



HAL
open science

“ Chose qui face a escouter ” : études sur Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes.

Amandine Mussou, Paupert Anne, Michelle Szkilnik, Vanessa Obry

► To cite this version:

Amandine Mussou, Paupert Anne, Michelle Szkilnik, Vanessa Obry. “ Chose qui face a escouter ” : études sur Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes.. 2017. hal-04161564

HAL Id: hal-04161564

<https://hal.science/hal-04161564>

Submitted on 13 Jul 2023

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.

Public Domain

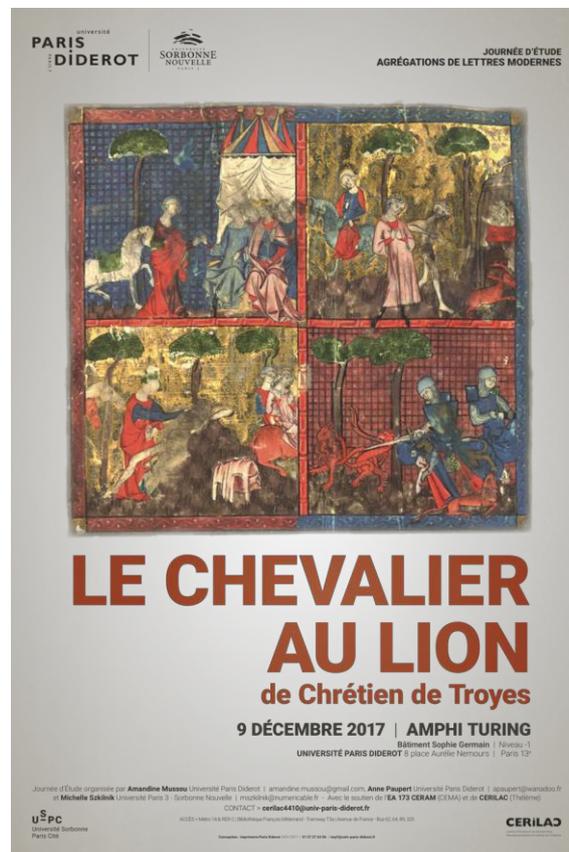
« Chose qui face a escouter » : études sur *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes.

Actes de la journée d'étude organisée 9 décembre 2017 par l'Université Paris-Diderot Paris 7
et l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Sous la direction de
Amandine Mussou, Anne Paupert et Michelle Szkilnik.

Mise en ligne : **Vanessa Obry**

Avec le soutien de la *section française de la Société Internationale de Littérature Courtoise.*



Pour citer ce volume :

« Chose qui face a escouter » : études sur le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes, Actes de la journée d'étude organisée 9 décembre 2017 par l'Université Paris-Diderot Paris 7 et l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, dir. Amandine Mussou, Anne Paupert et Michelle Szkilnik, <<http://www.univ-paris3.fr/publications-de-la-silc-section-francaise--393070.kjsp?RH=1329834238527>>

Sommaire :

Charles MÉLA, « Éluclidation d'une semblance : la fontaine d'Yvain ».....	p. 3
Laurence HARF-LANCNER, « Le géant et la fée : texte et image dans <i>Le Chevalier au lion</i> »	p. 11
Hélène BOUGET, « La matière de Bretagne dans <i>Le Chevalier au Lion</i> »	p. 19
Annie COMBES, « Les voix collectives dans <i>Le Chevalier au lion</i> ».....	p. 35
Aurélie HOUDEBERT, « Le chevalier pressé à l'épreuve du temps ».....	p. 43
Vanessa OBRY, « 'Celui qui le jaiant ocist'. Réflexions sur le nom et ses substituts dans le <i>Chevalier au lion</i> ».....	p. 51
Bénédicte MILLAND-BOVE, « 'Molt valt mialz, ce m'est avis / uns cortois morz c'uns vilains vis' : de l'ironie et du sérieux dans le <i>Chevalier au Lion</i> ».....	p. 63
Christine FERLAMPIN-ACHER, « Conter dans le <i>Chevalier au Lion</i> : Calogrenant, le <i>vilain</i> , Lunete, l'ouvrière de Pesme Aventure, qui est la voix du Maître ? ».....	p. 73
Nathalie KOBLE, « À l'orée d'un autre monde : Yvain sur les sentiers qui bifurquent du roman arthurien ».....	p. 85

Élucidation d'une semblance : la fontaine d'Yvain¹

Charles Méla
(professeur honoraire de l'Université de Genève)

Prologue et ouverture du *Chevalier au lion*² : deux noms se détachent. Surprise d'un jeu verbal à la rime :

A cele feste qui tant coste
Qu'an doit clamer la Pantecoste. (v. 5-6)

Magie d'un jeu vocal à l'hémistiche :

Et ce fu en Broceliande. (v. 186)

La paronomase initiale mime-t-elle à dessein un bruissement de langue dont s'anime avec fierté une cour « bien parlant en langue française » (*Chevalier de la Charrette*, v. 40)³ ? Ce mot d'Esprit commémore aussi bien à sa façon le temps de la Glossolalie. Il est assez éloquent pour rappeler nos cœurs à l'écoute intérieure qui seule prévaut (*Yvain*, v. 150-172), car l'homme intérieur seul est promesse de l'homme nouveau⁴. À quoi servirait-il, sinon, de croire, à l'instar des Bretons, à la nouvelle vie d'Arthur ? Non pas celle de leur fol espoir (Wace, *Brut*, v. 4709-4711)⁵ ! S'il renaît, en exemple à toute la Chrétienté (*Érec*, v. 24-25)⁶, c'est dans la langue et dans le savoir de France où l'antique clergie, telle Phénice, a achevé sa « translation » pour revivre tout autre (*Cligès*, v. 31-42)⁷. Cette précieuse relique, au fond de nos mémoires, a la vertu même des corps saints, de convoquer à la Résurrection. Brocéliande, assurément, en détient le secret pour qui sait l'entendre, à défaut de la voir, dans sa lettre vive : le lié de ses voyelles, dans un vers qui les comprend toutes, déjà recèle la fluide merveille de son eau de Jouvence. Encore faut-il, pour en saisir la pointe, se souvenir d'un passage du *Roman de Rou* de Wace, une fois rétabli le texte de Chrétien selon l'édition critique (comparer *Roman de Rou*, éd. Holden, II, v. 6373-6398, et *Der Löwenritter*, éd.

¹ Ce texte est une version révisée d'un article paru en 1988 dans PRIS-MA, 4, 1, janvier-juin 1988 (C.E.S.C.M. Poitiers), p. 1-8, et repris dans Charles Méla, *Le Beau Trouvé. Études de théorie et de critique littéraires sur l'art des « trouveurs » au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993, p. 335-343, <www.editions-paradigme.com>.

² *Les romans de Chrétien de Troyes*, édités d'après la copie de Guiot, IV, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, publié par Mario Roques, Paris, Champion 1960 (CFMA). Toutes les citations renvoient à cette édition.

Voir aussi : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion ou le roman d'Yvain*, édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, 1994, collection Lettres Gothiques ; Christian von Troyes, *Sämtliche Erhaltene Werke, zweiter Band : Der Löwenritter (Yvain)*, herausgegeben von Wendelin Foerster, Halle, Max Niemeyer, 1887.

³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, « Lettres gothiques », 1992.

⁴ Mt. XIII, 13 ; Is. XXIX, 10 ; Rom. XI, 7-10 ; II Corinthiens, 3, 16.

⁵ Robert Wace, *La partie arthurienne du Roman de Brut*, éd. I. Arnold et M. Pelan, Paris, Klincksieck, 1962 ; Wace fait allusion à la croyance des Bretons selon laquelle Arthur ne serait pas vraiment mort mais se trouverait encore en Avalon, d'où ils attendent son retour : « Ancor i est, Breton l'atendent / Si com il dient et antendent ; / De la venra, ancor puet vivre. »

⁶ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, CFMA, rééd. 1990.

⁷ Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. et trad. Charles Méla et Olivier Collet, Paris, Librairie Générale Française, « Lettres gothiques », 1994.

Foerster, v. 171-174, v. 577-580)⁸. Chrétien a minutieusement encadré le discours de Calogrenant par les vers remaniés et disjoints qu'il emprunte à son devancier : *Brecheliant, Barenton*, était-ce folie d'y croire ? « J'y allai et ne vis rien ! » (*Rou*, v. 6395-6396). Wace rejette fables et merveilles dont Chrétien choisit d'affirmer la vérité, de l'intérieur même de la fiction, par la voix de son personnage, pour que nous sachions reconnaître comme profondément nôtre la folie en cause et que nous en éprouvions, comme Yvain, à son écoute, indestructiblement le désir. Dès lors peuvent s'intérioriser les rites agraires d'aspersion dont Wace portait témoignage (par forte chaleur, verser de l'eau de la fontaine sur un bloc de pierre devait provoquer la pluie)⁹ : c'est le cœur que fertilise l'eau du ciel. Brocéliande et Pentecôte vont de pair, car le Saint-Esprit est le feu qui délie les langues et féconde les cœurs, mais sa Parole est aussi bien *la douce eve et la douce pluie* qui est reçue dans le cœur (*Queste del Saint Graal*, éd. Pauphilet, p. 68, l. 4-5)¹⁰, tandis que le folklore associait à la Pentecôte ces mêmes pratiques rituelles pour que prolifèrent les récoltes promises par sa rosée ou sa pluie. D'autant plus précieuse, en ce sens, l'indication, donnée par Calogrenant, de rompre son silence au bout de sept années (*Yvain*, v. 173) : un cycle se ferme, commence l'octave de la vie nouvelle (*Yvain*, v. 204 : il en fut même béni plus de sept fois !). Ce nombre est associé à la Pentecôte, la semaine des semaines, 7 x 7, les sept hebdomades dont parle Isidore (*Étymologies*, V, 37, v. 3-4), + 1, le cinquantième jour, qui introduit en l'homme un nouvel ordre de perfection, soit cinq fois la décade (*Étymologies*, VI, 18, v. 4)¹¹. Le calendrier du roman mène à dessein de la Pentecôte à la Saint-Jean d'été (v. 669) en quinze jours (suivant la clef qui place la nouvelle lune au 1^{er} février, donc la Pentecôte au 10 juin), du Feu de l'Esprit au culmen du soleil dans le solstice d'été, sans oublier que la mythologie d'orage à la Fontaine ne fait qu'une avec la mythologie solaire (éclairs et rayons participent du même).

Bref, la réunion de Pentecôte et de Brocéliande à l'orée du roman célèbre le mariage impossible de l'eau et du feu, dont se fonde toute *Vita Nova*. Il vaudrait la peine de soumettre le nom magique au travail du signifiant : la *lande* qui rime avec *Brocéliande* suggère le croisement de la liesse et de la terre renouvelée, tandis que le souvenir du nom de *Brecheliant*, chez Wace, revient peut-être dans ces *bresches* ou rayons de miel dont s'image la douceur d'aimer (*Yvain*, v. 1360), et que la suavité sonore de Brocéliande contraste avec ces *broces* (*bruscia*) et autres broussailles ou épineux dont s'angoisse Énide (*Érec*, v. 3731-3732), sur le chemin de ronces et d'obscurité qu'est aussi celui de l'aventure (*Yvain*, v. 768-769), car la terre est toujours *gaste* avant de s'emplier d'une joie inconnue des mortels.

Pour que nous mesurions mieux les enjeux de la merveille, avant que le héros n'en force, avec la féerie, la décision, le récit se redouble ou plutôt préexiste à lui-même sous la forme préalable de son propre conte par celui qui en fut le premier acteur. Moyennant quoi le conte que Chrétien commence s'offre à lui-même sa propre mise en scène. Non par jeu, mais pour dire que la merveille ne se « trouve » pas ailleurs que dans la parole qui l'invente, quand elle se fait attentive aux rêves qui nous portent et aux désirs qui nous meuvent. « Brocéliande » n'a de situation que de parole, c'est même le nom si musical qu'il faut donner à notre façon d'habiter la langue qui nous parle, c'est-à-dire qui dit ce que nous sommes, à

⁸ *Le Roman de Rou de Wace*, éd. A. J. Holden, Paris, Picard, SATF, t. II, 1971 ; *Der Löwenritter (Yvain)*, éd. W. Foerster (voir note 1).

⁹ Voir aussi Giraud de Cambrie, *Topographia Hibernica*, II, 41, dans *Giraldi Cambrensis Opera*, éd. Brewer, Dimock, Warner, vol. V : *Est fons in Armorica Britannia ... cujus ex aquis in cornu bubali haustis, si petram ei proximam forte perfuderis etc.*, « Il est une source en Bretagne armoricaine, dont l'eau puisée dans une corne de buffle, si tu la verses sur une pierre voisine etc. »

¹⁰ *La Queste del Saint Graal : roman du XIII^e siècle*, éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1949.

¹¹ San Isidoro de Sevilla, *Etimologias*. Edición bilingüe preparada por Jose Oroz Reta, Madrid, La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, 2 vols.

notre insu, quand nous la parlons (ce que l'écrit, dans la fiction, révèle). Brocéliande est le lieu de notre vérité. Celle-ci, pour Yvain, s'identifie avec sa Dame, mais se déchiffre dans la séquence qui y prélude, telle que la rapporte Calogrenant : l'Hôte, tour à tour hospitalier et hostile, en ses métamorphoses successives, vavasseur obligeant, bouvier monstrueux, chevalier terrible, et, d'autre part, la Fontaine, en attente de sa fée, telle que s'offre déjà aux regards la fille du vavasseur, dans la clôture circulaire de la plus belle des prairies (*Yvain*, v. 237-238). Celle-ci a même revêtu son hôte d'une écarlate fourrée de vair et de la couleur d'un bleu de paon. Dans la symbolique alchimique, la queue de paon désigne la matière de l'Œuvre, quand elle commence à s'animer et à varier sa couleur. Au seuil de l'aventure, s'engagerait-on dans le cycle d'une métamorphose ? Un seul indice ne suffit pas, mais le lieu de plaisance enferme déjà toute la joie à venir pour le véritable élu qui saurait en traverser la mort.

En contraste aussitôt avec cette exquise courtoisie, s'exhibe, terrifiante la hideur du bouvier, comme l'envers, dans l'horreur, de tout le pays des merveilles. Nous avons quitté la cour pour le bois, l'homme courtois pour l'homme sauvage ; l'*essart* (v. 277), défriché en forêt, témoigne cependant d'une présence humaine et annonce au-delà des taureaux agressifs du géant l'autre combat, symbolique, au sortir de la folie, entre le lion et le serpent (v. 3344). Rétroactivement, l'épisode a donc aussi une signification. Peut-être même la noirceur du géant et la fureur des taureaux sont-elles hantées par le souvenir de la Chute des Anges, selon le *Livre d'Hénoch*, où le taureau figure l'homme, mais aussi sa déchéance, ainsi que la semblance prise par les étoiles tombées du ciel¹². Le royaume de Logres fut jadis la terre aux Ogres (*Conte du Graal*, v. 6095-6096)¹³, c'est-à-dire des géants qu'enfantèrent les mortelles unies aux mauvais Anges (*Hénoch*, VI et VII). Tertullien avait, en tout cas, appuyé de son autorité la tradition du *Livre d'Hénoch*¹⁴. Mais le texte est de lui-même parlant : le *vilain* qui fait cinq mètres et ressemble à un Maure garde les taureaux. *Mor* rime avec *tor*, une bête d'orgueil, est-il précisé. La *superbia* du *tor* rappelle la faute originelle qui soumit l'homme à la Mort, de même que le serpent, plus tard dans le récit, évoque, par les flammes qu'il crache, la Gueule d'enfer des scènes du Jugement et complète de sa *luxuria* le tableau des péchés primordiaux, ou, pour le dire mieux, des « torts » mortels dont le rôle d'un roi est de savoir se garder (*Si vous devez / de tort garder et de mesprendre*, v. 6394-6395). Alors prend sens, à l'heure du choix comme à la croisée des chemins, l'Y pythagoricien à l'initiale du nom d'Yvain. C'est tout l'humour de Chrétien dans la scène du *Mor* : du monstre infernal échappe une parole d'homme, la chose parle et raisonne (v. 324) et c'est bien le sens de l'aventure, de faire advenir au jour de la parole les monstres de la nuit :

« Un homme ! De quelle sorte ? – Comme tu le vois, je ne suis jamais autre. »

Ce qui est faux, puisque le gardien de l'Autre Monde est toujours Protée. Ce qui est vrai, mais au sens inattendu où être homme, c'est n'être pas autrement que ce monstre qui parle, en tant qu'il parle (à quoi se résume en effet notre humanité) et qu'il porte la hideur difforme, ici manifestée, de tous les vices (depuis notre chute).

La scène vire à l'apologue ironique, quand le bouvier affirme être de ses bêtes le maître (v. 355). Si dans l'art paléochrétien, Orphée parmi les animaux a figuré le Christ en Bon Berger, le bouvier aux prises avec ses bêtes pourrait bien refléter la condition humaine. La laide créature qui maîtrise tant de forces sauvages inverse seulement l'image de l'homme

¹² *Hénoch*, LXXXV, 3 ; LXXXVI, 1-6, dans *La Bible, Écrits intertestamentaires*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1987.

¹³ Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, « Lettres gothiques », 1990.

¹⁴ Tertullien, *La Toilette des femmes [De cultu feminarum]*, I, 3,1, Paris, Éditions du Cerf, 1971.

livré à ses monstres intérieurs et à leur tempête, car la scène de l'*essart* n'était que bruit et fureur (v. 280-281) de taureaux en désordre (*esparz*, éd. Foerster, v. 277), pour mieux annoncer la tempête déclenchée à la Fontaine, avec le pêle-mêle de ses nuages et son ciel déchiré d'éclairs (*li esparz*, v. 442). Mais le fracas se prolonge dans la venue soudaine du combattant (v. 481), dont la violence semble l'incarnation de l'orage. Un tel déchaînement n'est pourtant que l'image projetée d'un autre abîme rouvert au plus intime de l'homme : ce qu'il ignorait de lui-même, en s'aventurant, comme la folie d'Yvain le rend enfin manifeste. L'aventure est avant tout un paysage intérieur où lire en miroir l'énigme humaine. Aussi est-elle hautement symbolique. L'aventure toujours signifie. En réponse au *vilain*, Calogrenant se définit comme un chevalier (v. 358), non plus simplement comme un homme : c'est ajouter à la nature l'éclat de l'idéal, peut-être à la semblance des Anges, comme les voit Perceval au début du *Conte du Graal*. D'où résulte une inquiétude essentielle :

« Je suis, vois-tu, un chevalier qui cherche ce que je ne puis trouver » (v. 359)

Nouveau clin d'œil à Wace, dont ce sont les propres termes (*Assez ai quis et rien ne truis / Merveilles quis mais nes trovai*, *Rou*, v. 6395-6396), mais pour donner aux merveilles leur statut véritable : impossibles à trouver aux alentours, elles sont l'inconnu qui nous habite et que seul « trouve » le poète dans sa volonté de bien dire (*Érec*, v. 12). En fait d'aventure, je ne sais rien, dit le *vilain*, parce que jamais je n'en ai entendu parler (v. 369). C'est la parole qui fait exister la merveille, comme le souligne Chrétien en multipliant l'écho : son récit rapporte ce que le personnage en dit d'après la description que lui en fait lui-même un tiers, lequel n'a pas su le décrire ni le voir vraiment (v. 370 sq.). Sans doute faut-il savoir entendre, pour acquérir cet autre regard qui ouvre à d'autres richesses : le *vilain* n'a vu qu'une bassine de fer et un montoir de pierre, quand il s'agit d'or et de gemmes ; Calogrenant lui-même aura vu la Fontaine, mais non sa Rose, comme l'élaborera l'allégorie du XIII^e siècle. Ni la bête humaine, ni le chevalier courtois n'auront su dire ni voir ce qui seul se révèle au cœur du parfait amant dont se formule un nouveau traité d'éducation.

Procédons, suivant le texte, par dévoilements successifs : la Fontaine bout, quoique son eau ait la froideur du marbre. Elle symbolise donc l'union des contraires, c'est-à-dire l'impossible : feu et glace à la fois, propre à toute mystique véritablement amoureuse. Son éternel été suggère à la fois le Paradis terrestre et le lieu de plaisance des amours courtoises. La bassine près de la source évoquerait déjà le bain de la fée, à en croire les *Lais*, et le montoir de pierre intéresse toujours l'errance d'un homme à cheval : Amour et Armes se lisent en filigrane. Mais la chapelle compte aussi (comme *saint Pere de Rome*, v. 333, un peu avant la mention du *perron*, v. 390) : lieu de féerie, donc, et de culte chrétien tout autant, comme plus tard le miracle du lion, tel le lion converti et baptisé des *Actes de Paul*¹⁵, équilibre la magie de la Fontaine (ce qui donne au roman sa structure narrative : un double foyer de gravitation). Est enfin annoncé l'orage. Chez Wace, la forêt était giboyeuse, l'eau rafraîchissante et la pluie fertilisante ; chez Chrétien, au contraire, par la faute d'un chevalier et non plus des vilains (*Rou*, v. 6392), le pays est tout entier dévasté. Au hideux géant qui se tient à l'entrée succède le formidable défenseur des lieux, tel ce Roi de l'Autre Monde qui met dans l'aventure sa propre femme en jeu. Il est clair qu'aux traditions folkloriques de Barenton¹⁶, Chrétien a combiné d'autres données mythiques, qu'il s'agisse de Bricriu et de CuRoi dans les récits irlandais, avec à l'arrière-plan son mythe solaire et orageux, ou de Diane et du bois sacré de Némi selon la mythologie antique¹⁷. Tous ces points ont déjà fait

¹⁵ IX, 7-9, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, Gallimard, La Pléiade, vol. I, 1997, p. 1153.

¹⁶ Selon Paul Sébillot, *Les eaux douces*, dans *Le Folk-lore de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, t. II, 1968, p. 173 sq., notamment p. 225-226.

¹⁷ James George Frazer, *Le Rameau d'or*, Paris, Robert Laffont, 1981-84, t. I, p. 477.

l'objet d'études précises qui se complètent (R. S. Loomis, J. Grisward, M. Stanesco, P. Walter). Mais la mise en scène tout ensemble féerique et orageuse convient à merveille à l'aventure d'un héros né d'une fée, la fée Morgain, qu'un mortel, le roi Urien, posséda, tandis qu'elle se baignait dans un gué¹⁸. Le lieu de ses amours rejouerait-il les conditions de sa naissance ? Comme Laudine en veuve vite consolée a pris les traits de Jocaste (dans le *Roman de Thèbes*) et que l'onguent de Morgain régénère le héros dans la forêt de l'ermite (comparer avec le *Lai de Désiré*), les ingrédients sont réunis qui entachent la vie sexuelle amoureuse d'une faute originelle inavouée. C'est de là justement qu'il faut apprendre à renaître, comme le démontre aux regards le dispositif symbolique de la Fontaine.

L'heure a déjà son importance : près de midi, le soleil est à son zénith, comme à la date solsticiale de la Saint-Jean le jour est à son acmé. Nous avons atteint le point où tout se retourne et bascule dans l'autre sens. Au plus fort du rayonnement solaire, le temps est venu de changer de monde ou de regard. Le décor, maintenant : le *locus amoenus*, dont, par jeu de mots avec *amorem* et *immunia* (à entendre « quasi *amunia* ») Isidore nous avertit qu'il ne sert qu'à l'amour, sans devoirs ni charges (*Étymologies*, XIV, 8, 33)¹⁹ : c'est le domaine d'Oiseuse. Geoffroi de Vinsauf dans son Art poétique en donne une description parfaite : œuvre de la seule nature, de forme circulaire et plane, avec une source médiane et un arbre qui couvre de sa voûte (*cortinat*) la surface des eaux où s'inscrit (*sigillat*) l'ombre de son feuillage, tandis que les oiseaux folâtrent (*ludit ... lascivia*) sur ses branches ; lieu printanier, aux douces fragrances et au sol fertile²⁰. Reverdie amoureuse, symbolisme charnel, telle se présente la tradition du lieu. Chrétien y ajoute un élément essentiel : le pin, le troisième arbre issu des graines que ramena Seth du Paradis et qui, dans la Trinité qu'il compose avec le cèdre et le cyprès, symbolise par sa fécondité le Saint-Esprit. Il couvre de son ombre la source : est-ce un souvenir du *obumbrabit tibi* annoncé à la Vierge chez saint Luc ? Nulle pluie ne trouble l'eau de la Fontaine, également protégée du soleil, telle une surface virginale, pourtant couverte par l'ombre du pin et comme pleine de son ombre, en une promesse féconde de vie et une plénitude de sens. Ce qui, dès lors, fait effraction dans ce lieu et y jette le trouble équivaldrait à une violence sexuelle, comme plus tard, dans l'*Élucidation*, les fées des puits aux coupes d'or furent forcées par Amangon²¹, mais aussi comme le péché de nos premiers parents révéla une brisure sexuelle dans un paradis virginalement fécond. Mais il faut aller plus loin que ces suggestions paradisiaques et virginales que hantent des figures coupables du désir.

L'étrangeté de la Fontaine tient au permanent spectacle d'une *coincidentia oppositorum*. La froideur du marbre rappelle la mort, comme la tombe de marbre réservée à Lancelot dans la *Charrette* (v. 1872), mais l'ombre de l'Esprit annonce la Vie. Dans l'eau froide qui bout se rejoignent les extrêmes, comme le Feu dans l'Eau. Soit dit en passant, le *Xvarnah* de l'Iran ancien, symbole lumineux de la gloire royale, signe qui vient marquer les princes élus de Dieu, est le feu qui donne à l'eau en apparence inerte les puissances de vie et de fécondité qu'elle transmet aux plantes et aux créatures, la force ignée cachée au fond des

¹⁸ Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition and Chretien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1952, p. 270.

¹⁹ San Isidoro de Sevilla, *Etimologias*, éd. citée (note 10).

²⁰ Geoffroy de Vinsauf, *De Arte versificandi*, dans Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924, p. 274.

²¹ *The Elucidation: A prologue to the Conte del Graal*, ed. Albert Wilder Thompson, New York, Publications of the Institute of French Studies, 1931, réimpr. Paris-Genève, Slatkine, 1982 (prologue apocryphe du *Conte du Graal* composé postérieurement, début du XIII^e siècle ?). Voir Charles Méla, *La reine et le Graal. La conjoncture dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au "Livre de Lancelot"*, Paris, Seuil, 1984, p. 97-105 et *passim*.

eaux d'Apam Napat, en irlandais *Nechtán*, en latin *Neptunus*, le « fils de la sœur », le neveu des Eaux (alias le *netun* !). On se reportera avec fruit à Georges Dumézil et aux fêtes des *Neptunalia* situées justement au début des jours caniculaires²². La perspective médiévale n'a assurément plus rien de naturaliste, mais la même tension prévaut entre un excès destructeur et un état désirable, et, d'autre part, une plus secrète souveraineté dont la femme investit un homme est bien en cause, conforme cette fois au mythe celtique, celui de la Souveraineté d'Irlande (*The white stag and the transformed hag*)²³. Mais dans cette voie, plus hermétique, qui rouvre aux richesses intérieures, le *perron* retient désormais l'attention, dans un parfait contraste de formes, de couleurs et de vertus : il est fait d'une seule émeraude évidée comme un vase, supportée par quatre rubis. Quadrangle et circularité s'harmonisent ici en une quadrature du cercle qui réunit au terrestre le céleste. Émeraude et rubis, d'autre part, l'une froide et claire comme une eau offrant aux regards son miroir, l'autre, tel l'antrax ou l'escarboucle, semblant un charbon qui brûle, ravivent l'antithèse de l'Eau et du Feu. L'émeraude a pour effet d'éteindre la chaleur de luxure et de préserver de la tempête, le rubis est un feu qui triomphe des ténèbres et de la nuit, symbolisant la vraie clarté divine. Ainsi se conjoignent la Pureté qui éloigne la foudre et la Lumière qui embrase la nuit, ou encore la propriété de refléter et celle d'illuminer²⁴.

La signification du passage n'en est pas pour autant épuisée, car le mélange du rubis et de l'émeraude définit précisément une variété de calcédoine, d'un vert sombre taché ou veiné de rouge, l'héliotrope. Or, celle-ci a, entre autres propriétés, celle de faire bouillir l'eau froide et la projeter en pluie qui fertilise ; de muer la clarté du soleil en une couleur vermeille, celle du sang ; en outre, de produire une éclipse de soleil (à rapprocher de celle qui survint à la mort du Christ) et même de rendre invisible celui qui la porte, détail qui a son prix pour la suite du roman²⁵. Ainsi l'expose Isidore (*Étymologies*, XVI, 7, 12) :

Nam dejecta in labris aeneis, radios solis mutat sanguineo repercussu.

(« Plongée dans un bassin de bronze, elle change les rayons du soleil qu'elle réverbère en couleur de sang. »)

L'« héliotrope » est la *muance* du soleil, elle symbolise la transformation, dans l'ambivalence du vermeil, couleur du sang dans le martyr et la mort, mais aussi du soleil à sa naissance. Les gouttes de sang dont elle porte la semblance lui confèrent aussi la vertu d'étancher les plaies, de détruire le venin et de rendre la santé. Sa pluie fertilise : *viridi colore et nubilo*, elle promet le même verdoisement ou reverdie de la nature que l'émeraude, après que se sont accumulées les sombres « nuées » que sa couleur foncée annonce. Son sang guérit : *stellis puniceis supersparsa cum sanguineis venis* (« parsemée d'étoiles vermeilles et de vaisseaux sanguins »), elle met en correspondance le microcosme et le firmament, comme une vie soumise à la Passion et une constellation d'éternité. C'est William Nitze qui eut l'idée de rapprocher l'héliotrope de l'émeraude de la Fontaine, à propos d'un passage du *Perlesvaus* également révélateur, qui décrit l'épée de la décollation de saint Jean-Baptiste²⁶ :

²² Georges Dumézil, *L'oubli de l'homme et l'honneur des dieux. Esquisses de mythologie*, III, Paris, Gallimard, 1985, 70, p. 236 ; *Mythe et Épopée*, III, Paris, Gallimard, 1973, p. 21-38 et 83-84.

²³ Voir notre étude sur la *Vita Merlini*, dans les *Mélanges P. Zumthor, Le Nombre du temps*, Paris, Champion, Genève, Slatkine, 1988, p. 171-193.

²⁴ Voir Léopold Pannier, *Les Lapidaires français du Moyen Âge*, Paris, Vieweg (Bibliothèque de l'École des hautes études, 52), 1882 ; Isidore, *Étymologies*, XVI, 7, 1 ; 14, 1.

²⁵ Voir Marbode, *Liber de Gemmis*, v. 1757 sq. ; L. Pannier, *op. cit.* p. 137-138, 167-168, 235.

²⁶ *Perlesvaus*, éd. William A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, Chicago, 1932-1937 [réimpr. : New York, Phaeton Press, 1972], t. I, l. 2008-2016 ; II, p. 257.

« Elle est sanglante chascun jor endroit ore de misdi, por ce que li prodom en ot a icel'ore le chief coupé » ... Tant que l'eure fu passee. Lors devint l'espee autresi clere com une esmeraude et autresi verz.

La même combinaison des éléments (heure, saison, couleurs) s'applique ici au martyr qui prélude à la venue du Sauveur et au sacrifice rédempteur (sous la figure inversée de l'eucharistie sauvage propre à l'épisode de Gurgarant dans *Perlesvaus*). Le propos hermétique de ces descriptions comporte toujours une dimension christique, car le même mystère de la naissance d'un homme nouveau y est en cause, autrement dit l'utopie chartraine de l'homme parfait dans un cosmos renouvelé, quintessence de l'alchimie médiévale²⁷. L'émeraude et les rubis signaleraient alors les temps de l'Œuvre, quand la matière reprend vie, se fertilise de sa pluie et sous l'effet de son feu intime parvient à l'or de sa perfection : les quatre rubis (comme le terrestre se définit du quaternaire) apparaissent

[...] plus flanboianz et plus vermauz
Que n'est au matin li solauz
Quant il apert en oriant. (*Yvain*, v. 427-429)

Il est midi, l'heure du plus intense rayonnement, de l'entre-deux, aussi bien, et de l'imminent renversement ; mais la seule couleur qu'on retienne pour faire image est celle du soleil levant, dans le rougeoiement de sa naissance. La diérèse à la rime autorise un jeu de mots qui résonne d'espoir et d'allégresse : le soleil est l'or riant ; le vermeil, le rire de l'or.

Telle est la vraie merveille de la Fontaine, qui présage un cheminement intérieur, dans l'ordre de sa perfection, soit l'avènement de son or caché. Mais rien n'en est promis sans que remontent comme du fond de la nuit de plus noires terreurs : l'émeraude contredit à la luxure dont bouillait la Fontaine, *comme eve chaude* (éd. Foerster, v. 423), ce qui se laisse aussi entendre de l'Ève du genre humain. Pis encore, creusée, percée comme une *boz* (**buttem*, petit vase), elle ouvre aux équivoques de ce mot : *boz*, le crapaud (**butta*, contrefait), le nabot dans *Érec* (v. 1900, v. 1020), ou encore ici même le nain, *fel come boz anflez* (v. 4097), bref les représentations infernales ou malignes qui accompagnent toute métamorphose de la Vouivre (voir dans *Érec* le nom de *Guivret*, le petit roi de Féerie) en Princesse dans le *Bos*, ou les Bois, de Brocéliande. Quant à l'éclat solaire du vermeil, il a sa contrepartie dans *li sans chaux, clers et vermauz* (v. 1180), qui dégoutte des plaies du mort ravivées par la présence invisible de son meurtrier (ce qui, notons-le au passage, nous livre le secret de la Lance qui saigne, au Château du Graal). Nulle autre raison à la folie d'Yvain : doublement criminel, il épouse la veuve du mort, sans autrement s'en soucier (v. 1812, comparer avec le *Roman de Thèbes*, v. 419 sq.)²⁸. Que ce nouvel Œdipe soit le plus beau des descendants d'Abel (v. 1816) relève plutôt de l'humour noir. Sa faute véritable n'est pas d'oublier Laudine, mais de ne pas s'être rappelé à ce que signifiait un tel mariage :

Mes or est mes sire Yvains sire
Et li morz est toz oblîez.
Cil qui l'ocist est marëz,
Sa fame a, et ensamble gisent. (v. 2166-2169)

²⁷ Sur l'alchimie, voir Charles Méla, « Alchimie et médecine. L'*Ars Magna* ou le secret des philosophes », dans *La médecine ancienne, du corps aux étoiles*, dir. Gérard d'Andiran, Coligny (Genève), Fondation Martin Bodmer ; Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 79-88.

²⁸ *Le Roman de Thèbes*, éd. Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1966-1968 [réimpr.: 2002].

Il ne pouvait même qu'oublier la seconde, sa femme, faute d'avoir meilleure mémoire du premier : il préféra n'en rien savoir. Aussi est-il fondé qu'il soit frappé de démence. Selon un jeu de mots dont les implications seront la matière même du *Conte du Graal*, le *sens* de sa folie est d'avoir perdu la mémoire du *sang*. Le premier oubli a surdéterminé le second. La raison de l'oubli du retour est structurale, non psychologique. Cette partition secrète étend l'ombre œdipienne d'un parricide et d'un inceste (« l'Ève ») sur une aventure où se conjuguent à la fois la *Charrette* et le *Conte du Graal*, puisque son héros aime, comme Lancelot, la femme de l'Autre (ici, le Chevalier Noir) et que la cruentation dénonce un meurtrier, comme la Lance qui saigne recèle une culpabilité ignorée. Comme Perceval enfin, le Chevalier au lion est destiné à alléger les souffrances du monde.

Mais le romancier n'attend pas cette traversée de l'angoisse, qui fait sa trame, pour célébrer d'avance les Noces qui couronneront sa fin : l'Entrée royale et le séjour d'Arthur durant l'*octave* de la Saint-Jean (v. 2577), comme en signe de vie nouvelle, permettent de coupler symboliquement le Roi et la Dame, le premier coordonné au *soleil*, dans un même rayonnement (v. 2348), la seconde toute parée de *rubis* (v. 2365). Ainsi s'illustre, dans les feux convergents de l'or et du vermillon, le couple solaire, par la grâce de Laudine, dont la fonction est de donner à l' élu accès à la pleine souveraineté. Mais, d'autre part, se célèbre une autre rencontre, non moins symbolique, celle du Soleil et de la Lune, autrement dit de Gauvain et de Lunete (v. 2400), aux lieux et places, une fois encore, d'Yvain et de Laudine. A-t-on remarqué que le nom du père de l'héroïne, *Laudunet* (éd. Foerster, v. 2153), condense en un seul ceux de *Laudine* et de *Lunete* ? Elles sont en effet deux, mais ne font qu'une, car l'autre fonction de la femme, non plus solaire, mais nocturne, est non seulement d'avoir conduit l'homme à la perfection de son or, mais de l'accorder amoureuxment à l'eau de son désir, dans l'union des deux principes et des deux luminaires, frère et sœur, masculin et féminin, feu et eau.

Le géant et la fée : texte et image dans *Le Chevalier au lion*

Laurence Harf-Lancner
(Université Sorbonne nouvelle-Paris 3)

On voit ressurgir, d'un roman à l'autre de Chrétien de Troyes, une séquence narrative très curieuse qu'on pourrait désigner comme *Le géant et la fée*, bien qu'à proprement parler il n'y soit question ni de géant ni de fée ! Dans *Le Chevalier au lion*, elle constitue une courte première partie du roman ou un long prologue. C'est l'aventure de Calogrenant : dans la forêt de Brocéliande, Calogrenant affronte, à la fontaine de Barenton, un grand chevalier, qui triomphe de lui sans peine. L'aventure est redoublée quand le vaincu est vengé par son cousin Yvain, qui tue le chevalier et épouse sa veuve. Calogrenant joue ainsi le rôle du faux héros qui met en valeur le héros, Yvain. Cette épreuve qualifiante vaut au héros la conquête de la dame de Landuc et de son domaine. Or le même scénario surgit, sous des formes légèrement différentes, dans trois autres romans de Chrétien : *Erec et Enide*, *Le Chevalier de la charrette*, *Le Conte du Graal*.

On peut éclairer ces récits de deux manières :

- par d'autres textes, plus explicites, plus proches du mythe que du roman, qui donnent des éléments d'interprétation ;
- par des images : l'illustration des manuscrits donne des clés de lecture, transcrit un récit dans un autre langage, celui de l'image, et permet de confronter la même histoire dans deux langages différents. Les manuscrits romanesques sont en général postérieurs aux textes et donnent l'interprétation d'un homme du Moyen Âge qui peint un ou deux siècles après la rédaction du texte.

On peut donc confronter le récit d'*Yvain* aux épisodes parallèles des autres romans de Chrétien mais aussi à d'autres textes contemporains, tout en sollicitant le concours des images pour interpréter le texte.

L'aventure redoublée dans *Le Chevalier au lion*

Plusieurs détails attirent l'attention dans le début du *Chevalier au lion* :

- C'est le seul roman de Chrétien à être dépourvu d'un prologue traditionnel, comme si l'aventure de Calogrenant tenait lieu de prologue narratif, comme si le but était de mettre en valeur cette prolepse de la première victoire d'Yvain.
- La première apparition de Calogrenant coïncide avec l'introduction du thème de la honte, d'abord la honte de Calogrenant, qui sera vengée par Yvain, puis celle d'Yvain lui-même, qui parcourra tout le récit avant d'être enfin lavée par le héros.

... Qualogrenanz,
uns chevaliers molt avenanz,
qui lor a comancié un conte
non de s'annor mes de sa honte¹. (v. 60 sq)

Outre la rime conte/honte, le lexique de la honte est récurrent dans tout le roman. On en trouve dix occurrences rien que dans les 700 premiers vers². Dans l'aventure de Calogrenant comme dans les autres versions de ce conte, la matière du récit est la honte subie par un chevalier, honte qu'il doit venger lui-même ou qu'un autre doit venger pour lui.

¹ Le texte est cité dans l'édition de Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2016.

² Par exemple les vers 540, 558, 587, 746.

- Autre énigme : l'intervention de la reine. L'agresseur est d'abord Keu, selon la logique du personnage. Mais après une dispute entre la reine et Keu, celle-ci se substitue au sénéchal pour imposer à Calogrenant un récit honteux qu'il ne veut pas faire. Cette superposition de la reine et de Keu est surprenante.

- Le portrait du chevalier de la fontaine se limite à deux traits : il est grand et il est rouge. Le narrateur mentionne sa grande taille : « plus granz de moi la teste tote » (v. 520). Il le désigne toujours comme « le chevalier », sauf après sa mort, quand surgit son nom dans la bouche de Lunete : *Esclados le Roux* (v. 1972). Ce roux chevalier cumule les valeurs symboliques du jaune brun roux (la trahison, tels Renart le roux et Judas, toujours peint comme roux) et du rouge (la couleur des guerriers surnaturels dans l'ancienne littérature irlandaise)³.

L'image corrobore le texte. Seuls deux romans de Chrétien ont fait l'objet d'une abondante iconographie : *Yvain et Perceval*. Des deux manuscrits illustrés d'*Yvain*, le manuscrit français 1433 de la Bibliothèque nationale de France et le manuscrit Garrett, le plus intéressant est le premier, composé vers 1315-1325 (soit 140 ans après la rédaction du roman), dans le nord de la France. Il contient deux romans : *L'Atre périlleux* (Le Cimetière périlleux), composé vers 1200, et *Le Chevalier au lion*⁴, illustré de dix peintures.

L'une d'elles ([folio 65r, voir sur Gallica](#)) illustre le combat de Calogrenant et d'Esclados. Cette image synthétique réunit deux scènes :

- un personnage central (Calogrenant), dédoublé, verse de l'eau sur le perron de la fontaine ;

- le même, retourné, affronte Esclados le Roux qui sort de son château et qui est caractérisé par la couronne qu'il porte et sa couleur rouge. Ce dédoublement du personnage central, procédé très répandu chez les illustrateurs du Moyen Âge, permet au peintre d'évoquer la quasi-simultanéité du défi de Calogrenant et de la réponse du gardien de la fontaine.

Une deuxième miniature ([f 69v](#)) peint le combat d'Yvain et d'Esclados. Elle regroupe trois tableaux de taille croissante :

- le combat d'Yvain et d'Esclados (en rouge). Le cheval est coupé en deux par la herse et la tête d'Yvain émerge de l'autre côté.

- Yvain et Lunete, l'index levé en signe d'autorité.

- Scène de deuil autour du mort.

La fidélité de l'image au texte atteste que le peintre connaît parfaitement le texte ou obéit à des directives précises.

La Joie de la Cour dans *Erec et Enide*

A la fin d'*Erec et Enide*, une séquence narrative très proche joue cette fois le rôle d'épreuve glorifiante : la Joie de la Cour. Erec pénètre dans un verger où l'attendent une belle demoiselle et un grand chevalier à l'armure rouge :

A tant ez vos un chevalier
armé d'unes armes vermeilles,
qui mout par ert granz a merveilles,
et s'il ne fust granz a enui,

³ Dans le *Mabinogi* d'Owein, le récit gallois qui fait écho au roman français, le chevalier est présenté comme « l'homme noir », « d'une très grande taille », vêtu de noir sur un cheval noir : *Les quatre branches du Mabinogi*, trad. Pierre-Yves Lambert, Paris, Gallimard, 1993, p. 217, 219.

⁴ Sur les liens créés par l'iconographie entre ces deux romans, voir Lori Walters, « Connections between *Yvain* and the *Atre périlleux* in Ms BNF 1433 », dans *Medieval Connections : Art and Literature*, University of Alabama Press, 1987.

soz ciel n'eüst plus bel de lui,
mais il estoit un pié plus granz
que chevaliers que l'on seüst⁵.

Erec triomphe du grand chevalier, Mabonagrain, qu'il délivre ainsi du maléfice où le retenait son amie.

