Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers (Les Merveilles de Rigomer, Claris et Laris, Floriant et Florete, Cristal et Clarie, Melyador)

Adeline Latimier-Ionoff

▶ **To cite this version:**

Adeline Latimier-Ionoff. Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers (Les Merveilles de Rigomer, Claris et Laris, Floriant et Florete, Cristal et Clarie, Melyador). Littératures. Université Rennes 2, 2016. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-02883668⟩

HAL Id: tel-02883668

https://hal.science/tel-02883668v1

Submitted on 29 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HAL Authorization

THÈSE
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
en littérature française
École doctorale Arts, Lettres et Langues

Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers

(*Les Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris*, *Floriant et Florete*, *Cristal et Clarie*, *Melyador*)

présentée par
Adeline Latimier-Ionoff
Équipe de recherche EA 3206
Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes
Université Rennes 2

Thèse soutenue le 01 décembre 2016
devant le jury composé de :

Mme Christine Ferlampin-Acher
Professeur, Université Rennes 2/ *directrice de thèse*

Mme Corinne Fug-Pierreville
Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3

M. Denis Hüe
Professeur, Université Rennes 2

M. Richard Trachsler
Professeur, Université de Zurich

Mme Karin Ueltschi-Courchinoux
Professeur, Université de Reims Champagne-Ardenne

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

Unité de Recherche EA 3206, Université Rennes 2
Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes

École Doctorale - Humanités et Sciences de l'Homme

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers

(*Les Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris*, *Floriant et Florete*, *Cristal et Clarie*, *Melyador*)

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature française

Présentée par Adeline LATIMIER-IONOFF

Directeur de thèse : Christine FERLAMPIN-ACHER

Soutenue le 01 décembre 2016

Jury :

Mme Corinne FUG-PIERREVILLE Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3

M. Denis HÜE Professeur, Université Rennes 2

M. Richard TRACHSLER Professeur, Université de Zurich

Mme Karin UELTSCHI-COURCHINOUX Professeur, Université de Reims Champagne-Ardenne

Mme Christine FERLAMPIN-ACHER Professeur, Université Rennes 2 (directrice de thèse)

REMERCIEMENTS

Au seuil de ce travail, je souhaite adresser quelques mots à celles et ceux qui y ont pris part à mes côtés, d'une façon ou d'une autre.

Mes remerciements vont tout d'abord à Mme Christine Ferlampin-Acher, directrice de cette thèse, dont l'exigence, la bienveillance et les encouragements m'ont accompagnée depuis le master et m'ont permis de produire une recherche qui me paraît fidèle à mes aspirations.

Le travail de longue haleine que constitue ce doctorat doit aussi beaucoup à l'accueil réservé par toute l'équipe du CETM et aux rendez-vous réguliers de son séminaire, le jeudi, dans une petite salle adossée à une petite bibliothèque. Ces moments à la fois réconfortants et stimulants, dont le calendrier rythme depuis un certain temps mes années universitaires, ont été vécus comme des pauses nécessaires et enrichissantes.

Dans une petite salle encore, un étage plus haut, se trouve le local de l'association des doctorants du CELLAM. Mes pensées vont à ses habitants, réguliers ou de passage. Nos discussions et les mois passés à lire et rédiger côte à côte ont permis la réalisation de ce travail dans des conditions le plus souvent paisibles et sereines. Merci en particulier à Gaëlle d'avoir formé avec moi un duo de rédactrices à toute épreuve. Notre énergie commune m'a été d'une grande aide.

Quelques mots aussi pour mes proches, famille et amis, dont le soutien constant et discret m'a donné l'énergie qui pouvait manquer à certains moments, et pour mes relecteurs dans et hors de l'université, d'un chapitre ou de toute la thèse (le courageux). J'adresse ainsi toute ma gratitude à Caroline, à Fabienne Pomel, ainsi qu'à Jacqueline et Bertrand, mes parents, qui ont bien voulu s'immerger dans un univers étranger et prendre le temps de découvrir mon travail.

Dans une petite salle – toujours ! –, il y a longtemps, je suivais mes premiers cours d'ancien français. Je dois à Karin Ueltschi-Courchinoux un intérêt aussi vif qu'inattendu pour les textes et la langue du Moyen Âge. La « vie » de la spirante et les aventures du Bisclavret sont les racines de cette thèse. Qu'elle soit remerciée pour cette si belle rencontre.

Le plus grand merci va enfin à Joachim, curieusement entré dans ma vie au même moment que l'ancienne langue, depuis lors témoin inlassable et compréhensif de chaque étape, des beaux comme des moins beaux moments.

SOMMAIRE

SOMMAIRE **4**

INTRODUCTION **9**

PREMIÈRE PARTIE : MATÉRIALITÉ DU NOM PROPRE **40**

A. Définitions du nom propre **41**

1. Syntaxique, morphologique et sémantique 41
2. Le nom dans la grammaire médiévale 44
3. Le nom dans les arts poétiques médiévaux 48
4. Typologie des noms propres relevés dans le corpus 50
   a) Quantité, fréquence et densité des noms propres 50
   b) Noms d'hommes et noms de bêtes 53
   c) Toponymes 55
   d) Noms abstraits 56
   e) Noms de nations, de communautés, d'ethnies 61
   f) Noms d'ordres 62
   g) Dates, fêtes, événements 63
   h) Noms de saints et mentions religieuses 67
   i) Hésitations entre nom propre et nom commun 71

B. Le nom propre dans le manuscrit **75**

1. Majuscules 77
2. Initiales et ornements 80
3. Abréviations 83
4. Ponctuation 85

C. Dans l'entourage du nom **86**

1. Nom propre seul 86
2. Nom propre avec expansion 88
3. Nom propre avec déterminant 95
4. Emphases et mise en valeur 99
   a) Jeux de rimes 99
   b) Rejets et enjambements 104
   c) Présentatifs 108
5. Terminologie et sens du renom 112

D. Introduire le nom dans le récit **121**

1. Termes introducteurs 122
2. Le moment… 134
   a) Au fil du texte 134
   b) Par anticipation 139
   c) Mise en suspens 142
3. …Et le lieu 145
   a) Dans le récit 145
   b) Dans le discours d'un personnage 149
   c) Dans le discours du référent 151

E. Maintenir le nom dans le récit **152**

1. La stabilité du nom 153
2. Fluctuations de la dénomination 158
   a) Selon la progression de l'intrigue 159

b) Selon les nécessités du récit ... 163
c) Selon la focalisation ... 168
3. Postures de la voix conteuse ... 171
a) Partialité de la voix conteuse ... 171
b) Lacunes et refus de la voix conteuse ... 171
F. De l'indigence à l'opulence : absence et présence du nom ... 175
1. Inconnus et anonymes ... 175
a) La foule sans nom ... 175
b) Non-lieux ... 179
c) Demoiselles, écuyers et messagers ... 182
d) Protagonistes de second ordre et quêtes multiples ... 185
2. Personnages nommés : diversité des relations entre le nom et le référent ... 190
a) Étiquettes illusoires ... 191
b) Efforts de particularisation ... 193
c) Noms riches, noms complexes : un indicateur sur le statut du référent ? ... 194
d) Le nom écrit ... 203
3. Les relais du nom ... 206
a) Les armes ... 206
b) Autres signes distinctifs ... 214

DEUXIÈME PARTIE : IMAGINAIRE DU NOM PROPRE ... 219
A. Évolution et perception du nom propre au Moyen Âge ... 220
1. Identifier les hommes : le nom, le surnom et les armes ... 220
2. Philosophies du nom ... 223
a) À l'origine ... 223
b) La « philosophie dans le langage » ... 231
3. Individu, personne et personnage au Moyen Âge ... 234
4. Pratiques de lecture au Moyen Âge ... 237
B. Aux sources du nom romanesque ... 239
1. Reprises ... 239
a) Reprise et emprunt : difficultés et problématiques ... 239
(1) Repérage ... 239
(2) Un héritage au second degré ... 242
(3) Formes de la reprise ... 243
b) Noms issus du réel ... 253
(1) Cartographie ou anthroponymie vraisemblables ... 253
(2) Provenance et origines prestigieuses ... 267
(3) Un refus des pratiques contemporaines ? ... 273
c) Noms issus de la matière arthurienne ... 276
(1) Tradition arthurienne et noms arthuriens ... 276
(2) Le nom arthurien : une entrée dans la fiction et une caution pour le récit ... 283
(3) Le retour des noms : la cohérence et le maintien d'un univers fictionnel ... 289
(4) Quelques effets du retour sur le personnage ... 295
d) Noms issus d'autres sources ... 305
(1) Ancrage du récit dans une tradition, une matière ... 306
(2) « Pro-récits » éclairant la mise en place de l'intrigue ... 316
e) De l'efficacité de la reprise ... 325
2. Créations à partir de modèles ... 327
a) Dérivés de noms identifiables ... 328
b) Affixes productifs ... 331

c) Variations autour de sèmes féconds ... 332
d) Constructions descriptives ... 338
e) Associations phonétiques ... 342
3. Créations originales ... 346
C. Lectures du nom dans le roman ... 347
1. Motivation et lisibilité du nom ... 348
a) Pratiques d'interprétation au cœur des textes ... 348
(1) Une caractéristique donne naissance au nom ... 351
(2) Le nom annonce ou prédit une caractéristique ... 353
(3) Détournements de la lecture du nom ... 355
b) Critères retenus pour l'étude ... 358
2. De la transparence à l'opacité ... 361
a) Noms transparents ... 361
(1) Lectures à sens unique ... 362
(2) Lectures symboliques ... 364
(3) Surenchères ... 368
b) Motivation voilée ... 371
(1) Étymons atténués ... 371
(2) Allusions mythiques ... 375
(3) Superpositions ... 377
c) Déceptions ... 381

TROISIÈME PARTIE : LE NOM DANS L'*ORDENANCE* DU RÉCIT ... 384
A. Le tissu des noms et la cohésion du récit ... 385
1. Relations familiales et filiations ... 385
2. Relations actantielles ... 387
3. Relations amoureuses ou de compagnonnage ... 388
4. Une étoffe irrégulière ... 394
B. Les listes de noms : de l'expansion à la dilution ... 396
1. Contexte, composition, variations ... 396
a) Rimes, rythmes, et structure interne de la liste ... 397
b) Récurrences et variations d'une liste à l'autre : mémoire et cohérence du texte ... 399
c) « Effet liste » et listes véritables ... 402
2. Peindre le monde arthurien ... 405
a) Un rêve encyclopédique ... 406
(1) Liste modèle, modèles de liste ... 407
(2) L'illusion de l'exhaustivité ... 411
b) Témoigner d'un présent radieux : unité et longévité d'une communauté idéale ... 416
(1) Cohésion des listes, unité de la communauté ... 416
(2) Destinées parallèles et force d'attraction ... 420
3. Des énumérations épiques ... 425
a) Grandeur et contraintes des listes de noms en contexte épique ... 425
b) Jeux de miroir : les armées jumelles ... 428
c) De la présentation des troupes au champ de bataille ... 430
4. Un univers décadent ... 435
a) L'absence de sélection ... 435
b) Sclérose du monde arthurien et dilution du personnel ... 439
C. Le nom dans les rouages du récit ... 444
1. Le nom : déclencheur et finalité de l'aventure ... 444
a) Le nom objet de quête : le motif de l'initiation ... 446

(1) Validité et limites de l'idée d'initiation 447
(2) Modalités du parcours initiatique 453
(3) Place du nom et sens de la quête 461
b) Le nom au cœur des péripéties 470
(1) Scènes de *mesconnaissance* 470
(2) L'incognito et la dissimulation d'identité 476
(3) Le quiproquo 488
c) Le nom performatif : invocations et apparitions 495
d) Le nom comme rêverie : digression et cohésion 500
2. Du nom au renom 503
D. Après le nom : une quête à réinventer 514
1. Blocages et dévoiements 518
a) Le paradoxe du renom 518
b) L'accusation de *recreantise* 522
c) L'obsession du renom 525
2. Alternatives et renouvellements 532
a) Bannir le nom 532
b) Restaurer son identité 537

CONCLUSION 545

BIBLIOGRAPHIE 558

Annexe A : Remarques sur les index consultés 582
Annexe B : Typologie et quantité des noms dans le corpus et dans les romans de Chrétien de Troyes 591
Annexe C : Mentions religieuses, allégories, dates et fêtes citées dans le corpus 592
Annexe D : Le nom dans le manuscrit 594
Annexe E : Enrichissements du nom 602
Annexe F : Expression du renom 603
Annexe G : Introduction du nom propre dans le roman 604
Annexe H : Exploitation des personnages arthuriens dans le corpus 605
Annexe I : Listes de noms dans le corpus 611

Index des noms de personnes, de personnages, d'ethnies, de nations et d'ordres 615
Index des noms de lieux et des fêtes 625

La reproduction qui orne la page de couverture de ce travail est issue de la numérisation par la BnF du manuscrit Français 1447, f° 67. Elle montre le jeune Laris en charge du service à table se couper le doigt, distrait par la beauté de Lydaine.

Abréviations des titres du corpus utilisées dans les exemples et les citations :

CL : Claris et Laris

CC : Cristal et Clarie

LMR : Les Merveilles de Rigomer

FF : Floriant et Florete

Mel. : Melyador

INTRODUCTION

Deux chevaliers s'affrontent sur les terres irlandaises. D'un seul coup d'épée, l'un d'eux fend le heaume de son adversaire jusqu'à entamer la coiffe. Une oreille tombe à terre :

> « Sainte Bride », fait il, « ajue!
> A cui est ço que pris me sui? »

Mais l'auteur du coup ne souhaite pas encore révéler son nom, et exprime seulement son désir de vengeance :

> « C'est cil cui vos tolistes ier
> Cleres armes et biel destrier.
> Ancui le vos volrai chier vendre
> Et si n'en cuier ja denier prendre. »

Le blessé renouvelle sa demande. L'adversaire se fait plus mystérieux encore.

> « Donc iestes vos ? » – « D'outre les flos. »

À la troisième requête, l'inconnu lève enfin le voile sur son identité :

> « Com'avés non ? » – « Jou Lanselos. » (*LMR*, v. 955- 957)

Ce nom, fameux au-delà des frontières du royaume de Logres, annonce la sévérité du châtiment à venir. La façon dont Lancelot se met en scène dans cet extrait montre que l'auteur a parfaitement conscience des pouvoirs du nom de son personnage, aussi bien sur les autres actants du récit que sur le lecteur. Les noms disséminés au cœur d'un texte, comme ici celui de Lancelot, comptent ainsi peut-être parmi les éléments du récit les plus à même de retenir l'attention au cours de la lecture. Le nom d'un auteur et, les textes n'ayant souvent pas de titre au Moyen Âge, les noms présents dans le prologue d'un roman constituent souvent la première rencontre du lecteur avec l'œuvre et font naître en lui un « horizon d'attente »[1]. Ces noms au seuil de l'œuvre ont valeur de promesse. Les noms des lieux et des individus participent à la construction de l'univers diégétique en donnant corps à ce qui est décrit, et entraînent parfois le lecteur au-delà de ses frontières lorsque des références extérieures au récit, des exemples illustres, donnent leur appui à l'univers créé. Des noms fantômes surgissent aussi, qui ne sont pas proprement inscrits dans l'œuvre et qui se manifestent au gré de rapprochements et d'associations d'idées dans l'imaginaire du lecteur. Il s'agit d'autres noms ou d'autres textes avec lesquels ceux qu'il est en train de lire cherchent à dialoguer.

