



**HAL**  
open science

# Dictionis granditate : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIIIe siècle<sup>1</sup>

Catherine Nicolas

► **To cite this version:**

Catherine Nicolas. Dictionis granditate : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIIIe siècle<sup>1</sup>. Cahiers d'Études du Religieux. Recherches Interdisciplinaires- CERRI, 2011, La conversion. Antiquité et Moyen Âge, 9, 10.4000/cerri.867 . hal-03814765

**HAL Id: hal-03814765**

**<https://hal.science/hal-03814765v1>**

Submitted on 28 Nov 2022

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

# Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires

9 | 2011

La conversion : Antiquité et Moyen Age

---

## Dictionis granditate : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>

CATHERINE NICOLAS

<https://doi.org/10.4000/cerri.867>

---

### Abstracts

Français English

Cette étude se propose d'étudier la conversion dans les Hauts Livres du Graal en prose sous l'angle rhétorique et poétique. Pour ce faire, elle pose l'hypothèse que ces romans, pourtant très différents les uns des autres, mettent en œuvre une poétique commune, et soutient l'idée que cette poétique pourrait être très voisine de celle énoncée par Geoffroy de Vinsauf dans sa *Poetria Nova* : faire parler la Croix pour convertir le lecteur. Elle s'appuiera sur la *Poetria Nova*, mais également sur les écrits de saint Bernard et de Césaire de Heisterbach pour comprendre les formes et les enjeux de la conversion au tournant des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

This study intends to examine the experience of conversion in the High Books of the Grail in prose, from a rhetorical and poetic perspective. To achieve this, it sets the hypothesis that all these novels develop a common type of poetics, despite their huge variety, and defends the idea that such a kind of poetics could be very close to the one exposed by Geoffroy of Vinsauf in his *Poetria Nova* : the necessity to give voice to the Cross in order to convert the reader. This work will refer to the *Poetria Nova* as well as to the writings of St Bernard and of Cesarius of Heisterbach, in order to understand the shape and implications of the experience of conversion, at the turn of the XIIth century.

---

### Index terms

**Mots-clés :** conversion, Graal, Moyen âge, poésie, poetria nova, rhétorique**Keywords:** conversion, Grail, Middle Ages, poetria nova, poetry, rhetoric

## Full text

1 Pour qui s'intéresse aux romans du Graal en prose du XIII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement au corpus des Hauts Livres du Graal, la question de la conversion demande quelque précaution préalable. Ces romans, parmi lesquels on compte le cycle du *Lancelot -Graal*<sup>2</sup>, la trilogie de Robert de Boron et le *Perlesvaus*, articulent, certes, avec bonheur littérature et théologie - c'est ce qu'a démontré récemment Jean-René Valette<sup>3</sup> -, mais ils n'en restent pas moins des ouvrages d'imagination. Cela étant, ils ne peuvent en aucun cas être placés sur le même plan que les sermons qui circulaient à la même époque, ni être confondus avec textes hérités des Pères ou des théologiens contemporains ni, encore moins, être assimilés aux saintes Écritures. On n'y cherchera donc pas un discours théorique sur la conversion ni l'expression systématique et constante d'une rhétorique dans laquelle on voudrait reconnaître à toute force celle des *Artes - dictaminis* ou *praedicandi* - de l'époque<sup>4</sup>. Pour autant, ils n'en sont pas moins des *hauts* livres, à ne pas mettre tout à fait sur le même plan que les romans du Graal en vers qui entendent continuer le conte inachevé de Chrétien de Troyes<sup>5</sup>. Leur qualité de *hauts* livres<sup>6</sup>, la « *haute* estoire profitable »<sup>7</sup> qu'ils disent rapporter, et la « *haute* escritura del saint Graal »<sup>8</sup> dont ils se revendiquent, ne cessent de témoigner d'un « effort pour s'élever au-dessus du commun, du quelconque, du mal, de l'humain surtout », et, comme le soutient Michel Zink, « révèle[nt] avec une force extraordinaire la prétention du roman à être porteur d'une révélation religieuse »<sup>9</sup>. De fait, depuis Robert de Boron, le Graal est devenu saint et le cycle trouve son origine, au moins diégétiquement<sup>10</sup>, dans la Passion du Christ. Le Graal, objet et texte<sup>11</sup>, est au pied de la Croix. On peut, désormais légitimement, se demander quelle place y occupe la conversion, d'un point de vue diégétique, mais surtout - c'est là l'important - d'un point de vue rhétorique et poétique.

2 Pour répondre à cette question, je m'appuierai sur les définitions de la conversion qui avaient cours dans la tradition cistercienne depuis la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou le début du XIII<sup>e</sup>, c'est-à-dire dans un milieu proche de celui où auraient été rédigés les hauts livres<sup>12</sup>. La première définition est celle que donne saint Bernard, avec sa véhémence si particulière émaillée de citations bibliques, dans son sermon sur la conversion devenu traité *De convertione ad clericos* :

« Pécheurs, revenez à votre cœur ! » C'est là que commence l'appel du seigneur et cette parole adressée à tous « ceux qui accomplissent le retour à leur cœur » l'a visiblement devancé. Et non seulement elle les rappelle mais encore elle les ramène « et les met face à eux-mêmes »<sup>13</sup>.

3 La lecture de la suite du traité nous apprend que, pour saint Bernard, la conversion de l'individu passe par celle des trois fonctions de l'âme : convertir, c'est soulever la taie qui obscurcit la vision (conversion de la raison), maîtriser les penchants du « corps de mort » (conversion de la volonté) et purifier la « sentine » remplie d'immondices (conversion de la mémoire)<sup>14</sup>.

4 La seconde définition sur laquelle je m'appuierai est celle de Césaire de Heisterbach ; elle occupe le premier livre de son *Dialogus miraculorum* avant que ne commence l'entretien du novice avec le moine :

La conversion est le retournement du cœur, soit du mauvais au bon, du bon au meilleur ou du meilleur au parfait<sup>15</sup>.

5 Les trois temps de la phrase traduisent les trois retournements du processus de conversion : retournement *vers le cœur* (contrition), retournement *dans le cœur* (ferveur), retournement *à partir du cœur* (contemplation).

6 Ces deux ouvrages sont destinés à des clercs -Bernard l'indique dès le titre, Césaire dans les premières lignes du prologue -, mais la définition qu'ils donnent de la conversion comme retournement du cœur ne semble pas si étrangère à nos romans<sup>16</sup>.

En effet, lorsqu'on lit, à l'ouverture du *Perlesvaus* que « tous ceux qui entendent lire [ce roman] doivent en pénétrer le sens, et oublier toutes les vilenies qu'ils portent dans leur cœur, car il sera de grand profit à tous ceux qui l'écouteront avec leur cœur »<sup>17</sup>, on retrouve une formulation qui rappelle la définition de la *vertu de conversion* de Césaire. Oublier les vilenies, c'est revenir de la faute à la grâce, du péché à la justice, du vice à la vertu ; c'est donc, toujours dans la même logique, accomplir le premier retournement, *vers le cœur* -le seul qui puisse être motivé par un élément extérieur. Or cet élément extérieur, quand ce n'est pas « l'inspiration unique de Dieu », « la vertu de la prière, [ou] l'exemple d'une vie religieuse »<sup>18</sup>, c'est, pour Césaire, le ministère des hommes, c'est-à-dire, « la parole d'exhortation »<sup>19</sup>, ou, plus poétiquement, « la semence de la parole [que le converti a reçue] dans le champ de son cœur »<sup>20</sup>. Bernard, de son côté, a cette formule pour désigner la parole de conversion :

Je cherche donc « une voix que les morts entendent et qui les fasse vivre quand ils l'auront entendue »<sup>21</sup>.