Gauvain dans *Le Conte du Graal*

Au terme de ses aventures, Gauvain franchit la borne de Galvoie et pénètre dans un monde qui se révélera le monde des morts. Dans un château entouré d'eau, il découvre, l'attendant sous un orme, une jeune fille qui joue le rôle de l'agresseur : l'Orgueilleuse de Logres. Elle le met au défi d'entrer dans un jardin interdit pour lui ramener son cheval. Il lui faut pour cela franchir à pied une passerelle en abandonnant son propre cheval. Comme pour la Joie de la Cour, les assistants le supplient de faire-demi-tour. Il s'obstine et dans le jardin découvre un grand chevalier :

Mas uns granz chevaliers seoit
soz un olivier verdoiant
et dit : « Chevaliers, por neant
iés venuz por le palefroï.
Or n'i tandre tu ja lo doi,
qu'il te viendroit de grant orguol,
Et neporquant dire te voil
que je ne lo t'irai desfandre,
se tu as grant talant dou prandre.
Més je te lo que tu t'en ailles,
qu'aillors de ci se tu lo bailles,
trop grant desfanse i troveras »⁶.

La figure du grand chevalier gardien du jardin est ici dédoublée : le grand chevalier avertit le héros de ce qui l'attend s'il viole l'interdit : le combat contre un autre chevalier, que bien sûr il vaincra.

Méléagant dans *Le Chevalier de la charrette*

Le Chevalier de la charrette (dont on n'apprendra que plus tard qu'il s'agit de Lancelot) poursuit le chevalier qui a enlevé la reine : Méléagant, prince du pays de Gorre, d'où l'on ne revient pas.

As fenestres devers la pree
s'en vint li chevaliers pansis,
cil qui sor la charrete ot sis,
et esgardoit aval les prez (...)
Mes tant sor la fenestre jurent
qu'aval les prez, lez la riviere,
an virent porter une biere (...)
Aprés la biere venir voient
une rote et devant venoit
uns granz chevaliers qui menoit
une bele dame a senestre⁷.

⁵ *Erec et Enide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, Livre de Poche, 1992, v. 5891 sq.

⁶ *Le Conte du Graal*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Livre de Poche, 1990, v. 6692 sq.

⁷ *Le Chevalier de la charrette*, éd. C. Croizy-Naquet, Paris, Champion, 2006, v. 540 sq.

Cette grande taille est le seul élément descriptif qui sera donné sur Méléagant, comme le répète un peu plus tard une demoiselle

Lors lor conte la dameisele :
« Par foi, seignor, Meleaganz,
uns chevaliers molt forz et granz,
filz le roi de Gorre, l'a prise,
et si l'a el rëaume mise
dont nus estranges ne retorne ...⁸ »

Comme Calogrenent et Yvain, comme Erec et Perceval, Lancelot franchit la frontière d'un autre monde et se bat contre le gardien de la dame et de la terre, ici Méléagant, qu'il affronte pour délivrer la reine ainsi que les autres prisonniers du royaume de Gorre. Dans quatre romans de Chrétien, on voit ainsi aux prises le héros et un chevalier de très grande taille, dans un combat dont l'enjeu est une figure féminine elle aussi liée à un autre monde. C'est ce scénario que l'on peut appeler « le géant et la fée », à ceci près que le chevalier n'est pas plus qualifié de géant que la dame de fée.

Le grand chevalier en effet ne saurait être assimilé à un géant car il n'a rien de monstrueux ni de sauvage, on insiste même sur sa beauté (Mabonagrain dans *Erec*). C'est une figure ambivalente, au contraire des monstres explicitement désignés comme géants.

Les géants dans *Le Chevalier au lion*

Harpin de la Montagne et les deux démons du château de Pesme Aventure sont d'emblée qualifiés de géants :

Li fel jaianz, cui Dex confonde !,
a non Harpins de la Montaingne. (v. 3850-51)

...tant que li jaianz vient batant,
qui les chevaliers amenoit,
et un pel a son col tenoit
grant et quarré, agu devant,
dom il les bousoit molt sovant. (v. 4084 sq.)

Harpin, « li maufez, li anemis » (v. 4167), couvert d'une peau d'ours, armé d'un pieu, s'abat finalement comme un chêne et, vaincu, est traité comme une proie par les chiens qui se ruent à la curée. De même les deux démons de Pesme Aventure, les *filz de deable* (v. 5265), les *fil d'un netun* (v. 5507, v. 5267) *hideus et noir* (v. 5506), armés d'un bâton de cornouiller, sont bien des géants :

Et molt trovoit les .II. jaianz
Forz et felons et adurez (v. 5610-11).

Pour venir à bout de ces trois monstres, il faudra les forces conjointes de l'homme et de l'animal, d'Yvain et du lion.

L'image conforte le texte dans sa représentation monstrueuse des géants, qu'il s'agisse de Harpin de la Montagne ou des deux démons de Pesme Aventure. Ainsi le [folio 90 du manuscrit BnF 1433](#) présente une peinture divisée en trois tableaux :

Yvain quitte Lunete emprisonnée en promettant de revenir la sauver ;
Il affronte le géant Harpin.

⁸ *Ibid.*, v. 636 sq.

Il sauve Lunete, condamnée au bûcher, en combattant son accusateur.

La scène du combat contre le géant est savamment construite sur un jeu de crescendo dans la taille des acteurs, en quatre degrés, du plus petit au plus grand :

- Au premier plan à droite, symétrique au héros, on voit le nain chargé de fouetter les quatre fils du seigneur du château, prisonniers du géant ;
 - Les quatre prisonniers, à l'arrière-plan à droite, en chemise blanche de martyrs, d'une taille supérieure à celle du nain mais inférieure à celle d'Yvain pour marquer leur statut de victimes impuissantes ;
 - Le héros en armes et à cheval et brandissant l'épée contre le géant, occupant toute la partie gauche de l'image ;
 - Enfin le géant, d'une taille nettement supérieure, occupe tout le centre de l'image, qu'il domine. Il est tête nue, hirsute, vêtu d'une cotte grossière, ne porte pas d'armure. Cependant il brandit une épée, arme chevaleresque, contrevenant au texte qui mentionne un pieu.

[Au folio 104](#), quatre scènes illustrées suivent l'ordre chronologique, de haut en bas et de gauche à droite :

- . L'arrivée d'Yvain au château de Pesme Aventure avec la messagère de la cadette des sœurs de Noire Epine ;
- . Yvain et les captives du château ;
- . Le combat contre les démons, qui sont représentés dans l'image comme dans le texte comme deux chevaliers. Mais leur taille est supérieure à celle du héros, leur visage foncé, comme dans le texte, et ils sont armés d'un marteau. Le lion participe également à la lutte.
- . Dernière scène : la joute d'Yvain et de Gauvain et leurs retrouvailles.

L'image, comme le texte, oppose les géants monstrueux et les grands chevaliers que sont Esclados, Mabonagrain, Méléagant, le grand chevalier du *Perceval*, qui affrontent le héros dans un combat chevaleresque avec des armes civilisées. On voit une fois de plus que le peintre connaît bien le texte ou travaille sous la direction d'un maître d'œuvre qui le suit fidèlement.

Le texte clé : l'histoire de Sadius et Galon

Un texte latin, contemporain ou de peu postérieur au roman de Chrétien, offre des parallélismes troublants avec l'aventure initiale du *Chevalier au lion*. Il réunit même tous les éléments épars dans les récits français en les explicitant. Il figure dans le *De Nugis curialium* de Gautier Map. Gautier est un clerc gallois né entre 1135 et 1140, qui a fait une belle carrière à la cour d'Henri II d'Angleterre. Il n'a laissé qu'une œuvre, *De Nugis curialium*, *Les Sornettes des courtisans*, des fragments composés de 1181 à 1193, rassemblés après sa mort, sous ce titre emprunté au fameux miroir des princes de Jean de Salisbury (1159) : ces miscellanées contiennent de nombreuses légendes galloises, dont l'histoire de Sadius et Galon⁹.

Sadius et Galon sont deux chevaliers amis qui vivent à la cour d'un roi d'Asie. La reine, amoureuse de Galon et repoussée, veut se venger, telle la femme de Putiphar. Elle surprend un jour Galon dans un morne abattement, alors que la cour célèbre l'anniversaire du roi, et exige du chevalier qu'il avoue devant tous l'objet de sa tristesse. Soutenu par le roi et la cour, Galon supplie qu'on l'épargne. Mais la reine s'obstine et le héros raconte alors son aventure. L'agresseur est donc ici la reine qui, pour se venger, pousse le héros à dire sa honte. Dans

⁹ Gautier Map, *De Nugis curialium*, ed. M. R. James, revised by C. N. L. Brooke and R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1983, III 2 (« De societate Sadii et Galonis »). Il en existe deux traductions françaises : *Contes de courtisans*, trad. fr. Marylène Perez, Lille, 1982 ; *Contes pour les gens de cour*, trad. A. K. Bate, Turnhout, Brepols, 1993.

Yvain l'agresseur est dédoublé, comme le héros, entre le discourtois Keu et la courtoise Guenièvre, dont on ne comprend pas pourquoi elle oblige Calogrenant à parler alors qu'elle n'a aucun grief contre lui.

L'aventure que raconte Galon correspond à la première partie du *Chevalier au lion*. Dans la forêt, Galon découvre un somptueux château et un jardin où repose une belle jeune fille. Galon s'apprête à la violer quand surgit un géant.

Rapuerat me cursor equus ad partes remotissimas inopinus (...) nesciusque viarum ad magnum et mirificum delatus sum castrum. Palacia mirabar intra precelsos muros altissima, domos eburneas, claritatem et raritatem operum. Aut latebant inhabitatores aut nulli erant. (...) Eques ivi per palacium et neminem inveniens, per maximum thalamum et duos ultiores ortum ingressus amplissimum, puellam inveni sub floridissima cino, panno serico regaliter insidentem. (...) verbum autem ab ea non extorsi. Puduuit me sine signo reverti quodque fateri dedecus est, ipsam supinam ut primicias pudoris acciperem violencia tota violare paravi.

Cumque se tueri non posset, exclamat, Rivium advocat. Rivius advolat. Erat autem gigas inaudite stature, magnitudinis invise

Mon cheval m'avait emporté dans les solitudes les plus profondes, à l'improviste, ignorant des chemins, et m'amena à un grand château enchanté. A l'intérieur des hauts remparts j'admirais un palais élevé, les salles couvertes d'ivoire, les objets d'art rares et superbes. Mais les habitants se cachaient ou il n'y en avait pas. (...) J'allais à cheval dans le palais sans trouver personne et après avoir traversé une chambre immense puis deux autres, j'entrai dans un vaste jardin où je trouvai une jeune fille assise sous un laurier tin en fleurs dans un jardin, sur une étoffe de soie royale (...) mais ne pus en tirer un mot. J'eus honte de repartir sans réponse et je dois avouer à mon déshonneur que je la renversai sur le dos et j'entrepris de l'outrager et d'user de force pour lui ravir sa virginité. Comme elle ne peut se défendre, elle crie et appelle Rivius. Rivius vole à son secours : c'était un géant d'une stature inouïe, d'une taille jamais vue.

Le héros s'interrompt à plusieurs reprises dans son récit et demande grâce mais la reine le contraint à poursuivre. Vaincu par le géant, il est épargné à la demande d'une seconde demoiselle. Un second combat doit avoir lieu un an plus tard : le géant arrive justement à la cour et le combat a lieu. Sadius et Galon échangent leurs armes pour permettre à Galon de se battre sous les armes de son ami. C'est bien le héros qui venge lui-même sa honte, mais sous un masque. La parenté est claire entre les deux récits : derrière la brutalité de la légende et l'idéologie courtoise du roman se dessine le même scénario.

Un jeu d'intertextualité dans la *Première Continuation*

On pourrait citer plusieurs autres exemples de ce conte du géant et de la fée (en particulier dans la *Deuxième Continuation*)¹⁰. En voici un dernier, qui met en lumière le jeu de l'intertextualité entre les romans de Chrétien (*Le Conte du Graal* mais aussi les autres) et les *Continuations*, à travers une aventure de Guerrehés, l'un des frères de Gauvain. Comme dans *Le Chevalier au lion* et le *De Nugis*, la séquence sert de prologue à une autre aventure.

Le roi Arthur voit arriver sur la mer une barque contenant un chevalier mort avec une épée enfoncée dans le corps et une lettre : le chevalier qui retirera la lame du cadavre doit venger le mort sous peine de connaître une honte pareille à celle de Guerrehés dans le verger. Le narrateur conte alors cette aventure de Guerrehés, proche de celle de Galon dans le récit de Gautier Map : le héros découvre un château magnifique et désert, entre dans un verger où se dressent deux pavillons. Dans un pavillon il trouve une belle demoiselle, un grand chevalier et un nain. Le chevalier est blessé et la demoiselle l'aide à se nourrir.

¹⁰ Voir Laurence Harf, *Les Fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 1991 (1^{ère} éd. 1984), p. 347-375.

Uns cevaliers grans et menbrus
gisoit el lit et fu navrés (...)
Li cevaliers dist : « Dex, merci !
Mors sui s'il n'est ostés de ci. »
Et li valés li respondi :
« Sire, ne vous irés ensi :
li petis cevaliers venra
qui molt bien vos en vengera. » (...)
Adonques vint li cevaliers,
qui fu petis, et ses destriers
restoît petis a sa mesure (...)
Il n'ert mie fais come nains :
piés et bras et jambes et mains
et teste et ix et bouce et vis
ot tot bien fais et bien asis¹¹.

L'adversaire fantastique est dédoublé entre un petit et un grand chevalier. Guerrehés vaincu doit revenir au bout d'un an et choisir entre trois châtiments : la mort, le déshonneur (devenir tisserand dans un atelier semblable à celui des prisonnières de Pesme Aventure), ou se battre contre le petit chevalier. Mais il effleure le fer de l'épée plantée dans le corps du cadavre, qui sort de la blessure : il doit donc venger le mort. Devant son air soucieux, Keu l'oblige à révéler le motif de sa tristesse : il raconte toute l'histoire, qui est ainsi redoublée, après le récit du narrateur. Il va ensuite venger sa honte en tuant le petit et le grand chevalier.

L'auteur de la *Continuation* joue des références au *Chevalier au lion* puisqu'on retrouve à la fois l'aventure de Calogrenant et celle de Pesme Aventure.

Plusieurs textes romanesques offrent le même scénario autour du trio constitué par le héros, une dame et un chevalier gigantesque. Dans *Le Chevalier au lion* Chrétien exploite l'aventure avortée de Calogrenant comme prologue à l'aventure qualifiante d'Yvain. Il dédouble le personnage du chevalier vaincu puis vainqueur pour mieux mettre en valeur son héros. Le récit parallèle de Gautier Map donne une version du conte qui n'a plus rien de l'idéologie courtoise des romans français.

Dans cette analyse comparative l'iconographie joue un rôle important : on est frappé par la confluence du texte et de l'image, qui éprouvent le même besoin de bien distinguer les adversaires surnaturels du héros : le grand chevalier rouge et le géant monstrueux. C'est la preuve qu'au moment de la création des manuscrits, plus de cent ans après la rédaction des textes, le conte merveilleux trouvait encore bien des échos.

¹¹ *Première Continuation de Perceval*, éd. William Roach, trad. Colette Storms, Paris, Livre de poche, 1993, v. 8764 sq.

« Chose qui face a escouter » : études sur Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes.

La matière de Bretagne dans *Le Chevalier au Lion*

Hélène Bouget

(Université de Bretagne Occidentale – CRBC EA4451)

« Matière de Bretagne » : voilà une expression bien belle pour évoquer tour à tour le monde d'Arthur et de la Table Ronde, les aventures et les merveilles, la fontaine de Barenton et la forêt de Brocéliande. Dans bien des esprits, cette expression est aussi vague et séduisante que « mythes, légendes ou traditions celtiques », sans que les référents en question soient bien définis ni bien identifiés. Dans cette perspective, la matière de Bretagne, c'est un cadre aux contours flous et une source qui jaillit des brumes, une expression plus qu'une réalité tangible qui renvoie communément aux thèmes et surtout, aux origines incertaines de nombreux récits du Moyen Âge. C'est aussi une catégorie commode pour classer des textes et leur conférer une identité préétablie dont les fondements ne sont pas remis en question.

On pourrait aborder la question de la matière de Bretagne dans *Le Chevalier au Lion* dans cette perspective et démontrer en quoi le roman de Chrétien entre bien dans cette catégorie. Comme l'expression est floue – ou plus complexe qu'il n'y paraît – cela ne serait pas trop difficile à faire, et l'on pourrait chercher à analyser dans le roman de Chrétien tout ce qui évoque cette matière de Bretagne pour conclure comme une évidence à l'ancrage breton du récit. Autrement dit, on chercherait dans le texte ce que l'on aurait déjà décidé d'y trouver parce que l'hypothèse de départ s'assimilerait à une vérité qui ne serait plus à démontrer.

Il semble plus prudent et plus fertile de procéder à l'inverse, en questionnant les présupposés inhérents à la notion de « matière de Bretagne » pour en observer les modalités de représentation, de traitement et de réception dans *Le Chevalier au Lion*. Peut-on présenter en général, d'une façon satisfaisante, *Le Chevalier au Lion* comme un récit de la matière de Bretagne ? Si oui, peut-on en mesurer le degré d'appartenance ? Et comment, du point de vue littéraire (et non pas du point de vue des sources, avérées ou imaginées), l'élément « breton » est-il intégré et assimilé à l'ensemble de l'œuvre ?

Pour ce faire, il faudra d'abord revenir sur la notion de matière et confronter ses acceptions à la réalité du texte qui, s'il mentionne des sources aux couleurs ou aux sonorités bretonnes, travaille surtout à mettre à distance l'ancrage arthurien breton pour créer finalement une matière nouvelle qui trouve en elle-même sa propre origine.

I. La matière de Bretagne dans *Le Chevalier au Lion* : des sources à la réalité du texte

1. *Materia*, matière, matière de Bretagne : valeur et sens contextuels

La notion de matière a fait l'objet de plusieurs études qui ont cherché à la définir et à évaluer sa pertinence pour l'analyse des textes littéraires médiévaux¹. Pour l'appréhender dans une perspective synthétique sur *Le Chevalier au Lion*, il faut d'abord rappeler que la *materia* dans les arts poétiques médio-latins renvoie tour à tour, et parfois conjointement, à une idée archétypale ou un modèle mental, au matériau malléable, pétri et transformé par l'écrivain grâce au travail sur les mots, et enfin à l'œuvre ainsi produite. Dans ce contexte, la *materia* se

¹ La plus récente se trouve dans les actes des colloques (Poitiers et Rennes) consacrés à la notion de matière littéraire au Moyen Âge : Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea (dir.), *Matières à débat. La notion de* Presses Universitaires de France et *matière littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

distingue parfois difficilement du thème à partir duquel elle forme la *materia remota*, c'est-à-dire l'ensemble des sources, orales et écrites. C'est la matière brute qui, une fois travaillée et transformée, devient la *materia propinqua* qui procède par amplification et disposition des sources². Le passage de la *materia remota* à la *materia propinqua* se caractérise par la part d'invention attribuée à l'auteur, invention qui, dans les textes en langue vernaculaire, se manifeste par la *conjointure* telle que la revendique Chrétien de Troyes dans le prologue d'*Érec et Énide*³. Comme le résume efficacement Richard Trachsler, « la matière, pour les théoriciens latins, c'est le sujet, ce dont on parle, mais c'est aussi ce que l'on en fait. Du point de vue du contenu, cela peut être ce que l'on veut⁴ ».

Il est donc important d'observer que ni dans le domaine médiolatins, ni dans le domaine vernaculaire, le mot ne renvoie à la notion de source sous l'angle géographique⁵. Pendant longtemps, la critique a pourtant associé la matière d'une œuvre à sa source, sans la définir plus avant, ce qui a entretenu des confusions. Le premier coupable est sans doute Jehan Bodel, à qui nous devons la fameuse tripartition des matières (de Rome, de Bretagne et de France) dans le prologue de *La Chanson des Saxons* au début du XIII^e siècle :

N'en sont que trois materes a nul home vivant [var. antandant] :
De France et de Bretagne et de Ronme la grant ;
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant,
Et cil de Ronme sage et de sens apendant,
Cil de France sont voir de chascun jour aparant⁶.

L'expression « matière de Bretagne » vient de là, mais de là seulement : elle n'est employée ni sous cette forme, ni sous une autre, chez aucun autre auteur du Moyen Âge. C'est donc pour l'époque un hapax. Le substantif *matere* y est d'ailleurs relayé par *conte*, avec lequel il est interchangeable. Or dans ce contexte, *conte* semble désigner plus spécifiquement le champ narratif et le domaine de la fiction par opposition aux *contes* de Rome et de France plus soucieux de véracité⁷. Comment comprendre alors le syntagme

² Pour une mise au point sur la *materia* dans les arts poétiques médiolatins, voir Douglas Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992 ; Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea, dans *Matières à débat...*, *op. cit.*, « Introduction », p. 13-14 ; *ibid.*, Danièle James-Raoul, « La *materia* en question dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », p. 39-49.

³ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, CFMA, rééd. 1990, v. 13-22 : « et tret d'un conte d'avanture / une molt bele conjointure / [...] / d'Érec, le fil Lac, est li contes / que devant rois et devant contes / depecier et corrompre suent / cil qui de conter vivre vuelent ». À partir des *membra disjecta* des contes de tradition orale *depeciés* et *corrompus* par les jongleurs, Chrétien promet ainsi un agencement propre à produire du sens. Voir sur ce point Douglas Kelly, *op. cit.*, p. 92-93 et p. 125-129.

⁴ Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2000, p. 15.

⁵ Voir sur ce point Hélène Bouget, « Matière de Bretagne et source : approche historiographique et critique », dans *Matières à débat...*, *op. cit.*, p. 67-82 ; « La réception de la matière de Bretagne dans les romans en prose. Histoire(s) de sources et construction générique », dans *Expériences critiques* (actes du colloque de la SLLMOO, Nantes, 27-29 septembre 2012), dir. Véronique Dominguez et Elisabeth Gaucher-Rémond, Paris, PUPS, à paraître.

⁶ Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. A. Brasseur, Genève, Droz, 1989, manuscrit A, v. 6-11. La variante *antandant* mentionnée pour le v. 6 se trouve dans le manuscrit L édité en regard du manuscrit A.

⁷ Sur le sens des adjectifs « vain et plaisant » dans ces vers, voir Robert Guiette, « *Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant* », *Romania*, 86, 1967/1, p. 1-12. Le mot « matière » désigne en fait davantage ici un type de récit, voire un genre, ce qui a aussi été problématisé et analysé par les chercheurs, notamment : Hans R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, trad. dans *Théorie des genres*, dir. G. Genette, H. R. Jauss, J.-M. Schaeffer et al., Paris, Seuil, 1986, p. 67 ; Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures...*, *op. cit.* ; Danièle James-Raoul, « La poétique des genres dans les arts poétiques médiolatins (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Les genres littéraires en question au Moyen Âge*, dir. D. James-Raoul, Presses Universitaires de Bordeaux,

« conte de Bretagne » ? La préposition « de » peut traduire à la fois l'origine géographique des récits (les contes qui viennent de Bretagne) et une relation de propos (les contes qui parlent de la Bretagne). La matière de Bretagne peut donc bien, dans ce contexte, se définir comme la source ou le thème des *contes* ou des récits qu'on lui associe et l'on pourrait bien, à strictement parler, interpréter les vers de Jehan Bodel comme indiquant l'origine géographique de ces récits.

Qu'en serait-il alors chez Chrétien de Troyes et plus particulièrement dans *Le Chevalier au Lion* ? Il est tout d'abord incertain que Jehan Bodel ait eu à l'esprit tous les romans de Chrétien de Troyes lorsqu'il qualifie les « contes de Bretagne » de « vain et plaisant ». La datation de *La Chanson des Saxons* est approximative et on la situe entre 1180 et 1202. Si Chrétien de Troyes a rédigé son *Chevalier au Lion* entre 1177 et 1181, on peut admettre que Jehan Bodel en ait eu connaissance au moment où il composait son prologue, mais on ne peut l'affirmer et aussi bien n'avait-il en tête, par exemple, que des *contes* récités par des jongleurs, des lais écrits ou oraux ou encore seulement le roman d'*Érec et Énide*. Il faut donc se garder d'appréhender une œuvre en fonction d'une notion ou d'une catégorie qui ne serait pas encore opératoire au moment de sa création. Certes le prologue de *Cligès*, où Chrétien énumère ses œuvres antérieures⁸, atteste bien que l'auteur, avant d'écrire *Le Chevalier au Lion*, s'est déjà consacré à la fois à la « matière de Rome » (avec des traductions d'Ovide) et à la « matière de Bretagne » (avec *Érec et Énide* et son roman du roi Marc et d'Iseut la Blonde), mais il est tout aussi incertain que cet inventaire bibliographique entre explicitement pour Chrétien dans les catégories de Jean Bodel⁹.

En réalité, Chrétien n'emploie pas le mot « matière » dans *Le Chevalier au Lion* et l'on ne peut donc se fonder sur ce texte pour déterminer le sens qu'il pouvait lui donner. Lorsqu'il l'utilise, comme dans ces deux passages du *Chevalier de la Charrette*, c'est généralement pour justifier l'économie d'un détail ou d'une description au nom de la fidélité à la source qu'il ne faut ni détourner, ni corrompre, ni altérer :

- à la fin du roman (attribuée toutefois non à Chrétien, mais à Godefroy de Leigni) :

Seignor, se j'avant an disoie,
Ce seroit oltre la **matire**,
Por ce au definer m'atire¹⁰.

- plus haut, à propos de la sœur de Méléagant :

Mes n'an vuel feire mancion,
Car n'afiert pas a ma **matire**
Que ci androit an doie dire,
Ne je ne la vuel boceier

Bordeaux, « Eidolon », n°97, 2011, p. 169-186 ; Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011, p. 159-164 ; *Matières à débat...*, *op. cit.*, p. 271-348.

⁸ « Cil qui fist d'Érec et d'Énide, / Et les comandemenz d'Ovide / Et l'ars d'amors en romanz mist, / Et le mors de l'épaule fist, / Dou roi Marc et d'Iseut la Blonde, / Et de la hupe et de l'aronde / Et dou rousignol la muance, / .I. novel conte recomence », *Cligès*, éd. et trad. Charles Méla et Olivier Collet, dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, LGF, « La Pochothèque », v. 1-8.

⁹ Comme le souligne Cristina Noacco, *Cligès* fait d'ailleurs cohabiter le monde byzantin et le monde arthurien et « la distance supposée et symbolique entre la matière de Rome et la matière de Bretagne est moins nette qu'elle ne le sera dans la formulation de Jean Bodel », dans *Matières à débat, op. cit.*, « Sens et nuances de *mati(e)re* dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », p. 60.

¹⁰ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, « Lettres gothiques », 1992, v. 7098-7100.

Ne corrompre ne forceier,
Mes mener boen chemin et droit¹¹.

D'une manière générale, si l'on analyse les emplois du mot « matière » dans les romans dits arthuriens, les récits et les lais de la matière de Bretagne (en sondant par exemple le Corpus Numérique Garnier), on constate que le mot est le plus souvent employé par les auteurs ou les narrateurs pour justifier la manière dont ils mènent leur récit. La mention de la « matière » correspond la plupart du temps à une intervention de type auctorial qui dénote une double préoccupation : celle de la fidélité à la source et celle de l'ordre et de la composition. Dans de nombreux cas¹², l'emploi du mot « matière » renvoie donc au processus de création, au sujet du récit, mais aussi et surtout au souci poétique de la *conjointure* ou de la composition, et non pas tant à la source et encore moins à l'origine du récit, qu'elle soit bretonne ou autre.

2. Les sources du *Chevalier au Lion* : une matière à forger un récit ?

Chrétien a pourtant eu à sa disposition des sources avérées dans le domaine breton, à commencer par l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, composée vers 1137-38. Hiwenus y est mentionné à la fin, à l'occasion du combat entre Arthur et Mordred où de nombreux chevaliers, comme Gauvain, trouvèrent la mort :

Auguselus etenim rex Albanie et Gwalgwainus nepos regis cum innumerabilibus aliis in die illa corruerunt. Successit autem in regnum Auguselo Hiwenus, filius Uriani fratris sui, qui postea in decertationibus istis multis probitatibus preclaruit¹³.

Ce jour-là tombèrent Angusel, roi d'Albanie, Gauvain, le neveu du roi, ainsi qu'un nombre considérable d'autres combattants. Le successeur d'Angusel sur le trône fut Ivain, fils de son frère Urian ; dans les batailles qui suivirent, Ivain se distingua par de nombreuses actions d'éclat¹⁴.

Yvain n'apparaît dans cet ouvrage qu'à la toute fin ; il n'est mentionné qu'une fois et n'appartient pas vraiment à l'entourage proche d'Arthur, contrairement à son père Urien. C'est Wace, dans le *Roman de Brut* composé vers 1155, qui anticipe le moment où Yvain apparaît dans le récit en le citant au début de la liste des chevaliers rassemblés à la cour d'Arthur lors de son retour à Carleon (liste qui n'apparaît pas chez Geoffroy) :

D'Escoce i vint reis Augusel,
Apareillied mult bien e bel,

¹¹ *Ibid.*, v. 6246-6251. Comme l'a analysé Cristina Noacco, ici le mot désigne aussi « l'objet de travail du poète, qu'il ne souhaite pas abîmer en lui faisant violence : « Sens et nuances de *mati(e)re* dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », art. cit., p. 53.

¹² Comme *La Première Continuation de Perceval*, le *Tristan* de Thomas, le *Tristan en prose*, *Les Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris* ou encore *Melyador*, étudiés par Adeline Latimier, « Le nom et la *matiere* dans le roman arthurien tardif », dans *Matières à débat...*, *op. cit.*, p. 273-288 et par Hélène Bouget, « La réception de la matière de Bretagne dans les romans en prose. Histoire(s) de sources et construction générique », art. cit. et « Matière de Bretagne et source : approche historiographique et critique », art. cit.

¹³ *The Historia Regum Britannie of Geoffrey of Monmouth*, I, Bern, Burgerbibliothek, MS. 568, éd. Neil Wright, Cambridge, D. S. Brewer, 2001 [1985], §177, p. 130.

¹⁴ Geoffroy de Monmouth, *Histoire des Rois de Bretagne*, trad. Laurence Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres, §177, p. 255.

De Moraife Urian, li reis,
E Ewein, sis fiz, li curteis¹⁵.

Le personnage est encore cité à la fin, entre le siège de Winchester et le combat final. Yvain rend hommage à Arthur et Wace insiste sur la valeur et la légitimité du personnage :

Li reis Arthur Wincestre asist,
La gent venqui, la cite pris.
A Ewein, le fiz Urien ;
Ki de la curt esteit mult bien,
Duna Escoce en eritage
E Ewein l'en ad fait humage ;
Niés Auguissel avait esté
Si clamot dreit en l'erité,
Ne cil n'aveit ne fiz ne femme
Ki sur Ewein preïst lu regne.
Ewein fu mult de grant valur,
Mult ot grant pris e grant enur
De la medlee e de la guerre
Que Mordred mist en Engleterre¹⁶.

« Yvain, fils d'Urien » : c'est effectivement ainsi, comme chez ses prédécesseurs, que Chrétien présente son héros : « filz estes au roi Urien, / Et s'avez non messire Yvains », lui dit Lunete (v. 1016-17). La dame de Landuc connaît aussi son nom :

« – Comant a non ? – Messire Yvains.
– Par foi, cist n'est mie vilains,
einz est molt frans, je le sai bien,
et s'est filz au roi Urien¹⁷ » (v. 1817-20)

et le présente ainsi à ses barons : « Si haut hom est, ce sachiez bien, / con li filz au roi Urien » (v. 2123-24). Ce que Chrétien met en avant, c'est le nom, la réputation et le lignage du personnage ; il convoque les récits de Geoffroy et de Wace et suscite l'évocation d'un valeureux chevalier lié à la matière de Bretagne, lequel n'est cependant pas encore un héros, ni même un protagoniste. Comme l'a expliqué Richard Trachsler, son nom remplit « la fonction de 'pro-récit', dans la mesure où, pour être correctement identifié, il nécessite, précisément, un savoir extra-textuel¹⁸ ». En effet, poursuit R. Trachsler : « [...] un nom propre connu convoque toujours une "histoire", un univers qui lui est propre [...]. Le nom propre est donc le moyen le plus sûr pour identifier une matière donnée¹⁹ ». Or le pro-récit en question est par la suite bien mis à mal : si le public lettré attend l'histoire d'Yvain, fils d'Urien, roi d'Ecosse, il a de quoi être surpris de le voir ainsi maltraité et transformé en homme sauvage ! Le nom d'Yvain est attesté aussi dans l'ancienne poésie galloise, en particulier dans les *Triades* (*Trioedd Ynis Prydein*) qui mentionnent Owain, fils d'Urien, du royaume de Rheged au nord de l'île de Bretagne vers la fin du VI^e siècle²⁰. Il est aussi le héros du conte de « La comtesse de la fontaine » (*Jarlles y Ffynnon*) du corpus des *Mabinogi* dont la composition se situerait entre 1100 et 1200. Il ne s'agit pas ici de rouvrir le débat autour de la

¹⁵ Wace's *Roman de Brut. A History of the British*, éd. Judith Weiss, University of Exeter Press, Exeter, 2010 [1999], p. 258, v. 10249-52.

¹⁶ *Ibid.*, p. 330, v. 13187-200.

¹⁷ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. Corinne Pierreville, Paris, Champion, CCMA, 2016. Toutes les citations renvoient à cette édition.

¹⁸ Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24-25.

²⁰ *Trioedd Ynis Prydein*, éd. et trad. Rachel Bromwich, Cardiff, 1961, rééd. 1978, 1991, p. 479-83.

Mabinogion ni de déterminer si ces récits gallois sont, ou non, à la source du roman de Chrétien²¹. Rappelons juste que les manuscrits gallois les plus anciens datent de la fin du XIII^e siècle pour les *Triades* et du XIV^e siècle pour « La comtesse de la fontaine » et qu'on retient aujourd'hui l'hypothèse d'une source commune, possiblement élaborée dans un environnement bilingue dans le sud du Pays de Galles après la conquête normande, sans que l'on puisse être certain du contenu exact de la « matière de Bretagne » galloise dont aurait pu disposer Chrétien²².

La théorie de l'emprunt direct au domaine celtique a cependant longtemps prévalu dans l'analyse du roman de Chrétien, d'abord chez La Villemarqué qui, le premier, a transcrit en 1838 le manuscrit qui sera ensuite édité par Charlotte Guest²³. Pour lui, comme pour Ernest Renan, Paulin Paris et, plus tard, Roger Sherman Loomis, Jean Marx ou encore, parmi d'autres, Léon Fleuriot, et contrairement donc à ce que disent ou laissent entendre les textes du Moyen Âge, la matière de Bretagne n'est autre que la matière qui vient de Grande et de Petite-Bretagne. C'est-à-dire que loin de définir des *contes vains et plaisants* (fictifs et divertissants), elle se caractériserait essentiellement par son origine géographique, dans une perspective à la fois romantique et souvent nationaliste. Bien sûr, cette théorie a été battue en brèche²⁴, mais néanmoins, l'expression « matière de Bretagne » s'est surtout imposée depuis le XIX^e siècle à l'occasion d'un débat plus idéologique que littéraire qui fausse toujours un peu les perspectives²⁵.

Or *Le Chevalier au Lion* est le seul roman de Chrétien qui ne fasse aucune allusion explicite à une source : le sujet d'*Érec et Énide* vient d'un *conte d'aventure*, celui du *Chevalier de la Charrette* de la comtesse de Champagne, Philippe de Flandre aurait remis à Chrétien un livre où il puise le sujet du *Conte du Graal* et *Cligès* serait issu d'un autre livre trouvé à Saint-Pierre de Beauvais. Que ceci soit vrai ou faux, peu importe : les autres romans

²¹ Certes, le conte gallois *Iarlles y Ffynnon* présente une trame narrative et des personnages très proches du *Chevalier au Lion* mais Tony Hunt y voit plutôt un récit répondant aux caractéristiques du conte populaire : « The Art of “Iarlles y Ffynnawn” and the European “Volksmärchen” », *Studia Celtica*, 8, 1973/1, p. 107-120. Brynley Roberts estime quant à lui que si un conteur gallois avait tenté d'imiter ou de recréer un roman français, le résultat aurait été très proche du récit gallois : *The Legend of Arthur in the Middle Ages*, éd. P.B. Grout et al., Cambridge, 1983, p. 181-82. Armand Diverres, enfin, justifie les différences entre les récits gallois et français par la nécessité, pour l'auteur de la version galloise d'adapter sa source en regard des lois galloises de l'époque qui rendaient incohérente l'histoire de l'héritage des sœurs de Noire Épine : « *Iarlles y Ffynnawn* and *Le Chevalier au Lion* : adaptation or common source ? », *Studia Celtica*, 16, 1986/1, p. 144-179.

²² R. L. Thomson, « *Owain : Chwedl Iarlles y Ffynnon* », dans *The Arthur of the Welsh. The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature*, éd. Rachel Bromwich, A.O.H. Jarman, Brynley F. Roberts, Cardiff, University of Wales Press, 1991, p. 159-169 ; Proinsias Mac Cana, *The Mabinogi*, Cardiff, University of Wales Press, 1992, p. 91-101.

²³ À partir du manuscrit de Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12560 : *The Chevalier au Lion by Crestiens de Troyes, now published for the first time, from an ancient ms. in the Bibliothèque du Roi, Paris*, by Lady Charlotte Guest and inserted in the first volume of the *Mabinogion*, William Rees, Llandoverly, 1839.

²⁴ Notamment par Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913.

²⁵ Sur cette question, voir Hélène Bouget et Magali Coumert, « Les “marges celtiques” : histoire et littérature », *Histoire des Breagnes 5. En marge*, dir. H. Bouget, M. Coumert, Brest, CRBC, UBO, 2015, p. 13-24 ; H. Bouget, « Matière de Bretagne et source : approche historiographique et critique », art. cit. ; « La matière de Bretagne et la littérature française médiévale de La Villemarqué », *Au-delà du Barzaz-Breiz, Théodore Hersart de La Villemarqué*, dir. Nelly Blanchard, Fanch Postic, Brest, CRBC, 2016, p. 107-134 ; « La réception de la matière de Bretagne dans les romans en prose. Histoire(s) de sources et construction générique », art. cit. ; « Popular traditions and the work of Hersart de la Villemarqué », en collaboration avec F. Postic, dans *Arthur in the Celtic Languages*, dir. Ceridwen Lloyd-Morgan, Erich Poppe, University of Wales Press, Cardiff, à paraître ; « Frontières géographiques, linguistiques et barrières idéologiques dans la matière de Bretagne », dans les actes du colloque international *Les littératures vernaculaires de l'Europe médiévale et la question des frontières* organisé par l'université de Haute-Alsace et l'université de Stockholm, dir. Vanessa Oby, Sofia Lóden, Paris, Champion, à paraître.

de Chrétien prétendent bien puiser à une source préexistante. *Le Chevalier au Lion*, souvent perçu comme le plus « breton » des romans de Chrétien, ne se réclame jamais directement d'une source directe, mais joue plutôt sur les références à la matière de Bretagne.

Ainsi, les *Bretons* mentionnés au début ne représentent-ils pas vraiment une source, si vague soit-elle ; au mieux Chrétien se situe-t-il sur le même plan qu'eux, lorsqu'il s'agit de reconnaître la valeur d'Arthur et de raconter, comme eux, un récit qui restera dans les mémoires :

Por ce me plest a raconter
chose qui face a escouter
del roi qui fu de tel tesmoing
qu'an en parole et pres et loing.
Si m'acort de tant as Bretons
que toz jorz durra li renons (v. 37-38)

Chrétien se place dans la position du conteur et justifie son entreprise par la renommée d'Arthur, mais il entretient aussi l'ambiguïté : Arthur doit-il sa réputation aux *contes* des Bretons ou au récit de Chrétien lui-même ?

Ainsi en est-il encore du lai mentionné lors du mariage d'Yvain :

Par la main d'un suen chapelain
prise a la dame de Landuc
lendemain, qui fu fille au duc
Landudez, dom on note un lai. (v. 2152-55)

Chrétien fait sonner l'écho musical d'un lai : *noter* signifie en effet à la fois « chanter » et « accompagner d'un instrument », mais la source est aussi floue et lointaine que le pronom indéfini *on* qui l'aurait portée à la connaissance de Chrétien. D'ailleurs ce lai a-t-il existé ? Et si oui, comment en mesurer l'influence sur le roman ? Tout au plus cette allusion donne-t-elle une tonalité bretonne au personnage de la dame qui, dans ce manuscrit, n'est jamais nommée. Ainsi la consonance bretonne, souvent convoquée pour argumenter de l'origine celtique du roman²⁶, est-elle justement reléguée et confinée dans les brumes originelles, puisque Chrétien ne reprend jamais ensuite les noms évocateurs de Landuc et de Landudez. Si, comme l'a démontré Richard Trachsler, le nom propre fonctionne comme un marqueur de matière, il ne sert peut-être ici qu'à identifier une matière dont, au fond, Chrétien ne revendique pas vraiment l'emploi.

Il cherche plutôt à créer une distance avec une source qu'il revendique autant qu'il la dénigre. Il jette ainsi malicieusement le doute sur le *conte* à l'origine du roman au moment où Yvain, pris dans les tournois, dépasse le délai d'un an fixé par sa dame :

Et li anz passe tote voie,
sel fist tot l'an messire Yvains
si bien que messire Gauvains
se penoit de lui enorer.
Et si le fist tant demorer
que **toz li anz fu trespassez**
et de tot l'autre encor assez,
tant que a la mi äost vint,
que li rois cort et feste tint.
Et furent la voille devant
revenu del tornoiemant
ou messire Yvain ot esté,

²⁶ Voir par exemple la note de Philippe Walter dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. dir. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1994 : *Yvain ou le Chevalier au Lion*, note de la p. 391, p. 1205-1206.

**s'an ont tot le pris aporté,
ce dit li contes, ce me sanble.** (v. 2674-87)

La modalisation (*ce me samble*) entretient l'idée d'une source confuse et mal connue, tandis que l'article défini qui introduit le mot *contes* confère à ce substantif une valeur de notoriété exophorique complètement fictive et illusoire. Quel est donc ce conte que l'auteur nous présente comme connu de tous, mais qui assurément ne l'est pas ? Est-ce l'un des contes des Bretons sur Arthur ? Le lai de la dame de Landuc ? Surtout, la référence, qui voudrait attester l'authenticité de la source et donc du récit, est à contre-emploi. Ce que le *conte* – la matière en tant que source – atteste, c'est que Gauvain et Yvain ont vaincu tous les tournois. Mais qu'est-il besoin d'authentifier ce détail ? Dans les vers qui précèdent, Chrétien a déjà dit qu'Yvain avait remporté tous les prix et l'on sait par ailleurs que l'anneau de la dame le protège. La mention de la prétendue source est donc ici complètement inutile à la progression de l'action car le détail important est mentionné juste avant, dans les vers qui précèdent : Yvain a dépassé le terme. Ce que Chrétien semble suggérer, c'est que le *conte* oral, dont il partagerait la connaissance avec les Bretons, ne met l'accent que sur les prouesses guerrières et passe à côté de la question centrale de l'équilibre entre amour et chevalerie. C'est la raison pour laquelle il prend ses distances avec l'ancrage arthurien breton traditionnel, particulièrement mis à mal dans *Le Chevalier au Lion*.

II. Mise à distance et mise à mal de l'ancrage arthurien breton dans *Le Chevalier au Lion*

1. Une Bretagne bretonne ?

La conception de la matière de Bretagne en tant que source du récit résiste donc peu à ce que Chrétien nous dit de ses propres sources. La matière de Bretagne en tant que sujet du récit ne semble guère mieux traitée. En effet, Chrétien joue avec la matière bretonne plus qu'il ne s'en réclame, comme en témoigne la manière dont il présente Lunete : « La demoisele, qui fu brete » (v. 1582). Corinne Pierreville commente ainsi le sens de l'adjectif :

L'adjectif *bret* (v. 1582) indique d'abord une provenance géographique, puisqu'il renvoie à la Petite ou à la Grande Bretagne. Par extension, il semble avoir pris le sens de "malin, astucieux" et implique une finesse de jugement dont la demoiselle ne cesse de faire preuve durant tout le roman²⁷.