[1] Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Théories des genres*, Gérard Genette (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 38-76.

Avant le texte, en son cœur, hors de lui : les noms propres auxquels le lecteur est susceptible d'être confronté sont légion, et d'une variété potentiellement infinie.

Plusieurs études leur ont été consacrées, qu'il s'agisse de chapitres ponctuels ou de vastes analyses que la critique leur a entièrement dévolues, et nombreuses sont les disciplines qui se sont penchées sur la question. Nous nous concentrerons pour notre part sur les études envisageant le nom propre dans le texte, c'est-à-dire celles portant sur la langue et la littérature, et convoquerons d'autres angles d'approche au fil de la recherche, selon les besoin de notre propos[1]. La thèse d'Yves Baudelle, soutenue en 1989, s'attache à montrer la puissance suggestive et la richesse sémantique des noms propres dans un corpus moderne allant de Balzac à Céline[2]. En amont, la démonstration logique de Saul Kripke, parue en 1980[3], avait déjà alimenté la réflexion en définissant le nom comme un « désignateur rigide », c'est-à-dire qu'il désigne le même objet dans tous les mondes possibles[4]. Cette question est aussi étudiée sur le plan linguistique à peine quelques années plus tard dans le volume que la revue *Langages* consacre au nom propre en 1982[5]. À la même période paraissent des articles épars mais non moins importants, à l'image de la synthèse que fait Eugène Nicole sur les problématiques liées au nom propre en littérature, ou de l'étude de Francis Corblin sur « les désignateurs dans le roman », parus dans un numéro de *Poétique* en 1983[6]. Dans ce sillage, la décennie suivante voit naître un certain nombre d'ouvrages majeurs. La revue *Langue française* choisit le nom propre comme objet d'étude en 1991, sous la direction de Marie-

[1] Seront notamment convoquées les études sociales et anthropologiques qui nous éclairent sur l'importance du nom propre dans la relation que les hommes nouent entre eux et dans la formation de la société, des enquêtes portant sur l'aspect juridique du nom propre et sur son usage dans les divers documents administratifs, seules aptes à nous donner une idée de ce qu'était et de ce que représentait la nomination pour un individu ayant vécu au Moyen Âge. Sur le premier point, voir Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, dans *Œuvres*, Vincent Debaene, Frédéric Keck, Marie Mauzé et Martin Rueff (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 555- 875. Sur les aspects historiques et juridiques, voir *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Publications de l'Université de Tours : Monique Bourin et Pascal Chareille (dir.), t. 1 : *Études d'anthroponymie médiévale*, 1989 ; t. 2 : *Persistance du nom unique : le cas de la Bretagne. 1. L'anthroponymie des clercs. 2. Désignation et anthroponymie des femmes. Méthodes statistiques pour l'anthroponymie*, 1992 ; t. 3 : *Enquêtes généalogiques et données prosopographiques*, 1995 ; Patrice Beck (dir.), t. 4 : *Discours sur le nom : normes, usages, imaginaire (VI^e- XVI^e siècles)*, 1997, t. 5 : *Lectures anthroponymiques : serfs et dépendants au Moyen Âge (VIII^e-XII^e siècles)*, 2002 ; George T. Beech, Monique Bourin, Pascal Chareille (dir.), *Personal Names Studies of Medieval Europe, Social Indentity and Familial Structures*, Studies in Medieval Culture XLIII, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2002 ; Anne Lefebvre-Teillard, *Le nom, droit et histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Léviathan », 1990 ; Albert Dauzat, *Les Noms de personnes, origine et évolution. Prénoms, noms de famille, surnoms, pseudonyme*, quatrième édition, Paris, Librairie Delagrave, 1932.

[2] *Sémantique de l'onomastique romanesque*, thèse soutenue en 1989 à la Sorbonne nouvelle.

[3] Saul Kripke, *La Logique des noms propres, Naming and Necessity*, Pierre Jacob et François Recanati (trad.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

[4] *Ibid.* p. 65.

[5] Jean Molino (dir.), *Le Nom propre, Langages*, 66, 1982.

[6] Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, 54, 1983, p. 233-253 ; Francis Corblin, « Les désignateurs dans les romans », *Ibid.*, p. 199- 212.

Noëlle Gary-Prieur[1]. Trois ans plus tard, son livre, *Grammaire du nom propre*, ainsi que la thèse de Kerstin Jonasson, deux références concernant le nom propre en linguistique, paraissent à leur tour[2]. Signe peut-être que les problématiques soulevées par le nom propre commencent à saturer le paysage des études linguistiques, Marc Wilmet, après des travaux antérieurs sur le nom[3], publie en 1995 un article synthétique intitulé « Pour en finir avec le nom propre ? »[4]. Les réflexions menées sur le plan linguistique se retrouvent simultanément dans le domaine de la littérature, en témoigne la parution de trois volumes collectifs consacrés au nom propre en 1994, 1995 et 1996[5]. Ces analyses, enrichissantes par bien des aspects, ne s'intéressent toutefois qu'à un corpus majoritairement moderne.

Les études s'attachant aux textes médiévaux, développées par exemple par Roger Sherman Loomis, adoptent une perspective qui leur est propre et consistent en la recherche de l'origine des noms propres cités dans les textes. On trouve ainsi dans ses livres, mobilisées au cours de l'analyse ou rassemblées en annexe, les provenances possibles des noms arthuriens, toponymes et anthroponymes, analysés d'un point de vue philologique[6]. L'étude du nom y est une recherche de sa racine et, par l'observation de l'évolution et des graphies successives et simultanées d'un même nom, une réflexion sur la transmission des textes. L'idée d'une poétique du nom propre, riche en interprétations sans qu'il soit nécessaire de se fonder sur son étude historique, émerge un peu plus tard, au tournant des années 1970 et au début des années 1980. François Rigolot affirme ainsi dans *Poétique et onomastique, l'exemple de la Renaissance*[7] que le nom propre fait constamment l'objet de « remotivations » qui

[1] Marie-Noëlle Gary-Prieur (dir.), *Syntaxe et sémantique des noms propres*, *Langue française*, 92, 1991.
[2] Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Linguistiques nouvelles », 1994 ; Kerstin Jonasson, *Le Nom propre : constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, « Champs linguistiques », 1994.
[3] Par exemple, « Arbitraire du signe et nom propre », *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 7, 1988, p. 833-842.
[4] *L'Information grammaticale*, 65, 1995, p. 3-11. Il est vrai que la même remarque revient sans cesse dès lors qu'on s'intéresse au nom propre : il échappe à toute tentative de le définir, de le classer, de le situer avec exactitude dans les parties du discours.
[5] Michèle Noailly (dir.), *Nom propre et nomination*, Actes du colloque de Brest, 21-24 avril 1994, Paris, Klincksieck, 1995 ; Martine Léonard et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le Texte et le nom*, Montréal, XYZ Éditeur, « Documents », 1996 ; Johanne Bénard, Martine Léonard, Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Les Noms du roman*, Actes du colloque « Nom propre et discours romanesque » tenu à Charlestown en mai 1992 au XXXIV[e] congrès de l'Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens (A.P.F.U.C.C), Montréal, Publications d'Études françaises de l'Université de Montréal, « Paragraphes », 1994.
[6] Voir par exemple *Celtic Myth and Arthurian Romance*, New York, Columbia University Press, 1927; *Arthurian Tradition And Chrétien De Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949; *The Development of Arthurian Romance*, Londres, Hutchinson University Library, 1963. Voir également William A. Nitze et Harry F. Williams, *Arthurian names in the Perceval of Chrétien de Troyes, Analysis and Commentary*, *University of California Publications in Modern Philology*, 38:3, 1955, p. 265-298.
[7] François Rigolot, *Poétique et onomastique, l'exemple de la Renaissance*, Droz, Genève, « Histoire des idées et critique littéraire », 1977.

« renforcent la cohérence du sens global du texte »[1]. Cette approche est aussi appliquée au texte médiéval dont Jacques Ribard[2], Roger Dragonetti[3] et Robert Guiette[4] s'attachent à montrer le fonctionnement symbolique. Le nom propre y est décrit comme un pilier du sens du texte en ce qu'il traduit la nature et le destin du personnage, posant ainsi des jalons dans le parcours du texte et dans sa compréhension. D'une grande plasticité, il peut être manipulé à l'envi et la recherche de paronomases, d'anagrammes et de métaphores dans les textes alimentent les analyses littéraires des trois critiques[5]. Le nom propre s'étudie en contexte, pris dans un ensemble de sonorités et de sémantismes qui dialoguent avec lui. Pour Roger Dragonetti, « les mots ne "signifient" rien par eux-mêmes, mais ne commencent véritablement à parler qu'au moment où, intégrés au *verbum* de la période, leur sens est accueilli comme effet de résonance du rythme dont la lettre propage les vibrations »[6].

Des analyses mêlant linguistique et philosophie étaient ces lectures en montrant l'étendue et l'importance de pratiques telles que l'étymologie au Moyen Âge. Dans la lignée des travaux d'Ernst Curtius, parus à la moitié du XX^e^ siècle[7], Howard Bloch[8] et Claude Buridant[9] s'intéressent de près à la conception médiévale de l'étymologie et en tirent des conclusions précieuses pour l'étude des textes. Tissant des liens entre la pensée du mot et la généalogie, qu'il envisage en particulier par le biais de la Table Ronde[10], Howard Bloch prouve la parenté entre l'analyse du langage et celle des structures humaines au Moyen Âge. Paraissent parallèlement à ces travaux les recherches d'Irène Rosier-Catach[11] notamment, sur

---

[1] *Ibid*. p. 23.

[2] Jacques Ribard, *Le Moyen Âge, Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, « Essais », 1984. En particulier « La symbolique du nom », p. 71 *sqq*.

[3] *La Vie de la lettre au Moyen Âge* (*Le Conte du Graal*), Paris, Seuil, « Connexions du champ freudien », 1980. En particulier « Noms et surnoms », p. 13 *sqq*. ; *« La Musique et les lettres » : Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1986, en particulier « Propos sur l'étymologie », p. 59-99.

[4] Robert Guiette, *Forme et senefiance*, Genève, Droz, 1978, en particulier « L'invention étymologique dans les lettres françaises au Moyen Âge », p. 110 *sqq*. Voir également Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, et *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e^ siècle », 2004.

[5] Voir par exemple Jacques Ribard, *Le Moyen Âge…*, *op. cit.* p. 84. Il compare notamment les noms « Logres » et « Gorre », ainsi que « Gauvain » et « Galvoie ».

[6] *La Musique et les lettres…*, *op. cit.* p. 87. Voir son étude des noms « Rutebeuf », « Soredamor » et « Énide » dans *La Vie de la lettre au Moyen Âge…*, *op. cit.*

[7] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Brejoux (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1956. En particulier « L'étymologie comme forme de pensée », p. 600-607.

[8] *Étymologie et généalogie, Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Béatrice Bonne et Jean-Claude Bonne (trad.), Seuil, Paris, 1989.

[9] Claude Buridant (dir.), *L'étymologie de l'Antiquité à la Renaissance, Lexique*, 14, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, en particulier « Les paramètres de l'étymologie médiévale », p. 11-56.

[10] *Étymologie et généalogie…*, *op. cit.* p. 271 *sqq.*

[11] Irène Rosier-Catach, *La Parole comme acte, Sur la grammaire et la sémantique au XIII^e^ siècle*, Paris, Vrin, « Sic et Non », 1994 ; et avec Nicole Bériou et Jean-Patrice Boudet (dir.), *Le Pouvoir des mots au Moyen Âge : Études réunies*, Turnhout, Brepols, « Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge », 2014. Voir aussi sur une question qui touche au nom propre, avec Alain de Libéra, « L'analyse de la référence dans la pensée

la grammaire et la pensée de la langue au Moyen Âge, qui éclairent encore davantage les enjeux du langage pour les médiévaux. Ces approches historiques croisent des recherches plus précisément concentrées sur la littérarité des textes.

Le nom propre en littérature est à l'origine d'un ensemble de motifs et de procédés narratifs que la critique a en partie pu mettre au jour. L'intérêt pour le nom propre se déplace alors de son interprétation et de sa sémantique au rôle structurant qu'il peut jouer au sein de l'intrigue, notamment dans l'élaboration des personnages et de l'univers fictionnel. Donald Maddox interroge spécifiquement les rencontres dans les récits qui permettent au héros de se découvrir et de prendre conscience de son être[1]. Florence Plet-Nicolas établit quant à elle que les noms propres du *Tristan* en prose sont des outils particulièrement efficaces pour parvenir à « la création d'un monde »[2]. Ils situent dans le temps et dans l'espace, et positionnent les personnages sur l'échiquier de l'intrigue. Jane Bliss, dans sa thèse publiée l'année suivante[3], recense les motifs et situations types liés à la présence ou à l'absence du nom propre[4] dans la littérature médiévale. Selon elle, les schémas se reconnaissent d'un texte à l'autre et montrent l'affection des auteurs pour cette notion. Richard Trachsler, étudiant les « interférences » à l'œuvre dans la littérature médiévale, établit qu'ils doivent en outre être envisagés comme des « marqueurs » de matière[5]. Enfin, Vanessa Obry[6] et Madeline Jeay[7] se focalisent sur les modes de désignation dans les textes – les noms propres, mais pas uniquement – comme point de départ de la construction du personnage pour Vanessa Obry, de la figure de l'auteur pour Madeleine Jeay. L'intérêt de ces deux études repose notamment sur la façon dont elles confrontent le nom propre aux autres moyens possibles de désigner un être.

Il faut ajouter à ce panorama critique de nombreuses analyses ponctuelles, notamment lexicales et syntaxiques, qui gravitent autour de la question du nom propre et nourrissent la réflexion sur ses emplois dans le récit. Sur la syntaxe du nom propre, signalons notamment

---

linguistique médiévale », *Histoire des idées linguistiques*, Sylvain Auroux (dir.), t. 2 : *Le développement de la grammaire occidentale*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1992, p. 127-158.

[1] Donald Maddox, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

[2] Florence Plet-Nicolas, *La Création du Monde, Les noms propres dans le roman de* Tristan en prose, Paris, Honoré Champion, 2007.

[3] *Naming and Namelessness in Medieval Romance*, Cambridge, D.S. Brewer, 2008.