7 La véhémence en plus, Bernard s'appuie sur les mêmes fondements que Césaire. Tous deux héritent de saint Augustin l'idée qu'il existe une « parole » ou une « voix » de la conversion, et tous deux la mettent en pratique sous des formes bien différentes, mais aucun des deux n'en dit davantage, sinon indirectement, sur la *rhétorique* effective de cette parole.

8 Revenons donc à saint Augustin - modèle de conversion s'il en est - et aux conseils que celui-ci prodigue à son orateur dans le dernier livre de la *Doctrine chrétienne* : « lorsqu[e] l'auditeur] reconnaît qu'on dit la vérité et qu'on la dit avec agrément, mais que pourtant il ne veut pas faire ce qui lui est dit »<sup>22</sup>, l'orateur n'empruntera pas la voie du style simple, réservée à l'enseignement, ni celle du style tempéré, parfaite pour l'éloge ou le blâme, mais il préférera celle du style sublime (*stylus sublimis*)<sup>23</sup>. Ce « cœur endurci à l'obéissance », « il faut [donc l']émouvoir par la magnificence de l'expression (*dictionis granditate*) » afin d'« être écouté avec docilité »<sup>24</sup>. *Stylus sublimis*, *dictionis granditate*, la formulation est trompeuse car elle appelle, pour le lecteur trempé de rhétorique classique au moins, à chercher dans cette « parole d'exhortation » la marque du plus haut des trois styles antiques, *gravis*, élevé ou sublime, autrement dit un style paré de toutes les fleurs de rhétorique. Or, à relire la *Doctrine Chrétienne* sous l'éclairage des trois styles de la roue de Virgile<sup>25</sup>, on se rend vite compte que l'enjeu n'est pas là, car

le sujet de l'orateur chrétien est toujours la Révélation chrétienne, et celle-ci n'est jamais un sujet moyen ou bas. Lorsqu'Augustin enseigne que l'on peut traiter parfois de sujets chrétiens en utilisant le style moyen ou le style bas, cette prescription ne concerne que la forme d'expression, que l'on doit varier pour faciliter la compréhension et améliorer l'efficacité ; la hiérarchisation païenne des sujets n'est pas pertinente<sup>26</sup>.

9 Revenons donc maintenant sur cette *dictionis granditate* que saint Augustin associe au *stylus sublimis*, pour réexaminer, rapidement, la définition du sublime augustinien, et pour voir ce qu'elle peut nous apprendre, rapportée à la *haute écriture* de nos romans, sur la place qu'y occupe la conversion.

10 Trempé de rhétorique cicéronienne, Augustin ne revient pas sur « les préceptes de l'art de la rhétorique »<sup>27</sup>. Il laisse aux « princes de l'éloquence romaine » le soin de définir les « grandes forces » de la parole qui servent à émouvoir l'auditeur, et leur emprunte tous les procédés capables de remuer les cœurs « pour les amener à conformer leur comportement avec les idées qu'ils reconnaissent pour vraies » : suppliques, invectives, mouvements passionnés, reproches<sup>28</sup>,... On l'aura compris, ce ne sont pas tant les ornements qui importent pour définir le style sublime chez Augustin que la véhémence des « mouvements ardents du cœur » ou des « sentiments de l'âme »<sup>29</sup> de l'orateur et l'effet que les mots choisis, même s'ils ne



relèvent pas du grand style, produiront sur le public<sup>30</sup>. Le style sublime sera alors reconnaissable non pas aux acclamations du public, non pas à la gloire acquise par l'orateur, mais aux larmes versées par l'auditeur, signe qu'il a été non pas instruit - ou alors pas seulement -, non pas comblé de délectation, mais ému<sup>31</sup>. En définitive, si Augustin ne décrit pas très précisément les modalités proprement *stylistiques* ou *rhétoriques* de ce *stylus sublimis*, il en commente largement les effets et investit ce faisant la définition des trois styles d'une nouvelle signification : ému jusqu'aux larmes par des termes toujours pesés et jamais suspects de vanité, ébranlé par un discours qui mêle ou plutôt dépasse les trois styles<sup>32</sup>, l'auditeur procède à une conversion intime qui le mène à une vie meilleure portée par la charité chrétienne<sup>33</sup>. Le *movere* de la triade antique occupe désormais la place centrale, et non plus la place éminente qu'il occupait au dessus du *placere* et du *docere* : il ne s'agit plus de *retourner* l'opinion d'un juge, ni de toucher le cœur des jurés pour les *amener* à sa cause (je choisis volontairement ces verbes de mouvement), mais de *retourner* l'auditeur vers son cœur, de le faire juge de ses propres péchés, de le renvoyer devant son propre tribunal intérieur. Une voix à réveiller les morts, disait saint Bernard, on y est<sup>34</sup>.

- 11 Voyons maintenant les formes que prend cette voix - ou cette *haute écriture*, comme on voudra - dans les romans du Graal en prose. Les précautions d'usage veulent que l'on s'interroge d'abord sur la pertinence du modèle lorsqu'on passe d'un texte patristique - saint Augustin, en l'occurrence - à un texte littéraire. C'est en m'appuyant sur le prologue du *Perlesvaus* que je répondrai à cette difficulté. La première branche du roman, que je considère intégralement comme un prologue<sup>35</sup>, s'applique à raconter un petit roman d'Arthur dans lequel le « bon roi Artur », « roi puissant et dont la foi en Dieu était authentique », qui « avait mené l'existence la plus noble et la plus raffinée que jamais roi eût vécue »<sup>36</sup>, a été pris d'« une paralysie de la volonté » (*volontez delaianz*), c'est-à-dire d'une « faiblesse de cœur » qui lui a fait « perdre le goût des largesses qu'il avait l'habitude de déployer ». *Bienfait, los, honor* et *largesse* s'opposent à *foiblesce, vilennie* et *meffet* pour creuser, par antithèse, l'opposition entre le bon et le mauvais roi, mais surtout pour montrer que le roi n'est pas mauvais par nature mais parce qu'il s'est converti au péché<sup>37</sup>. La mélancolie d'Arthur n'est pas un motif nouveau dans la littérature, mais il est quelque peu revisité ici, et surtout explicité : Arthur est un roi pécheur - sans accent circonflexe - non pas tant parce qu'il ne fait pas ce qu'il devrait faire pour redevenir le paragon de la largesse royale<sup>38</sup>, mais parce qu'il *sait* ce qu'il doit faire mais qu'il ne le fait pas. La terminologie utilisée ne va pas sans rappeler les formulations augustiniennes, et font d'Arthur un exemple abouti du chrétien récalcitrant. À la fin de la première branche Arthur est guéri, prêt à organiser une cour solennelle pour la Pentecôte, et à célébrer le début effectif du roman. Dans l'intervalle, il s'est converti. Or que trouve-t-on dans l'intervalle ? Un pèlerinage, une - bien nommée - chapelle saint Augustin<sup>39</sup>, une eucharistie imagée où le Christ apparaît *en propre figure*<sup>40</sup>, et des larmes. Son évolution confirme notre hypothèse : Arthur se présente donc comme un exemple de « cœur endurci à l'obéissance » finalement converti face à l'humilité de l'homme de douleurs que le narrateur place sous les yeux du lecteur dans une description (*semblance*) pathétique :

