



HAL
open science

ÉVOLUTION DES REPRESENTATIONS DE LA COUR DU ROI ARTHUR DEPUIS LA MORT LE ROI ARTU JUSQU'A KAIRO-KO DE NATSUME SOSEKI

Corinne Denoyelle

► **To cite this version:**

Corinne Denoyelle. ÉVOLUTION DES REPRESENTATIONS DE LA COUR DU ROI ARTHUR DEPUIS LA MORT LE ROI ARTU JUSQU'A KAIRO-KO DE NATSUME SOSEKI. Acta Litt&Arts [En ligne], 2019. hal-02561304

HAL Id: hal-02561304

<https://hal.science/hal-02561304>

Submitted on 3 May 2020

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.

ÉVOLUTION DES REPRESENTATIONS DE LA COUR DU ROI ARTHUR DEPUIS LA MORT LE ROI ARTU JUSQU'A KAIRO-KO DE NATSUME SOSEKI

Le personnage du roi Arthur, ses compagnons de la Table Ronde, les dames qui les inspirent ont nourri l'imaginaire de l'Occident depuis maintenant plus de huit siècles. Particulièrement présente dans l'Angleterre victorienne, cette légende est aussi passée au Japon grâce aux rencontres et aux voyages que firent en Occident les intellectuels de l'ère Meiji. C'est ainsi qu'un des plus célèbres écrivains japonais, Natsume Sōseki, a adapté dans un court roman, *Kairo-kō : a dirge* (en français, *Kairo-kō : un chant funèbre*¹), l'histoire de la malheureuse Elaine d'Astolat. C'est un texte au ton très emphatique et archaïsant qui n'a rien à voir avec les récits plus connus, caustiques et vifs, de l'auteur. Sōseki a écrit ce court récit au tout début de sa carrière en 1905, après avoir passé deux années assez malheureuses en Angleterre à étudier la littérature anglaise. Il se trouvait donc à Londres à une époque où le culte victorien pour la légende arthurienne bat son plein tant en poésie, au théâtre² que dans les peintures et illustrations des Préraphaélites. Sa rencontre avec de prestigieux universitaires et médiévistes l'a aussi certainement rendu familier de Thomas Malory et d'Alfred Lord Tennyson dont il possédait de belles éditions. Il y fait une lecture particulière de la légende arthurienne qu'il oriente vers une dimension hiératique voire fantastique. Le roman de Sōseki marque ainsi l'aboutissement d'un processus d'isolement des grandes figures arthuriennes devenant peu à peu des archétypes de la noblesse, de la passion, de la bravoure, voire de la trahison. D'après Sōseki lui-même, ce texte, nourri d'archaïsmes, ne correspondait pas à sa plume naturelle et il se plaint dans une lettre à son ami poète Takahama Kyoshi qu'écrire une page de *Kairo-kō* lui prend autant de temps et d'effort que cinq pages de son célèbre roman, *Je suis un chat* qu'il avait commencé en parallèle³. Cette courte nouvelle, qui reste une curiosité, vaut essentiellement pour les effets poétiques d'écho qui se créent dans la narration, pour la beauté des évocations quasi fantastiques de la nature qui sont très amoindries certainement dans la traduction dont nous disposons en anglais. Au-delà de cette recherche stylistique, ce récit frappe par l'isolement des figures qui le constituent, très éloignées des personnages des récits médiévaux qui sont eux au contraire insérés dans une cour royale grouillante de serviteurs, de courtisans et de rumeurs. Sōseki a été très inspiré par les illustrations de l'édition de Malory qu'il possédait et qui avait été illustrée par Aubrey V.

¹ Traduit en anglais par Toshiyuki Takamiya et Andrew Armour, dans *Arthurian Literature II*, 1982.

² Voir la pièce de J. Commyns Carr, *King Arthur*, produite en 1895.

³ Toshiyuki Takamiya et Andrew Armour, introduction à leur traduction, *Arthurian Literature II*, 1982.

Beardsley⁴, un peintre et illustrateur caractéristique de l'Art Nouveau, lui-même très fortement inspiré par la peinture japonaise. Aubrey V. Beardsley, disciple de Dante Gabriel Rosseti, fait entrer une nouvelle représentation picturale dans l'univers arthurien à base d'aplats, de frises fleuries qui isolent des personnages dans des décors stylisés. Ces illustrations ont peut-être eu une influence décisive sur Sōseki dans la manière dont il statue les personnages hors de tout cadre historique.

Nous voudrions donc étudier ici l'évolution des descriptions de cet espace social qu'est la cour du roi de Logres dans les romans médiévaux, dans les *Idylls of the King* de Tennyson et dans la nouvelle de Sōseki afin de montrer comment naît le traitement particulier des personnages qu'il fait. Nous repartirons pour cette étude des sources originelles de l'épisode de la triste demoiselle d'Astolat dans la *Mort le roi Artu* pour en examiner les mises en scène anciennes. Là où les auteurs médiévaux figurent des personnages obligés de s'isoler d'une foule omniprésente, Sōseki les détache dans une architecture vide et hiératique.