[4] Pour un inventaire des motifs liés au nom propre, voir l'index d'Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers, XII^e^-XIII^e^ siècles*, Genève, Droz, 1992.

[5] Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures, Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Gottingen, Tubingen und Basel, 2000, p. 20.

[6] *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 », 2013.

[7] *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale, « mult volentiers me numerai »*, Paris, Classiques Garnier, « Recherches littéraires médiévales », série « Le Lyrisme de la fin du Moyen Âge », 2015.

l'article de Michèle Perret sur la référence[1], ainsi que l'étude que Dominique Lagorgette consacre aux « expressions qui prédiquent le nom »[2]. Concernant le lexique susceptible de graviter dans son entourage, citons l'étude lexicale de Lucien Foulet sur l'emploi des titres *sire* et *mesire*[3], ainsi que le volume de *Médiévales* sur la renommée[4]. Ces analyses, issues d'un travail de relevé et de classification minutieux, sont particulièrement utiles au moment d'entrer dans les plus fins détails des textes, lorsqu'il faut éclairer le sens d'occurrences délicates, ou distinguer les emplois relevant d'une écriture codifiée de ceux pouvant être imputés à l'œuvre de création des auteurs.

Tout aussi détaillées et précises sont les analyses plus proprement littéraires consacrées à un personnage, une œuvre ou un motif lié au nom. On ne peut que remarquer combien la thématique est prégnante et semble travailler un nombre conséquent de récits. Pour s'en tenir au Moyen-Âge et au roman, outre les monographies de Vanessa Obry et de Florence Plet déjà citées portant sur les romans en vers du XII^{e} et XIII^{e} siècle et sur le *Tristan* en prose[5], nous recensons des études sur le *Bel Inconnu*[6], le *Chevalier aux deux épées*[7], *L'Âtre périlleux*[8], les romans de Chrétien de Troyes[9], les personnages de Lancelot[10] et de Sagremor[11] et quelques personnages secondaires types[12]. Le numéro de *Senefiance* sur le personnage[13] permet également d'aborder, de manière plus ou moins directe, la dénomination du personnage et la construction de son identité. Cette vue d'ensemble n'est pas exhaustive. Elle permet néanmoins de constater l'importance des questions soulevées par le nom propre dans

[1] Michèle Perret, « Histoire, nomination, référence », *LINX*, 32, 1995, p. 173- 189.
[2] Dominique Lagorgette, « *Avoir a non :* étude diachronique de quelques expressions qui prédiquent le nom », *Ibid*. p. 113- 132.
[3] Lucien Foulet, « *Sire, Messire* », *Romania*, 281 :1, 1950, p. 1-48 et p. 180-221. Voir également Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^{e} et XIII^{e} siècles*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1986, p. 37 *sqq.*
[4] *La Renommée*, *Médiévales*, 24, 1993.
[5] Voir également Damien de Carné, « Le carnaval des écus dans le *Tristan en prose* », *Revue des Langues Romanes*, 113, n° 2, 2009, p. 413–34.
[6] Michèle Perret, « Statut du nom propre dans *Le Bel Inconu* », *Le Chevalier et la merveille dans* Le Bel Inconnu *ou le beau jeu de Renaut*, Jean Dufournet (dir.), Paris, Champion, 1996, « Unichamp », p. 91- 110.
[7] Douglas Kelly, « The Name Topos in the *Chevalier aux deux épées* », *"Por le soie amisté"*, *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Keith Busby, Catherine M. Jones (dir.), Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 2000, p. 257- 268.
[8] Annie Combes, « *L'Âtre périlleux* : cénotaphe d'un héros retrouvé », *Romania*, 113 :1-2, 1992-1995, p. 140-174.
[9] Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, La Griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, notamment p. 319 *sqq*.
[10] Marie-Luce Chênerie, « L'anonymat de Lancelot du Lac dans les préludes d'une carrière héroïque », *Littératures*, 1984, 11, p. 9-17 ; « Le thème du nom dans la carrière héroïque de Lancelot du Lac », *Littératures*, 1985, 12, p. 15-29.
[11] Marie-Luce Chênerie « Sagremor encore… », *L'Œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française, Réminiscences, résurgences, et réécritures*, Claude Lachet (dir.), Paris, Champion, p. 59-72.
[12] Bénédicte Milland- Bove, *La demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^{e} siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006.
[13] Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Actes du 31^{e} colloque du CUER MA, 9, 10 et 11 mars 2006, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, « *Senefiance* », n° 53, 2007.

l'approche des textes mais aussi, sans doute, dans le processus de leur création. À notre tour, nous souhaitons explorer ce pan de la création littéraire médiévale, en nous penchant sur un corpus moins étudié, composé de romans arthuriens en vers tardifs des XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

La fin du Moyen Âge central voit se consolider le système de double dénomination formé d'un prénom et d'un patronyme tel que nous le connaissons aujourd'hui[1]. Elle connaît aussi des évolutions politiques qui font vaciller les certitudes de la noblesse et modifient la perception que certaines classes sociales peuvent avoir du rôle qui leur revient dans la société[2]. Parallèlement à ces modifications d'ordre juridique et social, d'autres se mettent en place sur le plan moral et religieux. Michel Zink[3] observe l'émergence de la notion d'individu à partir du XII^e^ siècle, ainsi que le développement d'une sensibilité et d'une subjectivité dont on trouve les traces dans les textes, en particulier les romans arthuriens. La scolastique médiévale constitue également un horizon intéressant. Faisant suite aux réflexions menées de longue date sur le langage par les auteurs antiques ou par Isidore de Séville, les philosophes médiévaux, avant même le XIII^e^ siècle, s'interrogent sur la transparence et la motivation du langage, et sur son lien avec les réalités qu'il permet d'énoncer. Traversant tout le Moyen Âge, la querelle des universaux questionne notamment l'existence concrète de mots qui nous permettent de classer et de saisir le monde qui nous entoure[4]. Lors de la production de nos textes, dont les plus anciens datent du dernier tiers du XIII^e^ siècle, une tension demeure. S'il apparaît que la théorie de l'arbitraire du signe gagne du terrain dans le domaine de la philosophie spéculative, la permanence, dans la pratique, de références à Isidore de Séville et sa présence dans les manuels scolaires[5] maintient une forme de motivation du langage. Cet écart entre idées du temps et pratiques héritées nous paraît digne d'intérêt[6]. Situé à la croisée de considérations sur l'identité, la subjectivité et le langage, le nom propre est un angle d'étude pertinent pour développer notre compréhension du texte médiéval, en particulier lorsqu'il est question de textes tardifs.

---

[1] Anne Lefebvre-Teillard, *Le nom, droit et histoire*, *op. cit.*

[2] Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, Aux origines de la littérature française, 1100-1250*, Paris, Presses Universitaires de France, « Moyen Âge », 1999 ; et avec Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, préf. Jacques Le Goff, 1979.

[3] *La Subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985. Voir également Édouard-Henri Wéber, *La Personne humaine au XIII^e^ siècle, l'avènement chez les maîtres parisiens de l'acception moderne de l'homme*, Paris, Vrin, 1991 ; Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette (dir.), *Personne, personnage et transcendance aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999.

[4] Voir Alain de Libera, *La querelle des universaux, de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Des Travaux », 1996.

[5] Voir Jacques Elfassi et Bernard Ribémont (dir.), *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII^e^- XV^e^ s.)*, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 16, 2008.

[6] Chacun de ces aspects du contexte est développé ultérieurement. Voir p. 220 *sqq.*

Les Merveilles de Rigomer, vraisemblablement écrit vers 1270[1], met en scène les héros arthuriens, en priorité Lancelot et Gauvain, chargés par leur roi de venir en aide à une demoiselle en mettant fin aux sortilèges de la cité de Rigomer. *Cristal et Clarie*, datant des mêmes années[2], raconte les aventures de Cristal, jeune chevalier épris d'une femme qu'il a vue en rêve et dont il ignore le nom. Sa quête vers Clarie, qui les mène tous deux à un mariage, est l'occasion pour l'auteur, qui emprunte certains passages notamment à Chrétien de Troyes, d'élaborer un centon de citations. *Floriant et Florete* et *Claris et Laris* auraient aussi été créés durant la même décennie[3]. Floriant, jeune prince orphelin élevé par Morgane ignore son identité et découvre qui il est après avoir rejoint la cour d'Arthur. Il venge son père assassiné et épouse une jeune femme, Florette. Après quelques mois d'un mariage heureux, Floriant reprend les chemins de l'errance accompagné de Florette pour réaffirmer ses qualités de chevalier. *Claris et Laris* met aussi en scène une union indéfectible, illustrée cette fois par deux amis. Claris et Laris, éduqués à la cour de Gascogne, décident de parfaire leur apprentissage en se rendant auprès d'Arthur. Au cours des trente mille vers qui constituent ce roman, ils se trouvent confrontés à tous types d'aventures, surmontent les séparations, et parviennent au terme de leur initiation chevaleresque et amoureuse couronnés de gloire. *Melyador* est le roman le plus tardif de l'étude et le seul dont nous connaissons le nom de l'auteur. Sa première version est située vers 1360[4], soit près d'un siècle après les quatre autres récits. Il se focalise sur la réussite d'un jeune chevalier qui donne son nom au roman et dont les prouesses lui permettent de remporter le prix d'une quête de cinq ans, la main de la belle Hermondine.

L'unité du corpus repose à la fois sur l'appartenance des textes à la matière de Bretagne et à la tradition arthurienne, sur leur postériorité aux grands cycles en prose, et sur une forme d'expression commune, l'octosyllabe. Notre recherche se veut ainsi complémentaire des travaux de Florence Plet qui s'intéresse à la prose et à une seule œuvre, et de ceux de Vanessa Obry, qui examine la désignation dans des romans en vers plus anciens et

[1] *Les Merveilles de Rigomer*, W. Förster et H. Breuer (éd.), Dresde, « Gesellschaft für romanische Literatur », 1908-1915, 2 t.
[2] *Cristal et Clarie, altfranzösischer Abenteuerroman des XIII*, H. Breuer (éd.), Dresde, « Gesellschaft für romanische Literatur », 1915.
[3] Corinne Pierreville situe la création de *Claris et Laris* également aux alentours de 1270, voir *Claris et Laris*, Corinne Pierreville (éd.), Paris, Honoré Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 2007. La composition de *Floriant et Florete* est située après 1268 par ses éditeurs, *Floriant et Florete*, Annie Combes et Richard Trachsler (éd. et trad.), Paris, Champion, « Champion classiques, Moyen Âge », 2003. Les deux romans présentent des vers en commun, voir notamment *Floriant et Florete*, éd. cit. p. XLIV.
[4] Froissart, *Melyador, roman en vers de la fin du XIV^e siècle*, Nathalie Bragantini-Maillard (éd.), Michel Zink (pref.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2012, 2 t.

n'appartenant pas à une même matière[1]. Sélectionner plusieurs romans autonomes – leurs intrigues respectives ne dépendent d'aucune autre et aucun ne prétend s'insérer dans un cycle – nous permet d'examiner, dans une démarche comparative, comment différents récits choisissent de se greffer sur une production existante et, parallèlement, de rendre compte de ce que leurs auteurs ont identifié comme les marques du roman arthurien. À première vue, celles-ci varient selon les textes. *Claris et Laris* et *Les Merveilles de Rigomer*, deux romans à quêtes multiples, partagent un usage de la *conjointure* qu'on ne retrouve pas dans les autres romans[2]. Froissart choisit une temporalité inédite dans les romans en vers en plaçant son intrigue avant les exploits de la Table Ronde et l'entrée en scène de Merlin (v. 28-37). *Floriant et Florete* choisit de mettre en lumière Morgane, absente ou presque des autres textes. *Cristal et Clarie*, qui n'utilise aucun nom arthurien mais présente un schéma narratif tout à fait comparable à ceux des autres romans du corpus, s'intéresse plutôt à des épisodes précis des romans de Chrétien de Troyes, comme le combat contre le serpent cracheur de feu dans *Yvain*, qu'il compile aux côtés d'extraits d'autres œuvres. Ces quelques divergences laissent penser que la réception du roman arthurien diffère selon les auteurs, et nous invitent à définir plus précisément la matière arthurienne d'après l'usage qu'ils en font dans leurs textes.

La versification est aussi une ressource pour l'analyse du nom. Les noms propres apparaissent tantôt exhibés à la rime et rehaussés par de nombreux échos dans le texte, tantôt rejetés en début de vers et comme atténués. Les procédés rhétoriques pouvant nourrir le sémantisme d'un nom sont ainsi plus aisément perceptibles lorsqu'ils sont pris dans le vers. Le choix de l'octosyllabe manifeste en outre une orientation esthétique particulière, que partagent les cinq textes. Alors qu'à partir du XIII^{e} siècle la prose est couramment employée, et que le roman se déploie volontiers en longues sommes structurées par une finalité eschatologique, nos romans continuent d'utiliser une forme désuète et décrivent un monde sans fatalité ni graal. La chevalerie qu'on peut y découvrir est une chevalerie *terrienne*, noble de sang et de cœur, ayant une haute idée de sa fonction et de la conduite qu'elle doit adopter, mais jamais religieuse. Le recours au vers, loin de simplement réunir nos romans au moyen d'un critère formel, indique aussi, malgré les particularités de chacun, que les récits à l'étude conçoivent l'univers arthurien d'une manière similaire.

D'autres spécificités, outre la façon dont chaque œuvre s'approprie la matière arthurienne, viennent nourrir la confrontation des textes. La longueur variable des différents

[1] *Le Conte de Floire et de Blanchefleur*, *Ille et Galeron*, *Galeran de Bretagne*.
[2] Voir Douglas Kelly, « Multiple Quests in French Verse Romance : *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », *L'Esprit créateur*, 9- 4, été 1969, p. 257-267.

romans est une première source de diversité. Les plus courts, *Cristal et Clarie* et *Floriant et Florete*, sont d'une longueur comparable à celle des romans de Chrétien de Troyes[1] tandis que les *Merveilles de Rigomer*, d'un peu plus de dix-sept mille vers, *Claris et Laris* et *Melyador*, tous deux longs de près de trente mille vers, semblent chercher à concurrencer, par leur ampleur, les sommes en prose. Ces écarts ne sont pas sans conséquence sur la narration. Si des motifs semblables se retrouvent d'un récit à l'autre, force est de constater que leur traitement varie et peut être mis en relation avec la longueur du texte. Alors que les récits les plus courts restent le plus souvent focalisés sur leur héros, les romans les plus longs, pour éviter que le récit ne devienne monotone ou pour produire une compilation de tout ce qui se fait de mieux dans le roman arthurien, n'hésitent pas à fragmenter davantage la trame de la narration. La succession d'aventures des romans les plus brefs se complique ainsi dans les textes les plus développés d'un travail de *conjointure* qui donne à voir les exploits de différents personnages en produisant l'illusion de leur simultanéité. Ces enchevêtrements, qui s'appuient souvent sur la hiérarchisation des aventures et de leurs héros selon différents niveaux de narration, modifient l'approche du nom propre et de la dénomination. Plus le roman est long et complexe, plus il devient nécessaire de rappeler régulièrement les caractéristiques et le rôle des personnages, et plus il devient difficile de les situer sur l'échiquier de l'intrigue. À cela s'ajoute une forte tendance à multiplier les personnages, au risque de ne plus pouvoir les différencier de manière efficace. Le rôle classificateur du nom propre, qui est aussi vecteur de l'unicité de celui qui le porte, est mis en péril. Des stratégies particulières en matière de dénomination, propres à ces textes, sont alors mises en œuvre pour remédier aux défauts causés par les longueurs et pour soutenir l'architecture du roman.