Le roi s'agenouilla à l'extérieur de la chapelle et se mit à prier Dieu, en battant sa coulpe ; il porta ses regards vers l'autel après la Préface, et il lui sembla alors que le saint ermite tenait entre ses mains un homme qui saignait sur le côté, dont les paumes et les pieds étaient ensanglantés, et qui était couronné d'épines : il le voyait comme une véritable figure humaine (*e le voit en propre figure*). Après l'avoir longuement contemplé, il ne sut plus ce qu'il était devenu : la pitié avait envahi le cœur du roi devant ce qu'il venait de voir, et les larmes lui montèrent aux yeux<sup>41</sup>.



Au sein de l'écriture du roman, la conversion d'Arthur par l'image du Christ

eucharistique, thématisée dans la diégèse, est rejouée sur un mode à la fois visuel (reproduction de l'image par l'hypotypose) et auditif (parole du narrateur qui rapporte la vision).

- 13 C'est encore un mouvement de conversion, dont la pitié, avec les larmes, ne sera que le signe extérieur<sup>42</sup>, que le *Perlesvaus* met en scène quelques branches plus loin. Il s'agit cette fois de la conversion d'une reine païenne, aveugle et réfractaire à la Nouvelle Loi. Elle verra, quant à elle, la Passion du Christ dans un songe :

« Je m'endormis sur ces pensées. (...) Après cela, je rêvai qu'on attachait à un poteau un homme plein de douceur et d'humilité, et que de méchantes gens le frappaient très violemment avec des fouets et des verges, en faisant couler le sang le long de son corps ; ses bourreaux ne voulaient avoir aucune pitié. Je ne pus, à ce spectacle, m'empêcher de pleurer de compassion ; je me suis donc réveillée, très intriguée de savoir d'où me venaient ces visions et ce qu'elles pouvaient signifier ; néanmoins, ce que j'avais pu en voir me procurait un vif plaisir. J'eus ensuite l'impression de voir mettre sur une croix ce même homme qui avait été lié au poteau : on le clouait avec d'atroces souffrances sur la croix puis on le frappait d'une lance dans le flanc ; j'ai ressenti une telle compassion de lui que je ne pus éviter de pleurer devant les grands tourments que je le voyais endurer. Je vis la dame debout au pied de la croix : je la reconnus, c'était celle que j'avais vu accoucher de l'enfant, et personne ne pourrait vous décrire l'immense désespoir qu'elle montrait. De l'autre côté de la croix se tenait un homme qui avait l'air fort malheureux, mais qui consolait la dame du mieux qu'il le pouvait. Il y avait là d'autres personnes qui recueillaient son sang dans un très saint récipient qu'ils tenaient en main. Il me sembla ensuite que j'assistais à la descente de croix et à sa déposition dans un sépulcre de pierre : la pitié que je ressentais était si forte qu'aussi longtemps que durèrent les visions, je ne pouvais retenir mes larmes. Aussitôt que la compassion avait pénétré dans mon cœur et que les larmes m'étaient montées aux yeux, je recouvrai ma vue, comme vous pouvez le constater »<sup>43</sup>.

- 14 On aura remarqué que, cette fois, le narrateur laisse à son personnage le loisir de rapporter son rêve au discours direct dans un style très visuel qui feint la naïveté et qui multiplie les hypotyposes afin que la parole se fasse, à son tour, vision. Le texte s'appuie, comme précédemment, sur les ressorts rhétoriques de la *demonstratio*, c'est-à-dire d'une sorte de *phantasia* rhétorique qui associe visualisation mentale et *enargeia*<sup>44</sup>, pour donner à voir la Passion du Christ sous sa forme la plus sanglante. Cette fois encore, dans l'écriture de la vision, la morphologie du processus de conversion est bien visible. On remarque toutefois qu'il se produit à deux niveaux distincts : pour le personnage, il s'agit, par la vision, d'opérer un retour sur soi et un repli sur son cœur<sup>45</sup> ; pour le lecteur, il s'agit de *reconnaître*, sous les formulations naïves de la reine (dans l'écriture donc), le récit de la Passion et d'opérer le travail de mémoire (*remembrance*) nécessaire pour *revenir* vers la figure du Christ. Conversion du personnage et conversion de l'écriture semblent se rejoindre ici.

- 15 Dans le *Lancelot en prose*, la scène de conversion de Galehaut n'est pas moins élaborée. Le chevalier, orgueilleux s'il en est, est gratifié d'un songe dans lequel il voit un arbre qui se met à dépérir, perdant ses fleurs et ses feuilles. À la vue de cette « trop grant merveille », le dormeur, saisi d'effroi, se réveille en sursaut et remonte précipitamment sur son cheval<sup>46</sup> avant d'être rattrapé par le souvenir douloureux de l'arbre qui meurt :

Si s'en torne entre lui et ses escuiers la ou aventure les conduit et il a osté son hialme et sa ventaille abatue ; si chevalche tos pensis et recorde son songe en son cuer et respont et devise en son cuer a quei ce peut torner. *Tant i pense que tos s'en oblie et de la dolur que il a al cuer li chieent grosses lermes des ielx parmi la face contrevail*. Et en ce qu'il pensoit ensi, si avont chose que uns rainsials le hurta en mi le vis si que li sans en sailli après le cop<sup>47</sup>.



Frappé au cœur, il se laisse porter par le mouvement qui l'entraîne et se met à pleurer. L'épisode finit là, sans que personne ne soit venu répondre à la question

intime du chevalier qui « devise *en son cuer* a quei ce peut *torner* »<sup>48</sup>. Personne ne s'étonnera pourtant qu'on le retrouve, quelques paragraphes plus loin, construisant de *hautes abbayes* à la place de ses gigantesques donjons<sup>49</sup> : Galehaut s'est converti.