Elaine d'Astolat est la jeune fille d'un vieux chevalier qui héberge pour une nuit, le preux Lancelot en partance pour le tournoi de Winchester. Le héros, qui veut voyager incognito, lui confie son bouclier afin qu'on ne le reconnaisse pas lors du tournoi. En échange, elle lui demande de concourir sous ses couleurs, c'est-à-dire concrètement d'accrocher la manche de sa robe à son casque. Comme il n'avait jamais jusque-là accordé une telle faveur à aucune femme, la reine Guenièvre dont il est l'amoureux passionné depuis sa jeunesse devient très jalouse. Lancelot toutefois ne lui est pas infidèle et Elaine, sachant qu'elle n'a aucun espoir de recevoir son amour, se laisse mourir de douleur. Son corps, placé sur bateau sur la Tamise, arrive jusqu'à Camelot où la cour le découvre et lit la lettre explicative qui l'accompagne par laquelle la reine comprend enfin la vanité de sa jalousie. Cette histoire avait été initialement racontée dans *La Mort le roi Artu*, le magnifique et tragique roman qui termine le long cycle du *Lancelot-Graal* écrit au XIII^e siècle. Elle a pour fonction, à l'origine, d'illustrer les errements que la jalousie de Guenièvre fait courir au couple qu'elle forme avec Lancelot. Traduit en moyen anglais, reprise, étoffée et transformée à la fin du XV^e siècle par Sir Thomas Malory, cet épisode gagne une notoriété mondiale consacrée au XIX^e siècle autant par les poèmes de Sir Alfred Lord Tennyson que par les peintures des Préraphaélites⁵. Il prend, au fil

⁴ C'est l'analyse d'Etō Jun dans sa thèse, *Sōseki to Āsā -ō densetsu (Sōseki et la légende arthurienne)*, Tokyo, Presses universitaires de Tokyo, 1975. Merci à Taku Kuroiwa pour le résumé qu'il m'en a fait. Un compte-rendu de cette thèse est aussi disponible dans le *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 28 (1976), p. 159-160.

⁵ Voir par exemple Louis Rhead (1857-1926), ou John Melhuish Strudwick (1849-1937).

de ses réécritures une valeur en soi illustrant les affres d'un amour non réciproque et le sacrifice d'une pure jeune fille à sa passion amoureuse.

Sōseki ne s'intéresse ici qu'à ce simple épisode devenu autonome qui n'était chez ses prédécesseurs qu'une étape dans une intrigue menant à la catastrophe finale. Il y intègre aussi l'épisode de la dame de Shalott, issu d'un autre poème de Tennyson assez proche de celui d'Elaine d'Escalott. Ce resserrement narratif s'accompagne chez Sōseki d'un resserrement sur les personnages. La cour bruissante et bruyante du roman médiéval s'efface pour laisser au premier plan les acteurs du drame.

Dans le roman du XIII^e siècle, la cour joue quasiment le rôle d'un personnage à part entière. Entre Arthur, Guenièvre, Lancelot, elle occupe toute la place et c'est son action qui oblige les personnages à prendre des décisions importantes. Les relations entre les gens de cour et le roi et la reine se caractérisent par un mélange de proximité et de distance, distance qui semble prendre le pas dans les récits suivants jusqu'à totalement isoler les personnages de Sōseki. Chez Tennyson, les héros sont moins insérés dans la cour dont ils feraient partie que face à elle, différents de nature des courtisans ordinaires. Chez Sōseki, ils sont seuls, coupés des autres, figés dans la solitude d'une architecture écrasante.

Nous observerons ainsi dans les récits⁶ des quatre époques le rôle de la rumeur, l'entourage des puissants puis la mise en scène de deux moments clés du récit : la révélation à Guenièvre de la supposée infidélité de Lancelot et enfin l'arrivée du corps d'Elaine à la cour.

1. LES RUMEURS

Le danger que représente la découverte de l'adultère royal n'est jamais sous-estimé mais il est figuré différemment et est plus ou moins pris au sérieux selon les auteurs qui le traitent.

Dans le roman médiéval français, la rumeur de leurs amours ne semble pas généralisée. Elle est, un temps, concentrée en la personne d'Agravain, qui, seul, fait part de ses soupçons au roi Arthur. Ce mauvais frère de Gauvain symbolise le risque que courent les amants en même temps qu'il témoigne de la proximité d'un grand baron avec son suzerain.