Différentes tonalités et formes littéraires sont par ailleurs mobilisées par nos récits, qui influencent l'univers arthurien proposé par chacun et lui donnent une coloration particulière. L'épique apporte ses combats grandioses dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*. Il redessine les contours du couple de héros dans *Claris et Laris* dont les protagonistes réécrivent à la fois le type du chevalier solitaire et l'idéal du couple courtois. Il infléchit aussi quelque peu le modèle de l'ennemi dans *Floriant et Florete* en faisant de l'opposant majeur un sénéchal traître et déloyal tel qu'on en rencontre dans les chansons de geste. *Cristal et Clarie* préfère une inspiration allégorique qui enrichit la thématique courtoise du roman. Le long prologue écrit à la première personne décrit les douleurs provoquées par la flèche d'Amour, et la quête trouve son mobile dans le songe liminaire du héros, qui aperçoit en rêve

[1] Les romans de Chrétien de Troyes font de 6702 vers pour *Cligès* à 9066 vers pour le *Conte du Graal*. *Floriant et Florete* compte 8278 vers, et *Cristal et Clarie* 9084 vers.

une jeune femme dont il s'éprend immédiatement. Froissart développe lui aussi la dimension courtoise du roman arthurien en ayant en particulier recours aux formes lyriques. L'insertion de virelais, de rondeaux et de ballades composés et chantés par les personnages enrichit le récit de réflexions sur l'art poétique et donne aux scènes d'introspection amoureuse, qui se développent volontiers aux abords des poèmes, une intensité particulière. Les décalages que l'on décèle dans les *Merveilles de Rigomer* confèrent au texte une tout autre orientation et sabotent par endroit les tentatives de ses personnages d'acquérir un plus grand prestige. Empruntant parfois au fabliau, comme lorsque Lancelot court un ustensile de cuisine à la main suivi de son hôte et de son hôtesse nue, en pleine nuit, après des voleurs (v. 3350-3414), ce roman se définit surtout par sa propension à la parodie. Qu'il détourne des lieux communs du roman arthurien[1], ou qu'il tisse des relations intertextuelles plus précises[2], ce texte désacralise l'univers d'Arthur et fait de ses chevaliers les plus prestigieux des êtres parfois ridicules et capables d'erreur.

La datation du corpus, composé de quatre récits écrits vers la fin du XIII[e] siècle, et du dernier roman arthurien en vers, écrit près d'un siècle plus tard, permet aussi d'envisager les textes dans une perspective diachronique. Il s'agit d'esquisser modestement à la suite d'autres travaux[3], et pour autant qu'une étude sur le nom permette des conclusions aussi générales, quelques lignes de l'évolution de la matière arthurienne. Les statistiques et analyses effectuées à partir de nos textes, comparées entre elles et à celles que nous produisons à partir des œuvres de Chrétien de Troyes, peuvent contribuer à nourrir cette réflexion.

[1] Il retravaille notamment le motif de la demoiselle demandant de l'aide qui devient une mauvaise demoiselle critiquant, à peine le prologue achevé, l'incompétence des chevaliers. La fin de la quête est aussi détournée : Gauvain, élu de Rigomer, refuse le mariage avec celle qu'il a délivrée ainsi que la couronne qu'on lui propose.

[2] On devine Rainouart sous les traits du Lancelot cuisinier, et l'ensemble de la quête ainsi que la sélection de l'élu possède plusieurs points communs avec la quête du Graal tout en en proposant une version résolument laïque. Voir notamment Isabelle Arseneau, « Lancelot échevelé: la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Chantale Connochie-Bourgne (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « *Senefiance* », 50, 2004, p. 9-21 ; Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans *Les merveilles de Rigomer* », *Vox romanica*, 52, 1993, p. 180-193 ; Neil E. Thomas, « The Secularisation of Myth : Les Merveilles de Rigomer As a Contrafactura of the French Grail Romances », *Myth and its Legacy in European Literature*, Françoise Le Saux et Neil E. Thomas (dir.), Durham, University of Durham Press, 1996, p. 159-169 ; Adeline Latimier, « *Les Merveilles de Rigomer* : un " conte ridicule " ? », *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Margarida Madureira, Carlos Clamote Carreto, Ana Paiva Morais (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016.

[3] Voir notamment Beate Schmolke-Hasselmann, *The Evolution of Arthurian Romance, The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, Margaret et Roger Middleton (trad.), Cambridge University Press, 1998; Keith Busby, Douglas Kelly, Norris J. Lacy (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1989, 2 t.; Christine Ferlampin-Acher, « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 2011, p. 258-294.

Certains textes, dont la présence s'imposait à première vue dans le corpus principal, peuvent paraître faire défaut. *Escanor* est sans doute de ceux-là. C'est pour ne pas briser l'unité d'un corpus qui rassemble des textes autour d'une vision assez commune de l'univers arthurien que ce roman a été laissé de côté. Composé vers 1280[1], ce récit est le dernier roman arthurien en vers avant *Melyador*. Si sa forme versifiée et la date de sa création lui permettaient de figurer légitimement dans notre étude, d'autres critères nous ont conduits à l'en écarter[2]. Qu'*Escanor* soit écrit en vers ne doit pas masquer sa parenté avec les textes en prose, dont il tire une partie de son personnel. Une définition eschatologique du temps soumis à la fatalité y concurrence le cadre mythique que l'on trouve habituellement dans les romans en vers, et qui prévaut largement dans ceux de notre corpus. Inscrits dans le temps, les personnages sont de fait marqués par leur passé, ce qui nourrit une thématique de la vengeance rare dans nos textes où domine l'idéal courtois. À la tonalité profane du début du récit se substitue, notamment en fin de roman, une inspiration beaucoup plus religieuse. Après la mort de son épouse et pour lui rendre hommage, Escanor a renoncé à ses richesses et à sa position dans le siècle, et vit une retraite spirituelle dans un ermitage[3], comme le feront aussi après lui Girflet et son épouse. Les trajectoires de nos héros dans les romans qui leur sont consacrés s'acheminent au contraire vers l'acquisition d'un statut toujours plus prestigieux, d'une renommée toujours plus grande, qui se solde pour les nouvelles recrues de la Table Ronde par un mariage avec une fille de roi pour Melyador et Cristal, un couronnement pour Claris et Laris, un empire pour Floriant. Cette évolution dans le roman de Girart d'Amiens rapproche considérablement sa création des cycles en prose et modifie la coloration de motifs traditionnels, comme certains éléments du merveilleux. Les visions qu'Escanor reçoit au terme de sa vie[4], avant de mourir saintement, contrastent ainsi avec celles que l'on rencontre dans notre corpus. Dans *Claris et Laris* et dans *Les Merveilles de Rigomer*, les rares apparitions qui nous sont données à lire sont le fruit d'enchantements féeriques destinés à embrumer l'esprit[5], ou constituent l'amorce de scènes prometteuses contrecarrées par une

[1] Girart d'Amiens, *Escanor*, Richard Trachsler (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1994, 2 t.
[2] *Ibid.* t. 1, p. 81 *sqq.*
[3] À partir du vers 24685.
[4] Il voit des anges et des archanges accueillir l'âme de l'ermite après sa mort, puis voit son épouse également décédée lui rendre visite juste avant de mourir (v. 24841- 916 ; v. 25140-190).
[5] Dans *Claris et Laris*, la fée Madoine trompe les hommes pour les disperser dans la forêt de Brocéliande. Gauvain croit par exemple voir son père mort (v. 16984-17277). Certains sortilèges de Rigomer ne doivent également être constitués de mécanismes escamotables ou d'illusions optiques puisqu'ils s'évanouissement à l'arrivée de Gauvain (v. 14425-500). On y rencontre le terme « engien » à plusieurs reprises (v. 14428, 14440, 14498).

chute parodique[1]. Les visions d'Escanor relèvent de la catégorie du miracle, tandis que celles de nos personnages correspondent plutôt à la définition du *mirabilis* païen[2].

Il faut surtout signaler que ce texte se prête peut-être moins à l'étude du nom propre que ceux que nous avons retenus. Bien que le récit nous donne à lire le lignage de son protagoniste[3], ce qui permet d'étudier le nom en tant qu'il est pris dans un système, l'analyse est restreinte par le fait que l'intrigue principale a peu à voir avec une quête du nom. Elle ne repose ni sur l'initiation d'un jeune chevalier, ni sur la nécessité pour un combattant aguerri de reconquérir une gloire perdue. Ces deux motifs narratifs habituels du roman arthurien et qui structurent les récits du corpus sont absents d'*Escanor*. Les cheminements vers la révélation du nom ou les moyens par lequel un renom s'accroît, s'entache ou se restaure, centraux dans nos textes, y sont nettement moins développés. Certaines problématiques sont tout de même abordées, notamment l'incognito. Keu condamne ainsi, assez tôt dans le roman, les chevaliers qui ne portent pas leurs propres armes et empêchent leur identification[4]. Lui-même pourtant, lors d'un tournoi quelques temps plus tard, choisit de combattre équipé d'autres armes que les siennes et suscite émerveillement et interrogations[5].

Si *Escanor* se distingue trop des romans sélectionnés pour être étudié avec eux d'une manière qui soit cohérente et qui rende justice à chaque texte, il apparaît aussi qu'il ne peut être complètement exclu de notre travail. Il serait de même intéressant de convoquer de temps à autres d'autres œuvres pour faire dialoguer notre corpus avec la production du Moyen Âge. L'étude comparée des différentes réalisations d'un même motif ou d'une aventure semblable, notamment dans les romans contemporains[6] de nos récits, pourrait certainement être profitable à notre analyse. De même, la convocation d'autres genres pourrait aussi enrichir notre propos. Nous avertissons cependant notre lecteur. Cette volonté, présente dès les premiers moments de la recherche, n'a pu que partiellement être mise en œuvre. Il s'est avéré au fil de l'analyse que la minutie et l'attention au détail exigées par l'étude des noms propres dans le corpus ne permettait pas l'examen précis et systématique de textes supplémentaires. L'intérêt d'une telle entreprise ne fait aucun doute ; elle n'apparaît toutefois dans ce travail que sous une forme embryonnaire. Outre les romans à l'étude, nous avons ainsi concentré

[1] Dans *Les Merveilles de Rigomer* en particulier, des bruits de chasse se font entendre en pleine nuit et en pleine forêt, alors que Lancelot est parfaitement seul et qu'il avait commencé à dormir. On s'attend à voir surgir une *maisnie Hellequin*. C'est une simple bête sauvage qui saute d'une broussaille et termine aussitôt sa course cuisinée sur le feu de Lancelot (v. 1190-1230).
[2] Jacques Le Goff, « L'imaginaire médiéval », *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 466.
[3] V. 13479-620.
[4] V. 1377.
[5] V. 3448- 3851.
[6] Voir bibliographie.

notre attention sur les récits de Chrétien de Troyes. En plus des remarques et statistiques – quantité de noms propres, fréquence, présence à la rime…[1]– que nous avons pris soin d'établir nous-mêmes, les observations de Danièle James-Raoul sur l'art du maître champenois[2] permettent notamment d'étudier la part d'héritage qui fonde nos œuvres et ce qui relève davantage des tendances propres aux auteurs ou plus généralement aux textes tardifs.

Le nom dans la diégèse : le chronotope, les personnages, la structure du récit

A priori facile à identifier dans un texte, ne représentant qu'une petite unité à l'échelle d'un roman, le nom propre est un élément linguistique qui se laisse saisir assez simplement. Ses implications dans le récit sont pourtant nombreuses, et les problématiques qu'il soulève, très diversifiées.

En identifiant les composants du cadre romanesque, les noms propres contribuent à la définition du chronotope de l'intrigue. Toponymes et repères chronologiques indiquent les contours de l'univers décrit et, par le dévoilement successif des lieux parcourus et la présence de jalons temporels, prennent part à la cadence du récit. La nature des noms retenus a naturellement son importance. Si le monde arthurien est un univers fictionnel imaginaire, il demeure qu'il entretient avec le réel des relations qu'il n'est pas toujours aisé de mettre au jour. Les noms du calendrier utilisés pour rendre compte de l'écoulement du temps sont issus des grands événements de la liturgie chrétienne et de la célébration de ses saints. Ils se mêlent cependant à des héritages folkloriques et païens notamment mis en lumière par Philippe Walter[3] qui, en plus de situer les faits sur l'axe du temps, peuvent leur donner une signification toute particulière. Il importe de regarder dans nos romans quels aspects de ces noms sont privilégiés, s'ils ne visent qu'à donner une information factuelle, si, au contraire, ils chargent cette information d'un sens plus profond, ou s'il ne s'agit pas, parfois, seulement d'un leurre. Une ambiguïté semblable touche les noms de lieux. Départager les noms fictifs des noms réels n'est pas tâche aisée, d'autant que l'idée de chercher spontanément à les distinguer n'était probablement pas présente à l'esprit des médiévaux. Il y a là aussi une *marche*, moins frontière ou limite que lieu de transition, susceptible d'établir des ponts entre l'imaginaire du monde breton et les connaissances du lecteur et de l'auteur issues de la réalité.

[1] Voir première partie de la thèse.
[2] *Chrétien de Troyes, La Griffe d'un style, op. cit.*
[3] Philippe Walter, *La Mémoire du temps, Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à* La Mort Artu, Paris, Champion, 1989 ; *Mythologie chrétienne, Fêtes rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, deuxième édition revue et complétée, 2005.

La mixité des territoires bretons a déjà été constatée[1]. Il nous paraît important d'aller voir au-delà de cette vérité générale et d'observer quels aspects particuliers de la réalité peuvent être représentés dans nos textes au moyen des noms propres, quels autres peuvent être escamotés, en quoi la fiction rejette, révèle ou transforme le monde qui l'a vue naître.