17 Dans l'*Estoire* et la *Queste del saint Graal*, les exemples de conversion abondent : conversion du roi païen face à la vision de l'arbre blessé<sup>50</sup>, conversion plus profonde de Bohort face à la vision de l'oiseau qui se perce le flanc pour sauver ses petits<sup>51</sup>, conversion de Perceval face au roi blessé pendant l'eucharistie<sup>52</sup>,... et c'est sans compter les scènes du Graal où se multiplient les *monstrances* christiques. On pourrait multiplier les exemples, repérer toutes les larmes qui signalent une conversion, tous convergeraient vers la même conclusion :

- que le signe soit propre ou figuré<sup>53</sup>, c'est toujours, en dernière analyse, une figure de la Croix, de la Passion ou du Christ souffrant qui se dégage. Homme de douleur, crucifié, arbre sec vétéro-testamentaire, arbre blessé, oiseau blessé, etc. : ces figures synonymes semblent n'être que des allomorphes d'une même figure, la Croix.
- d'un point de vue rhétorique maintenant, on remarque que toutes ces conversions (ou plutôt les récits qui les portent) prennent la forme de la *demonstratio* (c'est-à-dire de l'hypotypose) ; et cette figure est précisément l'une de celles auxquelles Geoffroi de Vinsauf, dans sa *Poetria Nova*, accorde une place nouvelle.

18 Il définit ainsi ce procédé :

(...) Modo res ita se demonstrat aperte,  
Ut quasi sit praesens oculis ; quod fiet ad unguem  
Istis quinque modis : demonstro quid ante, quid in re,  
Quid post et quae rem circumstent, quaeve sequantur<sup>54</sup>.

19 Selon lui, grâce à cette figure, le texte peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. C'est là la définition communément admise, aujourd'hui encore, de l'hypotypose. Bien que relevant de l'*ornatus facilis*, la *demonstratio* (*demonstrance* en ancien français) est une des figures les plus fortes, puisqu'elle vise à mettre l'action sous les yeux de l'auditeur. L'effet de réel entraîne l'effet de sens : un tel énoncé, portant à un très haut degré le pathétique, est particulièrement apte à entraîner l'adhésion du public<sup>55</sup> et au delà à susciter le *movere* nécessaire à sa conversion. De son côté, saint Bernard donne une idée de ce que peut-être la *demonstratio* théologique au cœur du processus de conversion, lorsque la « parole adressée à 'tous ceux qui accomplissent le retour à leur cœur' » devient efficace :

Alors s'ouvre le livre de la conscience, le misérable enchaînement d'une vie se déroule à nouveau (*revolvitur misera vitae series*), une lamentable histoire est une fois de plus racontée (*tristis quaedam historia replicatur*), la raison est éclairée et la mémoire, déployée (*evoluta*), se manifeste comme devant ses yeux (*velut quibusdam eius oculis exhibetur*)<sup>56</sup>.

20 L'histoire lamentable, c'est celle que rapportent les Évangiles ; et ce que la mémoire déployée donne à voir, c'est ce que l'âme donne à voir d'elle-même<sup>57</sup>, autrement dit, suivant les données de la théologie de l'image, c'est l'image de Dieu - plus ou moins déformée ou voilée - qui est en elle. L'âme, « contrainte à se regarder en face », est alors « condamnée à être jugée par son propre tribunal »<sup>58</sup> et c'est là que commence le processus de conversion. *Demonstratio* et conversion se trouvent donc encore une fois articulées autour de la figure de la Croix. C'est à se demander, finalement, s'il n'y aurait pas un lien consubstantiel entre la figure et l'image qu'elle porte, entre la *demonstratio* et la Croix<sup>59</sup>. Or, si l'on s'intéresse de plus près à la composition du traité de Geoffroy, on se rend compte que, dans son développement



sur la *demonstratio*, la Croix occupe une place de choix. On y retrouve en effet l'articulation *demonstratio / movere / Croix* que nous avons déjà observée dans les romans. Il semble donc que se crée ici, autour du motif de la Croix, une affinité possible entre rhétorique et conversion.

- 21 L'exemple de *demonstratio* que Geoffroy développe se compose, d'après Jean-Yves Tilliette, de trois parties à peu près équilibrées :

la première (v. 1284-1355) évoque la personne du pape, image terrestre de Dieu, dont il assume le rôle à la fois miséricordieux et justicier ; [...] la deuxième (v. 1356-1437) rappelle à l'homme, toujours récalcitrant au bien, *les souffrances qu'a pour lui endurées son rédempteur sur la Croix* ; la troisième (v. 1438-1531), [...] relate en détails les circonstances de la chute originelle, et expose les raisons qu'a eues le Fils de Dieu, après cette catastrophe, de vouloir s'incarner<sup>60</sup>.

- 22 Placée au centre, la Croix, ou plutôt la Passion, occupe une position médiane entre l'homme pécheur et le plus saint des hommes, le représentant de Dieu sur terre, le pape. L'ordre choisi, qui relève, comme le remarque Jean-Yves Tilliette, de *ordo artificialis*, est descendant, comme pour s'accorder avec l'humilité du Christ incarné, ayant accepté la condition de l'homme pécheur afin de révéler sa gloire divine. De la gloire à la chute, de la chute à la gloire, l'humilité dynamique du Crucifié se cristallise dans la figure de la Croix, origine et pivot du processus de conversion<sup>61</sup>. Tout se passe, semble-t-il, comme s'il n'y avait qu'un paradigme possible pour ce pathétique puissant (*movere*), seul apte à convertir les « cœurs endurcis à l'obéissance » : celui d'un sublime nouveau au sein duquel pathos et Passion se confondraient<sup>62</sup>. On se trouve là au cœur du projet de la *Poetria Nova*, au cœur de « la mutation qu'elle programme » : replacer la poésie, dans son expression la plus haute, dans l'histoire du Salut, et lui redonner la valeur éthique qui lui permet d'« amener l'homme à réfléchir sur la place étrange [qu'il occupe], entre péché et gloire, dans un univers qu'il habite en passager fugace, exilé d'une autre patrie »<sup>63</sup>. Et, comme le souligne encore Jean-Yves Tilliette, « dans ces conditions, l'expression même fait sens, [car] les figures, loin d'être des fioritures élégantes et superflues, centrent exactement la vérité du discours poétique »<sup>64</sup>. Le *stylus humilis* de la *demonstratio*<sup>65</sup> rejoint l'*humilitas* du crucifié dans une universelle analogie, et sous la lumière paradoxale de l'Incarnation, confine au sublime<sup>66</sup> :

L'humilité de l'Incarnation ne tire toute sa force que du contraste avec la nature divine, ce qui constitue l'antithèse essentielle et paradoxale de la doctrine chrétienne : Homme et Dieu, bas et sublime, *humilis* et *sublimis* ; les deux ont une profondeur et une élévation inconcevable, incommensurable : *per altissima humilitas*. Tout cela ensemble forme [...] l'ensemble conceptuel fondamental du motif chrétien de l'*humilis* ; il y a un rapport direct avec le Christ lui-même<sup>67</sup>.

- 23 La théologie de l'Incarnation impose une conversion du style pour faire du *stylus humilis* « la forme chrétienne du sublime »<sup>68</sup>.

- 24 Dans ce cadre, la prosopopée de la Croix, qui occupe le cœur de la *Poetria*, pourrait bien être lue comme une indication métapoétique : placée au cœur de la *Poetria*, elle énoncerait par sa forme même la poétique nouvelle : faire parler la Croix pour que chacun trouve, dans la prosopopée ou dans la *demonstratio*, sa Croix. Dans la *Poetria*, elle sonne, en effet, comme un vibrant appel à la conversion, à la croisade contre le péché, un puissant appel qui se répercute dans tout le traité pour que celui qui l'entendra se voie en pécheur, en homme qui a perdu sa Croix.