C'est effectivement le sens que donne à l'adjectif, pour cette occurrence précise, le *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes*²⁸, mais le Dictionnaire de Godefroy enregistre aussi, au féminin, le sens contraire de « sotté », également consigné dans le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (article « *brittus* »). Chrétien confère donc peut-être malicieusement ici un double sens au mot (Lunete est rusée, mais elle paiera cher son stratagème...), à moins qu'il ne faille le prendre au premier sens du terme : « bretonne ». Serait-ce là encore une manière de faire écho aux *contes de Bretagne* où l'auteur a pu puiser une partie de la trame de son récit ? Est-ce une allusion à l'origine des personnages et à la *materia remota* qu'il retravaille ? Si tel est le cas, l'allusion est gratuite ; elle ne sert à rien dans l'économie du récit et il aurait été facile de faire rimer *chambrete* non avec *brete*, mais avec *Lunete*...

²⁷ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. cit., n. 72, p. 229.

²⁸ <http://www.atilf.fr/dect>

Quant aux toponymes, souvent perçus comme le signe le plus profond de l'ancrage arthurien breton, ils sont en réalité mis à distance par Chrétien de Troyes. Comme l'a montré Danièle James-Raoul, chez Chrétien, les lieux géographiques sont représentés de façon peu réaliste²⁹. Dans *Le Chevalier au Lion*, le traitement du toponyme « Brocéliande » témoigne ainsi d'un processus de construction fictionnelle plus que d'une vision consciente de l'espace breton³⁰.

Ainsi, lorsque Calogrenant raconte son voyage jusqu'à Brocéliande où il affronte l'épreuve de la fontaine, ou lorsque Yvain entreprend le même périple, jamais les chevaliers, partis de Carduel en Galles, ne traversent la mer : l'espace terrestre reste continu et l'on assimile ici à tort Brocéliande à la Petite-Bretagne. Certes Wace, dans le *Roman de Rou*, situe bien la forêt de *Brecheliant* et la fontaine de *Berenton* en Petite-Bretagne, bien qu'il en dénonce déjà le caractère fictif puisque sur place, dit-il, il n'a rien trouvé de ce que les « Breton vont sovent fablant »³¹. Mais chez Chrétien, *Broceliande* rime d'abord avec *lande* et marque l'entrée dans le monde de la merveille et de l'aventure :

A bien pres tot le jor antier,
m'en alai chevalchant issi
tant que de la **forest** issi,
et **ce fu en Broceliande**.
De la forest en une **lande**
entrai, et vi une bretesche
a demie liue galesche (v. 184-190)

Brocéliande ne semble ici qu'un lieu de passage entre la forêt et la lande, non la forêt elle-même. Le référent du démonstratif « ce » ne paraît pas en effet très clair : s'agit-il du pronom anaphorique de « forest » (v. 186) ? Brocéliande renverrait alors moins à l'espace de l'aventure – puisque le chevalier en sort – qu'à l'espace transitionnel de la chevauchée qui précède le lieu de l'aventure. Ou bien le démonstratif réfère-t-il au lieu où la forêt se termine pour laisser place à la lande ? Lorsque c'est au tour d'Yvain de partir, Brocéliande apparaît bien comme la destination du personnage, mais sans que la nature topographique du lieu soit vraiment précisée :

Et qui que remaigne a sejour,
il vialt estre jusqu'a tierz jor
En Broceliande, et querra,
S'il puet, tant que il troverra
L'estroit santier tot boissoneus,
Que trop an est cusançoneus,
Et **la lande** et la meison fort,
[...]
Puis verra les tors et **l'essart**
et le grant vilain qui le garde.
[...]
Puis verra, s'il puet, **le perron**
et **la fontaine** et le bacin
et les oisiax desor le pin,
si fera plovoir et vanter. (v. 693-715)

Jamais en effet, dans l'énumération des lieux à parcourir (sentier, lande, essart, fontaine), la forêt n'est mentionnée, comme si le syntagme « en Brocéliande » suffisait à évoquer toute une

²⁹ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 370-394.

³⁰ Voir H. Bouget, « Frontières géographiques, linguistiques et barrières idéologiques dans la matière de Bretagne », art. cit.

³¹ *Le Roman de Rou de Wace*, éd. A. J. Holden, Paris, Picard, SATF, t. II, 1971 (voir les v. 6367-98).

contrée à la localisation incertaine. Chez Chrétien, la rime avec *lande* matérialise le passage entre l'espace de la cour et un espace de l'entre-deux, plus sauvage que le pré ou le champ domestiqués par l'homme, et topique de la rencontre avec la merveille et l'aventure. Nommer Brocéliande, c'est passer du monde à l'autre monde, mais pas en Armorique !

C'est pourtant ce que les éditeurs ou les critiques admettent communément. Louis-Ferdinand Flûtre rédige ainsi l'entrée « Brocéliande » dans sa *Table des noms propres* des romans du Moyen Âge : « forêt et château d'Armorique, près de Barenton, au voisinage de Ploërmel, où vivaient l'enchanteur Merlin et la fée Viviane³² ». David F. Hult, dans son édition du manuscrit de Paris, BnF fr. 1433, définit le toponyme de façon très proche : « la forêt de Brocéliande, nom donné par Chrétien à la célèbre forêt de Paimpont, près de Rennes³³ ». Mario Roques reste plus prudent et glose Brocéliande par « forêt bretonne³⁴ », mais Philippe Walter s'appuie sur l'ouvrage de Félix Bellamy consacré en 1895 à Brocéliande³⁵ pour gloser ainsi le toponyme : « La forêt de *Brocéliande* (ou « forêt de Paimpont » en Ille-et-Vilaine) s'étendait depuis Montfort et Guichen à l'est jusqu'au-delà de Rostrenen à l'ouest³⁶ ». Corinne Pierreville associe également Brocéliande à la Petite-Bretagne : « la forêt de Brocéliande, en Petite-Bretagne, lieu d'aventures, de dangers et de “merveilles” ; c'est là que se situent la fontaine magique de Barenton et le domaine de Landuc³⁷ ». Mais pourquoi vouloir absolument situer le toponyme du *Chevalier au Lion* en Armorique puisque rien ne le justifie dans le texte ? Dans le *Lancelot en prose*, Brocéliande, nommée à deux reprises, se trouve d'ailleurs en Grande-Bretagne³⁸. Et l'on sait bien aujourd'hui que l'association entre la forêt de Paimpont, près de Rennes, et le nom de Brocéliande procède d'une invention qui s'amplifie avec la valorisation touristique des lieux à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle³⁹. Mais l'idée que Brocéliande serait la forêt mère des aventures des héros des lais et romans médiévaux⁴⁰ est encore tenace et biaise un peu notre lecture du *Chevalier au Lion*.

Le nom de « Brocéliande » n'a pourtant d'autre fonction que de nous faire croire, dans les premiers vers, que l'histoire dédoublée de Calogrenant et d'Yvain peut s'assimiler à un conte féérique dont les « Breton vont sovent fablant », un conte auquel seuls les fous comme le narrateur du *Roman de Rou* peuvent croire, un conte qui se passe dans un lieu lointain et merveilleux où l'on ne parvient qu'au terme d'un trajet aventureux. Certes, mais quand Lunete prétend envoyer chercher Yvain à la cour d'Arthur pour le présenter à la dame de Landuc, le trajet s'est curieusement raccourci et ne présente plus aucun danger ! Impatiente de rencontrer Yvain, la dame somme en effet Lunete d'envoyer un messenger à Carduel au plus

³² Louis-Ferdinand Flûtre, *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers, CESC, 1962, p. 212.

³³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. David F. Hult, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 1994, p. 597.

³⁴ *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) IV. Le Chevalier au Lion*, éd. Mario Roques [1980], Paris, Champion, CFMA, 1982, p. 215.

³⁵ Félix Bellamy, *La Forêt de Bréchéliant, la fontaine de Barenton, quelques lieux d'alentour, les principaux personnages qui s'y rapportent*, Rennes, 1895, 2 vol.

³⁶ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, op. cit., n. 1 de la p. 343, p. 1193.

³⁷ *Le Chevalier au Lion*, éd. Corinne Pierreville, op. cit., p. 539.

³⁸ C'est tantôt le lieu où Joseph d'Armathie est blessé par le coup de l'épée brisée (*Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Paris-Genève, Droz, 9 vol., 1978-1983, t. II, LXI, 12, p. 330), tantôt le domaine d'un duc ennemi d'Arthur (*ibid.*, t. IV, LXXXIV, 9, p. 352).

³⁹ Cf. Marcel Calvez, « Brocéliande et ses paysages légendaires », *Ethnologie française*, 19/3, 1989, p. 215-226 ; « Druides, fées et chevaliers dans la forêt de Brocéliande : De l'invention de la topographie légendaire de la forêt de Paimpont à ses recompositions contemporaines », Festival international de géographie. Programme scientifique, octobre 2010, Saint-Dié-des-Vosges. <halshs-00525461>.

⁴⁰ Cf. Corinne Saunders, *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden*, Woodbridge, D.S. Brewer, 1993.

vite : « Li jor sont lonc » (v. 1835), lui dit-elle et si le garçon est jeune et lesté, il pourra chevaucher pendant la nuit et faire l'aller-retour en 24 heures⁴¹ ! Comment se fait-il alors qu'Yvain ait mis des jours à venir et ait dû *errer* « chascun jor tant » (v. 760) ? L'adjectif indéfini à valeur distributive « chascun » suggère en effet une longue route comme le confirme (v. 761-765) l'énumération au pluriel des lieux hostiles traversés (montagnes, vallées, forêts...). Tout ceci ne serait donc qu'une illusion ? Plus loin, lorsqu'Yvain découvre Lunete prisonnière de la chapelle, c'est par hasard qu'il arrive avec son lion à la fontaine : « tant qu'aventure a la fontaine / desoz le pin les amena » (v. 3483-84). Le sentier tortueux et les merveilles ont disparu et la fontaine, débarrassée de ses merveilleux oripeaux, peut nous orienter vers le vrai sens du récit : non pas une aventure digne d'un jongleur *breton*, mais l'histoire d'une rédemption. Après la victoire contre le géant Harpin, le retour à la chapelle (et non plus à la fontaine) a encore tout d'une promenade de santé sur un sentier bien balisé :

s'an retorne vers la chapele,
que **molt estoit et droite et bele**
la voie, et bien la sot tenir (v. 4309-11).

De même, lorsque la messagère de la sœur cadette de Noire Epine refait le trajet d'Yvain, elle y parvient sans rencontrer aucun obstacle :

Et li sires de la meison
se lieve et tuit si compaignon,
si la metent **el droit chemin**,
vers la fontaine soz le pin (v. 4827-31)

Enfin, l'ultime retour d'Yvain à la fontaine depuis la cour d'Arthur se déroule sur le même mode : « Puis errerent tant que il virent / la fontaine et plovoir i firent » (v. 6523-24), sans plus traverser ni montagne, ni vallée, ni sentier tortueux, ni même Brocéliande dont le nom n'apparaît d'ailleurs que dans la première partie du récit où Calogrenant et Yvain défient la merveille.

Tout se passe donc comme si le toponyme n'avait de valeur que dans le cadre d'un pro-récit breton, le pro-récit véhiculé par le nom de Brocéliande qui, au départ, nous emmène dans l'univers des contes bretons. Mais cet univers n'est qu'un leurre parce que la matière du récit a changé, ou bien n'était pas celle que l'on croyait. D'ailleurs à la fin, la tempête ne suscite plus rien de merveilleux, seulement les plaintes des habitants qui maudissent le lieu parce que les tempêtes y sont trop fréquentes et, en gros, que le climat laisse à désirer.

On peut même douter que Chrétien situe Brocéliande en Bretagne. En effet, après son mariage, Yvain demande à sa femme l'autorisation « de retourner an la Bretagne » (v. 2548). Quelle Bretagne ? Le Pays de Galles, le royaume d'Arthur ? Cela signifie-t-il que le domaine de Landuc ne se trouve pas en Bretagne, qu'elle soit Grande ou Petite ? Où se trouve-t-il alors ? En *Brocéliande*, dans une *lande*, dans un espace à la fois proche et lointain, au-delà des montagnes et des vallées, mais à un jour ou deux de chevauchée de la cour ? Preuve en est que les toponymes à consonance bretonne n'ont qu'une fonction poétique ; ce sont des marqueurs de matière, mais d'une matière dont les données initiales sont traitées de façon volontairement approximative, voire maltraitées comme en témoigne le traitement des personnages et de l'univers arthurien.

2. L'univers arthurien : la matière en trompe-l'œil

⁴¹ *Le Chevalier au Lion*, éd. cit., v. 1822-43.

Les 41 premiers vers du roman⁴² prétendent bien inscrire le récit dans la matière de Bretagne par l'intermédiaire des noms propres : Arthur, Bretagne, Carduel en Galles. À ces données onomastiques sont associées des valeurs élevées qui font de la Bretagne d'Arthur un modèle de courtoisie et de prouesse défini par l'art d'aimer⁴³. Selon Chrétien, la matière de Bretagne arthurienne ne se définit donc pas, comme chez Wace, comme le temps des merveilles et des aventures, mais par le traitement du thème amoureux, présenté comme le véritable sujet de l'œuvre. L'immersion dans le chronotope arthurien permet donc à l'auteur de valoriser un sujet qui diffère d'emblée du pro-récit véhiculé par Geoffroy ou Wace. Toutefois, dès le v. 42, plus rien ne correspond avec le projet tel que l'auteur vient de le présenter et le récit s'ouvre sur un « Mes » adversatif qui introduit la discordance :

Mes cel jor molt se merveillierent
 del roi qui einçois se leva ;
 s'i ot de tex cui molt greva
 et qui molt grant parole an firent,
 por ce que onques mes nel virent
 a si grant feste an chambre antrer
 por dormir ne por reposer (v. 42-48)

Arthur est un roi paresseux, discourtois, et ses chevaliers, qui se chamaillent devant sa porte au sujet d'un *conte de honte* et non d'*annor* (v. 59-60), font bien plus penser aux *vilains vis* que récuse Chrétien qu'à des *cortois morz* (v. 32) dont il nous rapporterait les prouesses, et ce d'autant que la scène fait la part belle aux dialogues qui donnent à entendre toute la mesquinerie des chevaliers. Elle est bien *vilaine* aussi, cette Guenièvre, qui dit avoir plaisir à *oïr* (v. 139) une histoire honteuse qu'elle force Calogrenant à révéler.

Sont-ce là les fameux contes des Bretons qui ont fait la notoriété d'Arthur ? Est-ce là la noble cour d'Arthur dont tout le monde parle ? L'histoire est bien mauvaise et Chrétien en a une meilleure à nous raconter, mais la matière (le sujet) n'est pas celle que l'on croit. L'auteur brouille les pistes et ne nous fait croire à la matière de Bretagne que pour mieux renouveler un cadre et un type de récit qui ne sont plus que des leurres. Non sans malice, il dresse le contre-portrait d'un roi dont il prétend vanter les mérites ou dont plutôt, la tradition des contes des Bretons vante habituellement les mérites, sur fond d'aventures guerrières et merveilleuses. Mais tel ne sera pas le sujet : Brocéliande n'est plus qu'un « bibelot d'inanité sonore » et la véritable matière, c'est l'amour et la courtoisie.

Tant que Calogrenant et Yvain se complaisent dans l'aventure merveilleuse et guerrière aux couleurs bretonnes, ils sont d'ailleurs assez ridicules. Que l'on repense au départ en aventure de Calogrenant, sorte de Don Quichotte avant l'heure, comparé à un paysan, couvert d'armes parce que c'est ce qu'il faut pour ressembler à un chevalier, se cherchant des excuses pour expliquer sa défaite : il est trop petit et son cheval n'est pas assez bon⁴⁴. Tant que l'action se déroule *en Brocéliande*, Chrétien n'a de cesse de critiquer les mœurs arthuriennes : quand Lunete s'est rendue un jour à la cour, aucun chevalier ne lui a adressé la parole à part Yvain (v. 1002-1009) ; aucun d'entre eux n'a non plus accepté de

⁴² Qui constituent bien un prologue malgré un début *in medias res*, comme l'ont démontré Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 165-177 ; Marie-Louise Ollier, « Le discours en "abysses" ou la narration équivoque », art. repris dans *La forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 87-98 ; Tony Hunt, « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue : Tradition and the Old French Vernacular Prologues », *Forum for Modern Language Studies*, 6/1, 1970, p. 1-23.

⁴³ Le sens de « preu et cortois » au v. 3 (« Artus, li boens rois de Bretaingne / la cui proesce nos enseigne / que nos soiens preu et cortois ») est en effet précisé dans les v. 21-23 : « car cil qui soloient amer / se feisoient cortois clamer / et preu et large et enorable ».

⁴⁴ « Einsi del tot a meschief fui, / que je fui plus petiz de lui, / et ses chevax miaudres del mien » (v. 521-23).

défier le géant Harpin (v. 3897-3909) ; Yvain, transformé en fantôme invisible, prend des coups sans broncher (v. 1190-92) et, malgré sa victoire à la fontaine, la *honte* de son cousin déteint sur lui⁴⁵.

Que vaut donc l'Autre Monde ? La merveille « bretonne » est tournée en dérision, comme l'onguent de Morgue, dont la demoiselle vide la boîte pour le plaisir de caresser le corps d'Yvain puis la jette à l'eau. Chrétien ne fait pas plus de manière avec Arthur, Brocéliande et la fontaine : il s'en débarrasse en les malmenant pour promouvoir sa propre matière et transformer un *conte de honte* en conte d'honneur, c'est-à-dire un roman où la *fin'amor* – et non les tours de passe-passe – permet l'exaltation des vertus sociales et morales de son temps.

L'idée de transformation est donc au cœur du *Chevalier au Lion* : transformation certes d'un chevalier égocentrique en chevalier altruiste, transformation aussi de tout l'univers arthurien appelé, à la fin seulement, à devenir « preu et cortois », transformation par conséquent de la matière première bretonne en matière d'Amour plus que d'Arthur.

III. Vers la création d'une matière nouvelle

Ainsi, Chrétien renouvelle totalement sa matière, que l'on prenne le mot au sens de sujet ou bien au sens de source : c'est sur cette deuxième acception que l'on va maintenant revenir.

1. Du prologue à l'épilogue, de la source des Bretons au roman du *Chevalier au Lion*

« Artus, li boens rois de Bretaingne » (v. 1), ce « roi qui fu de tel tesmoing / qu'an en parole et pres et loing » (v. 34-35), constitue dans le prologue le sujet que revendique apparemment Chrétien. Mais l'épilogue conclut à l'aboutissement d'un projet complètement différent qui manifeste la transformation totale du sujet initial dans sa forme comme dans son contenu : « Del *Chevalier au lyeon* fine / Crestiens son romans ensi » (v. 6805-06).

Sur la forme d'abord, dans le prologue, Chrétien semble s'inscrire encore dans une tradition orale : « Mes or parlons de cez qui furent » (v. 29), prétend-il dire. Il poursuit dans le même registre, à la manière d'un jongleur qui rapporte les contes d'aventure des Bretons :

Por ce me plest a **reconter**
chose qui face a **escouter**
dél roi qui fu de tel tesmoing
qu'an en **parole** et pres et loing (v. 33-36)

Néanmoins, le sens du verbe *reconter*, composé du verbe *conter* (« réciter », « rapporter », « raconter ») et du préfixe itératif *re-*, n'est pas sans ambiguïté : le préfixe oriente-t-il le verbe dans le sens de « raconter une nouvelle fois », c'est-à-dire dans la lignée des jongleurs et des Bretons auxquels il s'accorde, ou bien dans le sens de « raconter à mon tour », c'est-à-dire « à ma manière », de façon cette fois distincte de celle des jongleurs et des Bretons ?

Si l'on observe les dernières lignes du texte, c'est bien ainsi qu'il faut l'entendre : le conte breton d'Arthur est en effet devenu le « roman » du *Chevalier au lyeon*, c'est-à-dire une œuvre écrite – comme l'atteste la scène de lecture dans le verger de Pesme Aventure – dont le sujet a été radicalement transformé : pris en tant que tel, le syntagme « Chevalier au lyeon »

⁴⁵ « Amors et Honte le retient » de partir (v. 1533). Sans pouvoir m'étendre ici sur cet aspect, on observe que le mot « honte » est récurrent dans toute la première partie du récit, et que le monde arthurien est loin d'atteindre l'idéal auquel il prétend. Sur la honte dans *Le Chevalier au Lion*, je renvoie à l'article de Laurence Harf-Lancner ici même, p. 11-17.

n'a rien à voir avec Arthur ni avec la Bretagne. Le nom même d'Yvain, attesté chez Geoffroy et Wace et qui véhicule un pro-récit arthurien, a été remplacé par une périphrase nouvelle qui efface le nom propre et avec lui le référent « breton ». Le héros n'est plus Yvain, fils d'Urien, mais un chevalier avec un lion. Or de cela, il n'était nullement question à l'ouverture. À sujet nouveau, forme nouvelle et autorité nouvelle, puisque c'est ici, dans l'épilogue, que le « je » discret des premiers vers devient un nom d'auteur. Dans ce contexte, les trois derniers vers relèvent d'ailleurs d'une topique, mais trahissent aussi une certaine ironie :

Del *Chevalier au lyon* fine
Crestiens son romans ensi,
n'onques plus conter n'en oï
ne ja plus n'en orroiz conter,
s'an n'i vialt mançonge ajoster (v. 6804-08)

En écho au prologue, Chrétien prétend ne rien avoir entendu de plus à ce sujet, alors qu'il vient de nous démontrer qu'il a tout (ou presque) inventé, au point que le roman a largement dépassé la source orale. Bien malin donc qui voudrait y ajouter quelque chose sans mentir, non pas parce qu'il connaîtrait mieux le *conte*, mais parce que de toute manière, la seule version de l'histoire est consignée dans le *roman*.

Le vrai sujet de ce *roman* n'est donc pas le roi de Bretagne, mais l'histoire d'un chevalier qui parvient à mériter l'amour de sa dame par l'apprentissage des valeurs courtoises sociales et morales (altruisme, mesure et générosité), et non par la confrontation avec les merveilles bretonnes de Brocéliande. Dans le domaine amoureux, le combat contre un chevalier *faé* pour la dame de la fontaine et le séjour auprès d'elle sur le schéma du conte morganien⁴⁶ est en fait un échec cinglant, de même que la conquête du pouvoir et de l'amour par la ruse et la magie – les ingrédients du merveilleux breton – est cruellement désavouée. Le vrai but de Chrétien est d'écrire un roman courtois, comme en attestent les derniers vers qui mentionnent les protagonistes :

Et Lunete rest molt a eise :
ne li faut chose qui li pleise,
des qu'ele a fet la pes sanz fin
de monseignor Yvain le fin
et de s'amie chiere et fine. » (v. 6799-6803)

Si, encore une fois, le nom d'Yvain laissait attendre un pro-récit de type breton, il est finalement associé à un récit de nature courtoise et raffinée et devient davantage le marqueur d'une *matière d'Amors*. Un tel sujet était cependant au départ une gageure, puisque malgré les représentations communément admises, Chrétien déniait à la cour arthurienne toute véritable courtoisie et il lui a fallu nous emmener au-delà de la surface des choses, des noms, des sonorités, des couleurs et des *semblances* bretonnes, pour nous en faire comprendre le véritable sens.

2. Chrétien, source et créateur de matière

En inversant les valeurs habituellement associées au monde arthurien, Chrétien malmène sa source au point d'en inverser le cours : c'est désormais lui, dans le domaine du roman, qui conditionne la matière de Bretagne et plus qu'un auteur, c'est un créateur de matière comme l'illustrent les allusions au roman du *Chevalier de la Charrette* dans *Le Chevalier au Lion*. La

⁴⁶ Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.

première allusion intervient dans le récit de Lunete qui raconte avoir cherché en vain de l'aide à la cour d'Arthur pour se défendre contre le sénéchal de la dame de Landuc :

A la cort le roi Artus fui :
N'i trovai consoil en nelui
Ne n'i trovai qui me deïst
De vos chose qui me seïst,
Car il n'en savoient noveles (v. 3687-91)

Le seul qui aurait pu l'aider, Gauvain, est en effet parti en quête de la reine, enlevée par un chevalier, manifestement avec le consentement du roi :

mes la reïne en a menee
uns chevaliers, ce me dit an,
don li rois fist que fors del san,
quant après li l'en envoia. (v. 3700-03)

Autrement dit, à ce stade du récit (nous sommes à la moitié du roman), la cour d'Arthur correspond toujours aussi mal au modèle *preu et cortois* convoqué à l'ouverture : les femmes y sont malmenées et les chevaliers sont loin d'être à la hauteur. Le seigneur persécuté par le géant Harpin porte également un jugement sévère sur Arthur et Keu, renvoyés dos à dos dans l'affaire de l'enlèvement de Guenièvre :

Neporquant ja ne l'en eüst
menee, por rien qu'il peüst,
ne fust Kex, qui anbriconna
le roi tant que il li bailla
la reïne et mist en sa garde. (v. 3915-19)

L'allusion à la *Charrette* permet certes d'expliquer l'absence de Gauvain et de préparer le combat final entre les deux héros, mais elle confirme aussi le déclin généralisé du monde arthurien. En effet, pour un lecteur-auditeur averti comme devait l'être celui de la cour de Champagne, la référence à la *Charrette* était certainement limpide, sans doute plus que l'allusion au lai de la dame de Landuc qui entretient l'illusion d'une source extérieure. Ici, la source est désormais attestée en interne. Le processus de transformation et de régénération de la matière de Bretagne est pleinement accompli : sa marque d'identification comme sa marque de fabrique résident dès lors dans le portrait d'un monde arthurien affaibli, discrédité par son manque de courtoisie envers les dames, comme si le nom d'Arthur véhiculait *a priori* un pro-récit de honte, et non d'honneur. C'est bien là la matière arthurienne sur laquelle se fonde l'histoire du chevalier au lion et que seul le travail sur les mots et le matériau permettra de transformer et de réhabiliter.

Pour conclure, si Chrétien de Troyes utilise bien les sujets – et peut-être les sources – caractéristiques de la matière de Bretagne, celle-ci n'est pour lui qu'une matière première, un matériau de base qu'il n'agence pas tel quel dans son œuvre, mais qu'il prend goût à déconstruire pour créer sa propre matière, une matière nouvelle à partir de laquelle se construiront à leur tour les romans arthuriens. Comme l'atteste en effet l'index – certes ancien – des noms propres de Flûtre⁴⁷, après Geoffroy et Wace, toutes les occurrences du nom d'Yvain sont postérieures à Chrétien, ce qui laisse supposer que si pro-récit il y a, on le doit peut-être davantage à Chrétien, le premier à consacrer toute une histoire à Yvain, qu'à ses prédécesseurs.

⁴⁷ Louis-Ferdinand Flûtre, *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge...*, *op. cit.*

Alors Jehan Bodel connaissait-il les romans de Chrétien quand il composa le prologue de la *Chanson des Saxons* ? Peut-être, mais il aurait alors plutôt pu écrire : « les contes de Bretagne sont fin et d'amor aprenant ».

Les voix collectives dans *Le Chevalier au lion*

Annie Combes
(Université de Nantes)

Le champ de la parole est exploité d'une manière exceptionnelle dans *Le Chevalier au lion*, que l'on songe à la conversation improbable avec un monstre dans un *essart*, au polylogue animé entre la reine, Keu, Calogrenant et Yvain à l'ouverture du récit, ou encore, avec plus de vingt occurrences, aux propos tenus par des voix anonymes qui s'expriment collectivement¹.

Ce sont ces voix collectives que je souhaite observer². Un tel procédé, qui rappelle celui du chœur antique, existe déjà dans les chansons de geste, par exemple dans *La Chanson de Roland*, où l'on en relève quarante-huit occurrences, le plus souvent placées en fin de laisse et contenues dans un seul décasyllabe, mais pouvant aussi se développer sur neuf vers ou donnant lieu à un échange verbal ponctuel avec un personnage isolé³ :

- Dient Franceis : “Ben a parlét li dux”. (laisse 16, v. 243)
 - Franceis escrient : “Mar veistes Rollant !” (laisse 180, v. 2475)
 - Dient paien : “Cist colp nus est mult fort !”
- Respont Rollant : “Ne pois amer les voz ;
Devers vos est li orguilz e li torz”. (laisse 117, v. 1547-49)

Ces irruptions de la voix collective sont l'expression d'une foule animée par une émotion puissante et partagée. Elles ponctuent la geste avec emphase pour appuyer une décision, exprimer la surprise ou l'effroi, ou encore exhorter au combat et célébrer les hauts faits. Dans les rares cas de dialogues, les pronoms *nos* et *vos* synthétisent le corps pluriel des énonciateurs.

On retrouve ces divers effets de sens dans les romans de Chrétien de Troyes. Présents dès *Erec et Enide*, les discours collectifs sont également représentés dans *Le Chevalier au lion* et *Le Chevalier de la charrette*. Ils sont prononcés par des personnages secondaires et anonymes (jamais le héros n'associera sa voix à celle d'une foule) qui parlent ensemble et parfois aussi se déplacent ensemble. Lorsque ces énoncés sont brefs, ils se remarquent à peine dans le cours du récit mais, lorsqu'ils prennent de l'ampleur, ils posent de façon aiguë la question de leur vraisemblance car, pur artifice, ils créent une rupture dans le continuum romanesque. Afin d'éclairer le fonctionnement de ces voix communautaires, je proposerai une distinction entre deux modes d'énonciation collective, que je qualifierai l'un de *polyphonique* et l'autre de *monophonique* :

¹ Ces pages recourent partiellement un article intitulé « Une pluralité singulière : les voix collectives dans *Le Chevalier au lion* et *le chevalier de la charrette* », à paraître courant 2018 dans le volume *Parler d'une seule voix – le discours collectif dans la littérature et les arts du Moyen Âge* publié par les Presses Universitaires de Provence.

² Voir aussi, sur ce sujet, Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 752-758, Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, PUR, 2010, p. 67-73.

³ Les citations proviennent de *La Chanson de Roland*, édité par Cesare Segre, introduction de Cesare Segre, avec Bernard Guidot, traduit par Madeleine Tyssens, Genève, Droz, 2003.

- Énoncé polyphonique : chaque voix est distincte – le discours est démultiplié
- Énoncé monophonique : toutes les voix sont à l'unisson – le discours est unique

Dans ces deux modes, plusieurs personnages parlent en même temps, suscitant ou non une réponse. Mais, en mode polyphonique, les voix restent distinctes, tandis qu'en monophonie, leur pluralité se résout en une seule voix, qui tend à se détacher du collectif pour devenir une et singulière. Avec ce mode, la diversité des acteurs s'abolit pour laisser place à une entité résolument non mimétique, apte au dialogue aussi bien qu'au monologue.

I. Formes de l'énoncé polyphonique

Un premier exemple, venu du combat entre les gens du comte Alier et ceux de la dame de Norison, permettra de vérifier que, dans ce type d'énoncé, l'acteur collectif n'occulte pas sa diversité constitutive, mais la laisse s'exprimer à travers plusieurs bouches anonymes dont le nombre reste indéterminé. C'est le plus long passage de discours collectif que compte le *Chevalier au lion*⁴. Il se présente sous deux modalités, d'abord 44 vers de discours direct (v. 3195-3238) puis 7 vers de discours indirect (v. 3239-3245)⁵. Je ne considérerai ici que le discours direct.

3192	Et disoient et cil et celes qui el chastel remés estoient et des batailles l'esgardoient :		- Veez , quant il vient a l'estor, com il a po son escu chier, com il le leisse detranchier !
3196	- « Haï ! Com vaillant soldoier !	3220	- N'en a pitié ne tant ne qant, mes de ce se voit molt en grant des cops vangier que l'en li done !
	- Con roidemant il les requiert !		- Qui de trestot le bois d'Argone, li avroit fet lances, ce cuit , n'i avroit il nule anquenuit, qu'an ne l'en set tant metre an fautre com il peçoie devant autre.
3200	- Tot autresi antr'ax se fier com li ljons an tre les dains, quant l'engoisse et chace la fains.	3224	
	- Et tuit nostre autre chevalier an sont plus hardi et plus fier, que ja, se par lui seul ne fust, lance brisiee n'i eüst n'espee traite por ferir !	3228	- Et veez comant il le fet de l'espee, quant il la tret !
3204	- Molt doit an amer et cherir un prodome, quant en le trueve.	3232	- Onques ne fist par Durandart Rolanz des Turs si grant essart en Roncevax ne en Espagne. Se il eüst an sa compaigne auques de si fez compaignons, li fel de coi nos nos pleignons s'en alast come desconfiz ou il an remassist honiz. »
3208	- Veez or comant cil se prueve !		
	- Veez com il se tient el ranc !		
	- Or veez com il taint de sanc et sa lance et s'espee nue !	3236	
3212	- Veez comant il les remue,		
	- veez comant il les antasse,		
	com il lor vient, com il lor passe, com il ganchist, com il retorne !		
3216	- Mes au ganchir petit sejourne et molt demore an son retor.		

Avec les mots *et cil et celes qui el chastel remés estoient*, le locuteur pluriel reçoit une identification minime, les démonstratifs signalant simplement la présence d'énonciateurs des deux sexes. Le long discours, scandé par des exclamations, fait se succéder en parallèle des tournures syntaxiques similaires que soulignent les anaphores en *com* et les sept répétitions

⁴ Pour que différentes voix se fassent entendre, l'énoncé polyphonique exige de la longueur : au moins deux phrases, et plutôt davantage, doivent pouvoir être isolées. Un énoncé collectif bref peut difficilement être classé en monophonique ou polyphonique : voir les v. 2063-2070, 2265-2269, 2336-2339, 3803-3807, 6154-6157.

⁵ Dans les citations, les formules significatives sont notées en gras, et j'ai inséré un tiret (-) en début de vers pour indiquer les changements possibles d'énonciateur. Tous les extraits du *Chevalier au lion* proviennent de l'édition de Corinne Pierreville, Paris, Champion (Champion Classiques), 2016.

de *veez* ; on note aussi, isolée, la vérité générale énoncée aux v. 3206-3207. Le propos fuse en éclats discursifs souvent brefs car les propositions peuvent être très courtes ; elles sont aussi parfois développées autour d'une figure de style : par exemple, la comparaison associant le lion et les daims (v. 3198-3200), l'hyperbole à propos des lances brisées (v. 3203-3205) ou de l'épée plus meurtrière que Durendal (v. 3231-3233). Les propos se font écho et pourraient ponctuellement se répondre : c'est le cas avec la série des *veez*. Ces paroles semblent être émises de façon presque simultanée par différents spectateurs du combat, même si, bien sûr, la linéarité de l'écrit impose de les placer les unes à la suite des autres. Les *veez* sortent de bouches distinctes, et le *ce cuit* du v. 3225 doit être interprété comme l'expression d'un locuteur particulier, celui qui a bâti l'hyperbole évoquant le bois d'Argone, aux confins de la Champagne – celui ou celle : la parole diffractée s'éparpille sans que l'on puisse la relier à des spectateurs ou des spectatrices.

À qui s'adressent ces paroles qui jaillissent de partout ? À personne d'autre qu'aux énonciateurs eux-mêmes, transportés d'admiration, et qui se gorgent de mots pour amplifier leur émerveillement⁶. Dans ce cas, la parole collective est réflexive, la successivité des propos mime la circulation des voix et la polyphonie, en déclinant le paradigme de l'héroïsme guerrier, forge la renommée du chevalier combattant, sur le lieu même du combat, avant qu'elle ne se propage au-delà.

Cette parole plurielle est polyphonique dans un sens que Chrétien lui-même explicite lors de l'épisode de la fontaine au pin. On s'en souvient, après avoir déclenché une effroyable tempête, Calogrenant est émerveillé par les chants des oiseaux. Voici ce qu'il entend (v. 463-467) :

Doucement li oisel chantoient
si que molt bien s'antracordoient,
et divers chanz chantoit chascuns
c'onques ce que chantoit li uns
a l'autre chanter ne oï.

Les oiseaux d'abord en nombre indéfini sont dissociés en *chascuns*, chaque chant est unique, mais tous concourent à l'harmonie de l'ensemble. Le fait qu'ils *s'antracordent* marque leur compatibilité. De même, les voix du discours polyphonique *s'antracordent* parce qu'elles emploient les mêmes tours syntaxiques et modulent les mêmes idées, si bien que la multiplicité des voix se confond dans une tonalité unique malgré la variation du propos. Surplombant l'enchaînement des phrases et résultant de leur juxtaposition, l'effet de sens reste globalement le même du début à la fin de la partie parlée. L'hétérogénéité première des locuteurs est dominée par l'emprise d'une émotion partagée que traduisent des propos similaires.

II. L'énoncé monophonique

Mais la voix collective peut aussi occulter radicalement sa pluralité constitutive ; l'écriture romanesque produit alors un artéfact⁷ : un énonciateur qui, affranchi de son origine plurielle, affirme une conscience propre. De ce fait, l'acteur collectif dont nous avons mesuré plus haut la diffraction d'abord corporelle puis élocutoire, s'amalgame vocalement et produit ce que j'appelle un énoncé monophonique.

⁶ Corinne Denoyelle parlerait de « voix chorale » pour caractériser un tel discours (*Poétique du dialogue médiéval*, op. cit., p. 67). Selon elle, cette technique permet de représenter « un public négligeable individuellement mais important en tant que tel pour faire partager une émotion ou constituer la rumeur publique qui valorise tel ou tel geste chevaleresque » (p. 68).

⁷ Artéfact : « produit de l'art, objet artificiel » (*Trésor de la Langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine).

Un excellent exemple en est la scène où les gens de Landuc recherchent l'assassin de leur seigneur, dont ils devinent la présence dans la pièce, mais qu'ils ne réussissent pas à voir⁸. La prise de parole est précédée d'une évocation de la fureur qui anime le groupe d'hommes. Le récit, focalisé sur cette foule considérable (*molt grant fole et grant presse*, v. 1089), décrit ce qu'elle voit, ce qu'elle fait, et ce qu'elle pense à voix haute :

1089	si ot moult grant fole et grant presse De gent felesse et angresse, et virent del cheval tranchié devant la porte la mitié.
1093	Lors si cuidoient estre cert, quant li huis seroient overt, que dedanz celui troveroient que il por ocirre queroient .
1097	Puis firent traire amont les portes par coi maintes genz furent mortes. Mes il n'i ot a celui siege tandu ne paveillon ne piege,
1101	einz i entrerent tuit de front. Et l'autre mitié trovee ont del cheval mort devant le suel, mes onques entr'ax n'orent oel
1105	don monseignor Yvain veïssent, que molt volentiers oceïssent. Et il les veoit anragier et forssener et correcier,
1109	et disoient : « Ce que puet estre ?

À la base, une même certitude initiale : le meurtrier du seigneur est forcément dans la chambre close ; puis un même mouvement et une incompréhension unanime car pas un seul œil, dans cette marée humaine, ne parvient à déceler un corps humain dans la pièce vide. D'où la question : *Ce que puet estre ?* (v. 1109). À cet endroit pourrait s'ouvrir un discours polyphonique, mais c'est autre chose qui apparaît.

En effet, ici, la foule s'exprime à l'unisson et se coagule en un seul acteur, qui parle d'une seule et même voix. Cette voix construit son unité élocutrice par un raisonnement qui déroule ses plans successifs, et bâtit une démonstration qui ne peut être scindée en propos parallèles. Au contraire, elle est rigoureusement articulée afin d'aboutir à une conclusion incroyable et pourtant juste (v. 1128-1129) : ou bien *nos* sommes victimes d'un enchantement, ou bien les diables ont enlevé le meurtrier.

1109	et disoient : « Ce que puet estre ? Que ceanz n'a huis ne fenestre par ou riens nule s'an alast, se ce n'ert oisiax qui volast
1113	ou escuriax ou cisemus ou beste aussi petite ou plus, que les fenestres sont ferrees, et les portes furent fermees,
1117	lorsque mes sire en issi fors. Morz ou vis est ceanz li cors, Que defors ne remest il mie. La sele assez plus que demie
1121	est ça dedanz, ce veons bien, ne de lui ne trovomes rien

⁸ Lunete nomme les *genz* de la dame de Landuc au v. 983 ; avec leur suzeraine, ils poussent des cris de douleur. Puis le narrateur mentionne *li chevalier qui le queroient*, v. 1055.

1125	fors que les esperons tranchiez qui li cheïrent de ses piez. Or au cerchier par toz ces engles Si lessomes ester ces gengles, qu'ancor est il ceanz, ce cuit,
1129	ou nos somes anchanté tuit, ou tolu le nos ont maufé ! » Ensi trestuit d'ire eschaufé Parmi la sale le queroient [...].

Au fil des vers, le propos bâtit un locuteur abstrait, par fusion des identités individuelles, un locuteur qui parle d'abord en *nous* mais glisse / accède aussi au *je*. On relève, au vers 1127, un *ce cuit* qui n'est pas, comme dans le mode polyphonique, l'expression d'un individu isolé dans la foule, mais celle du groupe lui-même, ou plutôt la manifestation vocale d'une instance qui condense le groupe et s'en détache pour acquérir une forme d'autonomie. S'esquisse un *archipersonnage* unifié psychologiquement et intellectuellement, permettant à son insu, à travers sa sidération argumentée, de magnifier l'alliance d'Yvain avec la merveille de l'invisibilité.

Mais il y a davantage. Cette coagulation d'une foule permet de poser une opposition simple et forte entre deux acteurs : d'un côté, la *gent* qui parle et ne voit pas, de l'autre, le chevalier qui voit et ne parle pas. Sur la scène spectaculaire comprise entre les deux portes apparaissent à tour de rôle plusieurs acteurs, mais aucun ne suffit à rendre visible la présence du chevalier : ni, comme on vient de le voir, l'acteur collectif et raisonnant, ni, ensuite, la procession hautement religieuse des nonnes et des prêtres avec encensoirs, cierges et croix, ni le mort en proie à la cruentation, ni, enfin, la dame de Landuc et les terribles accusations de couardise et de trahison qu'elle formule. Le pouvoir de l'anneau demeure souverain, et le chevalier reste immobile et muet, insensible à tout ce qu'il voit et entend. Il ne sort ni du silence ni de l'invisibilité. Il est vrai que l'acteur collectif ne s'est pas adressé directement au chevalier ; seule, la dame a tenté d'engager un dialogue direct avec celui qu'elle interpelle par les mots de *Fantosme, cöarde chose* (v. 1224). Malgré toutes les sollicitations directes et indirectes, le meurtrier ne se manifeste pas. Et le dialogue refusé marque la distance considérable qui sépare alors la dame et le chevalier. L'énonciateur pluriel aurait pu, lui aussi, sortir d'un discours purement réflexif et s'adresser au chevalier. En effet, l'énoncé monophonique permet parfaitement le dialogue.

Ainsi, les gens d'un château répondent-ils en chœur à une question que leur pose la messagère de Noire Espine. Le récit, focalisé sur la jeune fille, précise qu'elle s'adresse aux premières personnes qu'elle aperçoit. Un échange verbal s'engage alors, d'abord au discours indirect puis au discours direct. De fait, l'énoncé monophonique admet parfaitement les différents styles de discours.

4931	Et ele de l'errer exploite vers le chastel la voie droite, tant qu'ele vint et demanda As premerains qu'ele trova
4935	S'il li savoient anseignier Le lyon et le chevalier Qui entraconpaingnié s'estoient. Et cil dient qu'il lor avoient
4939	veüz .iii. chevaliers conquerre droit an cele piece de terre. Et cele dit eneslepas :
4943	« Por Deu, ne me celez vos pas, des que vos tant dit m'an avez , se vos plus dire m'an savez .