Un univers fictionnel[2] abrite un certain nombre de créatures, variable selon les textes, dont certaines se trouvent désignées par des noms propres. Entreprendre leur étude en partant de ces dénominations ouvre plusieurs voies. Une première évidence, celle que tous les êtres vivants mis en scène dans les romans ne sont pas nommés, nous contraint à examiner ce qui autorise l'accès au nom. L'importance du rôle tenu par un actant dans le récit semble déterminer son accès au nom propre. Plus la conduite de celui-ci a d'impact sur le dénouement de l'intrigue, plus il est à même de recevoir un nom. En toute logique, du statut actantiel du référent dépendrait l'existence pour lui d'un nom propre, et le soin que l'on apporterait à sa création[3]. Or cette hiérarchie se montre rapidement imparfaite. Les hommes d'Arthur, quand bien même ils n'occupent qu'un rôle de figurant comme dans *Melyador*, *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*, sont toujours nommés. Lors des scènes épiques de *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*, de longues listes de noms sont formulées, dans lesquelles sont désignés des dizaines de combattants. Ceux-ci n'ont d'intérêt que par leur nombre, ne sont pas individualisés, n'ont pas d'histoire propre, mais ils portent pourtant un nom. Il n'est pas rare non plus de constater que les noms propres des actants de second rang sont plus développés que ceux des héros. Toute *ordenance* dans le personnel, selon l'expression chère à Froissart, s'effondre même lorsqu'on considère les noms féminins. Rien ne discrimine, du point de vue de l'appellation, dans *Melyador*, Florée (v. 69) instigatrice de la quête, habile stratège douée d'une faculté de persuasion hors pair, de Florée (v. 4807) jeune demoiselle rencontrée au cours de l'errance et que l'on ne revoit jamais. Rien non plus ne prédispose le nom de « Florete » à être porté par une héroïne, quand des formes semblables désignent traditionnellement une demoiselle type qui a besoin d'être secourue (« Florence », *Mel*. v. 10704 ; « Flor Desiree », *LMR* v. 707), ou le serviteur d'un personnage secondaire (« Flori », *Mel*. v. 23107). D'autres éléments que le seul rôle du personnage dans le roman sont manifestement à prendre en compte si l'on souhaite comprendre la répartition et les choix des noms opérés par les auteurs. Les effets de mode, la lisibilité immédiate du nom, qui dans certains cas doit exprimer très clairement dès la première lecture le rôle du personnage, la

[1] Paul Zumthor, *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Poétique », 1993.
[2] Sur cette notion, voir p. 25 *sqq.*
[3] Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* « Le personnel arthurien et romanesque », p. 314 *sqq.*

sensibilité des noms fictionnels à l'évolution des dénominations dans la réalité, la tonalité mobilisée dans tel passage du récit, ou encore l'adéquation du nom propre en termes de volume et de sonorités avec le vers qui doit l'inclure font partie des pistes à explorer.

Le nom propre, en tant qu'il a pour fonction essentielle de désigner de manière fixe et univoque un individu et de signaler par ce même moyen son unicité, a partie liée avec la construction du personnage. Du nom du référent dépend en partie sa réception. Pour Vincent Jouve, trois modes de réception sont possibles pour un personnage de fiction selon l'effet qu'il produit sur le lecteur[1]. Bien que ces catégories demandent à être reconsidérées en fonction de la pensée médiévale[2], l'idée générale nous paraît pertinente pour saisir la part de la dénomination dans la construction du personnage et dans sa compréhension par le lecteur. Au moment où se développe dans la société la conscience de l'individu et où se répand, notamment en littérature, la représentation d'une forme de subjectivité, lit-on dans les textes des tentatives de rendre uniques et individualisés les personnages ? Que disent le nom propre qui leur est donné, et la façon dont il leur est donné, des individus qui peuplent le roman ? La thèse de Vanessa Obry, qui porte sur tous les désignateurs utilisés par le texte[3], s'est attachée il y a peu à étudier sur un plan linguistique les stratégies mises en œuvre par plusieurs romans en vers pour construire leurs personnages principaux. Interroger le nom propre dans notre corpus permettrait de mener une analyse à la fois plus modeste et plus ciblée, en laissant de côté la catégorie des pronoms et en ne convoquant les noms communs que dans la mesure où ils apportent des informations significatives sur le référent[4], et plus générale, en prenant en compte l'ensemble des acteurs des romans et non seulement leurs protagonistes. Il s'agit d'examiner la fréquence d'emploi des noms (s'ils sont à usage unique ou récurrents), leur mode d'introduction (avec présentation en règle ou insérés de manière abrupte[5]), leur facture (composition et degré d'originalité), ainsi que leur maintien dans le récit (le même nom est toujours employé ; il varie ; il alterne avec d'autres expressions) et de mettre ces résultats en rapport avec le rôle occupé par le référent dans l'intrigue. En étudiant ainsi le nom pris dans la trame du récit, nous souhaitons mettre au jour ce qu'il révèle de l'identité du personnage (stable, peu définie, en évolution), et ce qu'il dit de sa place dans l'univers diégétique (résonance avec d'autres noms, effets de symétrie, dissonances). Croiser ces approches

[1] L'« effet-personnage », l'« effet-personnel », et l'« effet-personne ». Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2nde édition, 1998.
[2] La notion de personnage, par exemple, pose question au Moyen Âge. Voir p. 242 *sqq*.
[3] C'est-à-dire, en plus du nom propre, les pronoms et les groupes nominaux formés sur des noms communs. Voir *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit*.
[4] Nous laissons de côté les dénominations génériques du type « le chevalier » ou « la pucelle », et ne retenons que les expressions dénotant un aspect particulier du personnage, une qualité ou un défaut.
[5] Voir Michèle Perret, « Histoire, nomination, référence », art. cit.

permet d'appréhender le personnage aussi bien en tant que représentation d'un être humain dans le texte, qu'en tant que partie d'un univers diégétique dans lequel il doit s'intégrer.

Le nom propre a fonction de repère[1]. Non seulement il permet au lecteur de reconnaître les éléments de la diégèse en les identifiant, mais il structure également la progression de l'intrigue, en particulier dans nos romans dont les héros tendent vers l'affirmation de leur nom et/ ou l'accroissement de leur renom. Dans les textes à l'étude, qui relèvent du roman de formation[2], la quête principale qui nous est narrée s'articule autour de l'identité du protagoniste. Son nom dans cette perspective n'a plus uniquement vocation à le rendre reconnaissable, il alimente également une large partie des péripéties. Les aventures qui composent nos textes, dans l'ensemble stéréotypées, quelle que soit leur nature, tendent presque exclusivement vers la résolution d'un conflit lié à l'identité. Que le héros soit en quête de ses origines et de son nom, comme dans *Floriant et Florete*, qu'il cherche simplement à gagner en *los* et *pris*, comme le désirent Claris, Laris et Melyador, ou que, devenu trop confiant et routinier, il doive se rénover au cour d'une épreuve particulièrement difficile, comme certains hommes d'Arthur dans *Les Merveilles de Rigomer*, les enjeux restent similaires. Il faut que le protagoniste ait atteint, au terme de son histoire, l'adéquation entre la confirmation d'un talent hérité, la reconnaissance d'une prouesse qui lui est propre, et l'accomplissement d'un apprentissage amoureux courtois. Le protagoniste de *Cristal et Clarie*, pourtant uniquement mu par le désir amoureux, atteint lui aussi cette triple réussite. Dans les cinq romans, le discours collectif fait écho à la réalisation personnelle du chevalier en propageant son renom, de sorte qu'il doit constamment, par ses exploits réitérés, rendre légitime le renom existant et l'augmenter. Guetter les apparitions du nom du héros, lorsqu'il se présente lui-même ou lorsque son nom apparaît dans le discours de quelqu'un d'autre, en étudier les variations et les absences, permettrait de rendre compte des étapes de ces quêtes identitaires, de mieux appréhender les cheminements des différents personnages, et de mettre au jour les principaux rouages de ces récits.

Rechercher les moyens par lesquels les problématiques liées au nom sont exprimées dans la narration nous amène également à examiner, à plus petite échelle, des motifs littéraires comme le quiproquo, la participation à un tournoi incognito, ou les scènes de *mesconnaissance*. Certains de ces motifs se retrouvant dans plusieurs textes, voire dans plusieurs aventures d'un même récit, il est intéressant d'en comparer les différentes versions

[1] Voir Yves Baudelles, *Sémantique de l'onomastique romanesque*, *op. cit.* et Philippe Hamon, *Le Personnel du roman, Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, « Titre courant », 1998.
[2] Voir p. 446 *sqq.*

pour mettre en valeur les éléments invariants, et d'observer ce que ces épisodes apportent à la dynamique générale de chaque roman.

Le nom et le lecteur : univers de référence et univers fictionnel

Les noms propres, parce qu'ils ont été fidèlement repris à une tradition ou un texte particulier, mais aussi par leurs sonorités ou la signification qu'ils peuvent prendre, sont susceptibles d'éveiller chez le lecteur un sentiment de déjà-vu. Cette sensation revêt au Moyen Âge une valeur particulière. Apte à établir une connivence avec le lecteur et à lui assurer un confort minimal en le confrontant à des éléments qu'il connaît déjà, le recours aux noms connus témoigne surtout de la compétence de l'auteur, qui manifeste par ce moyen sa culture et sa connaissance de la tradition. En mobilisant des données que l'on trouve ailleurs, notamment dans une production qui précède la sienne, il garantit la fiabilité de son texte, conforme à l'opinion commune et aux attentes du lecteur puisqu'il en emprunte les références. Une large part des noms propres mobilisés dans nos récits ont ainsi pu trouver écho dans les connaissances de ceux qui les ont lus : noms contemporains fameux fictifs comme « Tristan », « Arthur », ou « Renart », ou historiques comme « Aliénor d'Aquitaine » ou « Henri II », noms antiques comme « Hector », « Narcisse », ou « Énée », toponymes prestigieux comme « Constantinople » ou « Rome », ou moins exotiques comme la « Normandie »[1]. Ces noms sont de natures diverses et occupent des fonctions différentes dans le récit. Certains désignent des actants mis en mouvement par la diégèse, comme « Arthur » et les noms de ses chevaliers. D'autres renvoient à des référents extérieurs à l'histoire racontée dans laquelle ils interviennent au titre de comparant, comme les noms antiques ou bibliques. Ce sont des références, c'est-à-dire des noms propres à partir desquels le lecteur est invité à estimer la valeur d'un personnage, le plus souvent dans un domaine précis comme l'habilité et le courage au combat, ou l'intensité de la passion amoureuse. Ces noms propres connus, extérieurs au cadre de la diégèse, demandent donc à être analysés pour ce qu'ils lui apportent, pour la manière dont leur présence enrichit la narration. Deux orientations sont à distinguer dont l'une, centrée autour de l'idée d'univers de référence, englobe en partie l'autre, déterminée par la notion d'univers fictionnel.

[1] Tristan : *Mel.* v. 31, *FF* v. 911; Arthur : *Mel.* v.1, *CL*, v. 90, *FF* v. 119; Renart : *CL* v. 20755; Aliénor d'Aquitaine et Henri II Plantagenêt: *Mel.* v. 28997; Hector : *Mel.* v. 18616, *FF* v. 875; Narcisse: *Mel.* v. 9127; Énée: *FF* v. 887; Constantinople : *Mel.* v. 20132, *CL* v. 45, *FF* v. 2815; Rome : *CL* v. 5669, *FF* v. 107, *LMR* v. 7220; Normandie : *CL* v. 5707, *LMR* v. 9366.

Qu'un récit prenne en compte l'univers de référence du lecteur ne contribue pas seulement à l'élaboration de l'*ethos* flatteur d'un auteur qui, tout en faisant montre de l'étendue de ses connaissances, prendrait soin de présenter à son lecteur ce qui lui plaît. L'inscription de l'univers de référence du lecteur dans le texte a d'autres enjeux, notamment celui d'accroître la lisibilité du récit, et permettre que l'on s'y repère aisément. Les références en effet éclairent la lecture de l'élément textuel auquel on les compare. En tant que « pro-récit[s] »[1], ces noms évoquent immédiatement à l'esprit du lecteur une histoire particulière qui par symétrie fait ressortir les traits saillants de l'élément comparé. Étrangers à l'univers décrit par la diégèse, ils semblent paradoxalement avoir pour rôle de mettre en avant quelques traits des lieux et des personnages qui la composent. Ce lien, qui unit noms intradiégétiques et extradiégétiques, peut être de plusieurs natures. Certaines comparaisons établissent une symétrie parfaite entre deux entités, l'une issue de la diégèse, l'autre lui étant extérieure[2] ; d'autres au contraire créent un déséquilibre, tantôt en comparant un actant du récit à plusieurs références, tantôt en comparant plusieurs actants du récit à une seule et unique référence[3]. Il importe d'observer comment sont insérées ces références dans le récit, et quels dispositifs linguistiques ou textuels assurent la relation entre les noms comparants et comparés. Il est aussi nécessaire, pour en comprendre la portée, d'examiner quels effets sont produits par ces procédés, dans quelle mesure ils éclairent l'identité et la fonction de l'actant comparé, en quoi ils peuvent annoncer la suite du récit, et comment un simple nom exogène à l'histoire peut parfois en cristalliser les données fondamentales.

Le corpus à l'étude, constitué de cinq romans arthuriens, a pour particularité de chercher à inscrire l'intrigue dans un univers fictionnel[4] bien défini, celui correspondant à l'apogée du règne d'Arthur. N'entrant pas dans le système de comparaisons que nous venons d'évoquer[5], les noms arthuriens désignent, contrairement à ce que nous appelons des « références », des actants et des lieux de la diégèse prenant part aux événements narrés. Ils ne forment pas, comme peuvent le faire les références, un ensemble hétéroclite mêlant plusieurs héritages culturels mais appartiennent à la même tradition littéraire, la « matière de Bretagne », et sont issus des mêmes sources, l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth et sa traduction par Wace, ainsi que les romans de Chrétien de Troyes

[1] Le terme est de Richard Trachsler, dans *Disjointures – Conjointures…*, *op. cit.* p. 25.
[2] Dans *Melyador*, le héros compare son sort à celui de Narcisse (v. 12549-66).
[3] Dans *Claris et Laris*, un berger compare son maître à « Tubers », « Ysengris », et « Renars » (v. 20736-37). Dans *Melyador*, Camel de Camois, est aussi comparé à Narcisse (v. 9127).
[4] Voir Thomas G. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988.
[5] Arthur et ses hommes servent de point de repère et de maître-étalon dans plusieurs épisodes du corpus, mais le fonctionnement de ces comparaisons est bien différent. Voir p. 283 *sqq.*

principalement. Dans quatre de nos romans, plusieurs de ces noms sont mentionnés, dans certains cas dès le début du récit, et leurs référents occupent tous un rôle dans les aventures décrites, de celui de protagoniste à celui de figurant. Ce qui nous intéresse alors est de regarder quelles interactions se créent entre l'univers propre au roman, constitué de lieux et de personnages qui n'existent que dans cette œuvre particulière, et l'univers fictionnel arthurien qui à la fois le précède et le déborde. Les auteurs ayant plutôt tendance à affirmer leur attachement à l'univers arthurien[1], il s'agit d'étudier comment leurs créations propres se glissent dans un univers littéraire préexistant. Les noms propres sont une entrée intéressante pour mener cette analyse. Répertorier les noms que l'on conserve et ceux que nos auteurs laissent de côté, repérer à quels moments du texte et de l'intrigue on les fait intervenir, et les rôles distribués à leurs référents permet de définir la proportion dans laquelle l'univers arthurien absorbe celui de la diégèse. N'est-il qu'une légère coloration ou envahit-il la cartographie et le personnel du roman ? Réciproquement, il convient de se demander comment la création de l'auteur s'acclimate à un monde déjà pourvu de ses propres codes et bien peuplé[2]. La facture des noms du roman, selon qu'ils « sonnent » arthuriens ou non, nous donne quelques indices à ce sujet. La manière dont ils se mêlent aux grands noms bretons est aussi riche d'informations. Selon les romans, les noms arthuriens n'apparaissent que de manière ritualisée, en des endroits du récit où leur présence est attendue sans qu'elle enrichisse pour autant la diégèse, comme le prologue, ou sont au contraire régulièrement cités aux côtés de nouveaux noms qui leur font écho avec lesquels ils établissent une synergie.