« Moi, la Croix, je gémis d'avoir été volée, enlevée par la force par la main des chiens  
Et à leur contact infectée. On m'a enlevée - ô vergogne ! - il y a longtemps, et  
point encore délivrée ni rachetée à coups d'épée.  
Homme, dis-moi : n'est-ce pas sur toi que je me dressais ? pour toi que je  
portais des fruits ?





Ne t'ai-je point offert un doux fruit ? le salut ?  
 O dis, homme, dis-moi, dis-moi, homme déchu, toi que j'ai restauré, ai-je ainsi  
 mérité d'être enlevée sans qu'on me venge ? d'être ainsi perdue ?  
 Or, si j'ai pu t'être enlevée, ce ne fut pas l'effet de la force des ennemis,  
 Bien plutôt de ton vice. Car voyant tous tes crimes,  
 J'ai, par emportement, souhaité me voir emportée : il y avait moins de vergogne  
 à subir la souillure  
 Chez les étrangers que dans la demeure. Que tu fusses souillé,  
 Si le monde n'en a rien su, Celui qui voit tout, Lui, L'a vu.  
 Dieu sait à fond ton être et connaît ton cœur et tes reins.  
 C'est lui qui m'a enlevée à toi.  
 La rigueur du droit le réclame : il faudrait t'infliger une terrible punition, la  
 mort éternelle.  
 Mais je suis venue, dit le miséricordieux, faire miséricorde aux miséreux,  
 Non soutenir en un procès l'accusation ; je suis venu pour pardonner, non  
 punir. Prends garde ! *Jette en arrière les yeux ! Retourne-toi enfin, pour ne pas  
 périr, Sulamite ! Moi, si tu te retournes, je me tournerai vers toi et aussitôt je  
 reviendrai vers le cœur qui m'est revenu.*  
 Lève-toi tôt le matin, hâte-toi, le moment t'y invite et t'y excite.  
 Pourquoi dors-tu ? Il faut veiller ! Si la Croix sainte t'a racheté,  
*Rachète-la à coup d'épée - et fais-toi ainsi rédempteur*  
 De ce qui t'avait ainsi rédimé. L'homme sensé reste-t-il accroupi ?  
*Prends ta croix, il a pris la sienne. (...)*  
 Cesse donc de t'attarder, impose à ta chair le silence, laisse là tes plaisirs, et que  
 coure s'armer  
 Ton bras ardent ; que ta volonté, portée sur des ailes, déplore tout délai ! »<sup>69</sup>.

25 Le ton est proche de celui de Bernard, qui, lui aussi, faisait parler la Croix lorsqu'il se faisait « avocat passionné de la croisade pénitentielle »<sup>70</sup> dans ses sermons ; et qui partageait, sans doute les mêmes « miettes » que Geoffroy<sup>71</sup>.

26 Or, si le poéticien et le théologien partagent la même ambition - « atteindre la vérité de Dieu par la superposition d'images porteuses d'une analogie profonde »<sup>72</sup> -, on peut légitimement supposer, à ce stade, que les romanciers aient pu partager les mêmes canaux de transmission, et que l'analyse soit encore être valable pour les romans du Graal en prose. On l'a vu, ces romans ne sont ni des textes pieux ni des sermons ; ils ne sont pas non plus des poèmes en vers et en latin comme ceux envisagés par la *Poetria Nova* de Geoffroy ; ils n'en sollicitent pas moins une *haute écriture* qui ne cesse, elle non plus, de faire parler la Croix, que ce soit dans les sages récits de conversion de la *Queste* ou dans les confins les plus barbares du *Perlesvaus* où la *demonstratio* est encore à l'oeuvre<sup>73</sup>. Ils portent, en cela, la marque d'une poétique nouvelle qui, frappée du sceau de l'Incarnation, « s'empare de la rhétorique pour impressionner les cœurs et enseigner les esprits »<sup>74</sup> afin de les convertir. Le fossé est donc large mais sans doute pas infranchissable, car, dans ces romans, il ne s'agit plus de chanter la prouesse ou les amours d'un chevalier, mais bien, cette fois, d'impressionner les esprits et d'émouvoir les cœurs par la vivacité du style, pour donner à voir un objet dans sa vérité essentielle.

27 À partir de là, une question reste ouverte : peut-on parler de *conversion* de l'écriture à partir de l'exemple des hauts livres ? Pour répondre à cette question, il faut replacer nos romans dans le contexte plus large des romans du Graal - en prose et en vers cette fois - et, plus généralement, dans l'histoire du *sermo humilis*<sup>75</sup>. Deux lignes de faite se dégagent alors. D'une part, le style des romans en prose, pauvre en figures, et dans lequel on reconnaît une forme de *stylus humilis* qui confine au sublime, s'oppose presque terme à terme à celui des romans en vers, où les figures de rhétorique abondent. La fracture entre prose et vers pourrait, par conséquent, être décrite en termes stylistiques : les romans en vers se poseraient alors en successeurs de la rhétorique et de la poésie latines ; tandis que les romans en prose se placeraient parmi les derniers représentants de la tradition chrétienne tardo-antique du *sermo humilis*<sup>76</sup>. L'enquête comparative, qui n'a pas sa place ici, mériterait d'être approfondie.



28 Il apparaît, d'autre part, que les romans en prose, réputés habités par une « double cohérence » ou un « double esprit »<sup>77</sup>, témoignent d'une mobilisation élaborée et concertée des Écritures qui ne semble pas se présenter tout à fait comme une cohérence *double*, où le spirituel viendrait comme en surimpression sur le profane<sup>78</sup>. Il semble plutôt que la présence des Écritures, repérable autant dans les *demonstrationes* que nous avons relevées, que dans les longs passages empruntés aux Évangiles apocryphes qui émaillent en particulier l'*Estoire* et la *Queste*, témoigne d'une *conversio* de l'écriture, d'une orientation véritablement nouvelle où la conversion ne serait pas seulement un ornement rhétorique à l'usage des apprentis<sup>79</sup>, ni une nouvelle thématique, mais un enrichissement du sens<sup>80</sup>. En effet, si les *demonstrationes* se donnent dans un premier temps comme autant d'exercices de style autour de la figure de la Croix et comme un moyen de pratiquer les méthodes de la *variatio* rhétorique, elles apparaissent rapidement comme le lieu où le roman bascule dans la révélation d'une vérité.

29 Les hauts livres, avec leur triple ambition - de se donner une origine christique, de s'élever au dessus du commun et de l'humain, et de convertir le lecteur - trouvent donc légitimement leur place dans le mouvement de conversion qui touche ce début de XIII<sup>e</sup> siècle et que Michel Zink retrouve dans un corpus bien plus large car, « à mesure qu'elle prend conscience d'elle-même, la poésie revendique sa part et son effet dans le mouvement de conversion »<sup>81</sup>. Or, si prise de conscience poétique il y a dans les romans du Graal *saint*, elle est peut-être à chercher dans une littérature en prose vernaculaire à peine émergente en ce début de XIII<sup>e</sup> s. et qui cherche une voie - ou une voix - nouvelle à la lumière de la Révélation, entre roman en vers et prose médio-latine. Autrement dit, si conscience poétique il y a, elle est à chercher dans le lieu même où s'articulent pour un temps - ces romans n'auront pas vraiment de postérité - poétique et conversion.