⁶ *La Mort le roi Artu*, édition Jean Frappier, Paris, Champion, , Thomas Malory, *La Morte d'Arthur* (1450), A.L. Tennyson, *Idylls of the King*, 1855 ; Sōseki, *Kairo-kō : a Dirge*, 1905 traduit par Toshiyuki Takamiya et Andrew Armour

Chez Malory, la cour semble plus nombreuse et plus attentive, bruissante de rumeurs. Lancelot retombant dans les bras de Guenièvre après la Quête du Graal fait l'objet de nombreux commentaires :

So they loved together more hotter than they did toforehand, and has such privy draughts together, that **many in the court spake of it**, and in especial Sir Agravain, Sir Gawain's brother, for he was ever open-mouthed [...] And ever as much as he might he withdrew him from the company and fellowship of Queen Guenever, for to eschew the slander and noise. (*Le Morte d'Arthur*, p. 373)

Lancelot et la reine sont épiés et, de ce fait, obligés de modifier leur comportement. On voit derrière ces quelques remarques se dessiner l'image d'une cour nombreuse, pleine de courtisans toujours prompts aux ragots. La rumeur provient d'un des barons d'Arthur, son neveu Agravain, mais aussi de la foule anonyme des courtisans. C'est pour cette raison que la reine envoie son amant combattre au tournoi de Winchester alors qu'il se relève à peine d'une grave blessure :

So when the king was departed, the queen called Sir Launcelot to her, and said thus :
« Sir Launcelot, ye are greatly to blame this to hold you behind my lord ; what, trow ye, what will your enemies and mine say and deem ? nought else but “See how Sir Launcelot holdeth him ever behind the king, and so doth the queen, for that they would have their pleasure together.” And thus will they say, said the queen to Sir Launcelot, have ye no doubt thereof. » (*Le Morte d'Arthur*, p. 388)

Le roi, toutefois, est-il informé de cette rumeur ? difficile à savoir. On ne voit pas dans ce passage l'échelon intermédiaire qui aurait fait passer l'information jusqu'au roi.

Chez Tennyson, la rumeur existe aussi mais elle n'est pas forcément dangereuse répond Lancelot à sa reine qui le presse d'être prudent : « the crowd / Will murmur “Lo the shameless ones, who takes / their pastime now the trustful King is gone.” » :

« Are ye so wise ? ye were not once so wise
My Queen, that summer, when ye loved me first
Then of the crowd ye took no more account
Than of the myriad cricket of the mead,
When its own voice clings to each blade of grass,
And every voice is nothing. As to the knights
Them surely can I silence with all ease.
But now my loyal worship is allow'd
Of all men : many a bard, without my offence
Has link'd our names together in his lay.” (*Idylls of the King*, p. 91)

Le soupçon n'est plus cette fois dans la foule, dont la voix est aussi insignifiante que celle des criquets. La rumeur est même positive, elle se fait lai, chanson de bardes, légende, elle

n'oblige pas les amoureux à changer leur comportement. Le soupçon en revanche est désormais dans les yeux du roi dont les héros se sentent regardés : la faute a été intériorisée. Le combat des héros n'est plus avec une foule malveillante, il est avec leur conscience et la certitude de blesser le digne roi. Lancelot mentant pour ne pas accompagner le roi à Winchester sait que le roi sait.

“Sir King, mine ancien wound is hardly whole
And lets me from the saddle;” and the King
Glanced first at him, then her, and went his way. (*ibid.*)

À l'époque moderne, c'est donc moins la rumeur des courtisans qui importe que la conscience morale intérieure des héros. La foule n'intervient plus pour les observer. Ils ne sont plus eux-mêmes insérés dans un cadre social.

Chez Sōseki enfin, Guenièvre évoque des rumeurs alarmantes (« Scatter the clouds of suspicio, these rumours that gather about us » (p. 14), mais elles sont moins inquiétantes que les échos qui résonnent sous les plafonds des pièces vides et que le rêve de serpent et de couronne qu'a fait la reine, dont le récit seul pousse Lancelot à partir à Winchester :

Having fought in battle more than seventy-five times, never unhorsed or even slipped from his stirrups, Lancelot was the bravest of knights. yet this dream perturbed him. (*A Dirge*, p. 15)

Le cadre social

Le contraste est frappant dans la scène du départ de Lancelot entre les différents récits, même si les motivations des personnages sont différentes dans chaque ouvrage⁷. Dans le roman français médiéval, Lancelot en partant suit la procédure normale de préparatifs de départ.