Quelques précautions doivent être prises lorsque l'analyse se fait du point de vue de la réception. Interroger l'univers de référence du lecteur et aussi, de fait, sa capacité à reconnaître un univers fictionnel précis, est une entreprise soumise à certaines réserves[3]. Si nous pouvons affirmer sans risque de nous tromper que les lecteurs de nos romans reconnaissaient sans doute facilement sous le nom de « Tristan » le neveu du roi Marc et l'amant d'Yseut, ce n'est pas nécessairement le cas de toutes les références que nous avons décelées et dont la recherche dans divers index a pu montrer pour certaines qu'elles n'étaient

[1] Le nom d'Arthur est un des premiers éléments donnés du chronotope. Il est parfois employé comme complément déterminatif pour définir le sujet du roman, comme dans *Les Merveilles de Rigomer* : « Del roi Artu et de ses houmes/ Est cis roumans que nos lisoumes » (v. 7-8).

[2] À l'époque de nos textes, *La Mort le roi Artu* date déjà de près d'un demi-siècle. Reste-t-il de la place pour la nouveauté dans le monde d'Arthur ? Peut-il encore accueillir de nouvelles aventures ?

[3] On ne peut présager des connaissances de chaque individu. Une seconde difficulté vient de l'origine du lectorat. La compréhension et l'interprétation des romans parlant de chevalerie n'était sans doute pas exactement la même selon que le lecteur médiéval était issu de la bourgeoisie ou de la noblesse. Voir notamment l'introduction de Florence Bouchet sur les « mutations de la lecture », *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e^ et XV^e^ siècles : pratique, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008.

guère utilisées[1]. Les références qui nous ont paru particulièrement délicates à saisir sont précisées au fil de la recherche. Les autres, qui correspondent à des personnages mythologiques, littéraires, bibliques ou historiques présents dans plusieurs récits et souvent d'une manière topique, ont été interprétées en partant du principe qu'elles pouvaient être incluses dans ce qu'Umberto Eco nomme « l'encyclopédie »[2] du lecteur. La plupart des noms arthuriens ont également été envisagés comme s'ils lui étaient familiers, et nous lui prêtons donc aussi la faculté de déceler les écarts et décalages susceptibles de survenir dans l'appropriation de l'univers fictionnel breton.

Le nom et ses voyages : intertextualité et transfictionnalité

Outre celui de leur réception, les noms propres posent également le problème de leur origine. Bien que l'on constate la présence d'hapax plus ou moins nombreux selon les textes, la majeure partie des noms propres du corpus est issue d'emprunts, c'est-à-dire que nous en avons trouvé la trace dans des œuvres précédentes. Ces relations, qui relèvent de l'intertextualité[3], ont en partie déjà été étudiées[4] et les difficultés qu'elles soulèvent, déjà remarquées[5]. Il est toujours délicat et même un peu vain, en particulier dans le cas d'un texte médiéval, de rechercher l'origine exacte d'un nom propre emprunté. Les particularités de la transmission médiévale, qui allie oralité et écrit, aucun de ces deux médiums ne permettant d'accéder de manière certaine à une version unique et authentique du texte, rendent impossible la formulation de conclusions définitives en ce domaine. Nous pouvons toutefois prendre notre parti de ces difficultés et faire de la multiplicité des sources potentielles et du brouillage causé par les variantes[6] d'un nom des outils utiles à l'analyse.

La fréquence d'emploi des noms, à l'intérieur de notre corpus mais aussi dans d'autres textes de la littérature médiévale, le nombre de variantes recensées, et l'identité et la fonction

[1] C'est par exemple le cas de « Firamus », qui désignerait l'amant de Hébé si l'on en croit l'auteur de *Claris et Laris* (v. 164). On peut d'ailleurs imaginer qu'il a été créé pour la rime avec « Pyramus » (v. 165).
[2] Voir *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1979.
[3] Au sens de Gérard Genette, voir *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points », 1982.
[4] Voir Richard Trachsler, *Disjointures– Conjointures…, op. cit.*, et plus récemment Noémie Chardonnens, *L'autre du même : emprunts et répétitions dans le* Roman de Perceforest, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 2015.
[5] *Ibid.* Sur les difficultés propres à l'étude de l'intertextualité dans le texte médiéval voir Daniel Poirion (dir.), *Intertextualité et roman en France au Moyen Âge*, *Littérature*, n°41, février 1981. Nous les développons également dans le chapitre consacré à cette question p. 239 *sqq.*
[6] L'étude intertextuelle des noms propres est particulièrement complexe à cause de la *variance* de la langue médiévale et de la *mouvance* du texte. Voir Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante, Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, et Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », *Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge*, *op. cit.* p. 8-16.

narrative des référents qu'ils désignent peuvent indiquer des tendances. Un nom propre rarement employé que l'on trouverait dans un autre texte graphié de la même manière, et renvoyant à un référent comparable, serait une invitation à chercher plus avant les liens qui pourraient unir les deux œuvres. La probable parenté entre les deux référents serait une clé de lecture pour le texte d'accueil. Disons-le d'emblée : hormis les noms arthuriens, aucun nom emprunté ne se laisse si aisément identifier. À ce cas de figure idéal se substitue la plupart du temps un ensemble de provenances potentielles dont on est bien en peine de dire lesquelles sont les plus pertinentes. Cet ensemble est en outre difficile à délimiter tant un même nom peut avoir de variantes[1]. Il en résulte une sorte de dilution du nom propre qui semble, dans quantité de cas, entretenir un lien avec de nombreuses occurrences tout en ne pouvant être solidement rattaché à aucune d'entre elles. Le nom propre étudié semble perdre de sa consistance à mesure qu'on le confronte aux index[2]. Des renseignements utiles peuvent néanmoins émerger de ces recherches en apparence peu fructueuses. Si certains noms apparaissent sous la même forme ou sous des formes voisines dans différents genres et désignent des référents très variés, d'autres, au contraire, ne se rencontrent que dans une partie de la production médiévale dont ils deviennent les « marqueurs »[3]. Certains noms, par leur forme, font spontanément penser à la matière de Bretagne, quand d'autres, évoquant des noms fameux ou couramment employés dans la chanson de geste, peuvent prendre naturellement une connotation épique. Ces intuitions de lecture, qui demeurent superficielles et dépendantes des index[4] et de notre propre univers de référence[5], biaisent en partie notre travail d'interprétation. Nous en faisons malgré tout le point de départ d'analyses approfondies qui consolideront ou infirmeront la pertinence des parentés littéraires identifiées.

Le nom propre emprunté gagne aussi à être étudié en relation avec les autres noms du roman pour savoir si des ensembles se dessinent ou si les reprises, isolées, ne s'insèrent dans

[1] Nous l'avons constaté en particulier pour les noms épiques dont de nombreuses formes se ressemblent. Voir p. 317 *sqq.* et p. 345.

[2] West, *An index of proper names in French Arthurian verse romances, 1150-1300*, Toronto, University of Toronto Press, 1969 et *An index of proper names in French Arthurian prose romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1978; 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, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1962 ; André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1986, 5 t. Pour une courte analyse des index utilisés pour cette recherche, voir l'annexe A, p. 582.

[3] Richard Trachsler, *Disjointures– Conjointures…*, *op. cit.* p. 20.

[4] Le lecteur médiéval ne disposait pas des index pour se repérer ou vérifier ses intuitions en cas de doute. S'en servir aujourd'hui nous éloigne de fait d'une approche authentique du texte.

[5] Notre connaissance des textes est aussi sans doute profondément marquée par le cadre dans lequel elle a été acquise, bien différent de celui qui pouvait permettre à l'auditeur/lecteur médiéval de découvrir les œuvres, ce qui nous éloigne encore un peu plus de la reconstitution d'une lecture médiévale.

aucun paradigme. Des lieux de rupture et d'échanges peuvent à cette occasion être décelés, notamment dans le personnel romanesque, lorsque se côtoient des noms propres émanant de différentes matières ou de différentes formes littéraires, allogènes à l'univers arthurien. Ces « interférences »[1] qui ont en partie déjà été étudiées sont aussi interrogées dans nos récits, en prêtant une attention particulière à la fonction réservée au nom exogène. Plusieurs cas de figures se présentent en effet dans nos textes. De la fonction de complément déterminatif facultatif à celle de désignateur du protagoniste, les noms empruntés se trouvent à tous les niveaux de la narration. Il nous appartient de définir l'impact de ces différentes présences exogènes dans nos romans, en gardant à l'esprit que les textes sur lesquels nous travaillons datent pour les plus anciens du dernier tiers du XIII^{e} siècle. Certaines interférences, comme l'attribution d'origines prestigieuses et/ou exotiques à des objets ou des étoffes, relèvent en effet du *topos*. Si la plupart des occurrences relevées sont comparables à ce que l'on peut rencontrer dans les romans du XII^{e} siècle, nous notons également quelques inflexions qui méritent d'être étudiées.

Il arrive aussi que les informations récoltées lors de l'analyse d'un nom emprunté convergent non pas vers une matière ou une forme littéraire mais vers un type de personnage ou un rôle actantiel. La recherche dans les index fait ressortir dans ce cas, pour un nom donné, que la plupart des référents qu'il désigne occupent la même fonction dans leurs intrigues respectives. Ce constat, flagrant pour certains noms spécifiquement arthuriens, conduit à s'interroger sur les notions de type et de modèle et sur leur importance dans l'élaboration du personnel et de la cartographie du roman. La reprise d'un nom, dans de telles configurations, n'a plus vocation à créer une rupture au sein du texte mais viserait au contraire à en augmenter la lisibilité et à en faciliter la compréhension. La fonction du personnage ou du lieu ainsi nommés serait inscrite dans leur dénomination, mettant le lecteur habitué à fréquenter le type de textes dont ils relèvent en position de décoder très rapidement les enjeux des épisodes dans lesquels ils apparaissent. Si certains emprunts, dont la quête de la source n'aboutit jamais, peuvent brouiller l'interprétation d'un nom et atténuer la lisibilité de son référent, il en existerait en revanche d'autres dont la multiplicité des hypotextes faciliterait paradoxalement la lecture.

Parmi les relations intertextuelles qui nourrissent le récit, il nous faut prendre en compte, dès lors que notre étude porte sur des romans s'inscrivant dans un même univers

[1] Richard Trachsler, *Disjointures– Conjointures…, op. cit.*

fictionnel, une forme particulière d'échange, la transfictionnalité[1]. Elle désigne « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'un univers fictionnel »[2]. La reprise des personnages[3] ainsi que le partage de l'univers fictionnel arthuriens[4] concernant explicitement quatre de nos romans[5], un des enjeux de cette recherche est aussi de rendre compte des transformations que peut subir le monde arthurien dans son passage d'un texte à l'autre et dans son appropriation par différents auteurs. L'étude des noms propres peut nous y aider, dans la mesure où ils permettent de déceler quelques inflexions. On constate ainsi que la Bretagne citée dans le roman de *Claris et Laris* (v. 88) correspond à la Bretagne armoricaine, tandis que celle mentionnée dans *Les Merveilles de Rigomer* (v. 383) ou *Melyador* (v. 2080) désigne l'Angleterre. Ce décalage discret qui peut échapper au lecteur modifie pourtant la géographie de l'univers fictionnel mobilisé et peut, lorsqu'on tient compte du contexte historique de la création des œuvres, orienter l'interprétation des romans.

La temporalité dans laquelle s'inscrivent les aventures narrées peut elle aussi varier. Nos romans choisissent de situer leur intrigue au moment de l'apogée du règne d'Arthur et aucun n'évoque, à l'inverse des romans en prose, l'ascendance ou la descendance des personnages arthuriens, qui sont par ailleurs sensiblement les mêmes dans tous les récits. À première vue, tous les textes donnent donc à lire un univers peuplé des mêmes personnages, mis en scène au même moment de leur existence. L'intervalle de cet âge d'or arthurien abrite pourtant des réalités différentes selon les textes et l'on se situe tantôt plutôt en aval, tantôt plutôt en amont de cette apogée. *Les Merveilles de Rigomer*, qui montre encore la qualité des chevaliers d'Arthur, en particulier celle de Gauvain, et qui fait entendre dans le discours de ses personnages le grand renom de la Table Ronde[6], suggère malgré tout que la gloire de la

[1] Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.
[2] *Ibid.* p. 7.
[3] Sur ce point spécifique voir Richard Saint-Gelais, « Personnage et transfictionnalité », *La fabrique du personnage*, Françoise Lavocat, Claude Murcia, Régis Salado (dir.), Paris, Champion, 2007, p. 269-286 ; ainsi que les travaux de Daniel Aranda : « Le lecteur dans le retour », *Poétique*, 128, novembre 2001, p. 409-419 ; « Usages esthétiques du retour des personnages », *Partages de la littérature*, *Partages de la fiction*, Jean Bessière et Philippe Roussin (dir.), Paris, Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2001, p. 147- 178.
[4] Sur la définition de l'univers arthurien en termes d'univers fictionnel voir également Patrick Moran, *Lectures cycliques, Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e^siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2014.
[5] *Les Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris*, *Floriant et Florete* et *Melyador*.
[6] Un adversaire censé combattre Gauvain perd le sommeil et l'appétit à cette idée (v. 14945- 990). De même, au début du roman, Lancelot est précédé par son renom. Voir par exemple la réaction de son ennemi vaincu à la révélation de son identité v. 2217-26.

cour bretonne s'étiole un peu et que ses membres ont vieilli[1]. Le roman de Froissart est écrit dans une optique inverse. Nous savons dès le prologue que les aventures de Melyador précèdent celles de Gauvain, Lancelot et les autres, qui sont encore, à l'époque à laquelle Froissart place les événements, presque des inconnus (v. 28-39). *Claris et Laris* et *Floriant et Florete* quant à eux optent pour une solution intermédiaire. D'une part, l'immense renom d'Arthur et de ses vassaux fait sentir que l'on se situe plutôt après les grands exploits des chevaliers[2]. Leur renom est immense et sans tache mais leur rôle dans l'intrigue les cantonne à celui de faire-valoir auprès des nouveaux héros, plus jeunes. D'autre part, leur vaillance est suffisamment mise en scène, notamment lors de tournois ou lorsqu'ils apportent leur soutien aux nouveaux venus, pour affirmer que le royaume d'Arthur dépeint dans ces deux romans n'est pas encore sur le déclin. Ces variations sur l'axe du temps ne sont pas sans conséquences. Si Gauvain fait partie des noms arthuriens les plus cités dans nos récits, le jeune inconnu devant lequel passe Melyador en traversant une chambre, dont on ne rend compte ni des discours ni des actes, diffère de l'illustre chevalier mis en scène dans *Les Merveilles de Rigomer*, élu unique de la quête, surpassant tous les autres et corrigeant son oncle, presque prêt, selon la continuation du roman, à prendre sa succession[3].