## Notes

1 Que soient remerciées pour leurs relectures et leurs judicieux commentaires Françoise Laurent (Université de Clermont-Ferrand) et Marie-Pascale Halary (Université de Lyon 2).

2 *Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. A. Micha, Genève : Droz, 1978-1983, 9 vol. (désormais LP) ; *La Queste del saint Graal*, éd. A. Pauphilet, Paris : Champion, 1984 (QSG) ; *L'Estoire del saint Graal*, éd. J.-P. Ponceau, Paris : Champion, 1997, 2 vol. (ESG) ; Robert de Boron, *Le Roman du Graal*, éd. B. Cerquiglini, Union Générale d'édition (« 10/18 »), 1981 ; *Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)*, éd. A. Strubel, Le Livre de Poche (« Lettres Gothiques »), 2007 (HLG).

3 Sur la définition du *corpus des Hauts Livres du Graal* voir l'introduction de l'ouvrage récent de J.-R. Valette intitulé *La Pensée du Graal* (Paris : Champion, 2008), p. 11-29.

4 Dans la préface de son ouvrage sur les arts poétiques, E. Faral distingue différentes sortes de traités (*artes sermocinandi* pour l'éloquence de la chaire, *artes dictandi* pour le genre épistolaire, arts poétiques pour la littérature d'imagination. Il remarque toutefois qu'« entre ces espèces, il existe des rapports étroits, et [que] beaucoup de principes identiques réapparaissent dans les uns et dans les autres » (*Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève, Paris : Slatkine, Champion, 1982, p. XIII ; première édition : Champion, 1924).

5 Sur l'inachèvement du *Conte du Graal* et les hypothèses proposées sur sa composition, voir J. Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal : étude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris : SEDES 1979 (chapitre I). Le critique dresse un tableau sommaire des continuateurs européens de Chrétien (chapitre II).

6 Cf la définition de l'adjectif *haut* que donne Yvonne Robreau : « Tout ce qui demande effort pour s'élever au dessus du commun, du quelconque, du mal, de l'humain surtout, dans quelque domaine que ce soit, admet pour traduire cet élan l'adjectif *haut* ou l'adverbe » (*L'honneur et la honte. Leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1981, p. 103).

7 HLG, p. 396 : « Chis haus estores profitables ». La graphie que nous citons vient de l'édition Nitze, *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, New York : Phaeton Press, 1972, l. 2927.

8 ESG, § 416.



9 M. Zink, *Poésie et conversion*, PUF, 2003, p. 253.

10 L'ordre de rédaction ne suit pas la chronologie de la diégèse.

11 *Cy commence le Graal* est une rubrique courante dans les manuscrits des hauts livres. Il semble que ce soit une désignation commune du *Lancelot-Graal*.

12 Sur les liens qui unissent cette littérature à la pensée cistercienne, voir en particulier l'article fondateur d'E. Gilson, « La Mystique de la Grâce dans la Queste del saint Graal », *Romania*, LI, 1925, p. 321-347. Voir aussi les travaux d'A. Pauphilet (*Étude sur la Queste del saint Graal attribuée à Gautier Map*, Genève : Droz, 1925 [Slatkine Reprints, 1996]) ainsi que l'ouvrage déjà cité de J.-R. Valette.

13 Bernard de Clairvaux, *Ad clericos de Conversione*, dans *Le Précepte et la dispense. La conversion*, éd. J. Leclerc, H. Rochais, Ch. H. Talbot, Paris : Éditions du Cerf, 2000, p. 331 (désormais *De Conv.*).

14 Voir les « Notes complémentaires » de l'éditeur du *De Conversione*, *ibid.*, p. 423-430.

15 Césaire de Heiterbach, *Dialogus Miraculorum. 1. De la conversion*, éd. A. Barbeau, Voix Monastiques 6, Abbaye Notre Dame du Lac, 1992, p. 7. Césaire désigne une seconde forme de conversion que nous laisserons de côté dans cette étude : la prise d'habit, l'admission au sein d'une communauté monastique. C'est là pourtant le sens premier du mot *conversion*.

16 Et, de fait, comme l'explique M. Zink, tous ces textes, littéraires ou théologiques, participent d'un mouvement d'ensemble qui veut que la conversion soit l'affaire de tous au Moyen Âge (*Poésie et conversion*, *op. cit.*, p. 5).

17 HLG, p. 127. Il ne faut pas négliger la part topique de cette *captatio benevolentiae* que l'on retrouve par ailleurs chez Chrétien de Troyes. Voir en particulier l'incipit d'*Yvain ou le chevalier au Lion* où Calogrenant annonce le récit de ce qu'il a vu et en appelle à l'écoute attentive, avec les oreilles et avec le cœur, de ses auditeurs (éd. M. Rousse, GF, 1990, v. 150-174).

18 Césaire de Heisterbach, *Dialogus Miraculorum*, *op. cit.*, p. 12.

19 *Ibid.*, p. 12.

20 *Ibid.*, p. 27. Là encore, le lecteur de Chrétien de Troyes entend résonner l'écho d'un prologue romanesque. Il s'agit cette fois de la « *semance d'un roman* » qui ouvre le prologue du *Conte du Graal* (éd. J. Dufournet, GF, 1997, v. 7-8).

21 *De Conv.*, p. 327.

22 *De Doctrina Christiana*, éd. M. Moreau, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 1997, Livre IV, XXVI. 58, p. 417. Voir aussi XII.27, p. 361 (désormais *DC*).

23 La bibliographie sur la question du sublime est très copieuse. Voir en particulier les articles d'A. Michel, « Rhétorique et poétique. La théorie du sublime de Platon aux Modernes », *Revue des Études Latines*, LIV, 1976, p. 278-307 ; *id.*, « Augustin et le sublime : les *Enarrationes in psalmos* 41 et 42 », *Augustinus*, 39, 1994, p. 357-363. Voir aussi la synthèse de B. Saint-Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Desjonquières, 2008.

24 *DC*, Livre IV, XXVI.58, p. 418-419.

25 Selon Danièle James-Raoul, la roue n'a été qu'un concept qui n'a jamais connu de véritable réalisation (*Chrétien de Troyes. La griffe d'un style*, Paris : Champion, 2007). C'est aussi ce qui ressort des études du colloque de Moscou sur les trois styles au Moyen Âge (sept. 2008) publiées dans *Centaurus, Studia classica et medievalia* 7, Moscou, 2010.

26 E. Auerbach, *Le Haut langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge*, traduction de R. Kahn, Belin, 2004, p. 40-41. Auerbach paraphrase ensuite Augustin : « Cette tripartition, dit-il, correspond, selon Cicéron, aux cas juridiques, mais pas aux matières spirituelles auxquelles nous avons affaire. [...] Pour nous chrétiens c'est inutilisable ; pour nous tous les sujets sont grands, dès lors que nous nous adressons au peuple du haut de la chaire ; car là il est toujours question du salut des hommes, et pas seulement du temporel, mais aussi de l'éternel » (*ibid.*, p. 41).