Et Lancelos, si tost comme il sot que li rois estoit metüz, et ceus qui a Wincestre devoient aller, il se leva de son lit, puis s'apareilla et puis vint à la reïne et li dist :
[...]
Et il se part maintenant de leanz, et s'en revient a son ostel et demeure illuec jusqu'à la nuit.
Au soir, quant il fu anuitié, si tost comme il furent communalment couchié par la cité de Kamaalot, si vint Lancelos a son escuier et li dist... (La mort le roi Artu, p. 6)

⁷ Dans la *Mort le roi Artu*, Lancelot fait croire qu'il ne part pas au tournoi parce qu'il veut y participer incognito. Guenièvre est privée de tournoi par le roi qui cherche ainsi à prendre les amants en flagrant délit. Mais Lancelot lui annonce tout de suite qu'il va participer au tournoi et part avec son congé. Dans *le Morte d'Arthur*, Lancelot est effectivement blessé et c'est Guenièvre qui fait croire au roi qu'elle n'a pas envie d'assister au tournoi, mais elle y envoie cependant Lancelot de peur des rumeurs. Dans *Idylls of the King*, la reine refuse d'y assister, pousse Lancelot à rester auprès d'elle avant de changer brusquement d'avis et de l'envoyer combattre. Dans *Kairo-kō : a Dirge*, on ne sait pas les prétextes donnés, mais elle pousse ensuite Lancelot à partir à cause d'un rêve sinistre qu'elle a fait.

Lancelot est un noble chevalier qui est visiblement en phase avec la vie de cour : d'abord, il ne vit pas lui-même au palais, mais à son *ostel* dans la ville. Il est informé – sans doute par un serviteur – du départ du roi. Il se rend au palais pour parler à la reine et prendre congé, et prépare enfin son départ avec un écuyer. Le texte se rappelle ici que l'on a affaire à l'un des puissants barons du roi Arthur, chef de son lignage, roi de son royaume de Benoïc. Il n'est jamais isolé, mais est entouré de « sa compagnie », de ses barons qui lui resteront fidèles en toutes circonstances : c'est à Bohort et Lyonnell, ses cousins, à Hector, son frère qu'il fait part de sa décision de ne pas se rendre au tournoi de Winchester sous le prétexte qu'il est blessé (*Mort le roi Artu*, p. 4), préférant en réalité s'y rendre incognito pour mieux éprouver sa valeur face à ses adversaires. Cette insertion même dans un cadre social et féodal rend les événements intéressants et l'épisode du tournoi de Winchester humainement complexe, car Bohort, son plus fidèle vassal, le blesse gravement, faute de l'avoir reconnu et s'en blâme ensuite très fortement.

C'est moins net chez Thomas Malory, mais Lancelot part cependant après avoir entendu la messe, avoir déjeuné et avoir pris congé de la reine. Le roi est parti mais les structures sociales ne changent pas pour autant

Chez Tennyson, aucune description n'est faite du départ de Lancelot. En revanche, la conversation qu'il a avec Guenièvre crée un vif contraste entre la pureté d'Elaine, simple jeune fille amoureuse et le péché de Guenièvre, femme fatale, qui pousse les hommes à leur perte. La conversation dans laquelle Guenièvre persuade Lancelot de participer au tournoi reflète sa perversité.

Chez Sōseki, en revanche, le palais s'est vidé et s'est transformé en un saisissant décor pour des amants en proie à la passion. Les premières lignes de la nouvelle, qui commence *in medias res*, sont frappantes par l'attention donnée à l'architecture du vide qui semble écraser les amants sous le silence :

Five, ten score in number, all the knights mustered and made ready to hasten northwards to the tournament. All that remained behind among the ancient stones of the castle of Camelot was the rustling of Queen Guinevere's long robes. (*A Dirge*, p. 12)

Le château semble totalement déserté. Ce vide est incongru, voire fantastique, comme si le château était abandonné, traversé de courants d'air et d'étranges échos.

All that could be made out in the gathered gloom was the flower on the portière. To left and right, the shadows of the tall pillars fell about the passages, but being shadows, they were silent. It appeared that the only living things present were the man and woman in the room. (*A Dirge*, p. 13)

Le départ du chevalier se déroule dans une cour silencieuse figée dans le temps :

Turning, he hastened down the stone steps without looking back. Presently, Guinevere heard a horse neigh thrice and the sound of steel-shod hooves striking the flags of the courtyard. Descending from the high chamber, she found a window directly overlooking the gate through which the knight must pass, and there she awaited his departure. (*A Dirge*, p. 16)

Passant sous la fenêtre alors que la reine se penchait, Lancelot récupère in extremis la couronne qu'elle était sur le point de perdre et la lui redonne :

Lancelot lifted it up on the point of his lance to the window, offering it back to Guinevere. Their eyes suddenly met; "O cursed crown !" she swore as she took it. "Fare thee well!" Lancelot shouted back, spurring the soft belly of his mount. With a wave of his white panache he was gone, leaving behind only a cloud of dust. (ibidem)

Cette scène symbolique très spectaculaire, très visuelle, que l'on croirait vraiment sortie d'un tableau d'un peintre Préraphaélite, nous projette dans un Moyen Âge de fantaisie où le drame se concentre dans des grandes figures qui symbolisent les passions humaines, détachées de toute réalité de l'époque. Le Moyen Âge décrit ici est un cadre grandiose qui embellit, agrandit, statufie les personnages

C'est encore plus flagrant quand on observe le statut de Guenièvre. Rappelons qu'elle est la reine de Logres, le royaume le plus puissant de l'Occident selon l'histoire. Où sont ses suivantes ? Il est inimaginable qu'elle puisse être seule. Dans le roman médiéval, la reine ne peut exprimer les souffrances de son cœur amoureux si ce n'est à chaque fois qu'en s'isolant explicitement dans sa chambre.

