faire* dans les incises, à l'intérieur (§ 80, 2; § 81, 1...): *faire* se trouve dans des énoncés marqués par l'affectivité, alors que

42 Ils partagent l'opinion générale qui accuse le roi (§ 185, 16, § 185,31), mais cette mise en cause reste acceptable dans la mesure où la folie du roi est évoquée sous forme d'hypothèse (*bien se puet*).

*dire* est plus solennel, d'où pour le premier les valeurs d'encadrement du discours direct et la fonction d'assurer la transition entre celui-ci et la narration, et pour le second l'insertion dans le vif des dialogues (43). L'intégration des dialogues dans la narration repose donc sur des schémas identifiables que l'on pourrait encore préciser: à la ritualisation de la parole chevaleresque correspond la codification de sa mise en forme littéraire.

Le dialogue socialisé repose sur une parole rituelle et sacrée. Pourtant même si elle est marquée par un consensus au niveau du code, elle a dans le *Tristan* une agressivité originale. Il ne semble pas y avoir dans ce roman de dialogue sans rivalité. Certes le narrateur mentionne quelquefois des entretiens paisibles, lors des veillées ou pendant les chevauchées oisives (44). Mais l'auteur ne s'attarde pas:

*assés parlerent cele nuit par laiens de pluseurs  
coses et  
d'aventures et puis s'alerent couchier* (§ 24, 30).

Se taire, c'est cesser d'agir, souvent dormir:

43 Sur *dire* et *faire* dans les dialogues, voir L. Spitzer, "Zur Bewertung des "Schöpferischen" in der Sprache", I. romanisch *facere, sagen, Archivum Romanicum*, vol. III, 1924, p. 349-371. Dans les incises, on trouve *et dist* (§ 184, 28; § 185, 9) avec *ce* qui résume les paroles prononcées. Cette reprise fait de l'incise une unité syntaxique plus autonome que *fet ...* où le verbe dépend de l'énoncé direct et ne peut fonctionner seul. L'incise avec *dire* constitue donc une pause dans le style direct, et instaure une distance avec ce discours, qui paraît dès lors moins affectif.

44 Voir la veillée au § 2.1 et les chevauchées où l'on bavarde (§ 60, 1; § 62, 16; § 81, 20).

*Lancelot ne dist plus adonques, ains se repose laiens mout a aise cele nuit (§ 59, 13).*

Les liens entre les joutes physiques et verbales sont deux ordres: d'une part, comme dans tous les romans de chevalerie, la joute est orchestrée par des paroles rituelles, défis, invitations à se battre à l'épée, et d'autre part, ce qui est plus original, la joute oratoire tend à se substituer à la joute physique. Kahedin en effet remet en cause la sacralité de la parole et la rigidité des pratiques chevaleresques. Traditionnellement, les chevaliers ont une parole droite dont la pugnacité rythme les luttes physiques, et seuls les *felons*, les femmes, les marginaux, inaptes au combat, ont le verbe pervers des faibles. Dans le *Tristan en prose*, on trouve les types traditionnels de langues perfides, mais c'est aussi à travers des figures positives comme Lancelot et Kahedin que la sacralité de la parole est remise en question.

Les femmes ont traditionnellement un discours trompeur, certaines à cause de leur malignité naturelle comme la *Damoiselle Mesdisant* (§ 42, 6), d'autres comme Guenevre et Yseut (§ 155, 2; § 96, 22) parce qu'amoureuses elles doivent cacher leurs sentiments adultères. Si pour les *preuz* la parole est sacrée, les mauvais chevaliers ont une parole perverse, comme les *lausangiers* issus de la tradition courtoise (45). Piètre

45 Il en est question au § 133, 7 et au § 134, 29 dans une scène qui reprend en abîme la situation de Tristan et Yseut dénoncés par le neveu de Marc, Audret.