27 *DC*, p. 323. Sur le mélange des trois styles chez Augustin et la manière de passer de l'un à l'autre, voir E. Auerbach, *Le Haut langage*, *op. cit.*, p. 39-41.

28 *DC*, p. 327.

29 *DC*, p. 389.

30 E. Auerbach souligne bien l'utilisation « pratique » qu'Augustin fait des trois styles : « chez Augustin, le principe des trois niveaux ne repose que sur la visée à chaque fois suivie (*docere, vituperare sive laudare, flectere* [ch. 19] : « enseigner, condamner ou louer, persuader »). Cela aussi, il l'avait trouvé chez Cicéron ; mais sa prémisse, que le premier correspond à un sujet bas, le second à un sujet moyen, le troisième à un sujet sublime, il la rejette. Les sujets de la littérature chrétienne sont tous grands et sublimes ; le bas, dont elle traite éventuellement, devient par là-même important. Pourtant la tripartition de l'expression a une *valeur pratique*



pour l'orateur et le maître chrétien ; car la doctrine n'est pas seulement sublime mais sombre et difficile ; mais comme elle est destinée à chacun, que chacun doit *la comprendre, agir et vivre en fonction d'elle*, elle doit être exposée selon les besoins en utilisant le style bas, moyen ou sublime » (E. Auerbach, *Le Haut langage*, op. cit., p. 43-44 ; nous soulignons). Augustin rejette donc le fondement de la doctrine des trois styles en rejetant l'idée que le style soit en accord avec le sujet.

Sur la question du « pouvoir des mots au Moyen Âge », voir aussi les actes à paraître du colloque de Lyon (juin 2009) organisé par N. Bériou et I. Rosier-Catach.

31 Augustin rend compte de ce mouvement de conversion par le verbe *movere* et ses composés : « qui audiunt mouendi sunt potius quam docendi », « ad commouendos animos » (DC, Livre IV, IV, 6, p. 326-328).

32 Sur la question des trois styles antiques et son incompatibilité avec la théologie de l'Incarnation dans le Moyen Âge chrétien, voir l'analyse d'E. Auerbach : « l'enseignement central du christianisme, la doctrine de l'Incarnation et de la Passion, était incompatible avec le principe de la séparation des styles. Christ n'était pas venu en héros et en roi, mais en homme de la plus basse condition sociale ; (...) et chacune de ses paroles et de ses actions avait été néanmoins empreinte de la plus grande dignité et plus chargée de sens que tout ce qui s'était jamais produit sur terre ; le style dans lequel sa vie fut racontée était étranger ou peu s'en faut à la culture oratoire, à la rhétorique de la sens antique du mot ; il relevait du *sermo piscatorius* » (*Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris : Gallimard, 1968, p. 82-83). Dans une perspective plus sociologique, A. Leupin étudie les conséquences dans l'écriture de la rupture épistémologique majeure qu'a été la pensée de l'Incarnation (*Fiction et incarnation*, Paris : Flammarion, « Idées et recherches », 1993).

33 Boileau n'aura pas d'autres termes, car, lorsque le roman se pique de révélation, le sujet est haut, tout est haut, et si sublime il y a, ce sera bien plutôt un sublime tel que le définit le pseudo Longin : « Il faut donc savoir que par *Sublime*, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le *style sublime* : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. [...] » (*Traité du Sublime*, Préface).

34 L'image rappelle celle des trompettes de l'Apocalypse. Sur le lien entre le sublime et le style d'apocalypse, voir mon article dans les actes du colloque de Moscou sur les trois styles au Moyen Âge (« Retour sur la définition du style d'Apocalypse : le sublime augustinien dans les *Hauts Livres du Graal* », *Centaurus*, op. cit., p. 74-85).

35 C. Nicolas, « Retour sur la définition du style d'Apocalypse : le sublime augustinien dans les *Hauts Livres du Graal* », art. cit., première partie.

36 HLG, p. 130-132, trad. A. Strubel.

37 « Ce est granz doleurs au siecle quant il ne porsiuot son buen commencement, car on ne set roi ne prince si bien *enseigné* de totes cortoisies ne de totes largescs, s'il les *voloit* fere autresi com il soloit » (HLG, p. 142, l. 20-24).

38 Voir la définition que D. Boutet donne de la largesse royale et de ses spécificités dans *Perlesvaus* (« Sur l'origine et le sens de la largesse arthurienne », *Le Moyen Âge*, 1983, p. 397-411, en particulier p. 400-401 ; « Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1985, p. 3-17).

39 À la suite de M. Zink (« Le rêve avéré. La mort de Cahus et la langueur d'Arthur du *Perlesvaus* à *Fouque Fitz Waryn* », *Mélanges René Fomilhagues, Littératures* 9-10 5 (1984), p. 31-38), nous faisons le rapprochement entre le nom de la chapelle et le Père chrétien. Il n'est toutefois pas impossible, ici, de voir une référence à un autre Augustin, de Cantorbéry cette fois, qui aurait été envoyé en Angleterre par Grégoire le Grand pour ramener le pays à la foi catholique. Cette seconde référence n'est pas incompatible avec la première puisqu'au nom d'Augustin est toujours attachée l'idée de conversion. Sur Augustin de Cantorbéry, voir H. H. Howorth, *Saint Augustin de Cantorbéry*, Londres : J. Murray, 1913.

40 Cette désignation paradoxale où se mêlent sens propre et sens figuré renvoie directement à la problématique du signe eucharistique et au mystère de la Présence Réelle dans l'Eucharistie. Sur cette question, voir W. Roach, « Eucharistic tradition in the *Perlesvaus* », *Zeitschrift für Romanische Philologie* LXI (1939), p. 10-56 ; ainsi que J.-R. Valette, *La Pensée du Graal*, op. cit., chapitre 5. Voir aussi M. Ségué, *Le Graal ou le signe imaginé*, Champion, 2001, p. 162 ; et ead., « Voir au-delà. L'esthétique du visuel dans le *Perlesvaus*, la *Queste* et l'*Estoire del saint Graal* », *Littérature et révélation au Moyen Âge, Littérales* 40 (2007), p. 235-251.

41 HLG, p. 152, trad.. A. Strubel.

42 La pitié, comme les larmes, est un marqueur essentiel de la perfection. Il s'agit de montrer que le personnage a saisi de l'intérieur le mystère du Graal et qu'il a été touché par la grâce du Saint Vessel.

43 HLG., p. 970, trad.. A. Strubel.

44 D'après Juliette Dross, le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin propose le concept de



« *phantasia* rhétorique », qui associe la *phantasia*, définie comme une faculté de visualisation mentale, et *l'enargeia*, donnée comme l'évidence du discours (« De la philosophie à la rhétorique : la relation entre *phantasia* et *enargeia* dans le *Traité du sublime* et l'*Institution oratoire* », *Philosophie Antique*, 4, 2004, p. 61-93). Voir aussi l'étude de P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, 1995.

45 Cet aspect de la conversion apparaît de façon particulièrement visible dans le jeu des pronoms personnels et, plus généralement, dans l'expression de la première personne à la fin du passage (je, mon cœur, ma vue).