L'univers fictionnel arthurien varie encore selon la focalisation employée par l'auteur. *Les Merveilles de Rigomer*, qui confie les premiers rôles de son intrigue en priorité à Lancelot et Gauvain, choisit de porter toute son attention sur l'univers breton. Le choix de l'Irlande comme décor de la quête principale contribue également à cet effet. Proche de l'Angleterre et empreinte de culture celte dont le folklore a contribué à nourrir le merveilleux des romans bretons, l'Irlande, si elle ne fait pas partie du royaume d'Arthur, peut être perçue comme un territoire dépendant de la matière de Bretagne. L'emploi particulier de l'univers fictionnel arthurien dans *Les Merveilles de Rigomer* se distingue ainsi par une volonté manifeste de l'auteur d'en respecter les caractéristiques principales. D'autres textes se décentrent davantage. L'histoire de *Melyador* se passe essentiellement en Écosse, bien qu'une digression confiée à un tout jeune Sagremor se déroule en Irlande. Si l'aire géographique ne bouscule pas, selon nous, l'horizon d'attente du lecteur, la présence sporadique d'Arthur et de ses hommes montre déjà que l'univers fictionnel repris n'est pas la préoccupation principale de Froissart. Le décentrement se fait sentir plus encore dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*. Non seulement les personnages arthuriens restent au second plan, mais la cartographie des

[1] V. 4475-4505. L'hôte de Lancelot a déjà demandé de l'aide à la cour d'Arthur, mais il y a de ça quatorze ans.
[2] L'auteur de *Claris et Laris* le laisse entendre en faisant apparaître dans son récit la dame de Landuc (v. 611-630), personnage du *Chevalier au lion.* On se situe donc après les prouesses narrées par Chrétien de Troyes.
[3] Voir *Melyador* v. 25635-640, et *Les Merveilles de Rigomer* v. 16075-86.

aventures n'est plus focalisée sur l'aire bretonne. Les personnages principaux se rendent bien auprès d'Arthur et un assez long passage du roman se déroule bien en Brocéliande, mais l'intrigue commence à la cour de Gascogne pour *Claris et Laris*, et à celle de Sicile pour *Floriant et Florete*, dont les protagonistes sont originaires. Arthur et son armée quittent d'ailleurs le royaume de Logres pour secourir ces jeunes chevaliers : les auteurs de ces deux romans n'hésitent pas à mettre en mouvement l'univers fictionnel arthurien et à en modifier les contours.

Le nom, l'expressivité de la langue et le style de l'auteur

L'étude des noms propres, qui demande de s'interroger sur les modalités de leur apparition dans le texte, se nourrit aussi de remarques d'ordre stylistique. Il est en effet nécessaire, pour que l'interprétation du nom propre soit la plus juste possible, non seulement de l'étudier dans sa relation au référent mais aussi de regarder comment il se manifeste dans le texte et dans le vers. Prendre en compte les verbes qui l'introduisent, les expansions qui l'enrichissent, les expressions avec lesquelles il alterne pour désigner son référent apportent des informations non négligeables sur son fonctionnement. On s'aperçoit notamment que tous ne sont pas introduits dans le récit de la même manière, et que la relation au référent n'est pas construite de la même façon ni mise en valeur avec la même intensité pour tous les noms. Il convient de nous interroger de même sur la relation qu'entretiennent les noms propres de nos récits avec la forme versifiée. Selon les noms et selon les moments du récit, certains noms propres apparaissent à la rime, ou dans des enjambements ou des rejets. Rédigés en octosyllabes, les textes à l'étude se composent de couplets rimiques. La brisure du couplet, qui consiste à rompre cette succession parfaitement réglée, reste rare, même dans les romans tardifs, et attire d'autant plus l'attention. Les mots rimant avec les noms propres entretiennent également parfois avec le désignateur un rapport étroit. Si certaines occurrences laissent entendre que les mots à la rime ne sont sélectionnés que pour leurs sonorités, d'autres manifestent une relation sémantique évidente, qui peut ponctuellement attirer l'attention sur un détail du passage ou, à plus grande échelle, rappeler à l'esprit du lecteur les grandes thématiques du roman. Ces quelques remarques nous ont conduits à postuler une stylistique du nom propre dans le roman médiéval.

Le style et la stylistique, difficiles à définir, soulèvent des questions propres à la période médiévale[1]. Une première problématique naît de la coexistence au Moyen Âge du latin et de la langue vernaculaire. Si des arts poétiques existent bien[2], attestant d'une réflexion sur l'art de bien écrire, ceux-ci sont pour la plupart composés en latin[3], rédigés à partir des recommandations d'auteurs antiques, et illustrés d'exemples tirés des œuvres des auteurs latins. Les théories qui sont parvenues jusqu'à nous ne se fondent donc ni sur la production contemporaine médiévale, ni sur les possibilités offertes par la langue vernaculaire. La comparaison entre les techniques utilisées par nos auteurs médiévaux et les prescriptions des arts poétiques doit donc être utilisée avec prudence[4]. Les arts poétiques médiévaux s'intéressent essentiellement aux qualités de l'expression susceptibles de rendre un propos efficace. Nous retrouvons l'orientation qu'ont adoptée les auteurs latins dans leurs commentaires sur l'usage de la langue : au lieu de stylistique ou de poétique, il faudrait plutôt, si l'on se fonde sur les théories médiévales, parler de rhétorique. L'analyse stylistique peut-elle alors convenir à un texte médiéval ? Que l'on ait prescrit des normes en matière d'expression indique la conscience chez les auteurs médiévaux comme chez les auteurs antiques de la possibilité de varier les effets produits par un discours en jouant sur la langue. Les chapitres composés par les auteurs des arts poétiques médio-latins pour décrire les techniques appropriées traitent aussi bien de l'art de bien commencer et de bien terminer son écrit que de l'ordre des mots dans la phrase, ou des différentes figures de style, selon l'expression moderne, organisées selon leur degré de difficulté et de raffinement. La langue y est pensée en termes de normes, certes, mais aussi en termes d'expressivité. Nous posons l'hypothèse que ce travail sur l'expressivité existe aussi dans les œuvres en langue vernaculaire.

Peut-on parler d'un style d'auteur ? Le terme « style », dans la théorie médiévale, est notamment employé dans une tripartition attribuée à Virgile[5], rapidement obsolète[6], où sont décrits trois modes d'expression ainsi que les lieux, les personnages, et divers éléments de la

[1] Voir Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet (dir.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, « *Senefiance* », 2012 ; Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, La Griffe d'un style…*, *op. cit.*, et Anne Bouscharain et Danièle James-Raoul (dir.), *Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge-Renaissance)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidôlon », 2014.

[2] Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII et du XIII siècle, Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1983 ; et Brunetto Latini, *Tresor*, Pietro G. Beltrami, Sergio Vatteroni, Plinio Torri, Paolo Squillacioti (éd. et trad.), Turin, Giulio Einaudi, 2007.

[3] Le *Livre dou tresor*, écrit en moyen français, suit également les recommandations des auteurs antiques.

[4] Les arts poétiques parlent d'ailleurs assez peu des noms propres, qui seraient de fait surtout une préoccupation de la littérature vulgaire, ou de la littérature telle qu'elle se développe au Moyen Âge. Voir p. 48 *sqq.*

[5] Jean de Garlande, *Poetria*, *Les Arts poétiques du XII et du XIII siècle…*, *op. cit.* p. 379 *sqq.*

[6] Voir Danièle James-Raoul, « La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Effets de style au Moyen Âge…*, *op. cit.* p. 17-26.

diégèse qui doivent leur correspondre. La « roue de Virgile » indique à l'auteur médiéval les règles du bon goût en matière de composition littéraire en lui inculquant que c'est du sujet traité que dépendent les choix poétiques, qui sont finalement les mêmes pour tous. On sait à ce sujet que la valeur littéraire d'une œuvre au Moyen Âge s'évalue différemment d'aujourd'hui, notamment d'après sa capacité à mobiliser ce que la tradition est susceptible d'avoir placé dans l'horizon d'attente du lecteur. Est-il dès lors pertinent de rechercher ce qui fait l'unicité d'une production quand celle-ci cherche volontairement à s'inscrire dans celles qui la précèdent ? Il ne faut pas exclure qu'un auteur médiéval ait pu vouloir se distinguer. La façon dont Chrétien de Troyes se présente dans ses œuvres est éloquente. En outre, l'intention de se conformer à la tradition ou aux normes énoncées n'implique pas nécessairement de gommer toutes les façons de faire personnelles, qui échappent en partie au contrôle de l'auteur. Elle peut même tendre à les faire ressortir parfois, lorsque la tradition ou la norme en question porte les traces d'une appropriation particulière, d'un mode de reprise qu'on ne trouve pas ailleurs. De ce point de vue, il nous paraît légitime de nous interroger sur les spécificités de chaque texte.

Notons toutefois que pour mener à bien une étude du style des auteurs, il nous faudrait idéalement disposer de plusieurs manuscrits ou de plusieurs œuvres d'un même auteur pour en repérer les traits récurrents et déterminer des usages particuliers dans le maniement de la langue. Or nos récits ne sont tous intégralement conservés que dans un seul témoin et à l'exception du roman de Froissart, qui peut être comparé avec les autres productions de l'auteur, les textes à l'étude restent pour le moment des créations isolées. Les copistes en charge de la reproduction des textes ont pu par ailleurs y apporter des modifications, que la forme versifiée de nos récits limite néanmoins. Nous renonçons pour ces raisons à l'emploi du terme « style » au sens de « style d'auteur », et préférons simplement parler dans notre recherche de spécificités des textes. Notre travail prend de ce fait appui sur la recherche de traits communs à nos textes dans leur emploi du nom propre ainsi qu'aux romans de Chrétien de Troyes quand cela est possible. L'enjeu est de distinguer, parmi les tendances relevées, celles que l'on rencontre déjà chez Chrétien de Troyes, celles que nous trouvons dans nos textes mais pas dans ceux de l'auteur champenois et qui pourraient éventuellement signaler un changement des pratiques dans le temps, et celles qui n'existent que dans certains textes, peut-être des manières de faire ou de dire propres à un auteur.

Afin de rendre compte des nombreuses interactions qui existent entre le nom et le texte, notre étude adopte un développement progressif et envisage d'abord le nom propre

comme unité linguistique intégrant une dénomination, un vers, une phrase, pour ne le replacer dans la structure générale du récit que dans un second temps.

Les noms propres sont en premier lieu examinés dans un contexte étroit. Cet angle d'attaque nous conduit à des observations de détail qui posent les fondations de notre réflexion. Les premiers chapitres sont consacrés à la définition du nom propre et à l'examen de son traitement dans les manuscrits. Des études de cas se fondent ensuite sur des exemples précis des textes et examinent tour à tour l'entourage du nom propre (compléments divers, déterminants), les moyens mis en œuvre à l'échelle du vers ou de la phrase pour le mettre en valeur (présentatif, rimes, enjambements et rejets), les termes qui gravitent autour de lui, notamment les expressions utilisées pour exprimer le renom, ainsi que la manière dont les différents noms propres sont introduits dans le récit (avec ou sans termes introducteurs, à quel moment du récit, pris en charge par le narrateur, un personnage, ou par le référent lui-même).

L'analyse commence ensuite à considérer le nom propre dans un contexte plus large. Nous examinons d'abord le parcours particulier de chaque nom propre pour observer, une fois introduit, comment il se maintient dans le texte (s'il est modifié ou s'il alterne avec d'autres expressions). Puis les noms sont envisagés les uns par rapport aux autres et, en nous appuyant sur l'ensemble des données récoltées jusqu'alors, nous réfléchissons aux appellations qui nous paraissent profiter de soins particuliers de la part de l'auteur (variation ou enrichissement du nom, grande fréquence d'emploi, importance du statut et/ou du rôle du référent) et à celles auxquelles il semble avoir consacré moins d'attention (noms qui n'apparaissent qu'une fois, peu enrichis ou peu modifiés, faible importance du statut et/ou du rôle du référent). L'objectif de ce dernier chapitre est d'interroger l'idée de hiérarchie actantielle à partir des noms, et de mettre à l'épreuve d'éventuels « effets »[1] de lecture concernant le personnage dans le texte médiéval.

La seconde partie de la recherche s'intéresse à l'imaginaire suscité par le nom propre et aux effets que son interprétation sémantique peut avoir sur la compréhension du récit. Une synthèse sur le contexte de création des œuvres pose d'abord les contours des interprétations possibles pour les noms propres, qui sont ensuite étudiées sous deux angles. Nous avons recherché comment les noms présents dans nos récits étaient sélectionnés. Nous dégageons des tendances et des modes de composition qui ont pu inspirer les auteurs au moment de créer des noms qu'on ne rencontre que dans nos textes, et étudions parallèlement la provenance de

[1] Nous pensons aux trois effets « effet-personnel », « effet-personnage », « effet-personne » définis par Vincent Jouve, dans *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*

ceux qui apparaissent également ailleurs, à quelles sources puisent nos auteurs, et ce qu'ils font des éléments qu'ils reprennent et intègrent à leur récit. L'imaginaire dans lequel un nom invite le lecteur à se projeter est donc dans un premier temps envisagé en termes d'univers de référence et d'univers fictionnel, et nous cherchons à déterminer, en examinant les différents héritages et influences du texte, où se manifeste la créativité de l'auteur.