combattant, Keu est souvent moqueur (46) (§ 4, 14-24). Au contraire, traditionnellement, les bons chevaliers n'ont qu'une parole et la respectent. Pourtant Lancelot se doit d'être fidèle à deux promesses contradictoires: celle faite au père de Neronneus et son engagement de chevalier errant à venger la honte infligée à ses compagnons (§ 4, 4). Il tente d'esquiver le combat en convaincant son adversaire, en le priant au nom de la moralité chevaleresque et du droit (§ 10, 16) et en invoquant la raison. L'artifice rhétorique (par exemple la question ironique au § 9, 12) ne suffit pas à rendre efficace ce bon *plait*, cette plaidoirie comme le dit Neronneus ironiquement (§ 10, 25). Lancelot subit une autre contradiction: il a conquis une telle réputation que les chevaliers refusent de se battre contre lui et s'avouent d'emblée vaincus (ce que fera Neronneus dès qu'il connaîtra l'identité de son adversaire). En acquérant, comme le doit tout chevalier, une renommée d'excellence, il s'interdit de remplir le devoir d'un chevalier errant qui est de chercher les épreuves. Lancelot évite donc le *parlement* (§ 38, 27; § 39, 3): le respect de son idéal va de pair avec l'anonymat et le silence.

Pour Kahedin, l'aventure chevaleresque est une valeur discutable, et le langage n'est pas sacré. Il esquivé le combat physique grâce à la lutte verbale, puis il n'hésite pas à mentir en affirmant qu'il n'a

46 Sur Keu railleur et malchanceux au combat, voir M.L. Chênerie, *op. cit.*, p. 455-458.

47 Sur Kahedin, E. Baumgartner, "Le personnage de Kahedin dans le *Tristan en prose*", dans *Mélanges J. Frappier*, 1. I, 1970, p. 77-82.

jamais aimé Yseut. Défié par Palamidés, il refuse de traduire une *querele* (§ 105, 16) en combat: la raison l'empêche de se soumettre aux aléas de la bataille et le convainc de la disproportion entre les risques encourus et l'enjeu. Il ne se battra pas pour une parole car le verbe n'est que jeu, alors que les coups sont réels. Si la parole chevaleresque traditionnelle est sacrée, celle de Kahedin, ironique, est au contraire ludique. Il aime les litotes qui instaurent un décalage entre un mot et le signifié (§ 104, 4; § 121, 21). Il manie l'antiphrase lorsqu'il dit: "*je ki sui uns febles cevaliers*" (§ 121, 24) et l'autodérision en parlant de sa *pel* (§ 121, 28). L'ironie point aussi dans *teus salus, teus acointances* (§ 121,37). Jouant sur l'accumulation et la répétition, il montre que l'on peut réduire ou exagérer l'expression et que le langage n'est que relatif. Le verbe se gonfle à loisir dans les expressions: *si grant gaaing ne si grant preu* (§ 121, 26), *li graindres esfors, li graindres preus et li graindres los* (§ 121, 31), *de ferir et d'abatre et d'ocire et de mehaignier* (§ 121, 32). Il multiplie les termes empruntés au vocabulaire commercial (48) : c'est son intérêt du moment qui le guide et non la fidélité à une parole sacrée et définitive. Il joue au *nice* dont la naïveté questionne les mots (*merveilles* par exemple au § 122, 51) et dénonce l'arbitraire des coutumes au nom du bon sens. Sa fausse maladresse lui permet de *quiter* Keu de sa *querele* alors que celui-ci ne le lui demande pas (§ 122, 29). Comme le jeune Perceval de Chrétien qui,

48 Lancelot fait un *marchié* avec lui (§ 113, 56); Kahedin emploie les termes *avantages* (§ 113, 42), *gaaingnié* (§ 129, 5), *chierement achaté* (§ 129, 3).

pour son malheur, suit mot à mot ce qu'on lui a appris, Kahedin, avec une fausse candeur, respecte comme une parole sacrée l'enseignement de Bliobleris (§ 121, 33-35): il feint d'être fidèle au code chevaleresque, pour montrer que cette attitude conduit nécessairement à des contradictions, puisque, s'il suit le précepte de Bliobleris qui lui interdit de combattre contre un adversaire dont il ignore l'identité, il doit refuser la joute contre Keu, ce qui est discourtois. Il utilise la parole pour montrer que l'aventure a été subvertie et qu'elle n'est plus qu'un principe vide, mécanique, déshumanisé. Il retrouve dans la joute oratoire les qualités qu'ont perdues les combats physiques: le goût de l'imprévu, la souplesse, l'intelligence ... Sa parole est donc doublement offensive: il lutte avec elle contre un idéal qu'il rejette et il met en scène à travers elle les combats dont il rêve.