4947	– Nenil, font il, nos n'en savons fors tant com dit vos en avons , ne nos ne savons qu'il devint. Se cele por cui il ça vint noveles ne vos en enseigne, n'iert nus qui les vos an apreigne,
4951	et se a li volez parler, ne vos covient aillors aler, qu' ele est alee an ce mostier por messe oïr et Deu proier, et si i a tant demoré
4955	qu'asez i puet avoir oré. » Que qu'il l'aparloient ensi Lunete del mostier issi.
4959	Si li dient : « Veez la la ! »

À la question de la jeune fille en *vos* succède une réponse développée en *nos* qui laisse transparaître une activité cognitive : *nos ne savons* (deux fois) et un conseil : la jeune fille doit aller trouver Lunete dans le moutier que « montre » certainement ce locuteur collectif (*ele est alee an ce mostier/ por messe oïr et Deu proier*) tout en évaluant le temps qu'elle a passé en ce lieu, avant de l'apercevoir et de dire, une seule fois : *Veez la la*. La pluralité des personnages se fond à nouveau en un énonciateur unique, doté d'une mémoire, d'une conscience et d'une parole.

L'individualité singulière du locuteur associé à un énoncé monophonique est particulièrement visible dans l'échange verbal violent qui se déroule entre Yvain et les habitants du château de Pesme Aventure. En effet, dans la réponse qu'il adresse à la foule déplaisante, Yvain utilise d'abord le vouvoiement, puis il glisse à un méprisant tutoiement, individualisant plus encore, de la sorte, le corps de la *gent fole et vilaine*.

5107	et les genz qui venir les voient trestuit au chevalier disoient : « Mal veigniez, sire, mal veigniez ! Cist ostex vos fu anseigniez	5124	Trestuit a haute voiz li dient : « Hu ! Hu ! Maleüreus, ou vas ? S'onques en ta vie trovas qui te feïst honte ne let,
5111	Por mal et por honte andurer ! Ce porroit uns abes jurer ! – Ha, fet il gent fole et vilainne , gent de tote malvestié plainne ,	5128	la ou tu vas t'an iert tant fet que ja par toi n'iert reconté ! – Gent sanz enor et sanz bonté ,
5115	qui a toz biens avez failli, porcoi m'avez si asailli ? – Porcoi ? Vos le savroiz assez, s'ancore un po avant passez !	5132	fet messire Yvains qui escote, gent enuieuse, gent estoute , porcoi m'asauz ? Porcoi m'aquiaus ? Que me demandes ? Que me viaus ,
5119	Mes nule rien ja n'en savroiz jusque tant que esté avroiz an cele haute forteresce. » Tantost messire Yvains s'adresce vers la tor et les genz l'escrient .	5136	– Amis, de neant te corroces, fist une dame auques d'aage , qui molt estoit cortoise et sage...
5123			

Le discours des gens du château est articulé en quatre vers plutôt polyphoniques puis cinq et encore cinq vers monophoniques, alternant avec les paroles d'Yvain. Celui-ci s'adresse à ce locuteur pluriel par les mots suivants : *gent fole et vilainne*, *gent de tote malvestié plainne* puis *gent sanz enor et sanz bonté* et enfin, *gent enuieuse, gent estoute*. L'unicité de ce locuteur spécifié par son agressivité insolente est aussi manifestée, de façon saisissante, par le tutoiement qu'emploie Yvain à partir du v. 5133. La 2^e personne accroît l'individuation tandis que la série de questions qu'adresse le chevalier particularise ce locuteur jusqu'à un point où l'artéfact ne résiste plus. La voix collective se tait et laisse place

à un personnage certes encore anonyme mais particulier, descriptible : *une dame auques d'aage/ qui molt estoit cortoise et sage* (v. 5137-38).

On voit dans ces divers énoncés monophoniques comment une personnalité singulière se manifeste à travers son activité cognitive, produisant un acteur collectif nullement réaliste et qui ne s'inscrit pas non plus dans le champ bien répertorié de la *merveille*. Il ne s'agit pas d'une collection d'individus qui énonceraient chacun des paroles apparentées (cas de la polyphonie), mais d'une troupe massifiée dont ne se détache aucun individu. Pour comprendre ce mode monophonique, il faut le resituer dans le contexte littéraire médiéval où la création de personnages relève de l'assemblage de traits topiques, où l'artifice reste fréquemment visible. La voix monophonique est un objet littéraire qui possède la force persuasive de la pluralité associée à la rigueur du raisonnement individuel. La parole qui en résulte se détache de toute situation élocutoire réaliste : on est ici « en littérature », comme on dit que l'on est « en féerie ». Plus exactement, on est dans le domaine romanesque : les *gens* incidemment croisés par la jeune fille ne constituent pas un chœur, et l'on ne peut imaginer qu'ils chantent ou déclament ensemble les douze vers raisonnés, argumentés qu'ils adressent à la messagère de Noire Espine. Pourtant, même si ce dialogue n'est pas visualisable, la lecture individuelle, à voix haute ou intériorisée, ne trébuché pas sur de tels énoncés.

Conclusion

Pour évoquer la fabrique des personnages, la littérature médiévale aime convoquer l'allégorie de Nature, *natura artifex*, et la montre façonnant des créatures à partir d'une matière qu'elle coule dans des moules avant d'apposer des touches de couleurs sur les visages. Cette allégorie rappelle combien, dans cette langue littéraire qui se forge, la construction d'un personnage reste une activité ouverte à l'inventivité. Si les cas de polyphonie placent dans le champ de la diégèse des groupes d'individus indifférenciés dans leurs émotions et leurs appréciations, mais se distinguant relativement par le choix de leurs mots – ce qui n'est déjà pas simple à mettre en œuvre –, les cas de monophonie introduisent dans la fiction une pluralité d'individus eux aussi indifférenciés dans leurs affects et leurs jugements, mais qui, en outre, raisonnent ensemble en dépit de toute vraisemblance. Peut-être faut-il alors, pour appréhender ce locuteur insolite, y voir l'amalgame d'une collection de personnages, issus des moules les plus frustes de Nature et dotés d'une parole unifiée, comme si, à eux tous, ils n'avaient qu'une seule bouche... un artefact éminemment médiéval.

« Chose qui face a escouter » : études sur Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes.

Le chevalier pressé à l'épreuve du temps

Aurélie Houdebert

(UPEM – Université Paris 3 Sorbonne nouvelle)

La donnée temporelle¹ est étroitement liée à la construction de la figure héroïque dans le *Chevalier au lion*. En suivant le parcours aventureux propre aux fictions arthuriennes, Yvain chemine vers la gloire et l'amour, mais cela passe – plus que pour d'autres héros chevaleresques –, par l'acquisition d'une conscience individuelle du temps. Le héros présente, au début du roman, un penchant narcissique qui s'accompagne d'un mépris affiché des lois du temps et de l'espace. Or l'inscription harmonieuse de l'individu à la fois dans la société humaine et dans l'ordre cosmique est une donnée essentielle du monde idéal que cherche à faire revivre Chrétien de Troyes dans ses romans – ce fameux âge des « courtois morz² » –, autant qu'un élément nécessaire à l'équilibre psychique de tout être humain. Yvain doit donc éprouver le temps et en accepter les contraintes, avant de pouvoir le maîtriser et entrer ainsi pleinement dans l'ordre héroïque.

Le temps nié

L'absence au monde d'Yvain trouve son expression clinique dans la vitesse, qui caractérise ses actions dans la première partie de ses aventures. Cette tendance que l'on qualifierait volontiers aujourd'hui d'hyperactive semble *a priori* s'opposer à l'attitude d'Arthur, roi somnolent et passif dans les premières scènes du roman. En réalité, elle n'est qu'une autre modalité de la même indifférence coupable au monde.

Après une surprenante entrée en matière – un prologue dissimulé dans la fiction et une scène d'ouverture présentant un roi défaillant – le *Chevalier au lion* s'engage dans une dynamique narrative bientôt topique, qui consiste à lancer les chevaliers dans l'aventure après une fête de cour. Mais le chronotope arthurien, qui était soigneusement mis en place dans *Érec et Énide*, se joue pour Yvain dans une version accélérée. Le long récit rétrospectif de Calogrenant ainsi que l'absence du roi – retiré dans sa chambre et à qui il faut répéter l'histoire – retardent l'élan aventureux et excitent chez Yvain le désir d'action. L'exclamation qui ouvre sa réplique (« Par mon chief ! », v. 579) manifeste autant d'impatience que de compassion pour son cousin. Par l'intermédiaire des railleries du sénéchal Keu, qui désamorcent l'effet du « g'irai vostre honte vangier » (v. 587)³, le lecteur perçoit derrière une intention altruiste affichée l'obsession intime d'Yvain pour la vitesse. Pernicieusement, Keu encourage le héros, par des questions moqueuses, à céder à son penchant : « Sont vostre panel aborré / et voz chaucés de fer froies / et voz banieres desploies ? / Or tost, por Deu, messire Yvain ! / Movroiz vos enuit ou demain ? » (v. 596-600). Cette interrogation semble précisément celle du héros qui, sans prendre le temps d'analyser la nature de son désir, se projette en rêve dans l'aventure, avant même de quitter la cour.

¹ Il ne sera pas question ici de considérations sur l'ancrage temporel général du roman. Sur la fabrique d'une historicité qui oppose un passé lointain et un présent énonciatif non moins problématique, on consultera avec profit Peter Haidu, « Temps, histoire et subjectivité », *Le Nombre du Temps, en hommage à Paul Zumthor*, Champion, 1988, p. 105-122 et Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 410-423.

² « Car molt valt mialz, ce m'est avis, / uns cortois morz c'uns vilains vis » (v. 31-32). Tous les extraits du *Chevalier au lion* proviennent de l'édition de Corinne Pierreville, Paris, Champion (Champion Classiques), 2016.

³ L'enchaînement ironique des deux répliques est servi par la brisure du couplet d'octosyllabes et l'association burlesque des verbes *vangier* et *mangier* à la rime (« g'irai vostre honte vangier. / – Bien pert que c'est après mangier ! », v. 587-588).

« Mes il ne les atendra mie,
qu'il n'a soing de lor compaignie,
einçois ira toz seus, son vuel,
ou a sa joie ou a son duel.
Et qui que remaigne a sejour,
il vialt estre jusqu'a tierz jor
an Broceliande, et querra,
s'il puet, tant que il troverra
l'estroit santier tot boissoneus. [...]
Puis verra les tors et l'essart. [...]
Li veoirs li demore et tarde
del vilain [...].
Puis verra, s'il puet, le perron [...]
Si fera plovoir et vanter. » (v. 689-715)

Le discours indirect libre qui nous donne accès à la vision intérieure du personnage, l'emploi récurrent des futurs, la répétition des verbes qui expriment l'impatience, tout cela traduit un refus inconscient de la contrainte du temps et de l'espace, un désir d'émancipation chronologique.

La quête proprement dite s'ouvre elle aussi sur un rythme effréné, qui contraste avec celui du récit circonstancié de Calogrenant. Les préparatifs s'effectuent dans la fébrilité, comme l'indique l'inflation répétitive des notations temporelles à ce moment du récit :

« Messire Yvains maintenant monte [...]
Li escuiers maintenant cort
au boen cheval, si monta sus,
que de demore n'i ot plus.
qu'il n'i failloit ne fers ne cols.
Son seignor siust toz les galos » (v. 745-753)

Yvain prévoit de gagner Brocéliande, où se trouve la fontaine, en trois jours. Par un effet d'accélération, ces trois journées de chevauchée semblent se réduire à une seule. Les trois jours mentionnés par Yvain au vers 694 (« jusqu'à tierz jors ») évoluent en une notation imprécise au vers 760, (« chascun jors ») et nous voilà en quelques vers transportés à la veille de la rencontre avec la merveille (« la nuit ot [...] / tel oste com i vost avoir » 775-776). L'article défini « la nuit » (v. 775) semble suggérer que le séjour chez le vavasseur a lieu le soir-même du départ.

L'empressement d'Yvain l'empêche de sentir la durée du voyage et lui donne un pouvoir de locomotion quasi fantastique (trois jours sans repos apparent pour le cheval). Est-ce pour traduire cette perception faussée du temps que Chrétien de Troyes omet de mentionner le franchissement de la Manche par le héros ? Si l'on s'en tient à la géographie bretonne des textes antérieurs et contemporains, la fontaine de Barenton et la forêt de Brocéliande se trouvent en Armorique⁴. Pour gagner la Petite Bretagne depuis « Carduel en Gales » (l'actuelle Carlisle du Nord de l'Angleterre ?), il faut traverser la mer. On peut évidemment supposer que le romancier a déplacé la fontaine en Grande Bretagne pour les commodités de son récit. Mais on peut aussi trouver séduisante l'hypothèse selon laquelle le conteur utilise un raccourci narratif pour signifier que le personnage, dépassant les normes du vraisemblable, franchit la mer sans même s'en rendre compte.

⁴ Voir notamment le *Roman de Rou* de Wace, v. 6418 sq, ainsi que les réflexions de Charles Foulon (« Le Rou de Wace, l'Yvain de Chrétien de Troyes et Eon de l'Etoile », *Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne*, n°17, 1965, p. 93-102) et de Jean Frappier (*Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1969, en particulier p. 74-76).

Quoi qu'il en soit, la quête d'Yvain prend la tournure d'une course – qui se mue en course-poursuite jusqu'au château de Landuc. Les prodiges de la fontaine sont à peine entrevus qu'Esclados arrive au galop : « Einz que la joie fust remeise, / vint, d'ire plus ardanz que breise, / uns chevaliers [...] » (v. 809-811). Calogrenant avait eu le temps de voir arriver son adversaire, de remonter à cheval, de se préparer au combat en écoutant le défi lancé par Esclados (v. 476-483). Yvain, lui, semble n'avoir même pas mis pied à terre devant la fontaine (« sans arester et sanz seoir » v. 800). Tout se passe comme si, dans un même mouvement, il enjambait la Manche, versait de l'eau sur le perron magique, combattait Esclados et se lançait à sa poursuite⁵. Sa cavalcade effrénée ne prend fin que lorsque son cheval est tranché en deux par la herse du château de Landuc.

Si Calogrenant et Yvain ne vivent pas l'aventure de la fontaine selon le même tempo, c'est que le second se révèle incapable de jouir du spectacle qu'offre la merveille. Le récit de Calogrenant promettait aux chevaliers capables de l'écouter « avec le cœur » une forme de ravissement né de la contemplation, la *joie* des oiseaux chantant se confondant avec celle du spectateur (v. 430-475). Yvain ne perçoit dans cette évocation qu'un horizon de gloire ; il passe donc à côté de la joie ineffable dont son cousin conserve le souvenir ému. Le narrateur nous indique qu'il voit tout ce dont il avait longuement rêvé (« Puis erra jusqu'a la fontaine / et vit qanqu'il voloit veoir », v. 798-799), mais le quantifiant englobant *quanque* indique que son regard est trop superficiel pour qu'il connaisse un véritable émerveillement.

Il faut attendre la contemplation d'une autre merveille, le spectacle de la veuve explorée, pour que le parcours du héros marque une première pause. Contraint à l'immobilité par son statut de prisonnier invisible, il s'abandonne au flux temporel en se laissant ravir par la beauté de la dame. Le regard amoureux est en effet pour Yvain une première expérience du temps long. Le verbe *veoir* se trouve cette fois modalisé par l'adverbe « encore », par lequel le héros exprime son désir de réitérer une action jugée frustrante par sa brièveté (« – Encores, se il pooit estre, / ou par pertuis ou par fenestre / verroie volentiers la fors / la procession et le cors », v. 1269-1272). Quelques vers plus loin, son substitut *agaitier* précise l'intensité et la durée du regard dirigé vers la dame (« Parmi cele fenestre agueite / messire Yvains la bele dame », v. 1284-1285). Le rythme du récit, à partir de ce moment, se trouve ralenti par l'exposé des tourments intérieurs des personnages et par le débat rhétorique entre Lunete et la dame de Landuc. La narration épouse ainsi la mutation que semble vivre le personnage dans son rapport au temps, alors même que les événements s'enchaînent à une vitesse à la limite du vraisemblable : entre la mort d'Esclados et le mariage du meurtrier avec la veuve, quelques jours seulement s'écoulent.

Mais Yvain ne peut se maintenir dans cet état contemplatif, contrairement à Érec qui « s'oublie » dans la délectation amoureuse. Il replonge rapidement dans l'activisme guerrier. Si Gauvain convainc si facilement Yvain de quitter sa dame une semaine à peine après l'avoir épousée, c'est vraisemblablement parce que son discours tentateur rencontre un désir non assouvi de fuite perpétuelle⁶. Le narrateur a beau rendre Gauvain responsable d'une mauvaise gestion du temps durant les quatorze mois où les deux amis courent ensemble les tournois⁷, le lecteur comprend intuitivement que c'est le travers initial du héros qui le conduit à dépasser de deux mois le délai fixé par son épouse.

⁵ Ce type d'enchaînement d'actions se traduit par exemple par la paronomase des vers 813-814 qui donne l'illusion visuelle d'une rime fratrisée (ou enchaînée) : « Et maintenant qu'il s'entrevirent / s'entrevindrent [...] » (v. 813-814).

⁶ Voir Hans R. Runte « Yvain : Li chevaliers qui s'en fuioit », *Médiévalités*, dir. Y.G. Lepage, *Incidences*, 5:1, 1981, p. 17-25 et « Yvains' Absence », *The Academic Quarterly*, 5:2, 1977, p. 1-14.

⁷ v. 2669-2682.

Le temps éprouvé

Yvain ne peut se soustraire ainsi indéfiniment aux lois du temps, sans quoi il ne peut devenir ni un héros chevaleresque, ni un amant courtois. L'éveil au temps commence avant même l'arrivée de la messagère de Landuc qui vient signifier publiquement au héros sa disgrâce. En pleine assemblée arthurienne, Yvain – comme le fera Perceval au lendemain de sa nuit chez le Roi Pêcheur – se met soudain à « panser » (v. 2698), à pénétrer sa propre conscience, et acquiert par là même un savoir (« bien savoit », v. 2701) qui consiste d'abord à reconnaître les frontières temporelles (« trespassez estoit li terme », v. 2703). Ce bouleversement intérieur, amorcé avant que ne soit rendue la sentence de la dame, lui permet de prendre pleinement la mesure du *jamais* prononcé par la messagère : « – Yvains, n'a mes cure de toi / ma dame, ainz te mande par moi / que jamés vers li ne reviegnes » (v. 2769-2771).

La folie dans la forêt et les aventures qui s'ensuivent marquent le début d'une expérience intime et progressive de la notion de rythme, qui conditionne l'abolition de ce *jamais*. Dans son acception la plus large, le rythme est la perception d'une combinaison organisée de répétitions et de durées. L'apprentissage chronologique d'Yvain comporte deux aspects : la reconnaissance du rythme universel qui régit la nature et l'acceptation d'une organisation commune du temps humain. Le rythme naturel, qu'épouse le temps mythique, repose essentiellement sur l'alternance entre temps d'activité et temps de repos, combinée avec un retour cyclique. En ne prenant pas le temps de s'arrêter devant la fontaine merveilleuse, Yvain s'est soustrait à la démonstration spectaculaire de ce principe fondamental, selon lequel le beau temps succède à la tempête, et l'été à l'hiver⁸. Il faut à Yvain plusieurs passages auprès de la fontaine, et une série d'aventures qui s'étirent sur plus d'une année pour prendre conscience des cycles naturels. Il lui faudra surtout éprouver intimement l'hiver du cœur, loin de sa dame, pour partager avec le vivant l'attente universelle de l'été radieux.

D'autre part, Yvain doit acquérir une perception non exclusivement individuelle du temps, s'il veut restaurer son statut de parfait chevalier arthurien et d'époux courtois. À partir du réveil après la période de folie sylvestre, le héros commence à accepter les variations de rythme que lui imposent le hasard ou les individus qu'il rencontre. Il accepte la convalescence de quinze jours proposée par la dame de Norison (v. 3078-3079), alors qu'il avait refusé d'attendre la quinzaine fixée par Arthur pour parvenir à la fontaine au début du roman. L'alternance entre de longs temps de cheminement ou de stagnation, dont l'étalon semble justement la quinzaine⁹, et des temps courts consacrés à l'action héroïque, d'une demi-journée à vingt-quatre heures, est un rythme désormais admis par le héros. Le découpage de l'année en jours et de la journée en « tans » (qui correspondent aux heures liturgiques), entre également dans le champ de la conscience du personnage durant cette séquence. Outre leur rôle indéniable dans la dramatisation de certaines scènes, ces notations temporelles (les heures de prime, de midi et de vêpres, mais aussi le jour de la semaine : l'attaque du comte Alier et la rencontre avec le lion ont lieu un mardi) accompagnent l'inscription d'Yvain dans un temps humain réglé.

Renouer avec le temps, c'est enfin faire l'expérience de ses effets sur le corps et sur l'âme. À partir du réveil dans la forêt, la conscience de la nuit devient ainsi plus aiguë et

⁸ Sur la présence des cycles naturels dans le roman et ses liens avec le temps mythique, voir l'interprétation de Philippe Walter dans *Canicule : essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1988.

⁹ La vie mi-sauvage avec le lion dure une quinzaine de jours (« presque tote une quinzainne », v. 3483) ; Arthur séjourne quinze jours au château où aura lieu le combat judiciaire avant l'arrivée d'Yvain (« un chastel ou li rois Artus / ot demoré quinzainne ou plus », v. 5836-5838), ce qui correspond globalement à une partie de la convalescence d'Yvain après le sauvetage de Lunete et à la quête de la demoiselle de Noire Épine.

Yvain accepte que sa trajectoire soit interrompue par les arrêts nocturnes¹⁰. À deux reprises (après l'épisode de folie, et après le combat à un contre trois pour sauver Lunete du bûcher), le héros doit aussi laisser le corps au repos et attendre que les forces se reconstituent ou que les plaies se referment. La faim oblige enfin Yvain à s'interrompre à intervalle régulier. Dans la forêt avec l'ermite, dans la campagne avec le lion, le rituel quotidien du repas, d'abord dicté par un besoin naturel, amorce une re-socialisation du personnage.

Ce qu'expérimente surtout le héros dans la seconde partie de ses aventures, c'est le temps long du manque, qui agit de façon ambivalente sur la psychè. Brutalement confronté à l'absence définitive de l'être aimé, Yvain éprouve violemment cette tyrannie du temps solitaire qu'a connue son épouse avant lui. La dimension pénitentielle de cette épreuve n'est pas absente. Souffrir des jours passés loin de sa dame permet de racheter l'oubli coupable dans lequel il l'a tenue. Mais l'absence inscrite dans une certaine durée est aussi ce qui permet à Yvain de connaître son désir et de l'alimenter. Le manque, en plus d'être un formidable ressort narratif, est une vertu courtoise, dont Gauvain donne une version caricaturale et qui s'exprime par ailleurs avec force dans la poésie lyrique de Chrétien de Troyes¹¹. Le substantif *delai* et le verbe *delaiier*, que Chrétien emploie aussi bien dans ses romans que dans ses chansons, traduisent cette tension positive vers une jouissance d'autant plus savoureuse et durable, qu'elle est repoussée le plus loin possible dans le temps. L'argument central de Gauvain, qui veut convaincre Yvain de courir les tournois avec lui (« Bien a donc cist ou delaier / et plus est dolz a essayer / uns petiz biens, quant il delaie, / c'uns granz, qui tot adés l'essaie. », v. 2517-2520), est une variation sur ce thème déjà traité dans la chanson *d'Amors qui m'a tolu a moi* (« biens adoucist par delaier, / et quant plus desiré l'auras, / plus t'en ert douls a l'essaier », v. 41-45). Yvain comprend tardivement la leçon de Gauvain : à goûter trop vite la joie, on s'expose à la perdre. Il reformule cette idée dans une plainte auprès de la fontaine¹². Toutes les aventures d'après la rupture prennent place dans ce long et nécessaire interstice entre le désir et son accomplissement, interstice que le héros refusait au début du roman.

Le temps conquis ?

S'il faut ajourner la satisfaction pour vivre le parfait amour, l'attente ne doit pas pour autant être stérile. Pour accéder à la reconnaissance à laquelle il aspire (on se souvient de son inquiétude concernant les preuves de son premier exploit), Yvain doit transformer sa précipitation en une vitesse maîtrisée. Deux faits d'armes jouent un rôle de pivot dans la renommée du héros : le double combat, dans la même journée, contre Harpin et contre les accusateurs de Lunete ; le duel judiciaire contre Gauvain qui met fin à l'anonymat provisoire d'Yvain. Dans les deux cas, l'exploit repose autant sur la force mise en œuvre pour vaincre les adversaires que sur l'impeccable chronométrie (c'est ce qui distingue ces combats de celui contre les fils du netun).

Dans le premier passage, l'enchaînement des actions est parfaitement minuté. Le lecteur est conduit d'abord vers les portes du domaine de Landuc où le héros rencontre Lunete et où il lui promet son aide pour midi le lendemain, puis chez le beau-frère de Gauvain où il passe la nuit et où il combat Harpin dans la matinée, enfin à nouveau à la cour de Landuc où a lieu le combat judiciaire. Les deux aventures imbriquées s'organisent presque exactement

¹⁰ Après s'être engagé auprès de Lunete prisonnière à combattre pour elle le lendemain, Yvain annonce ainsi qu'il la quitte pour chercher un logis (v. 3757-3759).

¹¹ Sur les liens entre la poésie lyrique et l'idéal courtois des romans de Chrétien de Troyes, voir Aurelio Roncaglia, « Carestia », *Cultura neolatina*, 18, 1958, p. 121-138. Les chansons courtoises de Chrétien sont éditées et traduites par Marie-Claire Gérard-Zai en annexe de l'édition Méla/Collet de *Cligès* (Paris, Librairie générale française, « Lettres gothiques », 1994, p. 457-462).

¹² « Des joies fu la plus joieuse / cele qui m'ert aseüree, / mes molt ot petite duree. / Et qui ce pert par son mesfet / n'est droiz que boene aventure et », v. 3552-3556.

selon le même scénario, scindé en deux blocs d'environ deux cents vers chacun : Yvain s'engage, la veille de l'expiration d'un délai fixé, à combattre un adversaire redoutable pour sauver un être menacé / le combat a lieu *in extremis* et la victoire d'Yvain permet de rétablir la justice. La chronologie serrée que s'impose Yvain en s'engageant à deux combats d'envergure dans la même journée (un géant après six heures ; trois chevaliers à midi pile) est mise en péril par le retard du géant, ce qui permet au narrateur de renouveler l'antique procédé épique qui consiste à retarder au maximum l'arrivée du sauveur.

La seconde occasion qu'a Yvain de démontrer sa parfaite maîtrise du temps lui est fournie par la demoiselle de Noire Épine. Les chemins des deux personnages convergent vers la cour d'Arthur, où Yvain, dissimulé sous son identité de Chevalier au Lion, doit combattre, dans un duel judiciaire, Gauvain, lui aussi incognito. L'arrivée d'Yvain coïncide presque exactement avec l'expiration du délai fixé par le roi pour la désignation des champions (« [...] n'i avoit que un seul jor / de la quinzainne a parvenir », v. 5848-5849). Le narrateur précise que le roi séjourne déjà depuis plus de quinze jours dans le château (v. 5836-5838). Il indique ensuite la présence de l'aînée des sœurs, sans dire à quel moment elle est arrivée à la cour (v. 5839-5840), puis celle de Gauvain (v. 5866-5868). Ces brèves analepses qui retracent les arrivées successives des uns et des autres, ainsi que les notations temporelles extrêmement précises données par l'aînée des sœurs¹³ accentuent l'effet d'urgence et la dimension spectaculaire de l'entrée en scène d'Yvain. L'apparition de la cadette avec son champion est retardée encore par le léger décalage entre le moment où Arthur aperçoit les arrivants et le moment où l'aînée les voit (v. 5919-5929). En faisant ainsi la démonstration de sa maîtrise du temps, Yvain s'affiche comme l'égal de Gauvain et fournit l'occasion au romancier de parfaire sa construction chronologique¹⁴.

En même temps qu'il corrige son rapport au temps dans l'action héroïque, Yvain devient un parfait amant : par la séparation imposée et l'épreuve du manque, il apprend la synchronicité amoureuse, qui consiste à moduler son rythme sentimental sur celui de son aimée¹⁵. Mais la convergence temporelle s'annonce plus compliquée pour ces amants romanesques que pour ceux des chansons. D'une part Laudine a les traits d'une fée, et la temporalité qui régit son univers entre en contradiction avec le temps humain, linéaire et fini ; d'autre part, Yvain ne guérit pas aisément de sa tendance à nier le temps.

Ce qui pousse en définitive Yvain à revenir vers sa dame et à braver le *jamais* prononcé par la messagère, c'est la conscience soudaine qu'il a de sa propre finitude. Après la scène de liesse qui succède au combat contre Gauvain, le héros s'absorbe à nouveau dans ses pensées. Il entrevoit sa propre mort s'il reste dans le monde arthurien, loin de sa dame :

« Messire Yvains [...]
 vit bien que durer n'i porroit
 et por amor an fin morroit,
 se sa dame n'avoit merci
 de lui qui se moroit ensi » (v. 6501-656).

¹³ « Sire, ore passe ! / Jusqu'a po sera none basse, / et li derriens jorz iert hui. » (v. 5883-5885).

¹⁴ Sur la chronologie narrative du roman, et en particulier les effets de simultanéité, voir Philippe Ménard, « Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge* 73, 1967, p. 375-401, et Frank Brandsma, « The suggestion of simultaneity in Chrétien de Troyes' *Yvain*, in the *Chanson de Roland*, and in the Préparation à la Queste section of the *Lancelot en prose* », *Arthurian Literature* 13, 1995, p. 133-144.

¹⁵ Ce qui divise les époux dans la première partie du roman est en effet un rapport inégal au temps : tandis qu'Yvain ignore la durée, la dame de Landuc compte douloureusement chaque jour des quatorze mois loin de son époux. L'on apprend ainsi par la messagère qu'elle a gravé chaque jour et chaque heure de séparation, comme un prisonnier dans sa cellule (« –Ma dame en sa chanbre poinz a / tretoz les jors et toz les tans », v. 2755-2756).

Il s'agit là, bien sûr, d'un topos lyrique, mais il prend une résonance particulière dans la fiction. Si le retour à la fontaine est motivé par une réelle crainte de la mort, l'éternité dans laquelle se jette Yvain est-elle seulement une métaphore de l'amour ? La réintégration définitive du héros dans le domaine de Landuc signe la fin de ses tourments amoureux, mais aussi la fin de son angoisse existentielle. Inscrit désormais dans une éternité immuable, symbolisée par la permanence de la fontaine et de son mécanisme, Yvain échappe au temps qu'il a pourtant appris à maîtriser. Mais en quittant ainsi l'univers arthurien pour suivre les pas de Lanval¹⁶, Yvain ne retombe-t-il pas dans l'illusion d'une abolition de la mort et du temps ? La vie à Landuc qui s'offre désormais au héros présente des similitudes avec la période de la folie sylvestre¹⁷ : ce temps itératif, à durée indéterminée¹⁸, qui soustrait l'individu à sa condition humaine, est un refuge dangereux et provisoire lorsqu'il passe par la folie ; il est une promesse de joie infinie dans le mariage avec la fée, mais il porte toujours en lui les germes d'une inquiétude fondamentale. Malgré la clôture affichée du roman à travers le jeu sur les rimes *fin/fine* (v. 6801-6804), le lecteur n'éprouve pas, en achevant *Le Chevalier au lion*, la certitude confortable du « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » des contes.

Le parcours atypique d'Yvain, ce chevalier pressé qui renoue avec les contraintes temporelles avant de s'en extraire, semble ainsi plaider pour un rapport raisonnable au temps, sous le regard souvent ironique d'un narrateur qui maîtrise, lui, parfaitement cette donnée. Ce faisant, le *Chevalier au lion* interroge la façon dont le genre romanesque peut traduire, sans le résoudre, le rapport complexe et fiévreux de l'homme au temps qui passe, fût-il un chevalier exemplaire et un amant courtois.

¹⁶ *Le Lai de Lanval* de Marie de France (*Lais*, éd. et trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie générale française, « Lettres gothiques », 1990, p. 134-166).

¹⁷ Je remercie ici l'intervenante anonyme qui, par sa pertinente question sur le temps de la folie, m'a donné l'occasion de revenir sur ce point.

¹⁸ L'épisode de la folie fait partie de ces passages relevés par Philippe Ménard et Danièle James-Raoul où les notations temporelles sont imprécises. Le narrateur suggère simplement la durée longue de ce séjour dans la forêt par la répétition des gestes liés à la survie (manger, boire et dormir). Si l'on se fie à la chronologie des deux romans dont la diégèse est imbriquée – *Le Chevalier au lion* et *Le Chevalier de la charrette* – on peut déduire que la folie sylvestre dure plusieurs mois : c'est à la mi-août que la messagère de Landuc se présente à la cour, et c'est à l'Ascension de l'année suivante que la reine Guenièvre est enlevée par Méléagant. Ce dernier événement a lieu approximativement au moment où Yvain rencontre le lion (soit un peu plus de deux semaines après la guérison du héros), puisque Lunete, rencontrée deux semaines après le lion, revient sur sa visite à la cour d'Arthur peu de temps après l'enlèvement de la reine. On peut déduire de ces indications que le séjour dans la forêt s'étire sur au moins huit mois (entre la mi-août et la mi-avril).

« Chose qui face a escouter » : études sur Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes.

« Celui qui le jaiant ocist » Réflexions sur le nom et ses substituts dans le *Chevalier au lion*

Vanessa Obry (Université de Haute-Alsace, ILLE EA 4363)

1. Préambule : nom, anonymat et périphrases dans le *Chevalier au lion*

La charrette signale une honte assumée par amour dès le début d'un roman qui raconte la reconquête du mérite, tandis que le lion efface la tache du nom propre, suggérée par la rime Yvain/vilain, et remontant peut-être à Yvain-li-Avotre (l'adultère) cité à côté d'Yvain-le-preux par Chrétien de Troyes dans *Erec et Enide* (v. 1585-1588). Dans *La Charrette*, le nom efface l'emblème du blason juste au milieu du texte, dans *Le Lion* l'emblème glorifie un nom contaminé peut-être, nous l'avons dit, mais de toute façon affecté par la reprise du rôle de Calogrenant et du « conte de sa honte »¹.

C'est en ces termes que Daniel Poirion évoque une différence essentielle quant aux relations unissant le nom du héros et le surnom contenant son emblème dans *Le Chevalier au lion* et *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. La quête identitaire d'Yvain est moins liée à une dépossession² qu'à une accumulation des noms qui aboutit à une rectification de la renommée, un réinvestissement du nom entaché. Les rapports entre le nom de baptême d'Yvain et le surnom dont se dote le personnage après son combat victorieux contre le géant Harpin peuvent bien sûr être lus comme le signe d'un cheminement qui amène le héros à devenir lui-même. Mais cette trajectoire est indissociable d'une stratégie de création : le « chevalier au lion » est un surnom choisi et élaboré par le héros, qui se reconstruit en construisant sa renommée, donc par le regard de l'autre. En cela, l'anonymat d'Yvain est très différent de celui de Perceval ou de Lancelot, dans les deux romans de Chrétien de Troyes dont ils sont respectivement les héros : les procédés de révélation tardive du nom, employés aussi dans le *Chevalier au lion* à propos de Lunete par exemple, ou pour la dame de Landuc, du moins dans les manuscrits qui la nomment Laudine³, impliquent une lecture singulière du personnage et le maintien d'une forme de mystère, bien analysée par Danièle James-Raoul, qui ne concerne pas Yvain⁴. Pour ce dernier, la perte de tout souvenir associée à la folie⁵ est

¹ Daniel Poirion, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris, PUF, 1986, p. 178.

² Si le héros est « dépossédé » du nom, comme l'affirme Danièle James-Raoul, ce n'est que du point de vue des autres personnages (à l'exception de Lunete) et cette dépossession est d'une tout autre nature que l'anonymat de Lancelot ou Perceval au début des romans dont ils sont respectivement les héros. Voir Danièle James-Raoul, « L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, dir. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, « Senefiance » 53, 2007, p. 135-144.

³ Voir les variantes sur le v. 2155 (éd. cit.). Le choix opéré par Corinne Pierreville, dans l'édition qui nous sert de référence ici, est motivé par le désir de maintenir l'idéalisation de celle que le roman appelle plus volontiers « la dame » (voir l'introduction, p. 56-57). Pourtant, c'est sans doute davantage l'absence de répétition du nom comme moyen de désignation récurrent du personnage, plutôt que la présence ou non d'une seule mention du nom, dont l'omission est peut-être due à la mauvaise lecture d'un copiste, qui contribue à cette idéalisation. Par opposition à la variation des dénominations du héros, qui est un facteur de singularisation, les dénominations des personnages féminins, et notamment de celle que le texte appelle « la dame », sont, comme c'est souvent le cas dans les romans en vers des XII^e et XIII^e siècles, beaucoup plus stables. Sur ce point, je me permets de renvoyer à Vanessa Obry, « *Et pour ce fu ainsi nommee* ». *Linguistique de la désignation et écriture du personnage dans les romans français en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, Publications romanes et françaises 259, 2013.

⁴ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes. La Griffes d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 336 sq.

momentanée, le « san » et la « mimore » revenant avec la guérison (v. 3015). Si, du point de vue diégétique, Yvain met à distance son nom, à aucun moment il ne devient un personnage anonyme pour le roman⁶. Le surnom « le chevalier au lion », lorsqu'il est présent, alterne en effet avec le nom propre, et le texte maintient un double point de vue sur le héros, associant ou faisant alterner le regard des personnages témoins de sa réputation et un regard omniscient, comme on le voit par exemple lors de la quête du « chevalier au lion » par la cadette des sœurs de Noire Espine :

Et messire Yvains maintenant
de l'autre part se rachemine.
D'errer a grant exploit ne fine
trestoz les jorz de la semaine,
si com la pucele l'en mainne,
qui la voie molt bien savoit
et le recet ou ele avoit
lessiee la desheritee,
desheitiee et desconfortee.
Mes quant ele oï la novele
de la venue a la pucele
et del Chevalier au lyeon,
ne fu joie se cele non
que ele en ot dedanz son cuer (v. 5804-5817. Nous soulignons).

Ce choix est très différent de celui qu'opère Chrétien de Troyes dans le *Chevalier de la charrette*, où l'apparition du nom de Lancelot, prononcé d'abord par la reine Guenièvre plus de 3500 vers après le début du roman⁷, conduit à la disparition des périphrases qui, jusque là, désignaient le personnage et mentionnaient la charrette⁸. La particularité du *Chevalier au lion* serait ainsi, par opposition au *Chevalier de la charrette*, d'élaborer un substitut du nom relativement fixe, le « chevalier au lion », qui cohabite avec le nom propre dans le roman.

Lorsque le héros n'est pas appelé « Yvain », « messire Yvain » ou « le chevalier au lion », la dénomination du personnage varie, mais de manière mesurée⁹. Quelques groupes nominaux, somme toute assez rares, émaillent le texte : Yvain est « son seignor » (v. 752 et 3447), quand le mode de désignation l'associe au lion ou à l'écuyer qui l'arme lors de son départ de la cour d'Arthur ; il peut être le référent d'expressions accusatrices, placées dans la bouche de la dame de Landuc : « l'omecide, le traïtor, / qui m'a ocis mon boen seignor » (v. 1205-1206) ; il est intégré à quelques désignations collectives, notamment lors du combat entre « li dui ami » (v. 6159), Yvain et Gauvain. Lors de l'épisode de la folie, le récit adopte le point de vue des différents témoins de la crise que traverse le personnage, l'ermite et les dames de Norison, et désigne Yvain comme « l'ome forsené » (v. 2874), le « forsené »

⁵ Voir les v. 2824-25 : « Porqant mes ne li sovenoit / de rien que onques eüst faite » (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. Corinne Pierreville, Paris, Champion, Classiques Moyen Âge, 2016. Toutes les citations du *Chevalier au lion* sont tirées de cette édition).

⁶ Selon Marie-Louise Ollier, la suspicion qui pèse sur le nom d'Yvain est due au fait que le personnage le conserve toujours, même dans l'état pitoyable de folie qu'il traverse : Marie-Louise Ollier, « Nom, désir, aventure. Structures latentes d'un roman courtois », *Far-Western Forum*, I, 1974, p. 221-232, repris dans *La Forme du sens, Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles : études littéraires et linguistiques, Orléans, Paradigme, Medievalia n° 33, 2000*, p. 108 sur cette question en particulier.

⁷ « Lanceloz del Lac a a non / Li chevaliers, mien esciant » (*Lancelot ou le chevalier de la charrette*, éd. Daniel Poirion, dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, dir. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 3666-3668).

⁸ « Cil qui sor la charrette ot sis » (v. 542) ; « cil qui fu sor la charrette » (v. 627) ; « cil de la charrette » (v. 711) ; « cil qui sor la charrette fu » (v. 1824) ; « li chevalier a la charrette » (v. 2723) ; « le chevalier de la charrette » (v. 2795), éd. cit.

⁹ Je m'intéresse ici aux dénominations du personnage qui ont valeur de description ou de périphrase (et non aux pronoms, par exemple).

(v. 2985) ou encore « l'ome nu que eles voient » (2888). À cette série d'exemples, je propose d'ajouter un tour, à l'analyse et à l'identification un peu plus délicate, qui correspond au type de désignations périphrastiques représenté dans le vers qui sert de titre à cet article : « Celui qui le jaiant ocist » (v. 6593). Dans le discours de Lunete, au moment où, à la toute fin du roman, elle commence à œuvrer à la réconciliation de sa dame et d'Yvain, la périphrase, qui occupe en réalité deux vers, s'inscrit dans le jeu de quiproquo qui consiste à prendre la dame « au geu de la verté » (v. 6624). Avant la révélation de l'identité référentielle entre le défenseur potentiel du domaine dont Lunete brosse le portrait et Yvain, l'époux de la dame, la périphrase semble revêtir la même fonction que le surnom « le chevalier au lion ». En effet, Lunete emploie les deux expressions à quelques vers d'intervalle :

- Dame, qui cuideroit trover
celui qui le jaiant ocist
et les .III. chevaliers conquist
il le feroit boen aler querre (v. 6592-6595)

Por vos meïsmes le feroiz,
se il vos plest, si jureroiz
por le Chevalier au lyeon
que vos, en boene antencion,
vos peneroiz tant qu'il savra
que le boen cuer sa dame avra (v. 6633-6638).

Dans ce passage, la relation entre les deux désignations périphrastiques d'Yvain n'a rien d'étonnant, celui-ci s'étant doté de son nouveau nom, précisément, après avoir tué le géant. Le rapprochement est, dans ce contexte restreint, motivé par le contenu de la relative « qui le jaiant ocist / et les .III. chevalier conquist » et les actions qu'elle rappelle. On peut relever une trentaine d'occurrences¹⁰, dans la version du roman copiée par Guiot et éditée par Corinne Pierreville, d'une telle structure associant un pronom démonstratif et une subordonnée relative, et ayant pour référent spécifique Yvain. On exclut ainsi les expressions désignant d'autres personnages et les emplois de sens génériques de telles périphrases, qui sont assez fréquents dans le roman¹¹. Je souhaiterais donc m'intéresser au rôle de cette d'expression, comme modèle syntaxique récurrent, en me demandant dans quelle mesure une telle formule, lorsqu'elle désigne le héros, peut participer au jeu du nom et des surnoms dans le roman, contribuer au questionnement de la renommée et inscrire la trajectoire du héros dans une dimension sociale. Après une présentation du fonctionnement linguistique de la formule ainsi identifiée, qui permettra de mettre en avant les enjeux stylistiques liés à ses emplois, j'analyserai, à partir de l'exemple de quelques épisodes du roman, les relations que la périphrase entretient avec le nom d'Yvain et avec son surnom, « le chevalier au lion ».

2. *Cil qui...* et la renommée d'Yvain : fonctionnement linguistique et emplois en roman

La structure syntaxique associant un pronom démonstratif et une subordonnée relative s'analyse, en français moderne, comme une relative dite « périphrastique ». C'est ainsi que les auteurs de la *Grammaire méthodique du français* l'associent à la catégorie des relatives substantives, sans antécédent, insistant sur la solidarité et l'autonomie de l'ensemble de la

¹⁰ Dans la mesure où, comme on le montrera ci-dessous, l'identification de ce type de structure syntaxique comme une périphrase est, dans d'assez nombreux cas, discutable, ce chiffre doit être considéré comme un ordre de grandeur et non comme une donnée statistique.