46 « Endementiers qu'il dormoit, si commença a songier et li fu avis qu'il estoit en un jardin desouz un grant arbre qui si estoit chargiez et de flors et de foilles que trop grant merveille estoit a veer, et il s'aloit desos cel arbre reposer por ce qu'il estoit las : si se cochiet en l'erbe vert, et quant il se regardoit [BCD *se gardoit*], si voit chaoir de cel arbre et flors et foilles ; si en fu si esfreez en son dormant qu'i s'en esveilla et maintenant est montez » (*LP*, tome 1, XXX, 3, p. 359).

47 *Ibid.*, p. 359 ; nous soulignons.

48 *Ibid.*, p. 359 ; nous soulignons.

49 *Ibid.*, XXXII, 17, p. 381.

50 ESG, tome 1, § 92-98, p. 60-65.

51 QSG, p. 167-168.

52 QSG, p. 82-83.

53 Sur cette distinction, voir Augustin, *DC*, livre II, X, 15, p. 157 : « Les signes sont propres ou figurés. On les dit propres quand ils sont employés pour désigner les objets pour lesquels ils ont été créés. (...) Ils sont figurés lorsque ce sont les objets même que nous désignons par le mot propre qui sont utilisés pour désigner autre chose ».

54 *Poetria nova*, v. 1277-1280, texte présenté et traduit en anglais dans E. A. Gallo, *The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine*, The Hague-Paris : Mouton, 1971, p. 82.

55 J.-Y. Tilliette, *Des Mots à la parole. Une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève : Droz, 2000, p. 156.

56 *De Conv.*, p. 331-333.

57 Bernard écrit Bernard un peu plus bas, que « mémoire et raison sont moins des facultés de l'âme que l'âme elle-même » (*ibid.*, p. 333).

58 *Ibid.*, p. 333.

59 J.-Y. Tilliette définit cette poétique comme une « poésie nouvelle [qui] s'invente à la lumière de la Révélation » (*op. cit.*, p. 179).

60 *Ibid.*, p. 153-154 ; nous soulignons.

61 On se souviendra ici que les *demonstrances* romanesques ne montrent pas autre chose : les fleurs ou les feuilles tombent, l'arbre blessé s'affaisse,... Ce sont autant d'humiliations, autant de Passions suggérées au lecteur à côté des *demonstrances* moins figurées (crucifix).

62 Pour l'étude du lien entre *pathos* et *passio* dans l'Antiquité et au Moyen Âge, voir E. Auerbach, *Le Haut langage*, *op. cit.*, appendice au chapitre I, « *Gloria passionis* », p. 69-80.

63 J.-Y. Tilliette, *op. cit.*, p. 111.

64 *Ibid.*, p. 111.

65 On peut parler de *stylus humilis* pour la *demonstratio* non seulement parce que la figure est liée à l'Incarnation et donc à la *forma servi* du Christ, mais aussi parce que la figure vise, paradoxalement, à s'effacer derrière l'image qu'elle produit et à donner une vision non-médiatisée de l'objet.

66 Pour l'étude lexicologique du terme *humilis* et la définition des trois champs conceptuels qu'il recouvre, voir E. Auerbach, *Le Haut langage op. cit.*, p. 44-54.

67 *Ibid.*, p. 46.

68 *Ibid.*, p. 30.

69 Geoffroy de Vinsauf, *Poetria Nova*, v. 469-507 ; trad. J.-Y. Tilliette, *op. cit.*, p. 108-109.

70 L'expression est de J.-Y. Tilliette, *op. cit.*, p. 110.

71 À la question de savoir quelles pouvaient être les passerelles entre le théologien et le poéticien (ou le poète), on peut répondre, en empruntant les mots de Césaire (*Dialogus miraculorum*, *op. cit.*, p. 1), qu'ils partageaient sans doute les mêmes « miettes », tombées des mains de ceux qui « rompaient des pains entiers » en « exposant des questions difficiles concernant les Écritures ». J.-Y. Tilliette, quant à lui, répond que, « Quoi qu'il en soit, on peut



supposer que, même si les canaux de transmission entre romanciers, poètes, théologiens et prédicateurs restent troubles, tous conçoivent dans des termes voisins le mode de fonctionnement de la poésie et ses effets » (*Ibid.*, p. 177).

72 *Ibid.*, p. 177.

73 Le dépècement de la *beste gatlissant* dévorée par ses petits serait, ainsi, une figure du Christ. Sur cet épisode, voir l'article d'E. Bozoki, « La Beste Gatlissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue d'Histoire des Religions*, CLXXXVI, 1974, p. 127-147.

74 J.-Y. Tilliette, *op. cit.*, p. 139.

75 Selon E. Auerbach, « la sphère du *sermo humilis* embrasse toutes les formes de la littérature chrétienne de l'Antiquité tardive » (*Le Haut langage, op. cit.*, p. 57).

76 E. Auerbach voit en Dante le dernier représentant de cette tradition qui reste efficace pendant tout le Moyen Âge (*Le Haut langage, op. cit.*, p. 68).

77 Les deux expressions sont empruntées, pour la première à J. Fourquet (« Le rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes », *Romance Philology*, 11/3 (1956), p. 300), et pour la seconde, à F. P. Knapp (« De l'aventure profane à l'aventure spirituelle : le double esprit du LP », *CCM*, XXXII (1989), p. 263-266).

78 Sur la remise en question de cette idée, voir A. Guerreau-Jalabert, « Le Graal, le Christ et la chevalerie », *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 2009, p. 1057-1072.

79 Voir encore la définition de Geoffroy et le commentaire qu'en donne E. A. Gallo : « Conversion, then, is not a specific figure, but is a method applicable to all tropes and figures. It is, as we shall see, a practical method intended to help beginners achieve fluency and variety in expression » (*op. cit.*, p. 210). Les méthodes de conversion auxquelles il fait alors allusion consistent à remplacer les verbes et les adjectifs par des noms, à varier les cas d'un même nom et à convertir les indéclinables en noms ainsi que les adverbes en verbes pour atteindre l'expression la plus juste.

80 Julie Barrau apporte un éclairage intéressant sur la figure de la *conversio* au XII<sup>e</sup> siècle à partir des lettres de Jean de Salisbury (« La *conversio* de Jean de Salisbury : la Bible au service de Thomas Becket ? », *CCM*, 50/3 (2007), p. 229-243).

81 Michel Zink, *Poésie et conversion, op. cit.*, 2003, p. 5. On pourrait paraphraser M. Zink en écrivant que la conversion revendique sa part et son effet dans le mouvement poétique qui articule pour un temps roman et Incarnation.

---

## References

### Electronic reference

Catherine Nicolas, "Dictionis granditate : la conversion dans les romans du Graal en prose au XIII<sup>e</sup> siècle", *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [Online], 9 | 2011, Online since 14 September 2011, connection on 14 October 2022. URL: <http://journals.openedition.org/cerri/867>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cerri.867>

---

## About the author

### Catherine Nicolas

MARENBAR-CEMM, Université Paul -Valéry, Montpellier III

---

## Copyright



Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