2. LA REVELATION A GUENIEVRE DE LA FAVEUR DE LANCELOT A L'EGARD DE LA JEUNE FILLE

La manière dont la reine est informée des éventuelles amours de Lancelot est aussi significative de sa relation à la cour : dans les romans médiévaux, les barons jouent leur rôle d'intermédiaire et lui parlent ouvertement de ce qui s'est passé à Winchester ; chez Tennyson, elle n'est plus en contact avec ses hommes et n'apprend la nouvelle que par les rumeurs. Chez Sōseki, elle ne rencontre que le silence.

Dans le roman français du XIII^e siècle, l'anonymat de Lancelot est assez vite éventé. Au retour du roi et de ses compagnons de Winchester, la cour bruisse à nouveau de paroles :

Et quant il furent descendu, assez fu qui demanda nouveles del tournoiemment et qui l'avoit veincu. Mes il n'en avoit nul, fors le roi et monseigneur Gauvain et Girflet qui leur seüst a dire veraies nouveles, ne cil ne le vouloient pas encore descouvrir, por ce que il savoient bien que Lancelos se voloit celer. (*La Mort le roi Artu*, p. 30)

Dans la scène suivante, la reine est visiblement face à un groupe de barons : elle interroge Gauvain en public, devant Girflet qui ajoute des précisions. Elle interroge ensuite Bohort à son retour. La rumeur des amours entre Lancelot et Elaine se développe dans un univers où tous se côtoient : un jour, installés à une fenêtre, Gauvain et son oncle discutent et Gauvain raconte au roi ce qu'il sait ou ce qu'il imagine savoir des relations entre Lancelot et la demoiselle d'Escalot. On imagine une scène de discussion intime entre le roi et son neveu, son plus proche compagnon. D'ailleurs dans son édition, Jean Frappier la résume comme « confidence de Gauvain au roi », cependant, la reine n'est pas loin, l'isolement n'est pas parfait, la confidence est visiblement entendue :

« la reïne estoit apuiee toute pensive a unes autres fenestres et oï quanque li rois et messire Gauvains distrent ; si vint avant et dist... »

La reine se plaint de cette nouvelle scandaleuse à Bohort, qui se plaint à Hector, qui annonce au roi leur départ en quête de Lancelot. C'est un monde de paroles, les informations circulent avec une assez faible distance entre le couple royal et leurs barons. De même, chez Malory, on retrouve la même circulation de parole et la nouvelle que c'est Lancelot qui portait la manche de la belle demoiselle d'Astolat se répand ouvertement : « So the king and all came to London and there Sir Gawain openly disclosed to all the court that it was sir Launcelot that jousted best. » (*Le Morte d'Arthur*, p. 402).

En revanche, chez Tennyson comme chez Sōseki, c'est Arthur seul qui révèle à la reine le déroulement du tournoi et les éventuelles amours de son chevalier jusqu'à ce que Gauvain en propage la rumeur, mais ce dernier n'est pas présenté en situation de discussion directe avec la reine :

Then [Gawain] shook his hair, strode off and buzz'd abroad
About the maid of Astolat, and her love.
All ears were prick'd at once, all tongues were losed [...]
So ran the tale like fire about the court,
Fire in dry stubble a nine-days' wonder flared:
Till ev'n the knights at banquet twice or thrice
Forgot to drink to Lancelot and the Queen,

And pledging Lancelot and the lily maid
Smiled at each other. (*Idylls of the King*, p. 101)

La parole existe mais il n'y a plus de barons, ces magnifiques personnages secondaires qui jouaient les intermédiaires et complexifiaient les relations.

Une fois encore chez Sōseki, le contraste est encore plus fort et la parole ne circule ni sous forme d'information ni sous forme de rumeur. Guenièvre attend dans la solitude le retour de son amant.

All of the knights had returned from the tournament in the north ; all save Lancelot, of whom there was no sign. She waited eagerly but as the days passed, even her hopes of hearing some news of him waned. No longer did she look up expectantly at the sound of men riding into the castle courtyard. [...]
“Our latecomer is biding his time”, remarked Arthur who had, until then shown no concern over Lancelot’s absence. (*A Dirge*, p. 26)

C'est donc seul avec Guenièvre, dans une longue salle du trône en apparence déserte que le roi et la reine se racontent leurs doutes. Le décor frappe par son vide écrasant⁸ :