¹¹ Par exemple : « Mes il covient que l'en l'anpoint / si qu'el poing soit la pierre anclose. / Puis n'a garde de nule chose / cil qui l'anel an son doi a » (v. 1028-1031).

formule¹². Dans cette lignée, Claude Buridant analyse, pour la langue médiévale, le tour comme une relative en emploi autarcique (sans antécédent), précédé par un démonstratif en emploi cataphorique¹³. En ancien français cependant, la solidarité de l'expression et sa dimension périphrastique n'est pas aussi facilement identifiable qu'en français moderne. Une même structure apparente – *cil* ou *cist* suivi d'une relative – peut en effet renvoyer à deux constructions différentes. On peut être en présence d'un tour assimilable à la relative périphrastique du français moderne, où seul le contenu de la relative permet d'identifier le référent de l'ensemble. Ainsi, dans l'exemple « celui qui le jaiant ocist » cité plus haut, « celui », au début des paroles rapportées au discours direct de Lunete, n'est pas compréhensible sans la relative qui suit. Mais dans d'autres cas, le pronom démonstratif peut être analysé comme anaphorique, donc autonome par rapport à la relative. La relative n'est alors plus déterminative (ou restrictive) mais explicative. Si elle n'est plus utile à l'identification du référent, la structure *cil/cist* + relative ne constitue plus un ensemble soudé, comme dans ces vers :

Cil responent : « Que que tu dies,
se tu ton lyon ne chasties
et se nel fez an pes ester,
donc n'as tu ci que demorer !
Mes reva t'an, si feras san,
que par tot cest païs set an
comant ele traï sa dame,
s'est droiz que an feu et en flame
l'en soit randue la merite !
- Ne place le Saint Esperite !
fet cil qui bien an set le voir. (v. 4453-4463).

Dans le contexte d'alternance du dialogue, ici entre Yvain et les trois chevaliers qu'il doit affronter pour sauver Lunete du bûcher, *cil* peut-être traduit par « celui-ci » et réfère à Yvain indépendamment de la subordonnée subséquente. L'ensemble ne constitue donc pas une désignation périphrastique du personnage¹⁴. Si dans ces deux exemples, l'interprétation syntaxique de la formule pose peu de difficulté, il est bien des cas où l'on peut hésiter entre les deux analyses. La structure n'est donc pas figée et son identification comme périphrase possible pour désigner le personnage est toujours discutable. C'est dans ce cadre que l'on peut s'interroger sur la capacité de la structure à devenir, dans le roman, une périphrase désignant Yvain, au même titre que « le chevalier au lion », expression autonome d'un point de vue référentiel.

Parmi les cas où l'association du démonstratif et d'une relative est analysable comme une expression solidaire, le syntagme a deux grands emplois sémantiques. Lorsqu'il désigne une catégorie de référents, l'emploi est dit générique. Ainsi, dans les propos de Lunete cités ci-dessous, « cil qui l'anel an son doi a » ne désigne pas Yvain, mais n'importe quelle personne qui porterait l'anneau d'invisibilité :

Mes il covient que l'en l'anpoint
si qu'el poing soit la pierre anclose.
Puis n'a garde de nule chose
cil qui l'anel an son doi a » (v. 1028-1031).

¹² Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, Quadrige, 2^e édition 2002, p. 487-488.

¹³ Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 592 sq.

¹⁴ La traduction proposée par Corinne Pierreville suit cette interprétation : « répond-il, sachant pertinemment la vérité » (éd. cit.). On pourrait analyser de la même façon les v. 1341-1342.

Au contraire, quand il désigne un référent particulier, le syntagme a une valeur spécifique. Dans une étude récente sur l'histoire du démonstratif, Céline Guillot-Barbance a montré que, dans les emplois particuliers et lorsque le référent est humain, même en présence d'autres expressions dans le contexte désignant le même référent humain, le syntagme est référentiellement autonome¹⁵. Ainsi, avant la première apparition de l'expression désignant Yvain dans *Le Chevalier au lion*, le texte mentionne en alternance le héros et la demoiselle qui le sert et dont on ne connaît pas encore le nom :

La dameisele cort isnel
 en sa chanbre et revint molt tost,
 s'aporta un chapon en rost
 et vin qui fu de boene grape,
 plain pot, covert de blanche nape ;
 si li a a mangier offert
 cele qui volentiers le sert,
 et cil cui bien estoit mestiers
 menja et but molt volentiers (v. 1044-1052).

Dans cet exemple, Yvain est mentionné juste avant le démonstratif *cil*, en alternance avec Lunete. On est donc dans un cas où l'on pourrait hésiter sur la solidarité de la structure et considérer que *cil* est un pronom en emploi anaphorique, suivi par une relative explicative. Pourtant, quelle que soit l'interprétation choisie, « cil cui bien estoit mestiers » suffit – ou suffirait – à identifier le héros, sans que le recours à l'identification par anaphore soit nécessaire. En partant de ce constat, Céline Guillot-Barbance formule l'hypothèse que, lorsque c'est un démonstratif de la série de *cil* qui est employé, la structure fait appel à la valeur de notoriété de ce démonstratif¹⁶, et non pas seulement, comme le montrerait une analyse plus traditionnelle, à un emploi de *cil* équivalent à *cist* par sa valeur cataphorique qui le relie au contexte proche. Le référent de l'ensemble de l'expression est donné comme connu du destinataire du discours et c'est en cela que l'on a un emploi de notoriété. Ainsi, lorsque Lunete mentionne « cil qui le jaiant ocist », cela implique que la dame ait connaissance de l'exploit.

À l'inverse, toujours selon Céline Guillot-Barbance, dans les cas beaucoup plus rares d'emploi de ce type d'expression avec un démonstratif de la série de *cist*, les informations données dans la relative ne sont pas nécessairement connues du destinataire, mais l'expression relie le référent à la sphère du locuteur (et non à la connaissance du destinataire). Dans le *Chevalier au lion*, pour référer à Yvain, on relève deux emplois de *cist* dans ce type de structure :

Rois, s'or puet estre desresniee
 ma droiture ne ma querele
 par un chevalier, donc l'iert ele
 par cestui qui, soe merci,
m'a seüe anjusque ici (v. 5938-5942)

Lors sorent trestuit cil de voir
 qui orent oï mantevoir
 les aventures au lyeon,
 de lui et de son compaignon,
 c'onques ne fu autres que cist
qui le felon jaiant ocist. (v. 6463-6468).

¹⁵ Céline Guillot-Barbance, *Le Démonstratif en français : étude de sémantique grammaticale diachronique (9^e-15^e siècles)*, Leuven-Paris, Peters, 2017. Les analyses qui suivent s'appuient en particulier sur le Chapitre 7 : « Cil qui / Cil de », p. 241-287.

¹⁶ *Ibid.*, p. 275 sq.

La première de ces deux citations, dans laquelle la cadette des sœurs de Noire Espine présente son champion à la cour d'Arthur, est facilement analysable en ce sens. Le deuxième exemple, où l'emploi de *cist* semble motivé par la rime avec *ocist*, est un peu plus discutable mais pourrait aussi permettre d'inscrire « *cist* / qui le felon jaient *ocist* » dans la sphère non du locuteur mais du groupe dont la connaissance nouvelle est rapportée par le texte.

L'ensemble de ces remarques sur le fonctionnement linguistique de la formule lui confère un lien privilégié avec la renommée du personnage, lien qu'elle partage avec le surnom « le chevalier au lion ». Si l'on exclut les deux occurrences de l'*explicit*, ce surnom apparaît huit fois dans la copie de Guiot et elle est presque toujours liée aux discours des personnages sur Yvain. Ainsi, l'expression est souvent présente dans des paroles rapportées au discours direct :

Et il respont : « Tant li porroiz
dire, quant devant lui vanroiz,
que li Chevaliers au lyon
vos dis que je avoie non. [...] » (v. 4283-4286)

Molt ai pansé a vos grant piece,
mes apanser ne me savoié
n'onques oïe parler n'avoie
de chevalier que je seüsse
an terre ou je esté eüsse
qui li Chevaliers au lyeon
fust apelez an sorenon. (v. 6476-6482)

Por vos meïsmes le feroiz,
se il vos plest, si jureroiz
por le Chevalier au lyeon
que vos, en boene antencion,
vos peneroiz tant qu'il savra
que le boen cuer sa dame avra (v. 6633-6638)

« [...] Naie, par ma foie,
ne ne set comant avez non
se Chevaliers au lyeon non. » (v. 6704-6706).

Elle est employée aussi dans les propos narrativisés de la cadette de Noire Espine :

Ne finera par tote terre
del Chevalier au Lyon querre
qui met sa poinne a conseillier
celes qui d'aïe ont mestier. (v. 4809-4812),

ou encore lorsque le récit évoque une *novele* circulant sur le héros :

Et an celui meïsmes jor
que a la cort vint la pucele,
i fu venue la novele
del jaient cruel et felon
que li Chevaliers au Lyon
avoit an bataille tué. (v. 4740-4745)

Mes quant ele oï la novele
de la venue a la pucele
et del Chevalier au lyeon,
ne fu joie se cele non
que ele en ot dedanz son cuer (v. 5813-5817).

Une seule occurrence n'est pas liée à des paroles :

Einz que li rois eüst ce dit,
le Chevalier au lyeon vit
et la pucele delez lui. (v. 5913-5915).

Pourtant, l'emploi de l'expression semble ici motivé par le regard du roi, le « chevalier au lion » étant la seule dénomination qu'Arthur connaisse pour le personnage qu'il voit. Le surnom se fait ici indice de focalisation interne. Bien que la métamorphose d'Yvain en « chevalier au lion » ne soit pas exempte, dans le roman, d'une réflexion sur l'identité du personnage et son intériorité, elle se fonde avant tout sur le regard et la connaissance des autres, qui sont en jeu aussi dans les emplois des périphrases en « cil qui... ». Pour prolonger ces réflexions, l'analyse des exemples qui suivent tentera de préciser le rôle joué par ce type de désignation périphrastique dans les interrogations sur la renommée du personnage.

3. « Cil qui l'ocist est marié » : le (re)nom d'Yvain, du combat contre Esclados au mariage avec la dame de Landuc

La première occurrence de notre formule appliquée à Yvain apparaît après la rencontre d'Yvain et de Lunete :

La dameisele cort isnel
en sa chanbre et revint molt tost,
s'aporta un chapon en rost
et vin qui fu de boene grape,
plain pot, couvert de blanche nape ;
si li a a mangier offert
cele qui volentiers le sert,
et cil cui bien estoit mestiers
menja et but molt volentiers (v. 1044-1052).

Le fonctionnement linguistique de l'exemple a déjà été décrit précédemment. Le chiasme permis par l'association des expressions « cele qui volentiers le sert » et « cil cui bien estoit mestiers » et la mention, de part et d'autre, du repas apporté par Lunete, figure l'alliance, encore en gestation, entre les personnages et motive sans doute l'emploi de la formule, indépendamment de tout enjeu quant à la renommée d'Yvain. Dans la suite de l'épisode, les occurrences semblent pourtant s'ancrer dans le questionnement sur la renommée. Les expressions en « celui qui... » / « cil qui... » alternent avec « messire Yvains » et permettent de rendre compte du point de vue des gens de Landuc qui ne connaissent pas le meurtrier de leur maître et, de plus, ne le voient pas. C'est ainsi qu'Yvain, incognito et invisible, devient « celui [...] / que il par ocirre queroient » (v. 1095-1096), « cil qui ot faite la bataille » (v. 1182), dont la présence dans les lieux est attestée par la plaie qui saigne, puis « cil qui l'ocist » (v. 1198), employé dans une parole collective rapportée au discours direct. Pour la dame elle-même, Yvain est « celui qui est si pres de moi » (v. 1215) alors qu'elle s'étonne de ne pas le voir. L'indétermination de la périphrase contribue à rendre compte du mystère de l'invisibilité du personnage inconnu, défini seulement par les actions qu'il a accomplies, mais quasiment privé d'existence aux yeux des autres. Cette indéfinition culmine au vers 1224, lorsque la dame le qualifie de « fantosme ». Le jeu des désignations rend ainsi compte d'une perception troublée du meurtrier d'Esclados par ceux qui l'entourent. Ce trouble de la perception, prévu par le subterfuge de l'anneau magique, est l'une des conditions de réussite du stratagème de Lunete, attachée à montrer la supériorité d'Yvain. La demoiselle joue en effet de l'indétermination à des fins argumentatives et notre expression a un rôle central dans la démonstration qu'elle déploie pour convaincre la dame :

- Par foi, vos poez bien entendre
que je m'an vois parmi le voir,
et si vos pruef par estovoir
que mialz valut cil qui conquist
vostre seignor que il ne fist (v. 1704-1708).

Ces vers constituent la conclusion d'une démarche que Douglas Kelly a rapprochée d'une maîtrise des arts du *trivium* et en particulier du syllogisme¹⁷ : lors d'un duel, le chevalier le plus valeureux est le vainqueur ; Yvain est le vainqueur d'Esclados, donc Yvain est le plus valeureux... Ici, Lunete joue de l'indétermination de l'expression « cil qui conquist / vostre seignor » pour élever son propos au rang de vérité. Il s'agit de construire un personnage nouveau, celui du vainqueur, pour remplacer la figure du meurtrier non identifié qui était le seul titre d'Yvain au début du passage. Une fois la dame convaincue, la question est bien de savoir laquelle de ces deux images sera rendue publique :

Mes il le covanra si fere
qu'an ne puisse de moi retrere
ne dire : « C'est cele qui prist
celui qui son seignor ocist. » (v. 1809-1812).

La périphrase porte la réputation du personnage, celle qui sera diffusée, et le tour de force de Lunete est de transformer cette réputation négative. La solution qu'elle trouve aux interrogations de la dame est, précisément, de livrer le nom d'Yvain, en rappelant qu'il est le fils d'Urien. Le nom, « messire Yvain » (v. 1817), avec la précision « et s'est filz au roi Urïen » (v. 1820), corrige la mauvaise réputation et achève de convaincre la dame qui ne doute plus de la réussite de son projet. De fait, aux yeux de tous, Yvain sera « cil qui ma dame prendra » (v. 2063). La conclusion que donne le narrateur à l'épisode ne peut que retenir l'attention :

Mes or est messire Yvains sire
et li morz est toz obliez.
Cil qui l'ocist est mariez ;
sa fame a et ensanblent gisent,
et les genz ainment plus et present
le vif c'onques le mort ne firent (v. 2166-2171).

L'expression « cil qui l'ocist », déjà familière du lecteur à travers les propos des personnages dans l'épisode qui précède, est ici reprise pour souligner le retournement de situation. La prouesse de Lunete est d'avoir fait oublier, non pas le mort, mais le surnom « cil qui l'ocist » comme périphrase à valeur négative, en mettant en valeur l'acte héroïque (précisément le fait de tuer Esclados), pour refaire du héros aux yeux de tous « messire Yvains ». On peut y voir une illustration de la structure duale du roman : le nom vient au secours d'un surnom accusateur, avant qu'à l'inverse, un surnom ne vienne effacer un autre oubli, celui du délai fixé par la dame. Mais du point de vue du personnage et de sa renommée, le drame est aussi que, contrairement au titre de « chevalier au lion » et à ce qui nous a semblé son équivalent à la fin du roman « celui qui le jaiant ocist », la périphrase « cil qui l'ocist » ne sortira jamais du château d'Esclados¹⁸.

¹⁷ Douglas Kelly, « Le jeu de la vérité », dans « *Le chevalier au lion* », *Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'œuvre*, dir. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1988, p. 105-117, sur le syllogisme voir p. 107. Voir aussi, sur le rôle de l'art du *trivium*, Tony Hunt, « The Dialectic of 'Yvain' », *Modern Language Review*, 72, 1977, p. 285-299.

¹⁸ C'est en effet l'une des inquiétudes d'Yvain, à la recherche d'une preuve de son exploit : voir les v. 1341-1357.

Après l'invention du surnom « le chevalier au lion », les structures en « cil qui » contribuent à l'identification d'Yvain et de sa réputation de chevalier au lion, et sont mobilisées dans les deux scènes de reconnaissance, à la cour d'Arthur puis face à la dame de Landuc, dans deux passages dont les propriétés linguistiques ont été analysées précédemment :

Lors sorent trestuit cil de voir
qui orent oï mantevoir
les aventures au lyeon,
de lui et de son conpaignon,
c'onques ne fu autres que cist
qui le felon jaïant ocist. (v. 6463-6468)

Dame, qui cuideroit trover
celui qui le jaïant ocist
et les .III. chevaliers conquist
il le feroit boen aler querre (v. 6592-6595).

L'argumentation de Lunete fonctionne toujours de la même façon : il s'agit d'inventer un personnage, déjà connu de la dame comme « celui qui le jaïant ocist », pour ensuite le faire coïncider avec le référent du nom d'Yvain, dans une logique, cette fois, de correction de l'image du héros, entachée par son erreur. Entre les deux étapes, entre « cil qui l'ocist » et « le chevalier au lion » ou « cil qui le jaïant ocist », se déroule l'ensemble du parcours du chevalier, de la crise de la réputation à sa réévaluation¹⁹.

4. La folie et les noms d'Yvain

Lors du récit de la folie puis de la guérison d'Yvain, les périphrases apparaissent relativement nombreuses et se dotent d'autres enjeux. L'intervention de la messagère de la dame de Landuc coïncide avec une dégradation du nom d'Yvain, désormais entaché, en attente de réparation. Ses premiers mots prononcés devant la cour du roi Arthur privent le nom du héros de son entourage habituel, le titre « messire »²⁰, et l'affublent d'une série d'épithètes dépréciatives qui enregistrent l'exclusion du personnage :

si dist que sa dame salue
le roi et monseignor Gauvain
et toz les autres, fors Yvain,
le mançongier, le guileor,
le desleal, le tricheor,
qu'il l'a guilee et deceüe (v. 2718-2723).

La disparition de « messire/monseignor », qui renforce, ailleurs dans le roman, les effets la rime « Gauvain » / « Yvain » en érigeant Yvain au niveau du parangon des valeurs courtoises, révèle, sous l'apparence courtoise d'un « messire », la tromperie²¹. L'épisode qui suit est l'un

¹⁹ Sur cette réévaluation, analysée comme une rédemption, on se reportera par exemple à Norris J. Lacy, « Organic structure of Yvain's expiation », *The Romanic Review*, 41, 1970, p. 79-84.

²⁰ Sur la valeur du titre « messire », sécularisation d'un terme à valeur religieuse, et son attribution au héros, on peut se rapporter à l'analyse de Jean Frappier, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969, p. 211-212. Voir aussi l'étude fondatrice de Lucien Foulet, « Sire, Messire », *Romania*, 281, 1950, p. 1-48, en particulier p. 20-21. Pour des précisions sur l'entourage du nom propre, on peut se reporter à Vanessa Obry, « L'entourage du nom propre dans le roman médiéval : Chrétien de Troyes et Jean Renart », dans *Seuils du nom propre*, dir. Nicolas Laurent et Christelle Reggiani, Limoges, Lambert-Lucas, 2017 (Études linguistiques et textuelles), p. 23-24.

²¹ Monique Santucci lit ainsi l'expérience de la folie comme un apprentissage de la méfiance envers le paraître : voir Monique Santucci, « La folie dans le *Chevalier au lion* », dans « *Le chevalier au lion* », *Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'œuvre*, op. cit., p. 153-172.

des seuls dans le roman, avec le combat entre les deux chevaliers d'Arthur mettant en danger l'équilibre de la cour arthurienne²², où le nom d'Yvain se trouve privé de son célèbre titre²³. À deux reprises, aux vers 2747 et 2769, la messagère s'adresse au personnage en employant son seul nom. Puis c'est la voix narrative qui assume cette désignation, à la clôture des propos de la messagère :

Yvains respondre ne li puet,
que sans et parole li faut (v. 2776-2777).

L'entrée dans la folie est synonyme de perte de la parole et des mots qui entouraient – ou habillaient – le nom. Le nom nu se fait préfiguration de la nudité du personnage, évoqué quelques vers plus loin ; il revient encore à deux reprises dans l'épisode, en récit puis dans les paroles de la demoiselle de Norison :

Yvains s'en va jusqu'au garçon
cui il voloit tolir l'arçon (v. 2821-2822)

Dame, je ai Yvain trové (v. 2917).

L'entourage du nom ne disparaît pas complètement de l'épisode de la folie (voir v. 2853, 2902, 3103), mais il ne redeviendra systématique qu'après le moment de la guérison. Yvain retrouve ses vêtements et, en même temps, le nom, marque de civilisation, retrouve son titre. Alors que le personnage voit sa valeur reconnue par un groupe, lors du combat contre le comte Alier, il devient même, « li cortois, li preuz, li buens / messire Yvains » (v. 3188-3189) : le nom déborde le vers, et, son entourage se fait miroir inversé des imprécations de la messagère et témoin de la réhabilitation du personnage.

Le rôle des périphrases est à replacer dans le cadre de cette métamorphose du nom d'Yvain : le personnage n'est pas privé de son nom, mais le nom se dégrade, laissant place à d'autres, sous l'influence de l'exclusion prononcée par la demoiselle et du désespoir du héros. La confrontation à la messagère se rattache bien, à ce titre, à ce que Donald Maddox décrit comme une « rencontre spéculaire »²⁴, dont les enjeux sont liés à la mise en cause de l'identité du personnage. Pour ce qui concerne la formule dont nous suivons les traces dans le roman, on en relève d'abord des occurrences qui ne réfèrent pas à Yvain, mais qui sont en emploi générique, dans le discours de la demoiselle messagère de la dame de Landuc :

Cil n'anblent pas les cuers qui ainment (v. 2730)

[...] Et cil qui les anblent,
li larron qui prodome sanblent,
icil sont larron ipocrite (v. 2736-2738).

Ces propos à portée générale ne sont pas sans faire écho au prologue du roman et à l'opposition entre les bons et mauvais amants – « cil qui soloient aimer » (v. 21) et « cil qui rien n'en santent » (v. 25) – ; ils dénoncent le comportement d'Yvain comme dérogeant au

²² Outre les exemples analysés dans le présent article, le nom d'Yvain est employé sans « messire » aux v. 6000, 6001, 6064, 6089, puis 6262 et 6278. Sur cette lecture des implications sociales du combat d'Yvain contre Gauvain, voir par exemple René Girart, « Amour et haine dans *Yvain* », traduit par Nicolas Lenoir, dans *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, dir. Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir, Orléans, Paradigme, 2012, p. 9-27.

²³ Celui de Gauvain n'en est jamais privé, sauf lorsqu'il donne lui-même son nom, à Yvain (v. 6261 : « Gauvains ai non, filz au roi Lot »), puis à Arthur (v. 6327 : « Je, qui Gauvains votre niés sui »).

²⁴ Donald Maddox, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, notamment p. 86-87.

portrait du bon amant que la jeune fille brosse. La logique d'exclusion qui préside au discours de la messagère est aussi négation de l'individu d'exception, intégré dans une catégorie négative. Rien d'étonnant alors que le nom s'en trouve amputé, mis à nu, et que les périphrases qui rendent compte du regard porté par les témoins sur le fou soulignent son dénuement : « celui qui nuz estoit » (v. 2834), « cil [...] qui molt covoit / le pain » (v. 2844-2845)²⁵, « et cil qui grant mestier eüst / d'aïde [...] » (v. 3042-3043). Il en est de même lorsque la messagère exclut symboliquement une deuxième fois Yvain, en lui ôtant l'anneau offert pas Laudine et en refusant de le recommander à Dieu :

Et la dameisele avant saut,
si li oste l'anel del doi,
puis si comande a Deu le roi
et toz les autres, fors celui
cui ele leisse an grant enui (v. 2778-2782).

La visite de la demoiselle à la cour se clôt comme elle avait commencé, par une exclusion qui s'allie à une privation du nom.

La désignation, qui se fait signe d'exclusion de la cour et du monde des hommes, se charge peu à peu d'un nouveau sens, au fil de la guérison et des premiers exploits d'Yvain : on peut alors passer de « celui qui nuz estoit » à « cil qui nel dote de rien » (v. 4185), « cil qui tint l'espee treite » (v. 4205), « celui qui mainne / le lyon en sa conpaignie » (v. 5032-5033) et, enfin, « cist / qui le felon jaïant ocist » (v. 6466-6467). La formule suit les actions glorieuses permettant la reconquête de l'honneur, jusqu'à devenir une variante du surnom « le chevalier au lion ». L'emploi de la périphrase dans ce passage, par la relative indétermination qu'elle implique, est l'un des aspects du trouble intérieur, le reflet du « torbeillons » (v. 2806) qui s'empare d'Yvain, au même titre que les variations de l'entourage du nom propre. Mais, comme le montre son évolution, elle est aussi le premier pas vers la redéfinition d'une singularité. L'exclusion est la condition de l'élection et fait émerger la figure du chevalier à qui ses actes, plus que son identité initiale, permettent d'atteindre un statut d'exception. On rejoint ici les interprétations du roman qui font de la scène de folie, non pas tant le cœur de la crise vécue par le personnage que le premier pas vers sa reconquête et son ouverture aux autres²⁶, ce qu'Éléonore Andrieu a décrit, dans une analyse récente, comme l'« épiphanie » du personnage²⁷.

De « cil qui l'ocist », à « cil qui le jaïanz ocist », en passant par « cil qui nuz estoit », les emplois de ce qui est avant tout un patron syntaxique ne se laissent pas décrire de manière systématique. Mais les exemples montrent que l'expression se fait relais de la problématisation du nom et de la renommée d'Yvain dans le roman. L'intérêt de ce qui tend à devenir une périphrase désignant Yvain est sa souplesse : surnom moins figé que le « chevalier au lion », il varie au fil du roman, prend en charge différentes images du personnage, différents regards portés sur lui : la formule contribue ainsi à ce que Douglas Kelly a appelé le « jeu de la vérité » dans le roman. Comme le montre le critique, la variation des appellations rappelle que la vérité n'est perceptible que dans la juxtaposition d'images ou

²⁵ Cette citation est l'un des exemples pour lesquels on peut hésiter entre une analyse de l'ensemble comme périphrase soudée (avec une relative déterminative) ou non.

²⁶ Pour un bilan sur les lectures de la structure du roman, voir l'article de Donald Maddox, « Trois sur deux : théories de bipartition et de tripartition des œuvres de Chrétien », *Œuvres et critiques*, 5, 1981, p. 91-102.

²⁷ Éléonore Andrieu, « La guérison d'Yvain dans le *Chevalier au lion* : l'épiphanie du fin chevalier. Étude littéraire des vers 2829 à 3023 », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 03/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/241>.

de vérités contradictoires²⁸. En pastichant les vers célèbres du *Conte du Graal*, on est tenté de dire que c'est par *les* noms, plus que par *le* nom, qu'on connaît l'homme dans le *Chevalier au lion*²⁹. Pourtant, la progression du roman semble révéler une tentation du figement, en une expression jumelle du surnom, « celui qui le jaiaint ocist ». Quand l'expression dont nous avons suivi les variations désigne Yvain, le contenu de la relative renvoie toujours à un état transitoire du personnage ou, plus encore, à ses actions. Il en est tout autrement pour Gauvain, décrit ainsi :

Cil qui des chevaliers fu sire
et qui sor toz fu reclamez
doit bien estre solauz clamez.
Por monseignor Gauvain le di (v. 2402-2405).

Contrairement à son double dans le roman, Yvain ne se définit ni par des qualités permanentes, ni par un nom et une renommée immuable ou trop figée, mais par la valeur et la portée de ses actions, qui atténuent les ombres planant sur le nom en lui proposant des substituts.

²⁸ Douglas Kelly, « Le jeu de la vérité », art. cit., p. 112 : « Chrétien joue lui aussi sur la vérité des appellations dans son roman. [...] On se rappellera que le jeu de Lunete fonctionne sur l'ambiguïté de la description, et notamment du nom propre identificateur ou mystificateur. La pleine vérité n'est donc perceptible que dans la juxtaposition de toutes les images. ».

²⁹ « Ja an chemin ne an ostel / N'aiez longuement compaignon / Que vos ne demandiez son non ; / Le non sachiez a la parsome, / Car par le non conuist an l'ome » (*Perceval ou le Conte du Graal*, éd. Daniel Poirion, dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, dir. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 558-562)

« Molt valt mialz, ce m'est avis / uns cortois morz c'uns vilains vis¹ » : de l'ironie et du sérieux dans le *Chevalier au Lion*

Bénédicte Milland-Bove
(Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle)

L'ironie de Chrétien de Troyes est, dans une certaine mesure, un lieu commun critique, qui a déjà été largement repéré et traité, que l'on parle du sourire ou du ton de Chrétien, de sa distance vis-à-vis de ses personnages, ou qu'on l'envisage d'un point de vue plus structurel².

Cependant, il me semble que la nature et les conséquences de cette ironie, et son existence même, sont largement sous-estimées à la fois dans l'image que le grand public se fait de Chrétien de Troyes, ainsi que dans la place qui lui est réservée dans l'histoire du genre romanesque. Du côté de la critique, Chrétien de Troyes est souvent cité comme le parangon des romanciers « idéalistes » : l'itinéraire de ses héros, même s'il passe par un moment de faiblesse temporaire, donnerait à lire des valeurs clairement définies à travers un message dénué d'ambiguïté destiné à former un exemple pour le lecteur³. La lecture scolaire rejoint souvent cette vision, et elle est parfois soutenue par des adaptations à destination du jeune public qui, par souci pédagogique, récrivent le texte en en gommant les aspérités⁴. Dans les deux cas, se dessine un horizon d'attente qui voit dans les romans de chevalerie ou dans les « vieux romans » en général un état sérieux du genre romanesque, voire un état pré-romanesque⁵. Il me semble au contraire important de montrer comment le *Chevalier au Lion* est « déjà » pleinement un roman au sens moderne du terme.

Dans mon titre, j'ai eu envie de partir de ce proverbe présent dans le prologue de l'œuvre : il met en jeu à la fois une voix d'autorité, une *doxa* (le proverbe renvoie ici à une sagesse plutôt aristocratique, mais on pourrait également mentionner ses origines bibliques ou

¹ Les citations renvoient à l'édition au programme : *Le Chevalier au Lion*, éd. bilingue établie et annotée par Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2016, ici v. 31-32.

² Citons notamment parmi les travaux qui prennent l'ironie pour objet principal, Peter Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968 ; *Lion-queue-coupée*, Genève, Droz, 1968 et « Au début du roman, l'ironie », *Poétique* 36, 1978, p. 443-466.

³ Voir par exemple Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, 2014 : « Les narrations idéalistes, dont les romans grecs et de chevalerie, mettaient en scène des personnages admirables. [...] Les romans grecs, les histoires de chevalerie et les pastorales transportaient leurs lecteurs dans un monde fort différent du leur : aussi exigeaient-ils, pour l'occasion, la crédulité la plus parfaite » (p. 20 et 22). Cette association des romans de Chrétien de Troyes à un « sérieux » inaugural tient sans doute beaucoup à une vision chronologique des deux voies (« idéalisme » et « réalisme », « romance » et « novel », « sentimentalisme » et « ironie ») de l'écriture romanesque, vision qui reste difficile à dépasser, malgré les efforts de Thomas Pavel pour montrer « le dialogue séculaire entre la représentation idéalisée de l'existence humaine et celle de la difficulté de se mesurer avec cet idéal » (p. 12).

⁴ Certaines éditions pour la jeunesse qui proposent une image « sérieuse » de Chrétien de Troyes et de ses romans modifient d'ailleurs deux éléments essentiels que je vais examiner ici : l'ouverture du roman et les interventions du narrateur sur l'amour. Voir par exemple *Yvain, le Chevalier au Lion*, adaptation d'Anne-Marie Cadot-Colin, Hatier, Classiques et Cie Collège, 2011, transcrit en annexe.

⁵ Pour un point de vue différent sur le roman grec, par exemple, voir Sophie Rabau, « Le roman grec ancien », dans *Formes et imaginaires du roman. Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, dir. Daniel-Henri Pageaux, Paris, Champion, 1998, p. 23-33 ; et pour le roman médiéval, Ugo Dionne et Francis Gingras, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution » ; Francis Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *De l'usage des vieux romans. Études françaises*, 42/1, 2006, p. 5-12 et p. 13-38.

son exploitation littéraire⁶), une voix singulière qui affirme un jugement en reprenant ce proverbe à son compte, des valeurs (*vilainie* et courtoisie, la mort et la vie). Il renvoie à une opposition temporelle qui structure le prologue et justifie le choix même du sujet du roman : la voix qui surgit à l'ouverture du récit déclare avoir préféré le temps légendaire du roi Arthur, règne de la courtoisie, de la sincérité et de l'amour au temps dégradé qu'elle partage avec ceux qui l'écoutent.

Le lecteur du début du roman s'aperçoit assez vite qu'il faut se méfier de ce *topos* du « c'était mieux avant », car le roi Arthur et la cour dans son ensemble se montrent rapidement en discordance complète avec l'image idéalisée qui nous en était donnée : on y voit un roi « en pantoufles », puis un personnage à la langue violente, une dispute, un récit de honte, une cour où l'on ne raconte pas de nouvelles mais des secrets vieux de sept ans ...

Le Chevalier au Lion semble accumuler, en son début, les scandales narratifs et l'un d'entre eux (Yvain épouse la veuve de celui qu'il a tué) constitue un écho direct à notre prologue :

et li morz est toz obliez.
Cil qui l'ocist est mariez ;
sa fame a et ensamble gisent,
et les genz ainment plus et prisent
le vif c'onques le mort ne firent. (v. 2167-2170)

Le bon sens populaire qui donne toujours raison au vivant semble reprendre ses droits ici, sans que cela ne constitue non plus la morale ultime de l'histoire, le roman de Chrétien de Troyes ne faisant évidemment pas l'éloge de l'oubli et de l'infidélité...

Comment comprendre et recevoir cette sentence ? Comment « la voix qui raconte » nous oriente-t-elle, ou non, dans sa réception ? Les indices d'ironie dans le *Chevalier au Lion* sont-ils accessoires, peut-on les négliger dans l'interprétation du roman ? Le *Chevalier au Lion* est-il sérieux ou ironique, sérieux bien qu'ironique, sérieux grâce à l'ironie ?

Je laisserai de côté le dénombrement des passages ou des procédés ironiques, mais je souhaiterais esquisser une poétique de l'ironie comme « posture d'énonciation intégrée à l'énoncé⁷ » dans le *Chevalier au Lion*. Ce faisant, j'engagerai une réflexion sur les rapports entre narrateur et narrataire, locuteur et auditeur, auteur et public, ainsi que sur les valeurs transmises et le sens de l'œuvre.

⁶ C'est le proverbe 1257 de Joseph Morawski (*Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925), mais, selon Michel Rousse, « Chrétien présente comme un proverbe, qui paraît donc aller de soi, ce qui est en réalité le contre-pied d'un proverbe de la Bible (*Eccles. IX, 4*) : *Melior est canis vivus leone mortuo* » (*Le Chevalier au Lion*, trad. Michel Rousse, Flammarion, 1990, p. 364 note 5). Marie-Louise Ollier suggère également que Chrétien aurait peut-être forgé lui-même ce proverbe (« Proverbe et Sentence : le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », *Revue des Sciences humaines*, 163, 1976, p. 329-357 ; repris dans *La Forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 125-155, p. 139). Il est intéressant de noter que l'on retrouve des proverbes similaires à celui de l'*Ecclésiaste* dans les œuvres littéraires dérivées du conte de la Matrone d'Ephèse, alors même que le proverbe ne figurait pas chez Pétrone : voir par exemple chez La Fontaine « Mieux vaut goujat debout qu'empereur enterré » (Livre XII, fable 26). Le proverbe de Chrétien de Troyes pourrait pour sa part être une variation sur une maxime aristocratique préférant la mort au déshonneur, comme on la trouve par exemple chez Bertran de Born : « mais val mortz que vius sobratz » (« Mieux vaut être mort que vivant et vaincu ») (poème « Be-m platz lo gais temps de pascor », éd. et trad. G. Gouiran, 1987, v. 40, Corpus des troubadours : <http://trobadors.iec.cat>, consulté le 17/12/17).

⁷ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996, p. 4.

Très important pour cette mise en cause d'une univocité sérieuse de l'œuvre est le montage ironique de l'énonciation, à travers l'ouverture de l'œuvre mais aussi les interventions ultérieures du narrateur⁸.

Le montage ironique de l'énonciation dans le *Chevalier au Lion*

Je partirai de la définition moderne et assez large de l'ironie : est ironique un énoncé proféré par un énonciateur, qui dit littéralement A, mais doit être compris par son récepteur comme disant autre chose que A (l'ironie étant, comme on sait, plus large que la simple antithèse).

Comme le rappelle Philippe Hamon, l'ironie littéraire (écrite/différée) est une « communication fragile », qui prend toujours le risque de ne pas être comprise⁹. L'ironie peut reposer en effet sur un certain nombre d'indices présents dans l'énoncé, mais aussi sur des éléments de contexte extrêmement importants. Or, la distance temporelle, notre peu de connaissance sur la manière dont le roman a été écrit et reçu, compliquent notre analyse. Cependant, on peut faire l'hypothèse que les textes anciens, comme le font les textes modernes, programment leur réception¹⁰.

De ce point de vue, il est nécessaire d'examiner de près la construction très particulière de l'énonciation dans *Le Chevalier au Lion*, en respectant l'ambiguïté, les zones d'ombre, les contradictions... C'est de ce montage particulier que naît le principal effet d'ironie dans le texte.

On connaît les spécificités du début du *Chevalier au Lion*, notamment l'absence d'image d'auteur construite dans le prologue, qui est aussi, d'une certaine façon le refus d'une figure d'autorité. On a bien une voix, incluse dans un « nous » puis un « je » qui se révèle conteur (« por ce me plect a raconter / chose qui face a escouter / del roi... », v. 33), mais, à la différence des autres romans, rien d'explicite sur le travail de ce « je », sa volonté didactique, son rapport à ses sources ou ses commanditaires et pas de « signature » explicite avant la fin de l'œuvre¹¹... On assiste ensuite à une délégation de voix à un chevalier (Calogrenant) qui reprend à son compte un certain nombre de *topoi* de la bonne écoute : certains critiques ont considéré que le véritable prologue, et le message « sérieux » de l'œuvre (écouter avec le cœur) se trouverait là, mais entre l'ouverture et ce discours, les discordances dont nous avons parlé ont orienté le lecteur vers une lecture plus critique, sensible aux tonalités diverses des discours inscrits dans le roman¹². Il est aussi remarquable que le premier personnage à

⁸ On rappellera que l'auteur-écrivain (aussi appelé auteur impliqué, auteur fictif, figure textuelle de l'auteur) ne se confond pas avec le narrateur. L'auteur-écrivain construit un dispositif d'ensemble dont font partie le ou les narrateurs (pour ces distinctions, voir par exemple le cours en ligne de Jean Kaempfer et Filippo Zenghi, « La voix narrative. Méthodes et problèmes », Genève, Département de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/>, consulté le 17/12/2017).

⁹ *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 36.

¹⁰ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Mardaga, 1997 (2^e édition, « Avant-propos à l'édition française », p. 5) : « Le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception ».

¹¹ Les effets de signature peuvent cependant passer par d'autres canaux que l'insertion du nom, et le lecteur peut avoir reconnu assez vite un « style Chrétien de Troyes ». Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes. La Griffes d'un style*, Paris, Champion, 2007.

¹² Pour une étude plus large du statut du conte oral au sein du texte écrit, voir Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Champion, 2000 : « l'oral dans le texte, et plus précisément le conte dans le roman, n'est pas un miroir où se refléterait l'écriture romanesque car le conte se donne comme oral. Mais il se donne comme oral dans un texte écrit, et il est insuffisant de le considérer comme la représentation fidèle de l'oralité. C'est en termes non pas de ressemblance mais d'écart que nous essaierons d'aborder le conte dans le roman » (p. 119). Marie-Louise Ollier souligne également cet écart dans son analyse du récit de Calogrenant : « Le discours "en abyme" ou la narration équivoque », *Medioevo Romanzo* I, 3, 1974, p. 351-364, repris dans *La Forme du sens*, op. cit., p. 87-109 : « Le

prendre la parole est bien un personnage ironique, Keu, qui, comme le narrateur, souligne les contradictions entre l'idéal et la réalité mais est immédiatement dénoncé comme « mauvaise langue » par la reine...

Ce début fait donc se succéder plusieurs voix, celle d'un narrateur premier (que j'appellerai le « narrateur nostalgique », et que le lecteur identifie assez rapidement comme non fiable), et celle de personnages qui incarnent des postures de parole contrastées.

Un autre élément contribue à rendre difficile le positionnement du lecteur dans cette œuvre : l'ambiguïté des « scènes de lecture ». Elles permettent cependant de répondre à l'objection qu'on pourrait me faire qui serait d'oublier les spécificités propres à la communication orale du texte médiéval. Il est clair que, dans ce roman comme dans les autres, et tout en adoptant un modèle conversationnel, l'auteur a bien conscience qu'il confie son œuvre à une diffusion écrite, pour le meilleur ou pour le pire.

Tout se passe comme si Chrétien avait souhaité mettre à distance les possibilités spéculaires des scènes de lecture. La plus visible est celle au château de Pesme Aventure — la pire aventure d'un écrivain est-elle de rencontrer ses lecteurs ? Derrière l'éloge apparent de la beauté de la jeune fille, derrière la scène idyllique d'une famille réunie dans l'écoute d'un roman, éclatent les effets de contraste avec la misère des trois cents pucelles (entre mythe, cauchemar et effets d'hyper-réalisme) et la dénonciation du luxe surabondant.

Mais il existe aussi une autre scène plus discrète, où Laudine, observée à son insu par Yvain après la mort d'Esclados, lit son psautier et pleure en même temps : « et list en un sautier ses saumes / anluminé a letres d'or » (v. 1416-1417).

Il me semble que ces deux scènes possèdent toutes deux la même tendance à se figer en vignette, en tableau. Les personnages de lectrices sont toutes les deux regardées par des spectateurs sensibles au côté esthétique de la scène, et qui s'intéressent davantage au spectacle offert qu'au contenu du livre. Le narrateur lui-même affiche son ignorance : « et lisoit / une pucele devant lui / en un romans, ne sai de cui » (v. 5358-5360).

Ces représentations en demi-teinte traduisent peut-être l'inquiétude de Chrétien de Troyes par rapport à des changements dans le mode de communication/réception de l'œuvre en cette fin du XII^e siècle. Mais surtout le lecteur n'est-il pas confronté à ces images contrastées comme le héros apprend de ses rencontres avec ses doubles négatifs ? S'il s'identifie aux lectrices, il est invité, comme le dirait Yves Bonnefoy, à « lever les yeux de son livre¹³ ». À travers ces scènes où le livre semble surtout un bel objet, Chrétien appelle sans doute de ses vœux un public pour qui la lecture ne relèvera pas uniquement de la pose, de la belle image à donner, intentionnellement ou non, à autrui, mais qui lira avec le cœur et non seulement avec les yeux.

Dans le *Chevalier au Lion*, les représentations orales et écrites de la communication se rejoignent dans cette même volonté apparente de dénoncer le mauvais récepteur... sans doute pour mieux dessiner en creux l'image de ce que doit être un public « bénévole », à la fois bienveillant et averti. L'ensemble des allusions à la cour peut être lu comme la représentation du milieu de la réception de l'œuvre et des différentes postures de parole/d'écoute qu'on peut y adopter. Ainsi, l'ironie subtile adoptée par Chrétien de Troyes constitue un juste milieu entre le sérieux de Calogrenant ou du narrateur premier et la *vituperatio* de Keu, qui tombe dans le péché de langue. Elle le place à égale distance de l'ennui, la banalité, des lieux communs (qui n'ont pas leur place à la cour) et de la mauvaise langue. Cette stratégie auctoriale est celle d'un courtisan construisant son œuvre dans un milieu exigeant, avide de

narrateur n'a poussé si loin le parallélisme formel entre son récit et celui du conteur que pour mieux faire valoir l'irréductible singularité que lui confère, à lui, l'écriture » (p. 109).