Son intérêt pour les joutes oratoires conduit Kahedin à se lancer dans les débats: il a un *plait* avec Seguradés au sujet de la beauté d'Yseut, un avec Hector des Marés concernant l'élection du meilleur chevalier (§ 91), un autre avec Palamidés (§ 101, § 102). Les *tensons* et les *partiments* étaient des œuvres poétiques où des opinions contradictoires se trouvaient examinées, et Kahedin, auteur de lais, transpose en prose l'art du débat. C'est pourquoi le débat entre

## LXXII.

Palamidés et Kahedin présente de nombreux traits rhétoriques (49).

Deux débats opposent Kahedin et Keu. Le premier a pour sujet la coutume de Logres qui consiste à enlever l'amie des chevaliers de passage: Keu maîtrise mal l'art oratoire et invoque brièvement la force de la coutume, parole sacrée; Kahedin oppose, dans des développements beaucoup plus nourris, la raison, l'évaluation des risques par le bon sens, et le cœur. Alors que cette coutume fait partie de l'idéal chevaleresque, il la détourne et en fait une *vilonnie* (§ 126, 48, § 126, 49). Un autre débat l'oppose à Keu sur l'intérêt de se battre: Keu parle des incertitudes de Fortune, *topos* littéraire sans originalité à l'époque, alors que Kahedin tient un raisonnement terre à terre et s'appuie sur la sagesse populaire (§ 129, 10).

Pourtant, tous les débats avortent. Lancelot propose la joute. Palamidés ne maîtrise pas l'art oratoire, il parle peu, et propose le combat pour résoudre le conflit. Lorsque Keu, habile railleur en d'autres occasions, se montre capable d'opposer un argument développé (§ 129, 13-22), Kahedin se dérobe et coupe court. Il ne met jamais son point d'honneur à imposer son opinion, puisqu'il finit par dire qu'il n'aime pas sa dame (§ 105, 21) et il ne se laisse jamais convaincre: le débat, ludique, reste gratuit. Palamidés, plus proche

49 On note au § 102 une allusion à Narcisse, le jeu de mots traditionnel sur *amer* et *mort*, un proverbe, et au § 104, un chiasme (*fol trouvai; truis fol*), la répétition de *fous* (sept occurrences) et de *folie* (trois emplois), ainsi qu'une litote (*je ne la has pas*).

de Kahedin que Lancelot, l'a bien compris: tout cela n'est que jeu, *soulas* et *envoiseure* (§ 108, 47) (50).

Kahedin est cultivé: on trouve dans sa bouche les seules allusions du texte à l'Ancien Testament - il mentionne Salomon (§ 108, 23) - et à l'Antiquité - il évoque Narcisse (§ 102, 20). Certes, il n'est pas clerc, mais poète, opposé aux combats gratuits, mais pourtant courageux lorsqu'il le faut, il représente une synthèse des deux idéaux que le Moyen Age a souvent opposés: la *clergie* et la *chevalerie* (51). En cela, il s'apparente à Dinadan (52). Mais il n'est pas le double de ce personnage: Dinadan remet en cause l'amour et refuse les tourments qu'il impose, alors que Kahedin ne peut leur échapper, bien qu'il tente d'oublier Yseut et affirme qu'il ne l'aime pas.