Two steps lead up to the regal dais which lay at the far end of a high-vaulted hall. Built of solid stone, it was half-covered with a thick rug. There stood the large throne in which King Arthur now reclined.
“Though little is the time we are allotted to bide”, murmured Guinevere, half in answer. She sat on a tabouret to the King’s left just an arm’s length away. Her reply had been purposely distant, but, in truth, her heart leapt at the mere mention of Lancelot. However, since the conversation had taken such a fortunate turn, she would regret having withered the opportunity with the icy breath of indifference. (*ibidem*)

L'intimité (relative) des fenêtres du XIII^e siècle a été remplacée par ce cadre solennel et majestueux où la reine semble toute petite à côté de son roi, qui, seul, lui annonce l'épisode de la manche d'Elaine et se plaît à lui rappeler des souvenirs en scrutant sur son visage les tourments de la passion et de la jalousie. La pièce est cette fois immense mais plus personne ne les entend : huis-clos terrible dans un vide terrifiant dans lequel l'auteur détaille les sentiments des personnages.

Leurs froides confidences sont brutalement interrompues par une groupe de chevaliers qui font une entrée visiblement exceptionnelle dans le but de dénoncer l'adultère de la reine :

Arthur fell silent. He stood up from his throne and approached Guinevere. Taking her head between his hands, he looked down into her eyes. Perhaps these memories

⁸ On rapprochera cette salle du trône imposante des décors de J. Comyns Carr pour son *King Arthur*, voir des images sur le site Camelot Project : <http://d.lib.rochester.edu/camelot/publication/souvenir-of-king-arthur-presented-at-the-lyceum-theatre>.

had stirred fresh affection in his heart. But her cheeks were as cold as a corpse; his hands withdrew at the touch. Just then, the distant sound of people advancing down the passage could be heard; their voices, raised in debate, approached the hall. (id., p. 29)

Treize hommes pénètrent dans la salle : d'abord Mordred et Agravain, suivis ensuite de onze autres qui resteront anonymes.

After them a disorderly throng crowded into the hall and ranged themselves behind Mordred, their leader. In all, thirteen men stood facing the King. This was no trifling matter. (ibidem)

C'est un petit nombre pour une foule mais elle ne représente pas une rumeur, elle vient accuser la reine de trahison comme un chœur qui renforce la parole du soliste, Mordred :

With a glint in his hawk-like eyes, he turned to the twelve men mustered behind him. At the sign, they all raised their arms and chanted, 'God knows all. Evil will out!' (id., p.30)

Mise en scène dans une esthétique plus théâtrale et visuelle que romanesque, la cour n'est pas un cercle de compagnons entourant le roi, c'est un groupe d'hommes en opposition. Les courtisans forment un bloc antagoniste, une masse compacte, à peine détachée en individus, qui s'oppose à la reine et au roi, isolés. La cour n'existe pas comme organisation sociale ni comme communauté, il y a un homme et une femme dans un grand château vide, face à un groupe d'hommes tous identiques dans leur hostilité.

On a la même construction du groupe à la fin de la nouvelle au moment où le bateau dans lequel gît le corps d'Elaine arrive à Camelot porté par les eaux de la Tamise. Dans cette scène, la représentation de la cour sera très aussi différente selon les romans. Le processus de découverte du bateau varie selon la représentation du pouvoir sous-jacente aux romans.

La découverte du bateau

Dans *La Mort le roi Artu*, la découverte du bateau se fait dans le cadre d'une journée de cour un peu assombrie par un duel judiciaire annoncé qui devrait inculper la reine. La manière dont est gérée cette découverte est significative d'une cour pleine de gens, tous occupés à leurs tâches, où le roi n'est finalement qu'un parmi les autres. Il est le premier à apercevoir ce bateau qui arrive par la rivière sous la tour :

Li rois avoit mengié atout grant compaignie de chevaliers et estoit as fenestres de la sale et regardoit contreval la riviere [...] Quant [il] vit arriver la nacele qui tant estoit bele et riche, il la moustra a monseigneur Gauvain et li dist :
« Biaux niés, veez la plus bele nacele que ge onques mes veïsse. Alons veoir qu'il a

dedenz.

– Alons », fet messire Gauvains. (*La Mort le roi Artu*, p. 87-88)

Aussitôt qu'il voit la nacelle, il partage l'information avec Gauvain qui l'accompagne constamment. Les deux hommes montent les premiers dans la barge, voient le corps sans vie d'Elaine d'Escalot, lisent la lettre qu'elle tient à la main racontant son triste destin. À ce moment, d'autres membres de la cour ont eux-mêmes aperçu le bateau et s'en approchent. On remarque ici la curiosité spontanée de toutes les personnes qui vivent à Camelot attirées par cette étrange merveille :

Endementiers que il regardoient les letres et la damoisele, que il plaignoient sa mescheance, li haut home furent descendu del palés et venu au pié de la tour pour veoir qu'il avoit en la nacele. [...] si s'assemblent li un et li autre por veoir cele merveille. (*ibidem*)

La cour est donc un corps organique qui a sa propre vie et son propre mouvement. Le roi n'est guère différent des autres, si ce n'est qu'il est le premier. C'est dans ce mouvement que les informations se répandent par vagues concentriques à partir du roi.