¹³ Yves Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 3, 1988, p. 9-19 ; repris dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Gallimard, 1990 (Mercure de France) p. 223-239.

nouveauté, de mots d'esprit, de commérages ou de médisances¹⁴, sensible aux effets de mode et aux beaux objets... mais aussi possédant la culture et la subtilité nécessaire à la juste interprétation de l'œuvre.

D'un point de vue transhistorique, Chrétien a construit son œuvre de façon à former son lecteur : parmi d'autres dispositifs stratégiques, on peut considérer que les allusions au *Chevalier de la Charrette*¹⁵ sont pour le lecteur de toute époque une invitation directe à élargir la polyphonie narrative à l'ensemble de l'œuvre du romancier. À travers son dispositif ironique, l'œuvre réfléchit peut-être à sa manière ambiguë les qualités et les travers du public médiéval... mais elle le fait surtout servir à des fins proprement romanesques, dans un but d'éducation de son propre lecteur. Comme le dit Philippe Hamon, « l'ironie construit un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en co-producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation¹⁶ ».

L'ironie n'est pas un ornement mais un instrument au service de la tâche que se donne le romancier : faire accoucher de nouvelles valeurs, amener l'individu à se positionner par rapport à elles. Comme le rappelle Pierre Vinclair, « tout roman est structurellement caractérisé par l'ironie, au sens où ce qui est dit sera problématisé une fois que l'ensemble de son contexte sera connu », il existe un « décalage entre ce que dit localement le texte et ce qu'il pense comme tout¹⁷ ». Par ce dispositif, le roman devient pour le lecteur expérience de sa propre pensée.

Les nœuds axiologiques : l'exemple de l'opposition courtois/vilain

Les philosophes et rhétoriciens qui se sont intéressés à l'ironie depuis l'Antiquité ont tous montré les liens entre l'ironie et un « discours épideictique complexe¹⁸ », passant par la louange pour en fait blâmer, ou inversement. L'opposition entre courtois et *vilain*, introduite dès les premiers vers, me servira à nouveau de fil rouge pour montrer comment Chrétien de Troyes amène le lecteur à interroger les discours évaluatifs qui lui sont proposés, pour mieux « suspendre son jugement » et interroger les valeurs¹⁹.

Le défi narratif et rhétorique que semble se donner Chrétien de Troyes au début du roman est celui de croiser le discours d'un narrateur nostalgique sur l'amour, narrateur exigeant et « précieux », avec le conte de « cele qui prist / celui qui son seignor ocist » (c'est ainsi que Laudine craint de se voir désignée au v. 1811). La contamination des différentes matières (fable ou fabliau²⁰, lai, lyrique, matière de Bretagne) amène à produire un récit

¹⁴ Le prologue du *Chevalier de la Charrette* est tout entier construit autour de cette question fondamentale pour l'écrivain courtois : comment louer sans flatter ?

¹⁵ Voir v. 3700-3709, 3912-3920, 4734-4740.

¹⁶ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 151. « Elle est une mise à distance et tension, à l'intérieur d'un même texte (d'un intra-texte), d'une partie du texte avec une autre partie, disjointe, du même texte, et/ou d'un infra-texte non dit (implicite) et/ou d'un inter-texte (extérieur, antérieur ou synchronique, disjoint) » (*Ibid.*).

¹⁷ *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Presses Universités de Rennes, 2013, p. 141.

¹⁸ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 30. Sur cette définition présente dans la rhétorique antique et reprise dans les traités médiévaux, voir Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991, p. 271.

¹⁹ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993 : « Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale » (p. 16). « L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'entre elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les rapports ironiques à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris » (*Ibid.*, p. 235).

²⁰ Voir Michel Rouse, « Le Chevalier au Lion : de la fable au roman », dans *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*. Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992), dir. Danielle Quéruel, Besançon, Presses Universitaires de Franche Comté, 1995, p. 203-219.

fondamentalement polyphonique où chaque jugement pourra être révoqué en doute par un lecteur qui perçoit les différences entre ce qui est dit dans un passage particulier et ce qui se dégage de l'ensemble du roman.

On peut ainsi examiner les passages faisant écho au *topos* du « c'était mieux avant » mis en œuvre par le prologue.

Une première réminiscence se fait jour au moment où Yvain tombe amoureux de Laudine²¹. Utilisant une métaphore spatiale qui ressurgira au moment du combat entre Yvain et Gauvain, le narrateur se félicite que l'Amour se soit retiré des « mauvais lieux » qu'il (*elle* en ancien français) a l'habitude de fréquenter, pour investir la seule personne d'Yvain. Le passage forme une digression évaluative d'une vingtaine de vers, sans réelle pertinence narrative, mais avec la volonté affichée de produire l'éloge d'Yvain, « franc alleu » qui se montrerait digne de l'idéal amoureux, en le distinguant de la tourbe des « vix ostex » (v. 1387) dans laquelle l'Amour s'égare et se dégrade parfois. Cependant, la vigilance du lecteur est éveillée par l'incongruité de la situation, maintes fois soulignée (v. 1362-1363 : « son cuer a o soi s'anemie / s'ainme la rien qui plus le het » ; v. 1452 « toz jorz amerai m'anemie »). Après le monologue d'Yvain, une intervention plus discrète donne un jugement bien différent sur le personnage : « n'ainz mes ne cuit qu'il avenist / que nus hom qui prison tenist [...] / amast an si fole meniere... » (v. 1511-1515). Plus loin dans le roman, les reproches de la messagère de Laudine venant dénoncer le parjure d'Yvain fournissent également un contrepoint éloquent à des louanges, qui, tout en ne paraissant pas complètement imméritées au vu de l'ensemble du roman, paraissent du moins, à ce stade, largement anticipées. Ainsi, à chaque moment de sa lecture, le lecteur est confronté à des échos contradictoires, il est amené à peser, juger, mettre en doute...

Ce discours de la messagère entre lui-même dans une configuration d'échos qui en compliquent l'évaluation : la demoiselle reprend l'image du cœur séparé du corps, utilisé par le narrateur lui-même au moment du départ d'Yvain, mais elle fait d'Yvain oublieux de son serment un de ces faux amants sans foi ni loi dépeint par le « narrateur nostalgique » (v. 2724 : « [...] il se feisoit verais amerres / s'estoit fos, souduianz et lerres » ; v. 2731 : « cil n'anblent pas les cuers qui ainment, / s'i a tex qui larrons les claiment, / qui en amer sont non veant / et si n'an sevent nes neant »). À ce stade de sa lecture, le lecteur a compris que l'opposition entre courtoisie et *vilainie* ne correspond pas à une fracture temporelle entre une cour arthurienne préservée et un monde moderne envahi par la décadence, mais qu'il exprime une tension que le héros comme le lecteur doit résoudre pour son propre compte. D'ailleurs, le discours de la demoiselle, soulignant l'amour pur et désintéressé de Laudine, est-il lui-même totalement crédible si on le met en regard de la principale motivation qui semble avoir poussé la dame au remariage, à savoir la défense de son fief ?

Chrétien invite souvent au recul envers son héroïne, notamment dans un passage intéressant en ce qu'il mentionne des récepteurs naïfs, dupes d'une courtoisie de façade que la dame, comme d'autres personnages de la cour, semble habile à déployer :

[...] tel fol i a cui il sanble
 que d'amors veignent li atret
 et li sanblant qu'ele lor fet.
 Et cez puet an nices clamer
 qui cuident qu'el les voelle amer,
 qant une dame est si cortoise
 qu'a un maleüreus adoise,
 qu'ele li fet joie et acole.
 Fos est liez de bele parole,
 si l'a an molt tost amusé. (v. 2458-2467)

²¹ *Le Chevalier au Lion, op. cit.*, p. 218.

Ainsi est distinguée une vraie d'une fausse courtoisie, ainsi qu'un public de naïfs qui se laisse prendre aux apparences... Ceci dessine en creux, selon des stratégies habituelles à l'ironie, un lecteur clairvoyant qui, lui, saura faire la part des choses²². L'aveuglement est d'ailleurs largement thématiqué, sous forme narrative, au début du roman : comme le rappelle Lunete à Gauvain, Yvain a été par ses soins « gari / des mains a cez qui le queroient : / entr'ax ert et si nel veoient ! » (v. 2430-2432), ou encore lors de la folie du héros (« sel quierent la ou il n'est pas », v. 2815).

Le récit de Lunete à Gauvain et la réaction de Gauvain semblent inscrire clairement la réception attendue de la première partie du récit : « Messire Gauvains molt se rit / de ce qu'ele li conte et dit » (v. 2433-2434). La folie d'Yvain marque une rupture dans l'itinéraire du héros, et la deuxième partie du roman semble plus grave, avec des effets de dissonance moins marqués. La réflexion sur la courtoisie a changé de point d'application : elle se noue désormais moins autour de l'*ethos* amoureux que de la générosité et du souci d'autrui. Les lamentations des dames au moment où elles croient Lunete condamnée à mort rappellent, elles aussi, le discours initial du narrateur mais elles contrastent désormais avec le comportement d'Yvain qui incarne concrètement ce souci de l'autre :

[...] nus n'est mes frans ne cortois,
einz demande chascuns einçois
por lui que por autrui ne fait,
sanz ce que nul mestier en ait ! (v. 4375-4378)

Cependant, l'ironie est encore bien présente dans cette deuxième partie, par exemple dans le contraste entre l'éloge hyperbolique d'Yvain vu à travers les yeux enthousiastes des habitants de Noroison et leur déception lors de son départ, lorsqu'ils comprennent qu'il ne pourra épouser leur dame. Ou encore, lors de l'épisode de Pesme Aventure, qui contient lui aussi une étonnante digression en forme d'intervention narrative. Le narrateur ébauche, à propos de la jeune lectrice du château, une sorte de mini-roman qui est le développement d'une métaphore mythologique et précieuse. La jeune fille est si belle, dit en substance ce narrateur, que je pourrais vous raconter comment le Dieu Amour lui-même tomberait sous son charme, choisirait de se frapper de sa propre flèche et de devenir homme. Là encore, on trouve un écho au prologue :

De ces plaies molt vos deïsse
tant qu'a une fin an venisse,
se l'estoire bien vos pleüst,
mes tost deïst, tel i eüst,
que je vos parlasse de songe,
que la genz n'est mes amoronge
ne n'ainment mes, se com il suelent,
que nes oïr parler n'en vuelent. (v. 5383-5390).

L'écrivain part d'une expression : « an li servir meist s'antente / li deus d'Amors s'il la veïst » (v. 5372-5373) pour développer une fiction, ou plutôt une contrefiction (« branche narrative n'arrivant pas au statut de fait avéré²³ »). Celle-ci évoque les développements précieux des

²² Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 30 : « L'évaluation constitue le cœur même de l'acte d'énonciation ironique. [...] Les rôles-types de l'aire de jeu ironique (le naïf, par exemple, ou le gardien de la loi), sont des énonciateurs compétents ou incompétents ». Joan Tasker Grimbart commente pour sa part ce passage en y voyant la dénonciation d'une « courtoisie rituelle dont la pratique habile n'implique pas nécessairement la congruence du signifiant et du signifié » (*Yvain dans le miroir. Une poétique de la réflexion dans le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins, 1988, p. 136).

²³ La contrefiction « consiste, en s'éloignant un instant de l'histoire, à parler de ce qui pourtant n'a pas eu lieu, à ouvrir dans le récit une branche narrative qui n'accède pas au statut de fait avéré » (Maxime Abolgassemi, « La

histoires antiques (on pense à Eros et Psyché, mais aussi à Narcisse) et contient en elle-même les indices de son caractère déviant : outre sa non-pertinence narrative (l'auteur referme la parenthèse par un « Mes or oez en quel meniere... », v. 5391), elle raconte une forme d'Incarnation pervertie qui insiste sur le solipsisme amoureux, en accord avec les mises en garde que nous avons tirées de la scène de lecture. L'amour non plus que la lecture ne doit pas être un processus autocentré. La digression, que Chrétien n'était en rien obligé de produire, semble avoir pour but, au contraire de ce qu'il dit, de singer l'appétit des lecteurs pour les histoires secondaires alambiquées. Les métaphores de la blessure, de la maladie et de la guérison sont en effet celles que le narrateur lui-même a utilisées tout au long du roman, ici reprises sous leur forme la plus stéréotypée (avec peut-être une pique du côté des lais ou romans d'Antiquité, voire un effet d'auto-pastiche). Une certaine veine sentimentale se trouve mise à distance en même temps qu'est annoncée l'impasse à laquelle conduit la rencontre entre Yvain et la jeune fille.

La Pesme Aventure est un passage qui orchestre tout entier le dévoilement des apparences (du côté de la vue comme de la parole) : les malédictions des habitants sont en fait bienveillantes, au contraire des bénédictions des maîtres du logis qui se révèlent trompeuses (« Se ne sai ge s'il le deçoivent », v. 5401). L'excès (« trop en i ot », v. 5433) renvoie en creux à une éthique de la mesure. Le lecteur est invité à mesurer la « complexité de la communication, alliage de mots et de signes non verbaux, de présupposés et de non-dits²⁴ », et à se demander sans cesse : quelle est l'intention derrière les mots, le sourire ou les larmes ?

Enfin, la réflexion finale autour de la coexistence entre Amour et Haine lors du combat singulier entre Yvain et Gauvain récapitule l'ensemble des débats sur l'apparent/le caché, la sincérité/l'ambivalence des sentiments... et du narrateur lui-même : au beau milieu de son développement, il se reprend brusquement (v. 6075 « Or ai manti molt leidemant »), feint ne pas maîtriser l'histoire qu'il raconte (v. 6086-6088 « grant paor ai qu'il ne maintaignent / tant la bataille et la meslee / qu'el soit de l'une part oltree ») avant de revendiquer *in fine* sa bonne foi (« Ne cuidiez pas que je vos mante », v. 6525).

Chrétien est donc sérieux dans et par ironie : le but de toute la première partie est de divertir mais aussi et surtout de mettre le lecteur en éveil. La deuxième partie est plus grave mais l'héroï-comique n'en est pas absent²⁵ et le lecteur désormais formé, recoupe, met en doute, interprète, se livrant à une lecture distanciée qui n'ôte rien à son plaisir²⁶. Il sait que

contrefiction dans *Jacques le Fataliste* », *Poétique*, 34, avril 2003, p. 223-225). On trouve d'autres esquisses de contrefictions dans le *Chevalier au Lion*, ainsi au moment où le récit évoque la possibilité d'un mariage entre Yvain et la Dame de Noroison (v. 3239-3250), ou d'une reconnaissance immédiate, avant leur combat, entre Gauvain et Yvain (v. 6105-6109).

²⁴ Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Seuil, 2004, quatrième de couverture.

²⁵ On pourrait, à cet égard, analyser comme un jeu de relais l'apparition du personnage du lion : celle-ci concrétise dans le récit la métaphore usuelle servant à qualifier le guerrier (qui apparaît pour Esclados, vu par Calogrenant au v. 485-486 : « vint plus tost c'uns alerions / fiers par sanblant come lions », et pour Yvain au v. 3198 « tot autresi antr'ax se fiert / com li lçons antre les dains »). Mais elle s'insère aussi dans une série de comparaisons animales plus décalées, formant un contrepoint ironique. On les trouve pour Keu (« Toz jorz doit [...] toons poindre, et maloz bruire », v. 117), pour Yvain, dans la bouche du personnage lui-même, « Ne vuel pas sanbler le gaignon / qui se herice » (v. 644), puis dans la narration, lorsqu'il poursuit Esclados « si com girfauz grue randone » (v. 880), lorsqu'il est lui-même pris au piège comme un « rat » guetté par une arbalète (v. 913), puis recherché par les gens d'Esclados « plus menüemant que brachez / ne vet tracent perdriz ne caille » (v. 1264). Mais la comparaison la plus frappante et la moins flatteuse est sans doute celle qui associe Laudine, désormais impatiente de se remarier, à un cheval aiguillonné par des coups d'éperon (« li chevax qui pas ne va lant / s'esforce, quant an l'esperone », v. 2148-2149).

²⁶ Selon Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2005, p. 155, « parmi les principales techniques qui, mettant en évidence l'énonciation, cassent l'« effet-fiction » figure « la « monstration » des artifices du récit [...] qui renvoie à la présence d'un manipulateur ». Michel Picard, dans *Lecture comme jeu* (Paris, Minuit, 1986), a montré comment lecture distanciée et lecture participative peuvent se conjuguer.

l'idéal auquel aspirent les héros courtois est à comprendre comme une recherche, des valeurs vivantes et non comme des éléments figés et plaqués.

Partie d'une interrogation sur l'ironie, c'est finalement l'analyse de la réception et les théories de la lecture qui m'ont guidée. J'espère avoir montré comment l'œuvre de Chrétien de Troyes témoigne de « stratégies d'organisation de la réception²⁷ » qui permettent au lecteur, y compris au lecteur moderne, de saisir l'ironie qui est la sienne.

Philippe Dufour, dans sa réflexion sur le roman, oppose l'ironie « nihiliste » de Flaubert à l'ironie « dogmatique, à thèse », de Voltaire : « dans les romans philosophiques de Voltaire, la vérité est écrite sur l'envers des propos ironiques ; dans l'œuvre de Flaubert, l'ironie est purement destructrice : elle récusé sans rien proposer²⁸ ».

L'ironie de Chrétien de Troyes est sans doute à équidistance de ces deux stratégies, en ce sens que sans réfuter toute valeur, il s'abstient de conclure et invite le lecteur à « échapper à un point de vue stéréotypé sur le monde²⁹ » en l'entraînant dans un parcours de lecture qui est avant tout un parcours de relecture, de mise en écho, de « révisionnage³⁰ ».

Peut-on aimer son ennemi ? Faire du mal à celui qu'on aime ? L'amour est-il une prison ? Comment être sincère dans les relations courtoises ? Par son mode d'énonciation, par la construction et la finesse de ses romans, Chrétien de Troyes nous « laisse libres (nous *fait* libres)³¹ » pour répondre à ces questions... sérieuses s'il en est.

Annexe : le prologue du *Chevalier au Lion* dans une adaptation pour la jeunesse (Hatier, Classiques et cie Collège, 2011)

Ma dame, la comtesse de Champagne, veut que j'entreprenne de faire un nouveau roman. Elle m'a demandé, à moi Chrétien de Troyes, d'écrire un beau récit d'aventure et d'amour, qui puisse plaire aux dames et aux seigneurs de sa cour. Je mettrai donc tout mon art, ma sagesse et ma peine dans cet ouvrage, pour satisfaire cette noble dame, qui brille parmi les autres femmes, comme le diamant parmi les perles.

L'histoire que j'ai choisie ne se passe point aujourd'hui. De nos jours, en effet, personne ne sait plus ce que c'est que d'aimer : l'amour est un sujet de plaisanterie. Au temps du roi Arthur, le chevalier qui avait donné son cœur à une dame ne le reprenait jamais, et cet amour courtois durait toute sa vie.

Arthur, le noble roi de Bretagne, était si preux et si courtois, qu'il avait rassemblé à sa cour les meilleurs chevaliers. Ils parcouraient le monde en quête d'aventures et, aux grandes fêtes, ils se retrouvaient avec le roi autour de la Table Ronde. Là, chacun racontait ce qui lui était arrivé : parfois des combats terribles, quand il fallait affronter des adversaires redoutables ou des monstres effrayants, parfois des histoires d'amour. Les dames et les demoiselles de la cour d'Arthur aimaient beaucoup ces récits, et chaque chevalier tentait, par ses brillants exploits, de conquérir le cœur de la dame dont il était amoureux.

²⁷ Marie Parmentier, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture du roman stendhalien*, p. 12.

²⁸ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil, 2010, p. 35.

²⁹ Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman*, op. cit., p. 164.

³⁰ Selon Emmanuèle Baumgartner, « L'ouverture du *Chevalier au Lion* fonctionne ainsi comme ces prologues (ainsi nommés) de romans modernes ou séquences initiales de films où le lecteur/spectateur est d'emblée confronté à une "scène originelle" opaque qu'il lui faudra relire/revoir au terme de son parcours pour découvrir les indices qu'elle semait, le sens qu'elle programmait » (*Romans de la Table Ronde*, Paris, Gallimard, 2003, p. 87). Voir aussi Fabienne Pomel, « L'effet de miroir dans *Le Chevalier au Lion* », Université de Rennes 2, 1999, disponible en ligne sur : <https://www.sites.univ.rennes2.fr/celam/cetm/MYVAIN.htm> (consulté le 17/12/2017).

³¹ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 9.

Je vais donc vous raconter l'histoire d'un chevalier de la Table Ronde, Yvain ; vous apprendrez comment et dans quelles aventures il gagna le surnom de Chevalier au Lion. Nobles seigneurs et charmantes dames, cette histoire vaut la peine d'être écoutée. Ouvrez donc bien grand vos oreilles et vos cœurs ! L'oreille ne suffit pas, car la parole y arrive comme le vent qui vole : elle ne peut y demeurer. Si le cœur n'est pas ouvert pour la saisir et s'en emparer, elle s'envolera, et ce sera grand dommage, car mon histoire est pleine d'enseignement. Elle vous apprendra beaucoup sur l'amour, comment on le gagne et comment on le perd, si l'on n'y prend point garde.

Conter dans le *Chevalier au Lion* : Calogrenant, le *vilain*, Lunete, l'ouvrière de Pesme Aventure, qui est la voix du Maître ?

Christine Ferlampin-Acher
(Université de Rennes 2, Institut universitaire de France)

Le Chevalier au Lion est l'un des romans médiévaux qui a donné lieu au plus grand nombre d'études, à la fois dans des perspectives structuralistes (prenant, pour simplifier, le texte hors sol) et historicistes (c'est-à-dire visant à inscrire l'œuvre dans le temps, en particulier en la datant, essentiellement en relation avec *Le Chevalier de la Charrette*). L'étude des conteurs et conteuses dans *Le Chevalier au Lion* m'amènera à combiner ces deux approches. Même si la première sera privilégiée, je proposerai un élément de réflexion concernant la composition simultanée des deux romans que sont *Le Chevalier au Lion* et *Le Chevalier de la Charrette*. D'autre part je reviendrai sur le récit de Calogrenant et sur Pesme Aventure, qui ont été l'objet de l'attention de bien des chercheurs, mais qui en général n'ont pas été rapprochés.

Le « conte » est, si l'on en croit le prologue d'*Erec et Enide* si souvent convoqué, ce à partir de quoi travaille le poète, pour en tirer une belle *conjointure* : « Et tret d'un conte d'avanture/ une molt bele conjointure » (éd. M. Roques, Paris, Champion, 1981, v. 13-14). Si l'on considère souvent, à juste titre, que Calogrenant narrant son aventure à la fontaine est un double du poète, comment situer les autres figures de conteurs mis en scène par Chrétien dans *Yvain* ? Joan Grimbert souligne en effet « la facilité avec laquelle les différents personnages prennent la parole dans le roman. Raconter est de toute évidence un de leurs grands plaisirs, comme en témoigne le nombre de fois que l'aventure de la fontaine est narrée¹ ». J'appellerai « conte » tout un récit, supposant (ou mimant) une performance orale et un auditoire, prenant en charge une chronologie événementielle, la notion linguistique d'évènement trouvant un accomplissement exemplaire dans la notion médiévale et romanesque d'aventure. Par commodité, j'utiliserai aussi le terme « récit », dans son usage rhétorique courant, sans entrer dans des problèmes de définition². Dans un premier temps, le relevé des figures de conteurs et conteuses dans le *Chevalier au Lion* m'a amenée à classer ceux-ci en fonction de leur genre, le système construit autour des conteurs n'étant pas le même que celui construit autour des conteuses. Si mon enquête trouve à s'appuyer, en son départ, sur la problématique genrée de Roberta Krueger³, de fait je m'en éloignerai dans la mesure où cette chercheuse se focalise sur

¹ *Yvain dans le miroir. Une poétique de la réflexion dans le « Chevalier au lion » de Chrétien de Troyes*, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins, 1988, ici note 33, p. 191. Joan Grimbert relève cinq récits autour de la fontaine.

² « Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas récit il y a, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin, il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par les patients anthropomorphes), il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée » (Claude Brémont, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 8, 1966, p. 60-76).

³ Roberta Krueger, « Reading the *Yvain/Charrette*: Chrétien's Inscribed Audiences at Noauz and Pesme Aventure », *Forum for modern Language Studies*, 19, 1983, p. 172-187 et « *Tuit li autre*: The Narrator and his public in Chrétien de Troyes' *Le Chevalier de la Charrette* », dans *Courtly romance*, dir. Guy Mermier, Détroit, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Literature, 1984, p. 133-150, et surtout le chapitre 2 (consacré à *Yvain*

les lectrices, alors que je pense qu'il faut intégrer celles-ci dans un double système où le genre n'est qu'une coordonnée : le système que je souhaite mettre en évidence s'organise selon les genres mais aussi selon l'opposition écrit/oral, ce qui détermine quatre catégories : lecteur/lectrice et conteur/conteuse. Je partirai du conteur le plus fameux (après Chrétien ou le narrateur !), Calogrenant, pour proposer dans une première partie une relecture de l'épisode initial, qui est un récit oral, puis j'étudierai dans une deuxième partie comment après le départ en aventures d'Yvain les conteuses prennent le relais des conteurs, avant d'analyser comment conteuses et lectrices sont organisées en réseau dans cette partie du roman autour de deux épisodes : l'*innamoramento* d'Yvain d'une part et Pesme Aventure d'autre part, grâce aux figures de Lunete contant et Laudine lisant son psautier d'un côté, et l'ouvrière conteuse et la demoiselle lectrice de Pesme Aventure de l'autre. Finalement, cette étude des conteurs, conteuses et lectrices permettra d'évaluer en conclusion ce qui, du *conte* oral et de la *conjointure* écrite, a la primauté, en l'absence de personnage incarnant le lecteur masculin.

I. Encore Calogrenant (l'art de la répétition !)

À côté du narrateur surplombant, inclus dans le *nos* dès le vers 2 (cf. *parlons* v. 29), activé régulièrement par *or* (v. 18, 24, 29...) et identifié explicitement par le pronom personnel de première personne (*me* v. 33, v. 37, sujet sous-entendu v. 37), plusieurs personnages prennent la parole pour raconter, dans des discours introduits par *conter*, *conte* ou simplement *dire*⁴.

Lors de la cour d'ouverture, nous trouvons une première occurrence : « li un recontoient noveles, / li autre parloient d'Amors » (v. 12-13). C'est là le seul emploi du verbe *reconter* avec un sujet collectif, mais aucun récit — excepté celui de Calogrenant — ne viendra expliciter le contenu de ces *noveles*⁵.

Nous identifions ensuite bien sûr Calogrenant, dont le récit constitue un morceau de choix (v. 142-578) (*contasse* v. 146 ; *conter* v. 578), souvent commenté⁶, en relation avec l'absence de prologue, qu'il compenserait⁷. À l'intérieur du récit de Calogrenant, le vavasseur ne raconte rien, mais le vilain énumère au futur, dans un récit prophétique quelque peu paradoxal, ce qui va se passer pour Calogrenant (v. 365 *sq.*). Ainsi le narrateur raconte que Calogrenant raconte que le

et à *Lancelot*) de son ouvrage réédité en 2005 : *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

⁴ À partir du concordancier établi par Denis Hüe, en ligne, <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/yvain/conc%20yvain%20court.pdf>, on trouve dans le texte 42 emplois de *conter*, *reconter* et de mots de leur famille, ce qui est élevé, comparé par exemple aux 34 emplois de *compagnie*, *compagnon* etc. et aux 37 emplois de mots de la famille de *consoil*. On n'est pas loin des 50 emplois d'*amor* et *amors*. Le conte peut aussi être introduit par *dire*, surtout quand il est au discours direct (plus rarement indirect, nonobstant le fait que parfois en ancien français cette distinction n'est pas pertinente).

⁵ Au terme de ce relevé, il apparaît que les conteurs et conteuses sont des voix individuelles (*li uns recontoient* v. 12 suppose en fait plusieurs récits individuels), par opposition aux voix collectives, par exemple celles qui décrivent en simultané le combat opposant Yvain et Alier (v. 3195 *sq.*).

⁶ Voir par exemple pour les études les plus anciennes : Roger S. Loomis, « Calogrenanz and Chrestien's originality », *Modern Language Notes*, 43, 1928, p. 216-221 et Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Bern, Francke, 1946, trad. française Paris, Gallimard, 1968, p. 133-152 (« Les aventures du chevalier courtois »). Plus récemment : Paul R. Lonigan, « Calogrenant's Journey and the Mood of the Yvain », *Studi francesi*, 8, 1976, p. 1-20 ; David F. Hult, « Calogrenant's prologue », dans *Si sai encor moult bon estoire, chançon moult bone et ancienne: Studies in the Text and Context of Old French Narrative in Honour of Joseph J. Duggan*, dir. Sophie Marnette, John F. Levy et Leslie Zarker Morgan, Oxford, Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2015, p. 179-198.

⁷ Voir en particulier Tony Hunt, « Chrétien's prologues reconsidered », dans *Conjunctures: Medieval Studies in Honour of Douglas Kelly*, dir. Keith Busby et Norris J. Lacy, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 153-168 ; Marie-Louise Ollier, « The author in the text: the prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, 51, 1974, p. 26-41 [repris dans Marie-Louise Ollier, « L'auteur dans le texte. Les prologues de Chrétien de Troyes », *La Forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 111-123].

vilain raconte. C'est bien un conteur que ce *vilain*. Tout comme Calogrenant ou le narrateur, il utilise une formule de préterition (v. 389). Je propose de considérer son discours direct, qui énumère chronologiquement les faits qui vont se dérouler comme un récit. Certes, de nombreuses définitions imposent qu'un récit soit au passé (pour Barthes, par exemple, le passé simple est « la pierre d'angle du récit⁸ »). Pourtant nous gagnons en compréhension de l'œuvre à considérer cette prise de parole du vilain comme un récit, enchâssé dans celui de Calogrenant, lui-même enchâssé dans celui du narrateur. Cette construction illustre selon moi l'esprit expérimentateur de Chrétien. Cet enchâssement lui permet, avec brio, de décliner diverses modalités narratives. Le narrateur surplombant fait un récit dans lequel le héros est un *il*, Calogrenant use du *je*, quant au vilain, il exploite le *tu*. Par ailleurs, sur l'axe temporel, si le récit de Calogrenant renvoie à un passé, et celui du vilain à un futur, la voix du narrateur surplombant est inscrite dans un présent, celui de la lecture ou de la performance. On notera que si le narrateur surplombant mêle les temps du présent et du passé pour son récit, comme cela est bien toléré au Moyen Âge (plus que de nos jours : attention lorsqu'on traduit ! ; par exemple : « La damseisele atant s'an part/ s'est venue a son oste arriere, / mes ne mostra mie a sa chiere/ la joie que ses cuers avoir, / einz dit que sa dame avoit... », v. 1908 *sq.*), celui de Calogrenant, qui pourrait bénéficier de la même souplesse, use de fait quasi exclusivement du passé, sauf, au vers 525, *vois* qui renvoie de fait au présent du locuteur et non aux faits passés racontés et *vienent*, au vers 221, qui correspond au passé des faits racontés. Dans cet emploi, étant donné l'usage par ailleurs exclusif du passé que fait Calogrenant pour raconter son aventure, on attendrait *vinrent* et c'est bien, d'ailleurs, la forme que l'on trouve dans le manuscrit BnF fr. 1433 (cf. l'édition D. Hult, v. 223⁹). Quoi qu'il en soit, même s'il y a avec *vienent* un présent référant à des événements passés, globalement sur plus de 400 vers, c'est très peu et il semble bien y avoir une différence entre la façon de raconter de Calogrenant (avare de présents) et celle du narrateur (qui mêle présent et passé). Ainsi, les temps grammaticaux permettent de distinguer l'actualité pour la voix conteuse, le futur pour le *vilain*, l'antériorité pour Calogrenant.

Dans cette partie, Chrétien semble s'être imposé, presque à la mode oulipienne, de décliner le récit, en variant les postures, allant jusqu'à un récit à la deuxième personne et au futur, dont les contraintes sont particulièrement éloignées des conditions du récit classique. On songe ainsi au premier récit rédigé à la deuxième personne, *Le Serviteur* d'Henri Bachelin (1918), ou surtout à *La Modification* de Michel Butor (1957) (parmi d'autres).

La prise en considération de ces trois récits enchâssés (récit du narrateur, incluant le récit de Calogrenant, incluant celui du vilain) rend compte de la complexité du dispositif poétique au début du roman. Il semble que, dans cette partie, seuls des narrateurs masculins (songeons même à *li un* v. 12) prennent la parole, faisant écho à la voix du narrateur surplombant. Cette parole virile est cependant relayée, à la fin de l'épisode initial, par celle de la reine Guenièvre¹⁰, qui une fois que Calogrenant a terminé son récit, rapporte tout au roi qui vient de se lever de sa sieste : « Delez la reïne s'asist, / Et la reïne maintenant/ Les noveles Calogrenant/ li reconta tot mot a mot, / Que bien et bel conter li sot » (v. 654 *sq.*) : c'est ce récit qui pousse le roi à faire le serment d'aller à la fontaine, ce qui va provoquer la séparation d'Yvain et Laudine. La parole féminine est ici en apparence subsidiarisée : narrativisée, elle ne donne pas lieu à une prise de parole développée au discours direct. Pourtant c'est un récit exact (*mot a mot*) et agréable (*bien et bel*), qui, avant même qu'on puisse savoir qu'Yvain va épouser Laudine, enclenche la série d'événements qui va les séparer. Par ailleurs, cette prise de parole féminine, qui clôt ce début,

⁸ « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication*, 8, 1966, p. 1-27.

⁹ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion ou Le roman d'Yvain*. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 1994.

¹⁰ Elle a depuis le *Roman de Brut* de Wace la réputation d'être *large et bone parliere* (cit. par Aurélie Houdebert, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier au Lion*, Atlande, 2017, p. 157).

rappelle aussi que le récit de Calogrenant a été fait à la demande de la reine de recommencer son récit après un faux départ (v. 141).

Sans qu'il soit possible de développer ici, cette situation a été à juste titre mise en parallèle avec le prologue du *Chevalier de la Charrette* que Chrétien commence à la commande de Marie de Champagne. Il me semble possible aussi de rapprocher le fait que Chrétien ne mène pas à son terme *Le Chevalier de la Charrette* et laisse la plume à Godefroi de Leigni, qui l'achève, de Calogrenant qui commence l'aventure de la fontaine sans l'achever, contrairement à Yvain. Cette hypothèse a deux conséquences :

- D'une part alors que l'on considère souvent que Chrétien a composé simultanément les deux romans (*Le Chevalier au Lion* et *Le Chevalier de la Charrette*¹¹) en commençant par le début du *Chevalier au Lion*, l'hypothèse d'un Calogrenant dont l'échec serait à rapprocher de l'abandon de Chrétien supposerait au contraire que le début du *Chevalier au Lion* a été composé tardivement, ou révisé, ou rajouté peut-être même (comme l'aurait été selon certains critiques l'épisode de Noauz dans le *Chevalier de la Charrette*¹²). Je pense, comme Roberta Krueger, que la chronologie des deux œuvres peut encore donner lieu à des trouvailles¹³. Je pense surtout que la composition des deux œuvres est complètement imbriquée, avec des allers et retours et des reprises de passages déjà écrits et revus à la lumière de l'avancée de l'œuvre jumelle.

- D'autre part, si Calogrenant est une figure auctoriale non seulement très généralement parce que son récit le place en posture de conteur, comme le narrateur surplombant, mais aussi plus particulièrement parce qu'il ne termine pas l'aventure tout comme Chrétien ne termine par *Le Chevalier de la Charrette*, l'activité du poète est placée sous le signe de l'échec et de la honte, tout comme la défaite de Calogrenant : le *vilain*, dans le jeu d'enchâssement, confirme, par sa position sociale, cette dévalorisation du conteur. Que penser de cette représentation du poète ? Je propose d'y voir une mise en récit, originale, de la traditionnelle modestie affectée, héritée de l'Antiquité et commentée par E. R. Curtius¹⁴, dans un épisode qui de fait constitue un prologue, en l'absence de prologue d'auteur traditionnel.

Si je reprends, pour terminer mon analyse du début de l'œuvre, le critère opposant écrit/oral, je constate que ce début ne fait pas référence à l'écrit et ne campe que des conteurs et non des lecteurs, ce qui s'opposera à ce que nous constaterons au sujet des figures féminines, qui iront par paires conteuse/lectrice. Ce déficit de référence explicite à l'écrit, au livre, surprenant dans un pseudo-prologue, est compensé cependant par le fait que l'enchâssement est dominé par l'auteur, qui écrit (même s'il ne se montre pas dans cette posture), d'une part, et surtout par le fait que Calogrenant, dans sa pratique orale, mime l'écrit. Son prologue en son début reprend des traits caractéristiques des prologues romanesques (dont le recours aux paraboles bibliques, les énoncés sentencieux etc..., v. 149-172) et à l'autre extrémité de sa prise de parole, il détourne les vers du *Roman de Rou* de Wace où il est question de la fontaine de Brocéliande (v. 575-8). Cette reprise est intéressante : alors même que Wace dénonce les merveilles de Brocéliande comme fables imaginaires, Calogrenant, voix de Chrétien, revendique

¹¹ Pour une synthèse des travaux portant sur les rapports entre *Le Chevalier de la Charrette* et *Le Chevalier au Lion*, voir Aurélie Houdebert et Pauline Lambert, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier au Lion*, op. cit., p. 119-120 (Anthime Fourrier, Philippe Ménard et Jean Frappier ont apporté des arguments convaincants à l'idée d'une composition simultanée ; voir aussi David Shirt : « How much of the Lion can we put before the Cart ? », *French Studies*, 31, 1977, p. 1-15). Notons que l'hypothèse d'une composition antérieure du *Chevalier de la Charrette* n'est pas complètement abandonnée : voir Jan Janssens, « The Simultaneous composition of *Yvain* and *Lancelot* : fiction or reality ? », *Forum for Modern Language Association of America*, 23, 1987, p. 366-376 (qui réinterprète les rimes équivoques qui conduisent Shirt à la conclusion d'une composition simultanée).

¹² Voir David Shirt, « How much of the Lion can we put before the Cart ? », art. cit.

¹³ « Reading the *Yvain/Charrette*... », art. cité, p. 173.

¹⁴ *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, 2 vol., t. I, p. 154-158. Sur la façon dont Chrétien compose avec le topos de la modestie, voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 192 (où il n'est pas question du *Chevalier au Lion*).

la vérité de son récit. Il prend appui sur Wace, dénonçant les fables de Brocéliande, pour raconter celles-ci, qu'il pose comme vraies. On a là une citation détournée, dont le but est de convoquer une autorité, indiscutable (le lecteur médiéval cultivé aura reconnu le chroniqueur, Wace, sérieux), mais pour lui faire dire finalement l'inverse de ce qu'elle disait. La folie que s'attribue Calogrenant est celle du fou médiéval, qui dit une vérité sous le voile de la déraison. Quoi qu'il en soit, le discours oral de Calogrenant est très littéraire en particulier en son début et en sa fin, qui sont stratégiques, et pour le lecteur auditeur médiéval, il évoque autant si ce n'est plus la littérature écrite que la tradition orale. Là où les figures féminines seront soit lectrices, soit conteuses, Calogrenant, comme le poète, est à la croisée des deux pratiques.

Cette absence de références explicites à l'écrit attire l'attention sur l'écart par rapport à la tradition : Chrétien ne revendique aucune source écrite en ce début de roman, sans oublier que du fait du commencement *in medias res* la figure auctoriale est très discrète au début du récit, ce que relaie, tout au long du roman le fait que la plupart des interventions du *je* conteur narrateur auront pour enjeu de signaler les manques, l'incomplétude ou l'incertitude (« ne sai de cui, ne sai quanz » v. 5864, « ce me sanble » v. 2687, v. 3480, voir aussi v. 2163, v. 2390-400, v. 2626-34...) : une comparaison avec *La Charrette* montre que dans ce récit la voix conteuse est beaucoup plus affirmative et voyante, elle a plus d'autorité et s'impose : « Mes une chose vos cont gié » (éd. cit., v. 2988). Dans *Le Chevalier au Lion* il faudra attendre, contrairement aux autres romans de Chrétien, les derniers vers pour qu'il se montre et se nomme : avant, il se cache (en omettant le prologue attendu), s'efface (en invoquant son impuissance à savoir et à dire), ou se masque (en particulier dans le jeu d'enchâssement). Il n'en demeure pas moins que derrière cette discrétion de la figure auctoriale et derrière ses masques dévalorisants, se cache un auteur tout puissant qui joue avec les contraintes du récit et explore des pratiques extrêmes comme le récit au futur et à la deuxième personne¹⁵. Finalement, au début du roman, le jeu d'enchâssement et l'absence de figure liée à l'écrit, contribuent, paradoxalement, à construire une figure auctoriale puissante, virile.

Pendant Chrétien ne se contente pas de camper des conteurs au début de l'œuvre, là où on les attend le plus, quand il s'agit de capter le public en lui proposant en miroir un récit de récit : le relais est pris, dans la suite du roman, par des conteuses, doublées de lectrices.

II. Conteurs et conteuses

Dans la suite de l'œuvre, Lunete joue à plusieurs reprises le rôle de conteuse, dans des épisodes où l'auteur varie la présentation de la prise de parole : elle raconte à Yvain au discours direct sa première venue à la cour (v. 1002 *sq.*) ; puis elle *conte* au discours indirect à Gauvain ce qu'elle a fait, provoquant le rire de son interlocuteur et entrant dans un jeu de séduction (v. 2433¹⁶). Plus loin c'est à nouveau à Yvain que Lunete narre ce qui s'est passé au château pendant son année d'absence (v. 3642 *sq.*, voir v. 3722 : *conter*), racontant ce que le narrateur surplombant n'a pas dit. Finalement, Lunete conte ses mésaventures au discours indirect pendant une chevauchée à la cadette des sœurs de Noire Espine (v. 4972) : il n'y a pas vraiment récit. Lunete, racontant ce que Chrétien ne nous dit pas (l'avant texte du premier passage de Lunete à la cour d'Arthur, le récit, éclipsé, de ce qui s'est passé pendant l'absence d'Yvain de Landuc...), vient doubler le poète, au sens où elle le remplace, tandis que Calogrenant le doublait, au sens qu'on donne à ce terme quand on parle d'un film doublé, c'est-à-dire qu'il raconte la même chose et en même temps. Les récits de Lunete vont en perdant de l'épaisseur au

¹⁵ D'ailleurs à la fin de l'œuvre, la voix conteuse se fera très voyante, contrairement à ce qui la caractérise ailleurs dans le roman : elle mènera le jeu avec ostentation à l'occasion du duel opposant Gauvain et Yvain et du développement sur Amour et Haine (v. 5995 *sq.*).

¹⁶ Chrétien joue des variations : discours direct/discours indirect ; destinataire Yvain/destinataire Gauvain ; récit qui provoque l'amour d'un tiers/badinage entre Gauvain et Lunete (v. 2443), avec une quasi paronomase entre *cointe* (« avenante », v. 2419), *s'acointe* (« se lie », v. 2420), *conte* (v. 2426) et *entracointoient* (v. 2443).

fil du texte, jusqu'au bref récit pendant la chevauchée avec la cadette : il n'en demeure pas moins que Lunete est la conteuse la plus active dans le texte.

D'autres conteuses sont cependant mises en scène, qui n'ont pas la récurrence de Lunete : la cadette, qui fait à Yvain un bref récit, un sommaire, de ses mésaventures (v. 5051-6) ou bien la demoiselle de la dame de Norison qui trouve Yvain nu, fou, et le reconnaît à une cicatrice (v. 2912 *sq.*), et surtout, à Pesme Aventure (v. 5250 *sq.*), l'une des ouvrières, qui restera anonyme, prend la parole, à l'oral, pour raconter à Yvain l'origine de la mauvaise coutume, dans un discours direct de belle ampleur (v. 5250-5328).