Pourtant, c'est dans le silence que Kahedin atteint la vérité après avoir lutté contre les certitudes figées et illusoire. Il ne feint pas lorsqu'il joute contre son père (§ 142), et sa sincérité amoureuse est indubitable, Les liens au père et à la femme aimée sont trop puissants pour que l'on puisse jouer avec les mots: le verbe retrouve sa sacralité. Kahedin ne sait pas qu'il lutte contre son père, mais le tragique de la

<sup>50</sup> Palamidés a d'ailleurs d'autres points communs avec Kahedin: comme lui il aime Yseut sans espoir, il est poète et chante sa passion dans des monologues.

<sup>51</sup> De nombreux textes littéraires présentent des débats opposant le clerc et le chevalier: voir E. Faral, *Les arts poétiques*, *op. cit.*, p. 191-ss.

<sup>52</sup> Sur ce chevalier qui remet en cause avec verve les valeurs chevaleresques, voir: E. Vinaver, "Un chevalier errant à la recherche du sens du monde", *Mélanges Delbouille*, Gembloux, 1964, p. 677-86 et Ph. Ménard, *op. cit.*, p. 459-461.

## LXXVII.

situation est incompatible avec les *envoisures* verbales et le combat se déroule dans le silence (53), C'est pour ne pas avoir parlé, pour avoir tu son identité, que Kahedin manque de tuer son père ou d'être tué par lui. De même, il s'isolera pour mourir, afin de ne plus avoir à donner le change avec des facéties douloureuses et de pouvoir se livrer à la création poétique (§ 161).

Le monde chevaleresque est donc menacé par la parole. Sacrée, elle conduit à des situations paradoxales où le père et le fils s'entretuent. Kahedin, remettant en cause la rigidité de l'univers chevaleresque, le critique avec des paroles qui portent et il propose comme modèle l'intelligence, la souplesse, la créativité, la finesse qui s'épanouissent dans ses discours jusqu'au moment où la passion rend caduc ce jeu.

L'instance extradiégétique hésite entre une parole immanente et un discours déterminé par une subjectivité. De même, deux conceptions s'affrontent à l'intérieur du récit: face aux chevaliers pour lesquels la parole est sacrée et existe par elle-même une fois qu'elle a été prononcée, Kahedin revendique un discours mobile, ne dépendant que de lui. On reconnaît à l'arrière-plan la querelle des universaux à travers laquelle les penseurs médiévaux posèrent le problème des rapports entre les mots et les choses. L'auteur du *Tristan en prose* n'opte pour aucun des deux points de vue qu'il confronte. Pourtant une

S3 Le combat n'est précédé que par un bref défi (§ 141, 16).

Ensuite le silence est mentionné (§ 141, 50) ainsi que des réflexions intérieures (§ 142, 8; § 142, 24; § 143, 18).

perspective se dégage: la parole n'est pas autonome, car elle dépend d'un locuteur, mais passant de bouche en bouche, elle n'est pas liée à un individu et peut survivre à l'énonciation. Elle se réalise donc successivement de diverses façons. L'importance accordée à la rumeur, à la parole artistique médiatisée, ainsi que l'impossibilité pour l'instance extradiégétique de se définir sans ambiguïté témoignent de cette conception.

Ainsi peuvent aussi s'expliquer les incertitudes quant au locuteur: très souvent, en effet, à cause de l'emploi du style indirect libre, souvent ambigu, on ne sait pas qui parle (54). Enfin, les discours en abîme dans le récit de Neronneus (§ 18-24) mettent en œuvre la circulation de la parole: le narrateur laisse la place à Neronneus qui donne la parole au seigneur du château (§ 19).

Ainsi, entre la formule figée et la syntaxe complexe, entre la sacralité absolue et le caractère relatif, la parole, comme le montrent les dialogues, hésite entre la fermeté et la mouvance. Mais il semble que, se transmettant, la parole change et se maintient tout à la fois et cette conception garantit au roman de perdurer.

**FIN**

S4 *Se tu me fiers bien, et je te ferrai mieus* (§ 141, 16). Ensuite le silence est mentionné (§ 141, 50) ainsi que des réflexions intérieures (§ 142, 8; § 142, 24; § 143, 18).