Et li rois commença a conter a monseigneur Yvain et a Gaheriet la vérité de la damoisele. [...] et cil le racontent as autres qui moult estoient engrant de savoir en la vérité ; si en est montee la parole et d'une part et d'autre que la reine en set toute la certeinneté ainsi comme ele estoit avenue. (*ibidem*)

Les barons servent d'intermédiaire entre la source de l'information, le roi, et la population des courtisans inférieurs. Ils structurent cet espace à la fois de manière verticale et horizontale. La reine n'a sans doute pas besoin de se déplacer. La rumeur court jusqu'à elle, peut-être jusqu'à sa chambre où, dès les lignes suivantes, elle regrette son intransigeante jalousie. C'est donc dans ce roman un vaste ensemble de gens qui constitue la cour, un réseau complexe et hiérarchisé.

La hiérarchie et l'organisation des fonctions est un peu différente dans le roman de Malory. Le roi et la reine sont ensemble en train de discuter quand ils voient arriver le bateau sur la Tamise, situation rarissime dans les romans médiévaux français où leur intimité amicale n'est, à ma connaissance, jamais montrée :

So by fortune King Arthur and the Queen Guenever were speaking together at a window, and so as they looked into Thames they espied this black barget and had marvel what it meant. Then the king called sir Kay, and showed it him. (*Le Morte d'Arthur*, p. 414)

Le roi ne s'abaisse pas à aller voir par lui-même de quoi il s'agit, il délègue cette tâche à un subalterne digne de confiance, Keu qui doit être accompagné de trois compagnons, parmi lesquels Brandiles et Agravaïn. Cette fois, les barons jouent un rôle d'intermédiaire mais surtout d'écran entre le roi et l'événement.

Then these four knights departed and came to the barget and went in ; and there they found the fairest corpse lying in a rich bed [...] so these four knights returned unto the king again, and told him what they found. (*ibidem*)

C'est une fois qu'ils lui ont fait leur rapport que le roi va voir cette merveille. La hiérarchie de l'information est respectée et le roi ne se déplace que parce que le spectacle en vaut vraiment la peine.

And so then the king took the queen by the hand, and went thither. Then the king made the barget to be holden fast, and then the king and the queen entered with certain knights with them. (*ibidem*)

On devine à ces petits détails de mise en scène tout un decorum royal : le roi et la reine descendant en se donnant la main, dans une mise en cérémonie du couple royal ne se déplaçant, jamais seuls puisqu'une partie de leurs courtisans entrent avec eux dans la barge après qu'on a demandé à des serviteurs anonymes n'accédant même pas au statut de complément d'agent de maintenir la barge. De même la lecture de la lettre de la demoiselle suit la procédure qui sied à au rang du roi et de la reine :

So then the king and the queen went out of the barget and so commanded a certain to await upon the barget. And so when the king was come within his chamber, he called many knights about him, and said that he would wit openly what was written within that letter. Then the king brake it, and made a clerk to read it. (*id.*, p. 415)

Entre le roman du XIII^e siècle et celui de Malory, le protocole a été renforcé, la distance entre le roi et ses hommes est agrandie.

Chez Tennyson, cette organisation de la cour se maintient, séparant strictement le menu peuple de la cour, sentinelles et badauds, du couple royal :

[...] and the barge
On to the palace doorway sliding, paused.
There two stood arm'd and kept the door; to whom
All up the marble stair, tier over tier,
Were added mouths that gaped, and eyes that's ask'd
"What is it?" [...] and they said,
"He is enchanted, cannot speak – and she,
Look how she sleeps – The Fairy Queen, so fair!
Yea, but how pale! What are they ? [...]"

While they babbled of the King, the King
Came girt with knights... (*Idylls of the King*, p. 110)

Le rythme haché de ces paroles imite les propos divers de ceux qui se rassemblent cette fois avant que le roi lui-même n'y descende. Le roi oriente un groupe déjà constitué en dehors de lui. Deux grandes figures de la cour, Perceval et Galaad, symboles eux-mêmes de la jeunesse et de la pureté seront mis à contribution pour porter dans la grande salle le corps de la jeune fille. Serviteurs nobles, ils ne servent pas toutefois d'intermédiaire. Le roi lit lui-même la lettre face à une cour attendrie :

Thus he read ;
And ever in the reading, lords and dames
Wept, looking often from his face who read
To hers which lay so silent. (*ibidem*)

Face au groupe des courtisans, le roi et la reine sont isolés. La parole du roi se heurte au silence de la reine devant un groupe de spectateurs dont ils sont irrémédiablement coupés. Aucune communauté ne les rassemble.