Après le départ d'Yvain, les figures de conteurs masculins deviennent rares : le relais est pris par les femmes, ce qu'annonçait déjà dans la première partie le fait que la reine Guenièvre prenait la parole pour raconter au roi ce que Calogrenant avait raconté, ce qui concluait l'épisode, la reine ayant en quelque sorte le dernier mot. Il est de fait logique qu'après le départ en aventure d'Yvain les hommes cessent de raconter. Le conteur et le chevalier sont alors des figures antinomiques : le conteur est immobile alors que le chevalier est *errant* (comme le rappelle Gauvain, « Assez songe qui ne se muet », v. 2509), d'autre part, le héros, Yvain, se caractérise par l'oubli (jusqu'à la fin du roman ; cf. par exemple v. 2747 : « Yvain, molt fus or oblianz ») alors que le conteur doit avoir une bonne mémoire ; enfin le héros cherche l'honneur, alors que les conteurs, dans la première partie, sont marqués par la honte pour Calogrenant et la disqualification sociale pour le *vilain*. Finalement, il n'est pas surprenant que la parole passe aux femmes, inférieures, réputées pour leur habileté langagière, pour le meilleur et souvent pour le pire.

Pourtant, au milieu de ces conteuses, on trouve deux cas où un homme raconte. Le seigneur du château confronté à Harpin fait à Yvain un récit de sa situation actuelle, du passé (l'origine de la mauvaise coutume) et termine sur le futur proche qu'il devine. À lui seul il combine les trois rapports au temps mis en œuvre dans les récits masculins et enchâssés du début. Le récit du seigneur permet de meubler le temps, en attendant Harpin, dont l'arrivée est différée (v. 3845 *sq.*). Chrétien aurait pu donner la parole à la demoiselle, qui serait entrée dans le réseau des conteuses. Cependant la demoiselle ne parle pas : elle pleure. La répartition des rôles entre le père et la fille suggère qu'il ne peut y avoir en même temps un conteur et une conteuse, et que les fonctions informatives et pathétiques ne peuvent être assumées par les mêmes personnages. Ce seigneur du château, qui reste anonyme (contrairement à son ennemi, Harpin), pourrait être lui aussi une figure de l'auteur, dans la mesure où il double le récit surplombant : sa discrétion (son anonymat) serait celle de la figure auctoriale, discrète, cachée, modeste. Après sa victoire contre Harpin, Yvain demande que la fille et les fils du seigneur soient envoyés à Gauvain pour lui raconter comment lui-même s'est comporté : « et comant il s'ert contenez / vialt que il soit dit et conté / que por neant prant sa bonté / qui vialt qu'ele ne soit seüe » (v. 4272 *sq.*). La fille et les fils sont mentionnés comme conteurs, mais leurs récits, brièvement annoncés au discours indirect ne seront jamais donnés et ils n'acquerront pas le statut de personnages conteurs dans le texte.

La deuxième exception à la féminisation des voix conteuses après le départ en aventures du héros éponyme est constituée par Yvain en personne, qui à deux reprises joue le rôle de conteur. D'abord, après avoir vaincu Keu à la fontaine, il doit raconter à Arthur ce qui lui est arrivé ; il se trouve en posture de conteur :

Et li rois li requiert et prie,
se lui ne poise, qu'il lor die
comant il avoit exploitié,
car molt avoit grant covoiitié
de savoir s'avanture.
De voir dire molt le conjure,
et il lor a trestot conté
et le servise et la bonté

que la demoisele li fist.
Onques de mot n'i entreprist
ne riens nule n'i oblia.
 Et après ce le roi pria
 que il et tuit si chevalier
 venissent a lui herbergier (...). (v. 2293-2306)

Cette scène de conte est narrativisée : pas de discours direct, ni même indirect au sujet d'Yvain, contrairement à ce que l'on a dans le cas de Calogrenant. Autre différence : est racontée une victoire, et non un échec. Le récit d'Yvain est par ailleurs complet et véridique : le héros, promis à un oubli fâcheux, fait ici preuve d'une mémoire sans faille. C'est un conteur idéal, mais justement, son conte n'est pas rapporté, même s'il est supposé raconter la même chose que ce que le narrateur vient de nous dire. Dans cet épisode, la voix du personnage ne double pas celle du poète : le poète l'a précédé. De même, plus loin, Yvain, lorsqu'il se fait reconnaître par Lunete, prononce un bref récit au discours direct (v. 3628 *sq.*), mais sa parole reste en retrait par rapport à celle de la demoiselle.

Si, avant le départ d'Yvain en aventures, les conteurs étaient beaucoup plus audibles que la seule conteuse, discrète, qu'était Guenièvre, par la suite, les figures de conteuses prennent le relais. Alors que les conteurs donnaient lieu à une construction verticale, par enchâssement, et combinaient, en particulier pour ce qui est de Calogrenant, les postures de conteur oral et de poète écrivant, les deux conteuses principales (celle qui intervient le plus souvent pour raconter, Lunete, et celle qui fait le plus long récit féminin, l'ouvrière de Pesme Aventure), en revanche, sont organisées en réseau horizontal avec deux figures de lectrices, qui convoquent l'écrit, sans que les figures qui content et celles qui lisent soient confondues.

III. Conteuses, lectrices, tisseuses et belles dames en robe de soie

Joan Grimbert, dans *Yvain dans le miroir*, insiste sur « la façon dont le lecteur est incité à faire un rapprochement entre deux ou plusieurs unités narratives qui sont écartées les unes des autres sur l'axe narratif », ce qui invite à la relecture¹⁷. C'est ainsi qu'au couple Lunete conteuse/ dame de Landuc lectrice (en particulier dans la scène où Yvain est enfermé après avoir tué Esclados) répond celui formé, plus loin, au château de Pesme Aventure, par l'ouvrière qui raconte ses malheurs à Yvain et la demoiselle qui fait la lecture à ses parents. Cependant il n'y a pas symétrie exacte, Chrétien pratiquant l'art de la variation. Le couple Lunete/ dame de Landuc a une présence filée et parcourt le récit, Lunete contant à plusieurs occasions et la dame lisant à deux reprises, tandis que l'ouvrière et la fille du seigneur n'apparaissent qu'une fois, dans l'épisode de Pesme Aventure.

a. Lunete et la dame de Landuc

Lunete et la dame de Landuc constituent une paire conteuse/lectrice. Nous avons vu précédemment que Lunete faisait plusieurs contes, dont aux vers 1002 *sq.* le récit de son premier passage à la cour d'Arthur. Si sa posture de conteuse est moins voyante que celle de Calogrenant, son discours n'en est pas moins le récit organisé chronologiquement d'événements passés. Lunete joue par ailleurs à plusieurs reprises, tout au long du texte, le même rôle d'informatrice, récapitulant des événements, rôle commun à de nombreuses demoiselles arthuriennes¹⁸. Alors que Lunete *conte*, la dame de Landuc lit son psautier, en manifestant sa douleur, qui séduit Yvain. Le motif de la lecture érotique connaît, tout au long du Moyen Âge, un succès notable, chez Gautier d'Arras par exemple. Dante s'en souviendra, quand il racontera

¹⁷ *Yvain dans le miroir*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸ Y compris plus tard dans les romans en prose : voir Bénédicte Milland-Bove, *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2006.

l'*innamoramento* de Paolo et Francesca¹⁹. On retrouve par ailleurs une Laudine lectrice dans la mention de la lettre apportée par la Demoiselle Sauvage²⁰ annonçant la venue d'Arthur (v. 1622). Cette demoiselle aurait pu donner l'information verbalement ; la lettre confirme de fait Laudine comme lectrice, et incite le lecteur à accorder de l'importance à la scène où elle lit le psautier. Le lien entre Laudine et l'écrit est peut-être aussi renforcé par les vers v. 2154-5, où elle est présentée comme la « fille au duc/ Laududez, dom an note un lai ». S'il est incertain si l'antécédent de *dom* est *filie* ou *duc*, il n'en demeure pas moins que Laudine (ou au moins son lignage) est associée à l'acte de « noter », qui renvoie souvent à l'écrit, par l'intermédiaire soit des mots, soit des notes de musique, le lai pouvant être musical. Ce détail pourrait correspondre à la mention, très discrète, d'une source écrite, fictive peut-être, attendue dans le prologue mais qui serait déplacée au v. 2154²¹. Sans être univoque, la mention du lai contribue à construire le lien entre Laudine et l'écrit. Sans oublier que le mot *texte* apparaît aussi au v. 1168, pour désigner, conformément à l'usage médiéval, un évangélaire, au moment de la procession du deuil. Dans cet emploi, tout comme dans l'emploi moderne, déjà attesté au Moyen Âge, ce terme renvoie à un écrit. Paradoxalement, les références, directes ou non, à l'écrit (*letres, texte, psautier*) sont absentes là où on les attend, du côté de l'ermite ou de la cour d'Arthur, voire dans le prologue : elles concernent en revanche toujours la dame de Landuc et son environnement, dans cet espace incertain et merveilleux où elle vit. Laudine est installée au centre de diverses notations, plus ou moins explicites, qui l'associent à la lecture, tandis que Lunete, toujours, *conte*. Yvain succombe parce que le récit de Lunete établit entre eux une complicité fondée sur un passé partagé et remémoré et parce qu'il voit Laudine lire son psautier. Dans le regard d'Yvain, l'or des lettres enluminées se confond avec la blondeur des cheveux de la dame, et l'éclat de son teint et de son regard (v. 1413 *sq.*). D'un côté le regard qui lit, qui pleure, de la dame, de l'autre le regard d'Yvain, qui la contemple. Deux solitudes : celle de la dame lisant (*sole*), celle d'Yvain monologuant, dans une tirade dont la rhétorique cultivée suggère que celui qui la prononce est un lecteur (v. 1430 *sq.*), ce qui renforce l'importance de la lecture dans cet épisode. Cette scène se termine sur le motif de l'imitation et de la rivalité entre Dieu et la Nature, qui ont créé Laudine si belle, ce qui en filigrane pose le problème du poète, qui est du

¹⁹ Voir *Floris et Liriopé* de Robert de Blois (XIII^e siècle) ou *Floire et Blancheflor* (anonyme, début du XIII^e siècle). Dans *Floris et Liriopé* et *Floire et Blancheflor* deux jeunes gens lisent ensemble les mêmes livres et tombent amoureux (parce qu'ils lisent des histoires d'amour) : on retrouve dans l'*Enfer* de Dante le même motif, aux environs de 1314, dans une scène de lecture très célèbre, qui montre Francesca da Rimini expliquant à Dante, pèlerin, comment elle et Paolo Malatesta se sont retrouvés en enfer à cause de leur lecture des amours de Lancelot. Chez Gautier d'Arras ou dans *Le Chevalier au Lion* la scène est différente : on voit une jeune fille, dans un décor curial raffiné, faire la lecture, à haute voix, à son père et à sa mère. La scène reflète certainement une pratique bien attestée : la nouvelle génération (la demoiselle) sait lire (et non ses parents, semble-t-il, qui sont fiers de cette demoiselle dont ils ont soigné l'éducation).

²⁰ Le nom de la messagère a souvent étonné, d'autant qu'on ne revoit jamais ce personnage. Personnellement je vois une opposition entre le caractère sauvage de la demoiselle et la référence à la lecture et aux lettres : si la périphrase qui désigne la demoiselle peut très bien n'être appelée que par les nécessités de la rime avec *messages*, l'effet de sens me paraît être que cette figure, sauvage, de médiatrice, met en évidence la discontinuité de l'espace : il y a deux lieux où l'on lit, deux lieux cultivés (la cour d'Arthur et celle de la dame de Landuc), et entre les deux, c'est le monde sauvage, que traverse justement la demoiselle sauvage. Cette demoiselle sauvage contribue à isoler le château de Laudine dans un espace disjoint, énigmatique, reculé (un peu plus loin, cette élasticité de l'espace entre la cour d'Arthur et le château de Laudine se retrouvera dans la discussion entre Lunete et Laudine au sujet du délai au terme duquel Yvain pourrait paraître v. 1822 *sq.*). La lecture apparaît alors comme un vecteur de civilisation entre espaces disjoints, certainement comme cela a pu être le cas au Moyen Âge.

²¹ Le présent *note* peut surprendre : *note-t-on* ce lai au moment du mariage d'Yvain et Laudine ? ou bien continue-t-on à l'époque du narrateur à le *noter* ? a-t-on là un présent d'habitude, qui signifierait que c'est un lai à succès, que l'on copie régulièrement ? À moins que *noter* ait son sens, possible, de « chanter », « jouer de la musique » : auquel cas il s'agirait d'un chant festif au moment du mariage. *Noter* veut d'ailleurs aussi dire « garder en mémoire », ce qui renverrait à la culture supposément partagée entre le narrateur et son public... Ce verbe ne manque pas d'ambiguïté, mais peut conforter le lien entre Laudine et l'écrit.

côté non de Dieu créateur, mais de la Nature travaillant la matière. Qu'est-ce qui, alors, se révèle le plus efficace, la lecture ou le *conte* ? C'est Lunete qui *conte* et qui préside à la mise en scène ; c'est la dame qui lit et provoque l'affect : Yvain quant à lui est auditeur du conte mais la description de la naissance de l'amour en lui est des plus littéraires. Les deux personnages féminins déterminent le destin d'Yvain, mais il semble bien que ce soit Lunete qui mène le jeu, y compris peut-être en mettant en spectacle une scène de lecture. Comme le suggère G. M. Armstrong²², Lunete est un double du narrateur, mais il ne faut pas oublier que le lecteur auditeur réel succombe, comme Yvain, sous le coup de la séduction de la lecture, du texte et de la littérature.

b. Pesme Aventure : l'ouvrière conteuse et la lectrice

À Pesme Aventure, de même, Yvain rencontre d'abord l'ouvrière, porte-parole des trois cents prisonnières²³, qui raconte l'origine de la mauvaise coutume, dans un long récit (v. 5250-5331 : « Il avint molt grant pieça... et bien sachiez..., mes tote voie ensi avint... ne nel tenez vos mie a fable...²⁴ »), avant de voir la fille du seigneur du lieu, en train de faire la lecture à ses parents (v. 5357-78). Un certain nombre d'éléments imposent de mettre ses deux figures en relation : l'unité de lieu et d'action, Pesme Aventure, le fait que la noble demoiselle est, comme les tisseuses, une victime féminine²⁵, mais aussi la continuité entre les tissus que travaillent les ouvrières et le drap de soie sur lequel est assis le riche seigneur (v. 5358). On peut aussi rapprocher le préau où se trouve l'atelier et le verger de la conteuse, les deux espaces détournant ou reprenant le topos du *locus amoenus*. Les deux scènes fonctionnent en miroir inversé : un groupe nombreux de trois cents tisseuses/ une famille nucléaire dans une scène intime ; de pauvres femmes laborieuses²⁶ en vêtements déchirés/ de nobles oisifs, richement parés ; d'un côté l'urgence de la situation désespérée de l'ouvrière, de l'autre la scène plutôt détendue qui se joue dans le verger.

Ce diptyque confronte Yvain à deux récits, diffusés par la voix : l'un oral, l'autre écrit mais lu à haute voix, qui tous deux posent le problème de la fable, à travers, paradoxalement, deux scènes dans lesquelles on peut identifier des tableaux de la réalité du temps, autour d'un atelier et d'une scène au verger, où se voit l'élargissement social des pratiques de lecture. Dans le premier cas la demoiselle qui décrit sa triste histoire et celle de ses compagnes précise, au moment où elle évoque les monstrueux *netuns*, qu'Yvain ne doit pas prendre ce qu'elle raconte pour une *fable* (v. 5266) ; dans la scène de lecture, c'est la voix conteuse qui intervient pour rappeler que pour beaucoup les histoires d'amour ne sont que *songes* (v. 5387).

Ces deux figures représentent, dans leur complémentarité, deux parts de l'inspiration poétique de Chrétien. La conteuse évoque l'Île aux Pucelles, qui renvoie au *Castellum Puellarum* (château des Demoiselles) évoqué par Geoffroy de Monmouth, et elle parle des *netuns*, qui sont des créatures merveilleuses, résultant des amours d'une femme et d'un diable.

²² « Women of Power: Chrétien de Troyes'Female Clerks », dans *Women in French Literature*, dir. Michael Guggenheim, Anma Libri, Saratoga, 1988, p. 29-46.

²³ Roberta L. Krueger (« Reading the *Yvain/Charrette*: Chrétien's Inscribed Audiences at Noauz and Pesme Aventure », art. cit.) mentionne le groupe des tisseuses, mais ne s'intéresse pas au fait qu'une voix est individualisée.

²⁴ Ce récit mêle lui aussi passé, présent et futur. Il présente quelques ornements rhétoriques et surtout se termine par une plainte pathétique, caractéristique du discours féminin.

²⁵ Roberta Krueger, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, op. cit., p. 33-51.

²⁶ Jean Frappier en particulier a insisté sur ce point (*Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1957, p. 157). Les critiques ont proposé plusieurs référents : les ateliers où les esclaves chrétiennes travaillaient le textile dans le monde arabe ; les ateliers seigneuriaux (ou ouvriers) où, à l'époque de Chrétien, des ouvrières travaillaient aussi le tissu. Chrétien dans *Le Conte du Graal* mentionne le château de la Roche del Chanpguin, où l'on teint, vend et achète des tissus teints (éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1973-1974, v. 8550 sq.). Un continuateur du *Conte du Graal* se souviendra du motif et évoquera un château où des chevaliers prisonniers sont obligés de tisser des ouvrages de soie brodés d'or (*Première Continuation*).

En revanche, du côté de la demoiselle qui lit, c'est l'allégorie savante du Dieu Amours et de ses flèches, d'inspiration ovidienne, qui est évoquée à la suite de la scène de lecture (v. 5771 *sq.*). Cette île aux demoiselles, ces *netuns*, ce dieu archer, sont autant d'éléments merveilleux, qui appartiennent à deux réservoirs imaginaires différents qui nourrissent les œuvres de Chrétien, d'un côté (en simplifiant fortement) des croyances partagées largement, de l'autre une culture antique lettrée. Le parallèle est poussé : à la violence physique des *netuns* qui appartiennent au folklore médiéval (et qui correspondent à une croyance répandue), répond la blessure métaphorique du Dieu Amour, écho d'une culture savante, lettrée.

Si, comme le suggère le prologue d'*Erec et Enide* le poète doit tirer d'un conte d'aventure une *moult bele conjointure*, l'ouvrière est du côté du conte, et la demoiselle du côté du roman qui en découle²⁷. Ce serait elle qui pourrait lire, dans une mise en abyme, le roman que découvre le public de Chrétien, même si la voix conteuse intervient de façon voyante pour signaler son ignorance : « un romans, ne sai de cui » (v. 5360). Si ce silence ostensible peut inciter, ironiquement, le lecteur à imaginer qu'il s'agit d'un roman de Chrétien, rien n'est dit en ce sens. Non sans humour, l'auteur continue à se dérober. Pourtant la métaphore poétique du tissu, particulièrement active au Moyen Âge²⁸, est à l'œuvre dans cet épisode, qui peut avoir une forte dimension métapoétique : les ouvrières, dont celle qui conte, ont des habits déchirés mais tissent le tissu ; la demoiselle, qui lit, ainsi que sa famille sont installées sur de beaux draps. Le conte n'est pas un texte, il n'en a pas l'agencement, la *conjointure* : c'est pourquoi celle qui conte porte des vêtements déchirés, troués, qui ne constituent pas un tissu ; le conte servant de base à la *conjointure*, il est logique que la conteuse fabrique le tissu, dont bénéficie la lectrice de roman, bien habillée. La demoiselle est du côté de la littérature, de la courtoisie, de la rhétorique : on serait tenté d'en conclure que c'est elle qui symbolise le travail poétique et son résultat. Pourtant la voix conteuse intervient aux vers 5383 *sq.* pour dire qu'elle pourrait parler longtemps des blessures d'amour avant d'épuiser le sujet, mais qu'elle ne le fera pas car les gens considèrent qu'il s'agit là de songes : en écho au début du roman (« Or est Amors tornee a fable », v. 24), le sujet amoureux est tenu à l'écart. La voix conteuse semble se désolidariser de la littérature amoureuse qu'incarne la demoiselle lectrice. Est-ce une façon pour Chrétien d'affirmer sa position quant à l'amour, à la courtoisie, au mariage ? Certainement : il n'est pas du côté de la demoiselle, univoquement, mais du binôme constitué par celle-ci et la conteuse. Normalement Yvain aurait dû tomber amoureux de la demoiselle : le verger est le lieu de l'amour, la demoiselle est parfaite. Pourtant il refuse, la rejette, sans pour autant renoncer à accomplir l'épreuve dont elle est le prix. Au final, la demoiselle lectrice n'épousera pas Yvain, mais les ouvrières, dont la conteuse, seront libérées. Certes toutes avaient à gagner à la victoire du chevalier, mais dans le cheminement de celui-ci la libération des demoiselles qui tissaient (dont la conteuse qui invoque Dieu, v. 5241 *sq.*) semble avoir plus de poids. La mise à l'écart de la demoiselle est-elle à rapprocher de Laudine la lectrice, manipulée par la conteuse Lunete ? Pour répondre, il faut examiner les différentes figures de conteurs, conteuses et lectrices en réseau.

c. Échos

La conteuse de Pesme Aventure commence son récit *in medias res*, comme le narrateur le fait dans *Le Chevalier au Lion* ; son récit, dysphorique, joue le même rôle que le récit de Calogrenant et convainc Yvain de tenter l'aventure ; cette conteuse est modeste socialement, comme le vilain. L'ouvrière entretient donc des relations avec les trois instances conteuses enchâssées dans la première partie. Pourtant si les conteurs masculins étaient associés à l'échec

²⁷ La demoiselle lit certainement à haute voix pour ses parents. Elle lit « en un romans » (v. 5360) ; la préposition « en » suggère qu'elle ne lit peut-être pas le roman dans son intégralité, mais qu'elle a sélectionné un passage, ce qui suppose une pratique sociale et familiale de la lecture d'extraits.

²⁸ Voir, sur un autre corpus, Romaine Wolf-Bonvin, *Textus : de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval* : « *Le bel inconnu* », « *Amadas et Ydoine* », Paris, Champion, 1998.

de l'aventure, les femmes qui content au contraire mènent le jeu et orientent activement l'avenir d'Yvain, qu'il s'agisse de Lunete ou de l'ouvrière de Pesme Aventure.

La lectrice du verger quant à elle est à mettre en relation avec la dame de Landuc : toutes deux sont de nobles dames sans mari, toutes deux lisent, dans des scènes qui donnent lieu à des développements rhétoriques courtois, où il est question du dieu d'amour et des blessures qu'il inflige. Mais les différences sont nombreuses : l'une lit un psautier, seule, à l'intérieur, dans la douleur, et l'autre lit un livre profane, à un groupe, à l'extérieur, dans une scène plutôt agréable ; l'une ne veut pas épouser Yvain et l'épousera, l'autre veut l'épouser et ne l'épousera pas... Tout comme Chrétien, dans la première partie, a décliné diverses modalités du conte (*je, tu, il*, passé, présent, futur), de même il met en scène deux épisodes de lecture tout à fait différents, dont la mise en réseau contribue à faire ressortir l'absence de la part de la voix conteuse de référence à la lecture et à un texte source : du côté des hommes (de l'auteur), point de référence explicite à la lecture, au texte, qui seul peut faire autorité ; du côté des femmes, des conteuses plus valorisées que les lectrices.

Conclusion

Finale, Chrétien n'est ni Calogrenant, ni Lunete, ni le vilain, ni la tisseuse, ni la lectrice ; le roman en train de se lire n'est pas le psautier de la dame de Landuc ni même le roman de la demoiselle du verger. Selon Marie-Louise Ollier²⁹, Chrétien, dans le conte très littéraire de Calogrenant, affirme la supériorité de l'écriture sur l'oralité. Pourtant Lunete, par la voix, mène Laudine, et Yvain, libère la conteuse de Pesme Aventure et n'épouse pas la lectrice, à qui il résiste ; le récit très écrit de Calogrenant, insuffisant peut-être, doit être relayé par celui de Guenièvre, déterminant pour la suite des événements ; l'échec du livre à dire le monde est formulé au moment du deuil de la dame (v. 1171-1174). De fait, il faut et le *conte* et le *livre*, Calogrenant, le vilain et Guenièvre, Lunete conteuse et la dame lisant, l'ouvrière racontant et la demoiselle lisant. Plus encore, un bon conteur, comme Calogrenant, parle comme un livre, tout comme le livre doit mimer la performance conteuse. Meister Christian, comme l'appelait Wolfram von Eschenbach, n'a pas un unique porte-parole ; si le *je* est discret, c'est qu'il n'est qu'une voix parmi toutes celles qui constituent l'œuvre ; celle-ci doit passer de la discorde plurielle des récits divergents (autour de la fontaine par exemple) à l'harmonie de la *conjointure*, tout comme après le vacarme de la tempête, à la fontaine, s'entendent les chants variés et néanmoins harmonieux des oiseaux (v. 463-465). Non pas la Voix de son Maître, mais les Voix de son Maître donc, ce qui explique peut-être que c'est à la fin du roman, après que toutes ces voix ont conflué, que la voix conteuse se fait la plus sonore, la plus audible, voire même la plus bruyante, d'abord dans le développement allégorique au sujet de Haine et Amour à l'occasion du duel entre Yvain et Gauvain (v. 5995 *sq.*), puis dans l'épilogue, qui nomme explicitement, enfin, Chrétien.

²⁹ Marie-Louise Ollier, « Le discours "en abyme" ou la narration équivoque », *Medioevo romanzo*, 1, 1974, p. 351-364, repris dans *La Forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 87-109.

« Chose qui face a escouter » : études sur Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes.

À l'orée d'un autre monde : Yvain sur les sentiers qui bifurquent du roman arthurien

Nathalie Koble
(École normale supérieure, Paris)

à Francis Dubost,
à l'agent Dale Cooper

Le Chevalier au lion : son appel au lecteur

La lecture contemporaine des romans de Chrétien de Troyes, du *Chevalier au lion* en particulier, est double et potentiellement contradictoire : d'un côté, la force d'attraction du récit est liée à ce sens de l'aventure que revendique Calogrenant et qui associe la prouesse et le merveilleux, autour du motif nouveau de la quête¹. De l'autre, les critiques les plus avertis vont à l'encontre de la fascination qu'éprouve le lecteur d'aujourd'hui pour ces fictions de jadis et préfèrent insister sur l'esthétique très féodaliste, distanciée, voire moqueuse, de Chrétien de Troyes vis-à-vis du monde de fiction qu'il réinvente au fil de ses romans et dont ses auditeurs appréciaient sans doute la reprise actualisante et décalée². Récemment, la transposition cinématographique qu'en a faite Eugène Green dans *Le Monde vivant* (2003) est un témoignage remarquable de cette double lecture : dans la lignée du *Perceval* de Rohmer, son décalage assumé est à la fois un hommage à la force vive des romans courtois, auréolés dans leur mystère, et un clin d'œil à leur impertinence³.

La nature sérielle du monde romanesque de Chrétien de Troyes, en tout cas de celui qui a été jugé digne de mémoire par les lecteurs médiévaux, puisqu'à l'exception possible de *Philomena*, les pans non arthuriens de son œuvre narrative ont plongé dans l'oubli, témoigne d'une stratégie assumée de monumentalisation, cultivée au fil des textes. Cette monumentalisation repose en grande partie sur une dynamique de la traversée et du passage :

- d'un monde à l'autre, d'abord, chaque récit se déployant sur un territoire fait d'espaces hétérogènes, propices au surgissement de l'aventure – c'est, comme le montre Charles Méla⁴,

¹ « Je suis, fet il, uns chevaliers / qui quiers ce que trover ne puis ; / assez ai quis et rien ne truis. / – Et que voldroies tu trover ? / – Avature, por esprover / ma proesce et mon hardemant. / Or te pri et quier et demant, / se tu sez, que tu me consoille/ ou d'aventure ou de mervoille. » (v. 364. Je souligne). Sauf mention contraire, nous renvoyons, pour le texte, à la dernière édition bilingue Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Corinne Pierreville, Paris, Champion (Champion Classiques. Moyen Âge, 42), 2016.

² Sur ces multiples interprétations du roman et leur histoire, voir la synthèse courte et claire récemment proposée par Yannick Mosset, *La Règle et le temps. Sur le « Chevalier au lion » de Chrétien de Troyes*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2017, introduction, p. 9-16.

³ Pour une analyse détaillée du film, voir Jean-Christophe Blum et Patrick Moran, « “Ce qui est dit est dit”. *Le Monde Vivant* d'Eugène Green ou la résurrection du corps médiéval », dans *Passé présent : le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, dir. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Rue d'Ulm, p. 205-219.

⁴ Sur la fontaine d'Yvain, on pourra consulter, outre l'étude de Charles Méla dans ce volume, l'article de Marie-Luce Chênerie, « Le Motif de la fontaine dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon, I*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 99-104, ainsi que celui d'Emmanuèle Baumgartner, « La fontaine au pin », dans *Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'œuvre*, dir. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1988, p. 31-46 et l'ouvrage de Joan Tasker Grimbert, *Une poétique de la réflexion dans le « Chevalier au lion » de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1988, notamment le chapitre 2.

le rôle que joue non seulement l'espace de la fontaine, mais également le chemin qui y mène, dans *le Chevalier au lion*.

- traversée d'un roman à l'autre, ensuite, chacun contribuant à l'expansion de l'univers parallèle qu'est la fiction arthurienne par le biais de ses personnages reparaissants, de ses motifs et de son décor – dans le cas du *Chevalier au lion*, les trois références au *Chevalier à la charrette* sont particulièrement importantes : non seulement Guenièvre y est enlevée dans un autre monde analogue à celui des morts, mais Gauvain est enlevé à la fiction en cours pour aller lui aussi au secours de la reine, laissant le monde arthurien livré à la violence des agresseurs que doit affronter à sa place Yvain⁵. Cette astuce transfictionnelle invite bien entendu le lecteur à mobiliser constamment ses souvenirs, à intégrer dans sa propre mémoire les diverses constructions romanesques qui s'enrichissent mutuellement pour faire monde, hors du livre, dans l'imagination du lecteur.
- passage, enfin, du conte au roman : cette transformation, associée au terme technique de *conjointure*, est précisément affichée comme une poétique dès le premier roman de la série, *Erec et Enide*⁶. Si Chrétien de Troyes puise à des sources largement diffusées par les conteurs qu'il présente comme ses contemporains, à l'en croire, son travail d'invention s'apparente à la finesse et à la précision de la couturière ou de l'ouvrier du livre – c'est le sens technique qu'avait le terme savant de *conjointure* au Moyen Age dans le vocabulaire de la reliure⁷ : là où ses indignes rivaux dépiècent le tissu narratif qu'ils colportent, Chrétien lui donne forme et l'assimile à un objet précieux, voué à la contemplation, faite d'admiration et de méditation mêlées. Si désinvolture il y a dans son œuvre par rapport à ses sources, elle résulte donc d'un effet de lecture parfaitement conscient et contrôlé.

La postérité de l'œuvre arthurien de Chrétien de Troyes invite à constater la réussite de l'entreprise. L'œuvre a quitté le contexte de production qui l'a fait émerger pour essaimer partout en Europe, suscitant continuations, mises en prose, en cycles, en séries, en collections, dans toutes les langues jusqu'à la fin du Moyen Age et jusqu'à nous⁸.

Mais quelle est l'alchimie particulière qui permet de rendre compte de cette dynamique ? Quel plaisir du texte Chrétien de Troyes a-t-il saisi chez ses lecteurs, qui puisse soumettre ses fictions à un tel avenir littéraire ? On l'a dit, l'œuvre ne suscite pas le même type de lectures. Ses contemporains étaient-ils, comme certains d'entre nous, dans un rapport de fascination devant « l'ailleurs et l'autrefois » de la merveille arthurienne⁹, ou bien amusés et réjouis de la distanciation critique que le romancier champenois parvenait à leur faire prendre à l'égard de

⁵ Les trois références au *Chevalier à la charrette* se trouvent dans la deuxième partie du *Chevalier au lion* et renvoient à trois étapes différentes du roman : au début du *Lancelot*, v. 3692-3708 (la reine a été enlevée, Keu et Gauvain sont partis), à la suite du *Lancelot*, v. 3910-3933 (le beau-frère de Gauvain aurait eu l'aide du chevalier s'il n'était parti au royaume de Gorre en quête de la reine), et au seuil de la dernière partie du *Lancelot*, rédigée par Godefroy de Lagny v. 4734-4749 (la reine et les prisonniers sont rentrés depuis trois jours, Lancelot est emprisonné dans une tour). Sur la transfiction comme stratégie d'écriture d'un monde fictionnel, voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

⁶ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion, Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre *et al.*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 408), 1994.

⁷ D'après Du Cange, le terme de *conjunctura* renvoie à celui de *conglutinatura*, dans un texte du XIV^e siècle qui l'associe au vocabulaire de la reliure. Au XII^e siècle, comme le rappelle justement Jean-Yves Tilliette, la « *subtilis junctura* » définit dans les arts poétiques latins la finesse de l'image poétique, qui est faite de présence en absence. Nous renvoyons ici à la belle définition qu'en donne Geoffroy de Vinsauf, traduite et commentée par Jean-Yves Tilliette dans *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 92-3.

⁸ Sur la postérité littéraire de Chrétien de Troyes voir notamment Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi (Faux Titre, 37), 1987-1988, 2 t., et, plus récemment, Norris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert (dir.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Rochester, Brewer (Arthurian Studies, 63), 2005.

⁹ Je reprends bien entendu ici le titre de l'étude pionnière de Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e s.). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Champion, 1991.

ces fantômes revenus d'un lointain passé, et dont on ressassait les histoires ? C'est à cette expérience de lecture médiévale que je voudrais m'attacher brièvement ici. En l'absence presque totale de témoignages critiques contemporains des romans, la qualité exacte de cette lecture est bien difficile à évaluer. Ce sont dans les romans eux-mêmes et dans la dynamique de passage qui les anime que l'on peut aller chercher ce que, comme Calogrenant, on ne parvient pas à trouver : le sens de cette autre aventure qu'est la lecture.

Plutôt que de m'intéresser à la question épineuse et conflictuelle des sources et des emprunts auxquels Chrétien a puisé, je vais m'interroger sur quelques effets de lecture que l'intrigue du *Chevalier au lion* a suscités, notamment autour d'un passage emblématique du travail de mémoire que sollicite Chrétien, celui de la rencontre du troisième type avec l'homme sauvage. Pour en saisir la portée, je confronterai trois types de documents différents : le conte gallois de la *Dame de la fontaine*, que les spécialistes datent du XIII^e siècle et qui raconte la même histoire que le *Chevalier au lion*, avec des partis pris d'écriture différents¹⁰ ; les manuscrits du roman français, qui sont autant de témoins de lecture du roman et portent les traces de différentes lectures autorisées, celles des copistes ; enfin les enquêtes que la trajectoire merveilleuse jusqu'au domaine de la fontaine a suscitées dans certaines reprises du XIII^e siècle, en particulier dans un témoin manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale qui revient longuement sur l'aventure de Calogrenant pour en proposer une élucidation possible.

En revenant sur la poétique du merveilleux que Chrétien met en œuvre dans la trajectoire qui mène à la fontaine périlleuse, on s'aperçoit que son art de l'intrigue ménage de façon très virtuose deux types de lecture concurrents : l'immersion empathique, qui repose sur un art de la suspension narrative, magistralement orchestrée au début du roman par le récit de Calogrenant¹¹, et la distanciation, qui peut prendre plusieurs formes et être tour à tour – ou simultanément – comique, éthique, et esthétique, invitant le lecteur réel, comme les lecteurs impliqués assis au seuil de la chambre du roi, à écouter le texte « *de cœur* ».

I. Des fictions du temps jadis : la fabrique de l'énigme

Si l'interprétation du rapport de Chrétien à ses modèles fait débat depuis longtemps, la critique s'accorde à lire le *Chevalier au lion*, comme du reste les autres romans à dimension merveilleuse que sont *Erec*, *Lancelot* et *Perceval*, comme des adaptations, actualisées pour une communauté interprétative donnée¹², le public courtois du réseau familial ou féodal

¹⁰ Une traduction ancienne du « *mabinogi* » d'Owein se trouve dans la première traduction française des *Mabinogion* proposée par Joseph Loth et est actuellement accessible sur Gallica (*Les Mabinogion et autres romans gallois tirés du Livre rouge de Hergest et du Livre blanc de Rhydderch*, traduits, avec une introduction par J. Loth, Paris, Fontemoing Editeurs, 1913, 2 vol. : Owein ouvre le volume 2). Une traduction nouvelle, accompagnée d'un riche appareil de notes, a été plus récemment proposée par Pierre-Yves Lambert dans *Les Quatre Branche du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1993, p. 209-239. Le texte gallois a par ailleurs été réédité par Robert L. Thompson, *Owein or Chwedyl Iarlles y Ffynnwawn*, Dublin, 1968, après l'édition pionnière de Lady Charlotte Guest.

¹¹ Sur cet art de l'*insinuatio*, préconisé par les traités de rhétorique, et sur le récit de Calogrenant, voir John Grisby, « Narratives voices in Chrétien de Troyes : a prolegomenon to dissection », *Romance Philology*, 32, 1978, p. 261-273, Karl D Uitti, « Narrative and commentary : Chrétien's devious narrator in Yvain », *Romance Philology*, 33, 1979, p. 553-559, et Danièle James-Raoul, « L'écriture des commentaires dans les romans de Chrétien de Troyes », *Littérature*, 53, 2005, p. 123-140.

¹² La notion de communauté interprétative est empruntée à Stanley Fish (*Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduction Étienne Dobenesque, Paris, Editions des Prairies ordinaires, 2007 pour la traduction française).

champenois¹³. Ce travail de reprise est revendiqué au seuil des autres romans de la série merveilleuse et il est peu probable que l'on ait ici à faire à un « mirage de source », selon le beau titre de Roger Dragonetti, bien que Chrétien sache parfaitement exploiter par ailleurs cette fiction de l'œuvre ou du livre perdus pour augmenter l'aura prestigieuse de son texte ; j'y reviendrai. À l'origine du *Chevalier au lion*, donc : un conte merveilleux, sans doute d'origine celtique, dont un autre texte, en prose et dans une autre langue, le gallois, atteste le succès encore vif dans l'espace insulaire au début du XIII^e siècle. Ce texte fut copié en Angleterre, mis en recueil dans le Livre Blanc de Rhyderch et Livre Rouge de Hergest au XIV^e siècle, dont le manuscrit est désormais conservé à Oxford¹⁴. À son tour, ce livre nous est revenu dans un tout autre contexte, grâce à l'érudition passionnée d'une traductrice polyglotte du XIX^e siècle, l'étonnante lady Charlotte Guest, qui a proposé en 1838 la première traduction des *Mabinogion* en anglais ; le texte fut repris ensuite en français par deux philologues bretons, Théodore de la Villemarqué et Joseph Loth.

Sur la parenté respective d'*Owein* et d'*Yvain*, on s'entend aujourd'hui à reconnaître que le récit gallois et le roman français n'ont pas de lien direct¹⁵. L'hypothèse d'un scénario commun prévaut, qui aurait donné lieu à plusieurs réalisations textuelles indépendantes, d'esthétiques fort différentes, au même titre que la légende de Tristan a pu essaimer de part et d'autre de la Manche en versions parallèles, et suivant deux fils entrelacés, « la vie de la lettre » doublant au Moyen Âge la mobilité de l'interprétation orale.

Mémoire d'un lai perdu

Pour le *Chevalier au lion*, entre le conte et le roman, les points communs sont frappants, au niveau de la composition du récit, dans le choix de certains détails, et jusque dans la signification d'ensemble que revêt l'itinéraire du héros, nommé Owein en gallois : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit pour lui de pénétrer dans un autre monde féérique, dans lequel, il est pris au piège d'un sort qui lie pouvoir et sexualité ; le héros s'en éloigne avec un interdit qui, une fois transgressé, fait perdre l'accès à l'autre monde, que l'on cherche à retrouver. Ce scénario qualifiant est, comme l'a montré Francis Dubost, analysable avec les outils proposés par les folkloristes et les structuralistes pour comprendre la grammaire du conte merveilleux, à condition de préciser, avec Charles Méla, que le héros n'est pas conscient de l'objet de sa quête, avatar de la princesse des contes¹⁶. Ce scénario, qui plaisait vraisemblablement beaucoup dans les cours du Nord, se retrouve dans la littérature anglo-normande et française contemporaine du roman : l'aventure qui associe étroitement pouvoir et sexualité revient dans les lais féériques anonymes comme *Graelent*, *Guingamor* et *Désiré*, ou encore dans le bien nommé *Lanval* de Marie de France, dont le nom en anglo-normand est l'anagramme d'Avalon, île mythique de l'autre monde dans lequel Arthur

¹³ Sur le réseau féodal et courtois qui favorise l'éclosion du roman dans l'espace Plantagenêt, voir la mise au point d'Estelle Doudet, *Chrétien de Troyes*, Paris, Tallandier, 2009, p. 15-68.

¹⁴ Sur ces manuscrits, voir l'édition de Robert L. Thompson, *Owein or Chwedyl larlles y Ffynnawn*, Dublin, 1968. Le Livre Rouge a été copié entre 1380 et 1410 ; le Livre Blanc daterait d'environ 1350.

¹⁵ Foerster et Bruce considéraient que le conte gallois était une traduction déformée du texte de Chrétien. La thèse de la source commune est partagée par les celtisants et les romanistes, qui se divisent cependant sur la langue de cette source (française pour J. Frappier, galloise ou bretonne pour R. L. Thompson).

¹⁶ Voir Francis Dubost, « Merveilleux, fantastique et ironie dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », (*Hommage à Jean Fabre, Co-textes*, 33, Montpellier, édition du CERS, 1997), repris dans *la Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, p. 49-68.

se serait réfugié pour attendre¹⁷. Tous conduisent le héros dans un autre monde de rêve qui satisfait son désir, tous s'attardent sur le cheminement qui assure le passage, lié à un espace aquatique qui figure la frontière, sa fluidité et sa féminité. Ce parcours féerique, que Laurence Harf a qualifié de morganiens¹⁸, croise dans *Yvain* le motif narratif du géant et de la fée, schéma que l'on retrouve dans l'aventure finale d'Erec, qui pénètre un espace féerique délimité par un clos d'air : Mabonagrain y était tenu de combattre – à mort – contre tout adversaire, pour garder l'amour de sa dame et rester dans son monde.

En ce sens, il n'est pas anodin que Chrétien de Troyes évoque un mystérieux lai, pour nous perdu, au moment de clore la première partie de son récit :

Par la main d'un suen chapelain
prise a la dame de Landuc
lendemain, qui fu fille au duc
Laududez, dom an note un lai. (v. 2152-55)

Composé pour le mariage de la dame de Landuc, « fille du duc Laududez » dans le manuscrit de Guiot, le lai musical qu'évoque Chrétien entend célébrer la mémoire de l'événement, comme le « lai de la joie » célébrait déjà la victoire finale d'Erec sur son adversaire féerique, Mabonagrain :

D'Erec desarmer s'aprestoient,
Et chantoient par contançon
Tuit de la Joie une chançon.
Et les dames un lai troverent
Que le Lai de Joie apelerent,
Mes n'est gueres li lais saüz.¹⁹

Dans le *Chevalier au lion*, Yvain a obtenu ce dont rêve tout jeune chevalier de son âge – une place dans la société féodale par un mariage avec une femme puissante, assimilée par la fiction à une fée²⁰. L'invention d'un lai pour l'occasion surligne l'importance de cette première étape, plus qu'il n'évoque une source musicale réelle : la perplexité des différents copistes pour les vers 2153-2156 laisse entendre qu'aucun d'entre eux n'était alors familier de ce lai, qui me paraît être un indice signalant la dimension merveilleuse de cette première partie et une façon de projeter dans un jadis mémorable la séduction qu'exerce la fontaine :

H Laududez dom an note .i. lai
An Landudet dont l'an note un lai
V Laudunet dont l'en note .i. lai
F Laudine dont on nonte .i. lai

¹⁷ *Lais bretons : Marie de France et ses contemporains*, édition bilingue par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, 2007.

¹⁸ Laurence Harf-Lancner, *Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, notamment p. 348-9 pour l'analyse du schéma narratif du géant et de la fée. Voir également l'étude de la même auteure proposée *supra*.

¹⁹ *Erec et Enide*, éd. cit., p. 151. Sur ce lai inconnu, selon le narrateur du roman, voir Logan E. Whalen, « The "Lai de Joie" as intertext in Chrétien de Troyes's *Erec et Enide* », dans « *Moult a sans et vallour* ». *Studies in Medieval French Literature in Honor of William W. Kibler*, dir. Monica L. Wright, Norris J. Lacy et Rupert T. Pickens, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 401-410.

²⁰ En ce sens, le roman s'apparente à ces fictions matrimoniales où la fée, dispensatrice d'abondance, assure par son amour une position politique. Voir Emmanuèle Baumgartner, « À propos du *Mantel mautailé* », *Romania*, 96, 1975, p. 315-332 et Jeff Rider, « Courtly Marriage in Robert Biket's *Lai du Cor* », *Romania*, 106, 1985, p. 173-197.

G Laudonez dont l'en note .i. lai
 A Landuces donc lor note .i. lai
 S Laudinet dont ont fait .i. lai
 R Laudunet dont on note .i. lai
 M Landonnez dont en note .i. lay²¹

Cette fascination programmée pour l'œuvre perdue, et le lien qu'elle entretient avec la matière bretonne, pensée comme un espace d'altérité, sont déjà explicités par Marie de France dans ses lais, notamment dans *Bisclavret*²². Elle participe de ce que la critique Judith Schlanger a appelé la « présence des œuvres perdues²³ » : projection dans un passé lointain d'une origine inaccessible, dont la nature musicale dit à la fois la beauté et la précarité.

L'autre monde et le rêve : sublimation et cruauté

On le sait bien, cet Autre Monde que reprennent à leur compte les lais et les romans bretons est d'inspiration essentiellement celtique : l'actualisation courtoise à laquelle les écrivains les soumettent ne neutralise que partiellement ce ressort narratif et thématique – dans les lais, dans le roman, ou même dans le *mabinogi*, dont on célèbre ou déplore, c'est selon, l'archaïsme d'écriture. Dans chacun de ces textes l'intrigue plonge les lecteurs captifs dans l'autrefois et l'ailleurs d'un merveilleux d'essence mythologique dont la structure est facilement mise au jour, comme l'a bien montré Philippe Walter :

Ce conte adapte, selon toute vraisemblance, les résidus d'un vieux mythe saisonnier d'origine celtique selon lequel un roi est appelé à être remplacé, grâce au meurtre rituel accompli sur sa personne, en période de Canicule. L'épreuve rituelle constitue un défi cosmique (la fontaine aux tempêtes) suivi d'un combat à caractère eschatologique. En outre, selon la conception celtique, c'est l'union avec la fée qui procure au prétendant sa souveraineté.²⁴

Cette survalorisation du monde perdu que remémore le récit courtois répond bien entendu à la séduction particulière qu'exerce sur les lecteurs contemporains cette échappée belle vers un autre monde onirique et largement compensatoire. Dans ces récits, l'ancienneté de l'histoire, sa singularité et son irréductibilité sont constamment avancées comme des éléments constitutifs de ce qui les rend dignes de mémoire. Le sommeil y est d'ailleurs très présent, et particulièrement actif. C'est un motif narratif facilitant le passage dans l'Autre Monde. Dans les lais féeriques, l'aventure merveilleuse est presque toujours associée au rêve, potentiellement érotique : Lanval s'assoupit au bord de la rivière, Guigemar s'endort irrésistiblement à bord d'un bateau sans pilote qui le conduit vers l'amour, la dame de Tydorel s'endort sous un arbre et fait la rencontre de sa vie²⁵. Le rêve amoureux est également central

²¹ Nous reprenons ici les transcriptions proposées par Kajska Meyer (<http://francaisancien.net/activites/textes/kmeyer/kpres.html>, consulté le 10 janvier 2018), qui complètent son édition diplomatique d'*Yvain* dans la copie Guiot (*La copie de Guiot, fol. 79v-105r du manuscrit f. fr. 794 de la Bibliothèque Nationale « Li chevaliers au lyon » de Crestien de Troyes*, éd. K. Meyer, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995).

²² « De Bisclavret fu fez li lais / Pur remembrance a tuz dis mais » (éd. cit., v. 317-318).

²³ Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010. Sur ce sujet et sa pertinence pour la lecture des fictions médiévales, voir Nathalie Koble et Mireille Séguéy, « Nos sommes tuit enfantomés ! L'effet de (dé)saisissement des lais narratifs bretons », *Faire court*, Michelle Szkilnik et Laurence Harf-Lancner (dir.), Paris, PUPS, 2011, p. 181-202.

²⁴ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1173. Voir, du même auteur, *Canicule. Essai de mythologie sur « Yvain » de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1988.

²⁵ Fabienne Jean, *De la dorveille à la merveille. L'imaginaire onirique dans les lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*, postface d'Alain Corbellari, Lausanne, Archipel Essais, 2007.

dans les *Mabinogion*, en particulier dans *Le Songe de Maxen*²⁶. Dans le *Chevalier au lion*, le sommeil inaugural du roi Arthur, souvent interprété ironiquement, me paraît avant toute chose correspondre à ce signal qui annonce le surgissement de l'aventure et assimile le récit arthurien à un rêve proposé à ses auditeurs, porte d'entrée dans un Autre Monde, comme les portes d'ivoire et d'ébène du château des reines, où Gauvain pénètre à la fin du *Conte du graal* avant d'aller s'allonger sur le lit de la merveille : là où l'on s'allonge, pour dormir, rêver peut-être, l'aventure merveilleuse n'est pas loin²⁷. On notera que le motif du sommeil du roi se retrouve presque à l'identique au seuil d'*Owein*, sans nuance ironique. Arthur y est assis dans sa chambre sur un siège de joncs verts, que lady Guest commente en rappelant que dans l'épopée celtique, le héros Cuchulainn se repose de ses combats sur un lit recouvert de jonc vert²⁸. Dans le conte gallois, Arthur est entouré de ses proches, Owein, Kei et Kynon, l'avatar gallois de Calogrenant ; la reine et ses suivantes cousent près d'une fenêtre ; Arthur demande alors aux siens la permission d'aller dormir, et leur enjoint de l'attendre en prenant du plaisir à boire et à manger, en échange d'une histoire captivante. Kynon se prête alors au jeu du récit à la première personne, comme chez Chrétien, qui n'aurait donc pas inventé la mise en abyme spectaculaire sur laquelle s'ouvre son roman pour amplifier l'appel de l'aventure et capter ses lecteurs.

S'il est vrai que les deux textes n'ont aucune influence réciproque, le sommeil, moteur non seulement de l'aventure assimilée à une merveille, mais encore de son récit, est au fondement même de l'histoire d'*Yvain*. Il signale la singularité de son espace-temps, et le goût du merveilleux ; il sert aussi, en contexte courtois, à célébrer les pouvoirs de la fiction, sa force d'évasion – le roman serait l'analogue du rêve – et son potentiel érotique. Chrétien s'y attarde discrètement au début du roman en suivant la reine, qui quitte la sieste conjugale pour écouter l'histoire qui se raconte à sa porte²⁹. Au château de Pesme Aventure, l'auteur a retravaillé le motif dans une scène mémorable, qui montre la plus belle des jeunes filles lisant dans un verger à ses parents un « roman » pour les divertir, les « *esjoir* », dit le texte :

Voit apoié desor son cote
un riche home qui se gisoit
sor un drap de soie, et lisoit
une pucele devant lui
en un romans, ne sai de cui. (v. 5356-5360)

Le Dieu d'Amour lui-même serait, s'il la voyait, tombé amoureux d'elle, précise encore un commentaire qui se signale par sa préciosité.

et s'estoit molt bele et molt gente,
qu'an li servir meist s'antente
li deus d'Amors, s'il la veïst,
ne ja amer ne la feïst
autrui se lui meïsmes non. (v. 5369-5373)

²⁶ *Le Songe de Maxen* s'ouvre sur une chasse au cours de laquelle l'empereur s'endort et fait en rêve un voyage qui le conduit vers celle qui lui est destinée, en Bretagne (traduction P. Y. Lambert, *op. cit.*, p. 165-176). *Le Songe de Rhonabwy*, texte tardif hérité des traditions arthuriennes galloises, est un songe politique (*ibidem*, p. 186-205).

²⁷ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 873-877.

²⁸ *Les Mabinogion*, traduction J. Loth, *op. cit.*, tome 2, p. 3, note.

²⁹ Éd. cit., v. 42-149. Sur les liens entre merveilleux et érotisme dans les fictions contemporaines du roman, voir l'étude d'ensemble de Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002.

Le passage a été diversement commenté ; sa douceur contraste avec la violence de la coutume qui sévit entre les murs du château et confronte deux types d'érotisme, que Chrétien explore dans tous ses romans de façon assez singulière, me semble-t-il : la sublimation et la cruauté³⁰. Au château de Pesme Aventure, Yvain – et le narrateur – sont présentés face à l'une comme à l'autre comme hallucinés. Pour le lecteur, la scène de lecture signale que l'espace dans laquelle elle se produit est une enclave de l'Autre Monde, que l'épreuve merveilleuse, exaltante ou terrifiante, répond aux attentes d'un lectorat captif, qui s'abstrait dans l'autre monde du roman, se laisse aller à toutes ses séductions³¹. Quelques témoignages contemporains célèbres dénoncent les ravages de ces fictions « vaines et plaisantes³² » : lais, romans et contes féeriques détournent des sujets sérieux non seulement les laïcs, mais aussi les moines, et le commun des mortels, qui se laissent volontiers séduire par les fables qui se colportent et s'attachent au paysage, si l'on en croit précisément Wace au sujet de la fontaine féerique de Barenton, dans la forêt de Brocéliande.

Mais, chez les auteurs courtois, l'Autre Monde n'est pas nécessairement « derrière tous les arbres » : il est circonscrit, et sa puissance d'appel est d'autant plus puissante qu'il n'est présent qu'à l'état de trace, mêlé au miroir du réel devant lequel les conteurs ne manquent pas de placer leur histoire. Chez Chrétien de Troyes, loin d'être simplement d'évasion, le roman propose des expériences limites qui font de l'aventure une rencontre du héros avec sa propre identité sociale mais aussi affective, comme y a insisté dans un essai récent le philosophe Giorgio Agamben³³.

La trace

À la cohérence du grand récit mythologique, les textes courtois substituent une logique de la discontinuité travaillée, qui provoque chez le lecteur une attention fascinée, concentrée sur un petit nombre de passages dont la résonance symbolique sera d'autant plus forte qu'ils se feront rares. Dans le *Chevalier au lion*, le surgissement du merveilleux est comme distillé et fortement cadré dans un monde où la logique féodale, familière du lecteur, est dominante. La comparaison entre le roman et le conte gallois est ici très éclairante. Dans le récit gallois, le merveilleux est présent sans solution de continuité et le parcours est circulaire : Owein, le héros, gagne la fontaine, perd sa dame pour avoir trahi sa parole en retournant séjourner trop longtemps à la cour d'Arthur, et la reconquiert en sauvant Luned, sa suivante et son double, comme le révèle à l'origine son nom même, qui signifie en gallois « image, effigie ». C'est redevenu gardien de la fontaine, et époux de sa dame, qu'Owein triomphe dans un combat ultime contre le Noir Oppresseur. Comme le soulignent les spécialistes de littérature celtique, le récit gallois est parfaitement cohérent dans sa structure : Owein, vainqueur solaire, en libérant les vingt-quatre jeunes femmes mises en esclavage, achève sa quête en libérant les heures du jour ; leur nombre rappelle d'ailleurs en miroir celui des pucelles auréolées d'or qui accueillaient les visiteurs chez l'hôte hospitalier avant l'entrée dans l'autre monde de la

³⁰ Sur la complexité du rapport au corps dans les fictions de Chrétien, en particulier dans *Yvain*, voir l'étude récente de Jean-Marie Fritz, « Le corps dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 03/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/244> (consulté le 9 janvier 2018).

³¹ Voir à ce propos l'introduction de Michel Rousse, « Une jeune fille lisait... », dans son édition bilingue du roman, *Le Chevalier au lion*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

³² Pour reprendre la distinction célèbre du poète médiéval Jean Bodel.

³³ Giorgio Agamben, *L'Aventure*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Payot-Rivages, 2016.

fontaine. L'ultime lutte contre les ténèbres est gagnée³⁴, dans ce récit dont l'esthétique accuse les contrastes lumineux et ne cesse d'opposer au fil de l'histoire le noir et l'or.

Chrétien de Troyes a brisé le cercle : le combat du héros contre son ami et rival Gauvain, qui a lieu lors des festivités après le mariage, dans le conte, est déplacé à la fin du récit dans le roman, pour être associé à une querelle féodale inventée par Chrétien ; la longue séquence de Noire Epine, engageant le récit dans une spirale qui paraît éloigner de la fontaine, sert alors de structure d'accueil à la lutte contre l'Oppresseur, qui y est comme enclavée. Ce contrôle du merveilleux par le réalisme féodal est pointé par la critique ; il est remarquablement illustré par l'enlumineur du manuscrit de PARIS, BnF, fr. 1433, qui propose pour la crise et la deuxième partie du roman trois images narratives à vocation synthétique où l'« autre scène » de la merveille est sertie dans le déroulement des événements consacrés, si l'on peut dire, au quotidien chevaleresque³⁵. Chez Chrétien de Troyes, le retour à la fontaine, placé à la fin du texte, paraît – il est vrai – préserver la logique morgannienne, qui veut que l'amant retourne dans l'Autre Monde de la fée. Mais par la dernière tempête qu'il provoque, Yvain met aussi fin à la logique circulaire de l'Autre Monde, dont l'altérité sera neutralisée et l'espace annexé au monde arthurien, comme l'était précisément le clos d'air à la fin d'*Erec et Enide*, ou encore le domaine de l'amante dans le *Lai de Désiré*. Aidé de Lunete, Yvain a été plus malin que Mabonagrain : en revenant défier la fontaine, il a fait en sorte que la joie de la cour coïncide avec sa propre joie d'amour, sur laquelle le roman s'achève triomphant, et triplement courtois – dans une perspective aussi bien politique qu'érotique qui rejait sur l'excellence du romancier et démontre sa propre finesse d'écriture (v. 6801-5). Comme le montre finement l'enlumineur du manuscrit 1433, le roman, qui s'ouvrait au seuil d'une chambre, se finit dans un lit³⁶. Dans l'œuvre de Chrétien, la lecture en miroir du dénouement des deux romans matrimoniaux ne laisse donc guère place au doute : l'espace féerique, potentiellement excluant, est destructeur, comme l'amour qu'il figure, si bien exalté par la légende de Tristan et Yseult, qu'exécrait Chrétien, romancier et poète³⁷.

Sous sa plume, l'Autre Monde est finalement survivant dans des poches de résistance dont il s'agit toujours de dominer la puissance de séduction pour en canaliser la force, la métamorphoser en vertu sociale et en auxiliaire du récit. Le romancier s'adresse ici aussi bien aux hommes qu'aux femmes courtoises. Comme le héros, le lecteur courtois est à la fois satisfait dans son désir d'aventure, invité à répondre à son appel, mais aussi à dépasser la fascination des merveilles érotiques érigées en mythe. Yvain le comprend par l'expérience : il résistera à la tentation de s'unir avec d'autres fées que la sienne, et laissera notamment seule avec ses parents la plus belle des princesses, qu'il a pourtant remportée contre l'enfer. Mais

³⁴ C'est l'interprétation que propose Jean Markale, *L'Épopée celtique en Bretagne*, Paris, Payot, 1975.

³⁵ PARIS, BnF, fr. 1433 : [au feuillet 90r](#), une enluminure compartimentée représente en haut à gauche Yvain et Lunete prisonnière de la chapelle, à droite le combat contre Harpin de la montagne, et dans la partie inférieure de l'enluminure la libération de Lunete devant Laudine. Une configuration similaire se retrouve au [fol. 104r](#) : en haut à gauche, Yvain chevauche avec la messagère de Noire Epine, à droite est représentée la prison de Pesme Aventure, et dans la partie inférieure de l'image se trouve le combat contre les fils de « netun », puis la scène de reconnaissance entre Yvain et Gauvain à Noire Epine.

³⁶ PARIS, BnF., fr. 1433, [fol. 118r](#) : l'enluminure compartimentée est représentée en pleine page et sert d'*explicit* au roman (voir également l'illustration jointe).

³⁷ On consultera à ce propos la chanson « *D'Amors, qui m'a tolu a moi* », qui est attribuée à Chrétien et dont l'argument est en partie repris littéralement par Gauvain dans le roman (Chrétien de Troyes, *Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, éd. Michel Zink, Jean-Marie Fritz, Charles Méla, Olivier Collet, David F. Hult et Marie-Claire Zai, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 1213 sq.).

l'avertissement semble valoir aussi pour la jeune figurante, que Chrétien a inventée de toutes pièces avec un soin particulier : la lectrice est en effet affectée d'un bovarysme avant la lettre qui l'empêche de voir le monde à sa porte et l'envers du décor enchanteur qui l'entoure, les trois cents jeunes filles réduites en esclavage qui tissent à sa fenêtre. Chrétien de Troyes a une prédilection pour ce que Jean Frappier a appelé le « fantastique social », « plus vrai que toutes les étrangetés du monde breton » : le contraste amplifié jusqu'à l'excès incite à la méditation :

Chrétien de Troyes n'est pas dans la satire sociale (même si le seigneur gagne 60 fois le salaire des ouvrières), mais il superpose l'image légendaire des pucelles captives de démons et celle des misérables ouvrières champenoises et révèle l'existence d'un « fantastique social. »³⁸

Pour éviter les cercles vicieux des mauvaises coutumes, mieux vaut peut-être, comme la dame de la fontaine, se laisser finalement fléchir, quitte à perdre « au jeu de la vérité³⁹ », et accepter de changer de point de vue, comme Chrétien de Troyes nous y invite en permanence, pour observer la profondeur et la complexité des êtres. La rencontre avec le gardien de taureaux, qui mène à la fontaine, est à cet égard exemplaire (v. 276-407). Contrairement à son avatar gallois, qui n'a qu'un œil, cet être intermédiaire entre les mondes a dans *Yvain* deux yeux, qui sont ceux d'une chouette, animal nocturne dont la symbolique est ambivalente : au Moyen Âge, elle est associée aux ténèbres, aux Juifs et aux pécheurs qui vivent dans leur fiente, si l'on en croit les bestiaires, mais c'est encore un symbole de sagesse⁴⁰... Le mouvement d'attraction-répulsion que provoque ce personnage, que l'on découvre par les yeux de Calogrenant, est un outil fantastique destiné à favoriser en même temps l'immersion et la distance critique du lecteur.

II. Du cyclope au vilain

Dans le conte gallois, l'hôte prévient le chevalier qui part pour l'aventure de la rencontre qu'il fera sur la route :

Un peu avant le bois tu rencontreras un chemin bifurquant à droite ; suis-le jusqu'à une grande clairière unie ; au milieu s'élève un tertre sur le haut duquel tu verras un grand homme noir, aussi grand au moins que deux hommes de ce monde-ci ; il n'a qu'un pied et un seul œil au milieu du front ; à la main il porte une massue de fer, et je te répons qu'il n'y a pas deux hommes au monde qui n'y trouvassent leur faïx. Ce n'est pas que ce soit un homme méchant, mais il est laid. C'est lui qui est le garde de la forêt et tu verras mille animaux sauvages passant autour de lui. Demande-lui la route qui conduit hors de la clairière. Il se montrera bourru à ton égard, mais il t'indiquera un chemin qui te permette de trouver ce que tu cherches.⁴¹

Ainsi préparé, Kynon est aussi protégé de tout désordre fantastique : son interlocuteur l'informe sur le physique monstrueux du personnage, mais l'invite à écarter toute inférence des apparences à l'essence et lui révèle la double fonction de l'homme sauvage, à la fois gardien de la forêt et guide vers l'aventure. Face à lui, Kynon, impressionné par le pouvoir qu'il a sur le troupeau d'animaux sauvages qui l'entourent, va donc droit au but et lui demande sa route ; son interlocuteur s'exécute sans hésiter et le guide vers la fontaine merveilleuse. Les commentateurs ont depuis longtemps remarqué que dans le scénario commun, l'homme sauvage et l'hôte hospitalier étaient les deux faces et les avatars d'un seul

³⁸ Jean Frappier, *Étude sur « Yvain ou le Chevalier au lion » de Chrétien de Troyes*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969, p. 128.

³⁹ « Au jeu de la verté l'a prise / Lunete molt cortoisement » (*Le Chevalier au lion*, éd. cit., v. 6624-5).

⁴⁰ James Hall, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, Montfort, 1974.

⁴¹ Traduction J. Loth, *op. cit.*, p. 9.

personnage métamorphe de la mythologie irlandaise, le dieu Curoi. On le retrouve dans un autre mabinogi, *Khlhwch et Olwen*, sous le nom de Kustennin, gardien de troupeau qui assure aussi l'hospitalité en accueillant les chevaliers d'Arthur⁴². Dédoublées, hôte magnifique et gardien effrayant sont des figures qui incarnent l'importance du passage en jouant du contraste. Mais Chrétien de Troyes plonge les deux personnages dans un réalisme féodal qui travaille le merveilleux dans le sens d'une actualisation. Comme l'a remarqué Jean Frappier à propos de l'homme sauvage :

Chrétien de Troyes n'a pas changé ce monstre mythologique en un joli garçon, mais il l'a humanisé, et fait entrevoir un type non plus mythologique mais social, celui du vilain.⁴³

À observer le texte de plus près, l'effet de lecture que Chrétien souhaite produire paraît cependant plus compliqué. Dans la bouche de Calogrenant, l'hésitation fantastique est ménagée par le romancier : le personnage tombe littéralement sur le monstre en cours de chevauchée sans y avoir été préparé. L'amplification à laquelle la rencontre donne lieu est travaillée par une poétique du fantastique qui est médiatisée par le personnage, portée par le rythme du récit et par l'amplification descriptive qui assure le portrait du vilain. Ce portrait célèbre est fait pour être mémorable : Chrétien de Troyes y reprend pour le détourner les règles du portrait descendant préconisées par les traités de rhétorique contemporains, tout en rivalisant explicitement avec les arts visuels du XII^e siècle, qui affectionnent les représentations de monstres, êtres hybrides traversant les règnes. Cette esthétique, qui conçoit le monstre comme cumulant des parties empruntées à des êtres multiples, est héritée de l'Antiquité. Mais, comme l'a montré dans un très beau livre Michael Camille, et dans son sillage Jean-Claude Schmitt, les images qui ornent les chapiteaux des espaces religieux, les marges du mobilier, et bientôt celles des livres, renvoient à une réflexion sur les espaces intermédiaires qui correspond anthropologiquement à une conception nouvelle de la marge comme lieu adéquat pour représenter l'ambivalence, l'indétermination et le désordre⁴⁴. Chrétien de Troyes s'inspire de cette esthétique de son temps, parfaitement adaptée au surgissement du fantastique médiatisée par une conscience en effroi. Les jeux de rythme auquel il plie le récit ont une importance essentielle. Placé dans son décor – l'espace lui-même intermédiaire qu'est l'essart –, l'homme sauvage surgit au détour d'un chemin, assis sur une souche, complétant le bestiaire stylisé qui lui sert de fond. La technique descriptive accentue la portée insolite de la rencontre, en passant progressivement du portrait figé au mouvement, du muet au parlant : on le voit d'abord immobile et sans voix, puis déployant son corps d'un bond à l'arrivée de Calogrenant, et enfin, paradoxalement, prenant la parole. Ce ralentissement spectaculaire, assumé par le narrateur second, donne à entendre la frayeur alors ressentie par le chevalier, qui revit la scène, mais constitue aussi une sorte de mise en lumière de l'art du portrait littéraire, qui donne vie à ses personnages en trois phases : portrait statique, mouvement, puis voix. La rivalité avec les arts visuels est ici au bénéfice du roman, art du temps qui peut associer à la construction du personnage le geste et la parole.

Les effets de lecture sont ici sensibles si l'on observe les variantes proposées par les manuscrits qui ont transmis le texte. Elles sont ici comparativement plus nombreuses, comme si les manuscrits témoignaient de la nature désordonnée du physique du personnage, et de son

⁴² Kustennin/Custenhin, le personnage intermédiaire, sert d'adjuvant dans la quête de la fille du Géant dans ce récit (trad. P. Y. Lambert, *op. cit.*, p. 121-164 : la description du personnage est à la page 138).

⁴³ Jean Frappier, *Étude, op. cit.*, p. 99.

⁴⁴ Michael Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, trad. de l'anglais par Béatrice et Jean-Claude Bonne, Paris, Gallimard, 1997 pour la traduction française.

brouillage ontologique. Les taureaux que garde le personnage sont soit affublés d'ours et de léopards (Guiot, manuscrit S), soit seulement de léopards (manuscrit Garrett) ; dans le manuscrit de Chantilly les taureaux du v. 278 ont disparu et sont remplacés par des lions, pour revenir plus loin. Les taureaux apparaissent seuls dans deux manuscrits (Paris, BnF, fr. 1433 ; Vatican), sans doute gênés par la disparition des animaux exotiques dans la suite du texte :

F 280 Et tors sauvages et lupars
 G 280 Trois ors sauvages et .i. liepart
 A 280 Ors sauvages lions lupars
 S 280 Tors sauvaiges ours et lupars
 R 280 Et tors salvages et lupars

La bestialité foisonnante se retrouve dans les variantes auxquelles se prête le portrait du personnage lui-même. Trois caractéristiques dominent pour définir le monstre et faire entendre sa sauvagerie : difformité, bestialité, hybridité. Les variantes accentuent le désordre inquiétant qui émane de son apparence : si ses cheveux sont majoritairement dits « *mellez* », c'est à dire hirsutes, ils sont une fois noirs, et trois fois les leçons sont incompréhensibles, créant des hapax, qui sont comme des équivalents linguistiques de ce qu'ils désignent⁴⁵ ! Ses oreilles, tantôt moussues tantôt velues, sont comparées à celles d'un éléphant pour la taille, mais deux lectures les comparent à un objet, le « *van* » – corbeille servant à trier le grain : la leçon, nécessairement postérieure en raison de la rime sans affriquée (*vans* ne peut donc rimer avec *granz*), fait ici basculer le portrait dans l'univers quotidien de la paysannerie médiévale, là où le texte original restait dans la logique d'un bestiaire retenu pour son gigantisme et son exotisme déroutant. Dans la description, tous les animaux convoqués, à l'exception du premier et du dernier (le roncín et le bœuf), renvoient à un univers sauvage, associé à la peur primitive de la prédation (le loup, le sanglier) ou à celle de la vie nocturne (le chat, la chouette). Pour ces deux derniers animaux, l'un des manuscrits propose cependant « un nez de chèvre et des yeux de rat », provoquant encore une anamorphose virtuelle qui augmente la population des animaux auquel le personnage emprunte ses traits.

Cet effet d'anamorphose est bien entendu permis par la nature mouvante du texte médiéval, qui suscite des micro-réécritures multiples et témoigne d'une fidélité des copistes plus sensible à la substance (*res*) qu'à la littéralité (*verba*) des textes. Mais certaines de ces variantes peuvent rendre compte de la subjectivité d'une lecture. À ce titre, les variantes isolées de Guiot, le copiste autorisé de Provins, qui signe sa copie et fait la réclame de son atelier à la fin du manuscrit de PARIS, BnF, fr. 794, sont très significatives. Ce sont elles que l'on lit dans l'édition au programme, venant recouvrir d'un léger voile palimpsestique le texte – inaccessible à jamais – de Chrétien de Troyes.

Guiot : le choix de la douceur

Guiot est isolé dans plusieurs vers. La première qualification du vilain désigne sa laideur. Là où les autres manuscrits qualifient le personnage de « *granz et hideus* », Guiot efface le gigantisme pour privilégier le doublet synonymique : il est « *leiz et hideus* » (v. 287). Chez Guiot, le vilain a la barbe rousse ; partout ailleurs, elle est noire, rapprochant encore le personnage de sa probable origine mythologique. Surtout, face aux animaux sauvages, Calogrenant a dans tous les autres manuscrits une réaction explicitement motivée par la peur (« *que de peor me trais arriere* ») ; mais sous la plume de Guiot, ce bond d'effroi est réduit à un petit mouvement de recul (« *c'une piece me treis arriere* », v. 283). On le voit, l'émotion suscitée par le fantastique est ici réduite à un réflexe défensif naturel qui trahit un travail

⁴⁵ Selon les transcriptions de Kajsja Meyer citées *supra* : « Chavex loquies et front pelé » (manuscrit F), « Cheveus motiers et front pelé » (manuscrit G), « Cavex locus et front pelé » (manuscrit R).

d'édulcoration et de lissage des contrastes. Cette lecture va dans le sens, me semble-t-il, d'un souci de domestication du merveilleux repérable dans la poétique de Chrétien de Troyes au niveau macrostructurel. Ce souci de domestication est du reste au cœur même de l'extrait : le récit domestique son personnage, comme le gardien ses animaux sauvages. Mais ce travail d'atténuation édulcore aussi, à mon sens, l'une des préoccupations majeures du romancier, qui s'adresse à ses auditeurs en jouant sur plusieurs tableaux à la fois, comme le soulignait très justement Anne Rochebouet dans une étude récente⁴⁶. Contrastes et retournements participent d'une même écriture qui joue sur les attentes des lecteurs pour susciter la peur (par le suspens), l'admiration (par la surprise), mais aussi la méditation distanciée.

Aussi lorsque le vilain répond à la question qui vise à neutraliser l'inquiétude qu'il suscite, sa réponse est-elle d'une efficacité redoutable : l'homme qu'il affirme être neutralise la négation à la rime (*non* : *hom*, v. 327-8) et oblige le personnage et le lecteur à réfléchir sur sa propre conception de l'altérité. Si elle rassure par son contenu et met fin à l'hésitation fantastique, la réponse du vilain continue d'inquiéter par sa force, qui coupe l'octosyllabe en deux ; de plus, dans presque tous les manuscrits, le vilain répond au style direct, « *je sui un hom* », imposant de façon spectaculaire la coïncidence entre son humanité et sa maîtrise de la parole⁴⁷. Pour ce vers, la copie de Guiot et le manuscrit du Vatican proposent une variante lissée au style indirect : « *Et il me dist qu'il ert uns hom* » (v. 328), effaçant aussi la segmentation de l'octosyllabe, qui devait à coup sûr surprendre les auditeurs en imposant au jongleur un changement brusque d'intonation. En somme, chez Chrétien de Troyes, le fantastique n'est pas seulement devenu social : il porte, si l'on peut dire, sur le langage lui-même, sur sa puissance et sa capacité de retournement. Si, dans le *Chevalier au lion*, le romancier semble faire œuvre de moraliste en s'amusant des préjugés de ses lecteurs face à ceux qui travaillent (paysans et ouvrières), la parole devient aussi un actant à part entière, qui fait surgir la vérité dans (et par) le mensonge. Autrement dit : la vérité des affects. La thèse de René Girard est ici confortée⁴⁸.

La rencontre avec le *vilain*, qui a fait couler beaucoup d'encre, propose une définition célèbre de l'activité chevaleresque en régime romanesque : l'aventure, assimilée à la merveille (v. 356-364). En permettant et en incarnant le passage, le *vilain* fait littéralement exister l'autre monde de l'aventure pour le chevalier. Mais dans cette aventure, le merveilleux est constamment déplacé : sa puissance mythologique, cachée, est retournée en efficace rhétorique, les jeux de langage étant dans le *Chevalier au lion* l'outil et peut-être l'objet véritable de la quête. Les contemporains de Chrétien de Troyes, aguerris aux joutes verbales et aux jeux partis, ne pouvaient qu'être particulièrement sensibles à ces jeux avec la vérité⁴⁹.

III. Du manque à l'excès : l'appel du texte

La rencontre avec l'homme sauvage est surprenante, dans l'itinéraire à la fontaine, mais aussi dans l'économie du roman, qui enregistre une évolution très nette de la poétique de

⁴⁶ Anne Rochebouet, « Entre "cil qui l'escrist" et "cil qui fist" : de l'influence de Guiot sur Chrétien de Troyes dans le *Chevalier au Lion* », colloque de la SLLMOO, 27-29 septembre 2012, à paraître aux PUPS, 2018.

⁴⁷ Selon les transcriptions de Kajsa Meyer, six témoins sur huit proposent la réponse au style direct.

⁴⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. René Girard s'est intéressé de près au scénario d'Yvain pour appuyer sa théorie du désir mimétique : « Love and hate in *Yvain* », dans *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, dir. Brigitte Cazelles et Charles Méla, Genève, Droz, 1990, p. 249-262 (le texte est traduit par Nicolas Lenoir, « Amour et haine dans *Yvain* », dans *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, dir. Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir, Orléans, Paradigme, 2012, p. 7-27). Sur l'interprétation girardienne du roman de Chrétien, voir également l'étude de Nicolas Lenoir, « René Girard en Brocéliande », *ibidem*, p. 29-55.

⁴⁹ Rappelons que le roman, contemporain du *Chevalier à la charrette*, a probablement été écrit à la cour de Marie de Champagne, où il est contemporain du *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain.

Chrétien de Troyes de la description vers le descriptif, ainsi que Danielle James-Raoul l'a montré⁵⁰. Elle s'est gravée dans les mémoires, comme en témoignent les nombreuses récritures, en vers et en prose, auxquelles elle a donné lieu dans l'histoire du roman arthurien. Chez Chrétien de Troyes lui-même, qui récidive dans l'esthétique de la laideur avec le portrait de la demoiselle hideuse sur le chemin de Perceval, ou dans la traduction allemande d'*Yvain* par Artmann von Aue ; chez l'épigone occitan du *roman de Jaufré*, chez Huon de Méry, grand lecteur de romans arthuriens, qui reprend dans son *tournoiement Antéchrist* l'itinéraire à la fontaine et propose une variation sur le personnage hétérotopique, intermédiaire entre les mondes⁵¹. Mais c'est dans les romans en prose que la récriture donne toute la dimension inventive du roman arthurien, et met en lumière le type de lecture auquel a pu se prêter le texte. Lecture immersive, qui retient le parcours héroïque au point de vouloir emprunter le même chemin, en prose ; lecture réflexive, qui met aussi en évidence, par l'amplification, la poétique de Chrétien de Troyes et la qualité d'appel de ses textes, pour reprendre un terme emprunté au critique allemand Wolfgang Iser⁵².

Dans une des continuations rétrospectives en prose conservée dans un manuscrit parisien (PARIS, BnF, fr. 337), le lecteur rencontre Calogrenant, qui prend la route pour aller en Bourgogne rendre visite à un cousin. En cours de chevauchée, il croise un homme sauvage, qui le conduit bien entendu vers une fontaine, où il sera désarçonné après avoir provoqué une tempête merveilleuse. Mais dans ce texte en prose, l'histoire, racontée à la troisième personne, est augmentée d'un autre changement de point de vue, qui montre au lecteur la même scène, en suivant cette fois l'arrivée sur la souche de l'homme sauvage sur le chemin de l'aventure.

Ce passage est resté à son tour célèbre, dans ce roman fleuve qui par ailleurs ne l'est pas⁵³. Le continuateur procède comme un enquêteur : il identifie d'abord le vilain, qui n'est autre, selon lui, que Merlin, le prophète enchanteur capable de se métamorphoser quand bon lui semble. Cette identification possible ramène bien entendu le vilain à sa dimension mythique, Merlin étant également un personnage métamorphique emprunté à la mythologie celtique⁵⁴. Pour repenser l'histoire de la rencontre avec Calogrenant, la continuation romanesque est cependant plus sensible à la nouvelle fonction qu'occupe dans la prose arthurienne le prophète. Merlin, conseiller d'Arthur, y joue en effet deux autres rôles essentiels : omniscient, il fait figure d'auteur impliqué dans le récit ; devenu amoureux de Niniane, la Dame du Lac, il est lui aussi soumis à la toute puissance de son désir.

Dans l'épisode de la rencontre, le prosateur révèle clairement l'identité et les desseins du personnage. Mais, pour le lecteur qui connaît *Yvain*, un autre trouble viendra remplacer l'hésitation fantastique originelle. Car, selon ce lecteur romancier, Merlin n'aurait pas rencontré Calogrenant par hasard ; s'il s'est métamorphosé en vilain, planté sur une souche en bordure de chemin, c'est pour faire œuvre mémorable, et jouer un tour au chevalier, dit le texte :

[En]dementres que il sejournoit einsi o lui com vos oez, li vint a corage que il alast deduire en la forest de Brecehande et feroit tel chose dont il seroit a toz jors mais parlé, si ala icelui jor

⁵⁰ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes : la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 699.

⁵¹ Hartmann von Aue, *Gregorius ; Der arme Heinrich ; Iwein*, Volker Mertens (éd.), Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2004 ; *Le Torneiment Anticrist* by Huon de Méry, Margaret O. Bender (éd.), University, Romance Monographs (Romance Monographs, 17), 1976.

⁵² Wolfgang Iser, *L'Appel du texte*, traduction Vincent Platini, Paris, Allia, 2012.

⁵³ Cette suite particulière du *Merlin* en prose, contenue dans le manuscrit de PARIS, BnF, fr 337, a été éditée par Oskar Sommer sous le titre de « Livre d'Artus » (*The Vulgate Version of the Arthurian Romances* edited from manuscripts in the British Museum, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1913, t. 7). Sur l'épisode de la rencontre de Merlin et Calogrenant, voir Anne Berthelot, « Merlin ou l'homme sauvage chez les chevaliers », *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Aix-en-Provence, CUER-MA (Senefiance, 47), 2001, p. 17-28.

⁵⁴ Voir l'anthologie médiévale proposée par Philippe Walter, *Merlin ou les savoirs du monde*, Paris, Imago, 2000.

meïsmes que li troi mesage se departirent de Kalogrenanz. Et lor se tresfigura en autre semblance tele que onques mais nus hom autele ne vit n'en oï parler mes a nul jor.⁵⁵

Dans cette continuation, Merlin, amoureux de Niniane, n'est pas aimé en retour. L'apprentie fée y a même un amant, le cousin de l'amant de sa propre cousine, qui n'est autre que Lunete. Niniane est si proche de Lunete qu'elle lui transmet une partie de ses pouvoirs féériques, hérités de Merlin. La fontaine merveilleuse fait partie du lot : elle est conçue comme un dispositif féérique inventé par Lunete pour retenir auprès d'elle son propre amant, Brandus :

Ce dit li conte que, au tens que Merlins s'acointa premierement a Niniane, que ele avoit une soe cosine germaine qui molt estoit de grant biauté et sage a merveilles et bone clergesse, et s'entrenmerent entre li et Niniane de merveilleuse amor. Icele pucele avoit non Lunete por la grant biauté dom ele estoit, et fu si bien de Niniane, sa cosine, que gaires ne voloient estre s'ensemble non. Et quanque Merlins aprenoit a Niniane, et Niniane aprenoit a Lunete, mes le tout ne li aprenoit ele mie. Et environ cele pucele conversoit un segnor de Neuve Ferté, qui siet sor Onbre, en la Grait Bretagne. Icil chevaliers conversa tant environ cele Lunete por la grant biauté dom ele estoit, et tant la pria d'amors, que ele li otroia par covant que il feroit ce que ele li comanderait. Et il dist que ele ne li savroit ja riens comander que il ne feïst, si li fiança et jura. Et ele se pensa en quel guise e.le porroit mielz tenir entor soi, si vint a la fontaine que l'en dit a Brecehande, si fist une chapele desus, et un petit perron i mist et un bacin, et i fist un conjurement que ja nus chevaliers erranz n'i verseroit de l'aive desus au bacin qu'il ne foudreïast et espartist, et a toz cels vost la dame que ses amis alast joster, et l'en amenast les chevaux. Et s'il ne l'avoit, tant se combatroit lui que cil seroit outrez et qu'il l'envoieroit en sa merci ; et se il estoit conquis, li chevaliers feroit de lui ce qu'il voudroit. Einsi fist la dame a cele fontaine itel costume qui jamais a nul jor ne faudra qu'il ne plueve, si tost com en avra l'aive gitee sus le perron. Et c'est veritez provee, que bien est esprovee maintes foiz.⁵⁶

En envoyant Calogrenant à la fontaine, Merlin espère ainsi perturber ce quatuor d'amants heureux et se venger de celle qui le dédaigne en ouvrant à toute la cour arthurienne la piste de son chemin amoureux :

Einsi menerent longuement molt bone vie li dui cosin avec les deus cosines. Et por ce que Merlins les vost descompaignier envoia il Kalogrenanz a la fontaine, car il savoit bien que il en diroit la novele en tel leu encor, par quoi il voloit que Lunete et son ami fussent autresi corrociez com Niniane estoit liee du novel acointement qui par lui estoit faiz.⁵⁷

On le voit, le prosateur, qui est aussi un lecteur, privilégie une réécriture ludique de l'épisode, au détriment de l'incertitude fantastique, comme le regrette Francis Dubost⁵⁸. Au manque, sur lequel Chrétien de Troyes appuyait ses effets de suspens et son art du paradoxe, la prose répond par l'excès – descriptif, narratif et interprétatif. À l'énigme, par l'élucidation. La réécriture est ici parodie : le lecteur qui connaît Yvain éprouve un plaisir entendu, lié à un jeu intertextuel assumé⁵⁹. Mais la confrontation des deux versions reconduit un trouble : si Merlin et le vilain ne font qu'un, si Lunete est la « vraie » dame de la fontaine, alors le lecteur est en retour invité à soupçonner le narrateur premier de Chrétien. Un nouveau « jeu de la vérité » est ici engagé, non plus au sein du récit, entre les personnages, mais dans la narration,

⁵⁵ PARIS, BnF, fr. 337, fol. 181c.

⁵⁶ *Ibid.*, fol. 182c.

⁵⁷ *Ibid.*, fol. 182d.

⁵⁸ Voir à ce sujet Donald Maddox, « Veridiction, Verifiction, verifactions : *Reflections on Methodology* », *New Literatur History*, vol. 20, no 3, Spring 1989, p. 661-677.

⁵⁹ Sur la définition de la parodie comme jeu intertextuel, voir Jean-Claude Mühlethaler, « À la recherche de la parodie médiévale », dans *Formes de la critique : Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, dir. Jean-Claude Mühlethaler avec la collaboration d'Alain Corbellari et de Barbara Wahlen, Paris, Champion, 2003, préface.

entre romanciers et lecteurs. Ce jeu ne met plus seulement en tension la parole des personnages, comme le roman de Chrétien le fait magistralement, elle met en doute la fiabilité même des narrateurs, et provoque une guerre des récits : entre le vers et la prose, quelle version est la bonne ? En somme, l'incertitude est ici métalectique : elle porte non sur l'identité des personnages et sur les espaces qu'ils habitent dans la fiction, mais sur ses modalités mêmes d'énonciation et de fabrication. En choisissant Merlin, figure d'auteur dont personne ne connaît la véritable semblance, dans la fiction, le continuateur met ainsi en lumière la nature et la force du récit romanesque christianien : son indétermination, l'oscillation constante dans laquelle il se tient et projette ses lecteurs, en son temps sans doute encore plus qu'aujourd'hui⁶⁰.

⁶⁰ Le critique américain Wayne C. Booth distinguait le narrateur fiable de celui qui manque de fiabilité (« *unreliable* ») et interprétait ce dernier comme une stratégie essentielle du récit de fiction pour manipuler son destinataire (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, p. 211, *sq.* ; 2^e édition, 1983). Pour le roman médiéval, on rejoindra ici les analyses remarquables proposées par Joan T. Grimbert dans *Yvain au miroir*, qui rappelle que « l'ironie toute seule ne rend pas suffisamment compte chez Chrétien de Troyes de ce miroitement constant qui intrigue tout lecteur, de cette tension qui refuse les certitudes. L'ambiguïté, à la différence de l'ironie, fait réfléchir le lecteur tout au long de son parcours et le laisse songeur une fois le livre fermé » (*op. cit.*, p. 5). Dans *le Chevalier au lion*, le jeu constant des oppositions et des renversements, la « structure adversative » du récit rendent sensible cette réflexion appelée par le texte et qui engage le lecteur à avoir face au roman une curiosité à la fois cognitive, esthétique et pratique.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France