Chez Sōseki, il n'y a plus aucune hiérarchie car il n'y a plus de réseau humain rassemblant inférieurs et supérieurs. Le pouvoir tel qu'il le représente dans son récit peut-il renvoyer aux concepts impériaux japonais ? La distance est humainement incommensurable entre le couple royal et les courtisans. Le bateau arrive alors que les chevaliers guidés par Mordred confrontaient la reine, comme on l'a vu précédemment :

Suddenly cries of 'Black ! Black !' echoed around the stones of the castle, like the distant moan of the winter wind. Then they heard the rasp of rusty chains and the thunderous knell of doom as the river floodgates grated open. They looked at each other in bewilderment, filled with a terrible foreboding. (*A Dirge* p. 30)

C'est moins la rumeur de la foule ou des sentinelles qui emplissent l'architecture vide du château que son écho, le gémissement du vent, le bruit, fantastique, quasi infernal, des chaînes rouillées. Tous les personnages de la cour voient arriver le bateau, mais le roi et la reine semblent appartenir à un autre espace :

The black boat came to rest alongside the floodgates of the castle of Camelot. [...].
The floodgates opened to reveal a long flight of stone steps. There were gathered all the men and women of Camelot. In front stood King Arthur and Queen Guinevere. (*A Dirge*, p. 35)

L'arrivée d'Elaine est accueillie dans le silence. La cour présente ici n'est plus un organisme vivant, c'est un mur de figures solennelles, silencieuses, statufiées, comme dans un tableau.

Seul le roi s'interroge : « “Who is she ?” asked the King in a deep and dignified voice ». La reine descend soudain sur le bateau pour prendre la lettre et baiser sur le front la pauvre jeune fille :

« Fair maid ! » she whispered, and a hot tear fell onto an ice-cold cheek.
Behind her, thirteen knights turned and looked at one another. (*ibidem*)

Ce sont les tout derniers mots du texte qui signalent une fin énigmatique. Quel est le sens des mots de Guenièvre et de la larme qu'elle verse pour la jeune fille ? Est-ce de la pitié ou le soulagement de reconnaître la fidélité de Lancelot ou le désespoir partagé de cet amour solitaire ? Quel est aussi le sens des regards échangés entre les chevaliers ? surprise ? connivence ? Difficile de vraiment trancher quand l'auteur lui-même nous laisse contempler un tableau. Constatons essentiellement que là encore, c'est le silence qui domine, brisé seulement par une voix plaintive qui chante sur l'eau la complainte funèbre annoncée par le titre. La cour est silencieuse, non individualisée, massive, sans rien qui distingue tel ou tel.

Ces quatre récits permettent d'observer différents niveaux de transfert culturel : le récit en ancien français passé en moyen anglais deux siècles après sa rédaction initiale, adapté en anglais moderne dans la société victorienne est transposé en images. Celles-ci subissent l'influence japonaise et ont à leur tour une influence sur l'écriture de Sōseki. L'Angleterre industrielle du XIX^e siècle avait trouvé dans le Moyen Âge des Préraphaélites un moyen de rêver face à la mise sous tutelle de l'homme et de la nature par la machine. Mais chez Tennyson, le drame s'est intériorisé : la noblesse de Lancelot le plonge désormais dans l'angoisse du péché et de la déloyauté qu'une femme infidèle le pousse à commettre vis à vis de son roi. Au chevalier socialement intégré de la *Mort le roi Artu* s'est substitué un individu en proie au doute, que les souffrances morales empêchent de sombrer complètement dans le vice. De son côté, quel intérêt Sōseki, un intellectuel de l'ère Meiji, pouvait-il trouver à cette représentation traditionnelle occidentale d'un amour coupable et passionné ? Si certains ont proposé une lecture biographique⁹ de cette nouvelle, on peut aussi y voir un exercice de style d'un écrivain débutant, cherchant une transposition écrite à des images prégnantes et jouant avec un imaginaire grandiose puissamment marqué par un héritage culturel exotique et fascinant. C'est un univers rêvé qu'il nous propose ainsi où une humanité plus grande se heurte à la violence des sentiments, plein d'échos des mondes anciens, et qui garde pour longtemps sa dimension énigmatique.

⁹ C'est une des hypothèses de la thèse d'Êto Jun, *Sōseki et la légende arthurienne*, 1975.

DENOYELLE

Bibliographie

Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, éd. Larry D. Benson, Cambridge ; London : Harvard university press, copyright 1976

Alfred Lord Tennyson, *Idylls of the King*, London : Mac Millan, 1928

La Mort le roi Artu, éd. Par Jean Frappier, Genève : Droz ; Paris : M. J. Minard, 1964

Natsume Sōseki, *Kairo-kō : a dirge* traduit en anglais par Toshiyuki Takamiya et Andrew Armour, dans Richard Barber et alii, *Arthurian Literature II*, Woolbridge, Suffolk, D.S. Brewer, 1982.