Nous interrogeons ensuite la sémantique des noms propres. L'imaginaire du nom propre est cette fois étudié dans son lien avec l'intrigue particulière du roman. Il s'agit de montrer comment son sens peut varier, se développer et s'enrichir selon les épisodes dans lesquels il apparaît, soit que l'événement décrit en oriente la lecture, soit que des termes du passage avec lesquels il entre en résonance rendent saillants certains composants du nom, qui deviennent autant d'étymons potentiels. Les lectures et jeux onomastiques présents dans nos textes, c'est-à-dire les passages dans lesquels le narrateur ou les personnages se livrent à l'interprétation d'un nom, sont analysés afin de guider davantage nos propres lectures. Elles sont organisées des plus évidentes et des plus plausibles à celles qui exigent davantage de réserves : des noms propres dont l'interprétation nous paraît la plus évidente, qu'elle soit fortement suggérée par des passages du texte ou inscrite à même le nom, dans un étymon aisément lisible, aux noms dont la lecture semble exiger du lecteur une habileté ou un effort d'attention particuliers, aux cas, enfin, pour lesquels nous ne voyons aucune interprétation, ou dont la lecture ne paraît pas servir la poétique du récit. Le nom propre peut nouer des relations avec le récit dans un contexte plus ou moins étroit. Afin de montrer la variété, l'étendue et la richesse de ces relations, dont certaines s'entrecroisent et se contredisent parfois, les exemples nourrissant notre analyse sont étudiés aussi bien pour les relations qu'ils tissent avec leur environnement immédiat que pour celles qui les unissent à la trame générale de la narration.

La troisième partie de la recherche est essentiellement consacrée à l'examen du nom propre pris dans les rouages du récit, en tant qu'il prend part à l'élaboration de l'intrigue et structure l'univers fictionnel. Nous examinons dans un premier temps en quoi les noms propres peuvent former un système qui aide à la cohésion du récit en rendant compte des diverses relations qui peuvent unir des actants, ou, lorsqu'ils forment des listes, en procurant un sentiment d'exhaustivité et de complétude. Le nom est ensuite étudié en lien avec la progression de la narration. Sont analysés les passages des romans dans lesquels le nom est l'élément déclencheur ou la finalité de l'aventure, ou dont il constitue un élément narratif important (scènes de quiproquo, de *mesconnaissance*, d'incognito). Son rôle dans l'enchaînement des faits est également interrogé, comme lorsqu'il constitue le point de départ

de digressions, ou bouscule le déroulement des événements par sa fonction performative. Un dernier chapitre étudie enfin les stratégies mises en œuvre pour renouveler la thématique de la quête du nom et du renom dans notre corpus tardif. Nous nous intéressons ainsi pour finir aux dysfonctionnements rencontrés dans les textes, qui peuvent bloquer l'initiation du personnage et gêner la progression du récit, ainsi qu'aux solutions proposées par nos auteurs pour y remédier.

PREMIÈRE PARTIE : MATÉRIALITÉ DU NOM PROPRE

Avant même d'être étudié dans ses relations avec les mouvements de l'intrigue, le nom propre demande à être défini et décrit tel qu'il apparaît simplement dans les textes. Le premier chapitre comprend une définition synthétique du nom propre ainsi qu'une réflexion sur ses particularités dans la langue médiévale et son traitement dans les arts poétiques médiévaux. Une typologie des occurrences complétée par quelques statistiques précise les catégories et formes de nom propre retenues par le roman médiéval tardif. Consacré à l'observation des manuscrits, le second chapitre décrit la manière dont les clercs transcrivent le nom propre en prenant en compte l'usage de la majuscule, les initiales et les ornements du nom, le système d'abréviation ainsi que la ponctuation.

Les chapitres suivants s'intéressent aux modalités de l'apparition du nom propre dans le récit, d'abord étudiées de manière générale. Il s'agit de déterminer, à partir de l'ensemble des occurrences relevées, dans quelles conditions le nom propre apparaît dans le texte. La présence ou non de compléments, de déterminant, ainsi que les moyens mis en œuvre pour mettre en valeur le nom propre, à travers l'exploitation de la versification notamment, font l'objet des premières remarques. Le vocabulaire du renom, envisagé comme un prolongement du nom propre, donne également lieu à une analyse lexicologique. L'étude se concentre ensuite plus précisément sur les premières occurrences des noms propres dans le texte pour déterminer comment l'auteur les introduit dans le récit, avant de s'intéresser aux stratégies mises en œuvre pour assurer la stabilité de la dénomination ou au contraire permettre son évolution au fil de la narration.

Le dernier chapitre s'attache à mettre en valeur la diversité des noms propres sans toutefois pour le moment prendre en compte leur aspect sémantique. De l'absence de nom aux dénominations qui saturent le texte, des étiquettes illusoires aux identités plus soignées, des appellations simples et modestes aux noms volumineux et sophistiqués, l'enjeu est de montrer le rôle de la variété des noms dans l'élaboration d'un univers romanesque dense et cohérent.

A. Définitions du nom propre

1. Syntaxique, morphologique et sémantique

Placé au rang des universaux du langage[1], le nom propre constitue une catégorie difficile à définir tant elle compte d'illustrations possibles[2]. Son étude mobilise en outre différents champs de la connaissance[3] –la linguistique, la littérature, l'histoire, la philosophie, l'anthropologie, la logique – dont les conclusions ne permettent pas une définition précise et univoque mais soulignent au contraire la plasticité et la multiplicité du nom propre. Il tend pour Jean Molino « à échapper au système morphologique normal du nom commun », et paraît « difficile à intégrer dans le cadre syntaxique normal de la langue »[4]. Son article, ainsi que ceux de Marie-Noëlle Gary-Prieur[5] et Marc Wilmet[6], dont les titres montrent bien l'ampleur du débat sur le nom propre, proposent chacun une synthèse critique des différents critères retenus pour le définir. Ils se nourrissent d'approches complémentaires et s'appuient sur la graphie, la phonétique et la phonologie, la morphologie et la syntaxe, la sémantique et le rôle cognitif du nom propre. Nous nous bornerons ici à reprendre les critères essentiels évoqués par chacune de ces approches, en les mettant en relation avec les problématiques du texte littéraire.

D'un point de vue morphologique, le nom propre se reconnaît à la présence d'une majuscule à l'initiale du mot. Ce trait distinctif, jugé insuffisant par Jean Molino et Marc Wilmet[7], doit en outre être manié avec prudence dans l'étude d'un corpus médiéval. Son usage dans les manuscrits n'est en effet pas codifié et sa présence ou son absence dans les éditions relèvent de fait souvent d'un choix de l'éditeur[8]. Les noms propres ne sont pas soumis à la variation en genre et en nombre et se distinguent traditionnellement des noms communs par leur incapacité à admettre un déterminant. Les exceptions sont toutefois

[1] Gilles G. Granger, « À quoi servent les noms propres ? », *Langages*, 66, 1982, p. 21-36, et Michael Issacharoff et Lelia Madrid, « Nommer », *Littérature*, 97, 1995, p. 112- 125.
[2] Jean Molino, « Le nom propre dans la langue », *Langages*, 66, 1982, p. 5-20.
[3] Pour une réflexion consacrée au nom propre en linguistique, voir les ouvrages de Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, *op. cit*, et Kerstin Jonasson, *Le Nom propre : constructions et interprétations*, *op. cit.*, ainsi que le volume de la revue *Langages* consacré au nom propre, *op. cit*.
[4] Art. cit. p. 10 et 11.
[5] « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue française*, 92, 1991, p. 4-25.
[6] « Pour en finir avec le nom propre ? », art. cit.
[7] Jean Molino, art. cit. p. 11, Marc Wilmet, art. cit. p. 7.
[8] La plupart des noms propres dans les manuscrits de notre corpus n'ont pas de majuscule. Le problème se pose surtout dans les cas où il y a hésitation entre nom propre et nom commun, comme dans le cas des périphrases. Voir p. 71 *sqq.* et 77 *sqq.*

possibles et nous rencontrons par exemple dans le roman *Melyador* plusieurs cas de détermination du nom propre[1].

L'analyse sémantique propose d'autres modes de définition. Touchant au cœur de ce travail, l'interprétation du nom propre demeure un point de discorde entre les critiques. Le nom propre est couramment défini comme vide de sens, et de ce fait, intraduisible[2]. Pour Marc Wilmet, hors emploi, le nom propre est un « asémantème », un « signe à signifié vide et disponible ». En emploi, « il se charge de sens grâce à une opération de dénomination »[3]. Celle-ci n'est pas réservée au nom propre mais présente dans son cas la particularité d'associer un signifiant à un référent et non à un signifié, comme le fait le nom commun. Cette relation entre le référent et son signifiant déjà identifiée par Saul Kripke a mené le logicien à faire du nom propre un « désignateur rigide », dans la mesure où « dans tous les mondes possibles, il désigne le même objet »[4]. Il n'est relié à son référent que par un acte historique de baptême et ne révèle à son sujet aucune information. Selon cette perspective, le nom propre dénote, mais ne porte aucune connotation. Cette théorie est en partie reprise par Thomas Pavel :

> La manière dont les écrivains, les critiques et les lecteurs parlent des personnages et des objets de fiction suggère plutôt que les noms de ceux-ci sont employés exactement comme les noms propres habituels, à savoir comme des désignateurs rigides rattachés à des objets individuels indépendamment de leurs propriétés. Structuralement parlant, on ne peut donc retenir aucune différence entre les noms propres fictionnels et non fictionnels.[5]

Une autre approche voit dans le nom propre une « description cachée »[6]. Le nom propre abrège alors un ensemble de traits distinctifs, et équivaut à une description définie dont le noyau serait un nom commun, tout en étant invariant :

> Une description définie peut servir à reconnaître ou à présenter un individu, mais ne peut désigner cet individu de façon invariante : celui-ci en effet peut changer de telle sorte que les propriétés qui servaient à le définir ne s'appliquent plus à lui, alors que

[1] Voir p. 95 *sqq.*
[2] Kerstin Jonasson, *Le Nom propre…*, *op. cit.* p. 11.
[3] Marc Wilmet, « Arbitraire du signe et nom propre », *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 7, 1988, p. 838.
[4] Saul Kripke, *La Logique des noms propres*, *Naming and Necessity*, *op. cit.* p. 35.
[5] Thomas G. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988, p. 44. Pavel distingue un seconde point de vue, qu'il qualifie d'« historique », selon lequel il est possible pour un nom propre réel de remonter la chaîne référentielle qui le lie à sa référence, tandis qu'elle telle opération est impossible dans la fiction. La différence entre réel et fiction ne se trouve donc pas pour lui au niveau de la sémantique des noms mais dans le processus de référence.
[6] Jean Molino, « Le nom propre dans la langue », art. cit. p. 14.

> le nom demeure, quelles que soient les modifications subies par l'individu qu'il désigne.[1]

Considérer que le nom propre véhicule des informations autres que la dénotation d'un référent amène à distinguer la signification du nom propre, hors énoncé, de son sens, une fois le nom actualisé[2]. Cette distinction est particulièrement féconde appliquée au champ des études littéraires. La sémantique du nom propre, telle qu'elle est étudiée notamment par Yves Baudelle[3], postule une transparence à des degrés divers du nom. La signification du nom propre peut ainsi s'éclairer de lectures étymologiques et d'imaginaires sonores que l'analyse du sens, ou relation entre le référent et le signifiant, viennent étoffer ou infirmer. Le nom, en plus de dénoter, propose alors un éventail de connotations qui enrichissent l'univers textuel.

Le nom propre a pour fonction cognitive fondamentale d'affirmer et de maintenir une individualité[4]. En tant que signe de l'unicité, il s'oppose au nom commun. Se pose à ce titre, dans la réalité comme dans la fiction, le problème de l'homonymie ou de la grande proximité entre certains noms. Jean Molino rappelle que « les noms propres renvoient aux trois dimensions de la deixis, la personne, l'espace et le temps »[5] et constituent un repère dans l'orientation de l'individu et sa compréhension du monde. En plus de les identifier, ils ont ainsi pour fonction de classer leurs référents :

> On ne nomme donc jamais : on classe l'autre si le nom qu'on lui donne est fonction des caractères qu'il a, ou on se classe soi-même si, se croyant dispensé de suivre une règle, on nomme l'autre « librement » : c'est-à-dire en fonction des caractères qu'on a. Et, le plus souvent, on fait les deux choses à la fois.[6]

Transposés dans les études littéraires, certains de ces éléments de définition perdent de leur efficacité. Jugé intraduisible, le nom propre semble malgré tout pouvoir être adapté dans différentes langues. Si l'on admet en effet qu'il puisse être doté d'un sens et d'une signification, il devient en toute logique possible de le transposer[7]. Réciproquement, des critères jugés peu opératoires par les linguistes paraissent devenir plus féconds confrontés au

---

[1] *Ibid.* p.15.
[2] Nous reprenons la distinction opérée par Marc Wilmet dans sa *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette Supérieur, 1997, p. 75.
[3] Voir en particulier sa thèse *Sémantique de l'onomastique romanesque*, soutenue en 1989 à la Sorbonne nouvelle, et le numéro de *Narratologie* consacré à l'*Onomastique romanesque*, réalisé sous sa direction (Paris, L'Harmattan, 2008). Pour une approche de l'onomastique littéraire, consulter également les chapitres consacrés aux noms des personnages dans les ouvrages de Philippe Hamon (*Le Personnel du roman*, *Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, « Titre courant », 1998), et Vincent Jouve (*Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2007).
[4] Kerstin Jonasson, *Le Nom propre…*, *op. cit.* p. 17.
[5] Jean Molino, « Le nom propre dans la langue », art. cit. p 19.
[6] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, *op. cit.* p. 717 *sqq*. Voir aussi l'article de Christian Bromberger, « Pour une analyse anthropologique des noms de personnes », *Langages*, 66, 1982, p. 103-124.
[7] La traductibilité du nom est le critère privilégié par Jean-Yves Tilliette dans sa contribution « Sémantique du nom de personne dans le haut Moyen Âge (VI^{e}- XII^{e} siècle) », *op. cit.* p. 3-23.

texte littéraire. Jean Molino propose parmi ses éléments définitoires d'isoler « un système phonétique et/ou phonologique du nom propre »[1] qui en permette le repérage. S'il estime rapidement que cette hypothèse doive être abandonnée, elle peut en revanche être utile dans la perspective qui est la nôtre. Nombre de noms arthuriens, par exemple, partagent des sonorités qui pourraient être caractéristiques de la matière de Bretagne[2]. Enfin, d'autres traits encore, tels que le principe d'unicité et l'aptitude à la classification, font parfois clairement l'objet d'un jeu de la part des auteurs. Il nous faudra donc, en gardant à l'esprit cette définition complexe du nom propre, la nuancer et la préciser à partir des spécificités du texte littéraire médiéval.

2. Le nom dans la grammaire médiévale

Contrairement aux grammaires modernes qui consacrent souvent au nom propre une réflexion à part dans l'étude du substantif, les grammaires médiévistes n'évoquent que rapidement ce point de la langue et leur consultation apporte peu d'informations. Bon nombre d'entre elles se cantonnent à une description du système flexionnel du groupe nominal dans laquelle nom commun et nom propre sont traités ensemble. Les exemples de noms propres proposés sont simplement destinés le plus souvent à illustrer un type de déclinaison. Les caractéristiques morphologiques et syntaxiques du nom propre ne faisant pas l'objet d'interrogations ou d'analyses spécifiques, il faut la plupart du temps, pour rassembler les informations à ce sujet consulter plusieurs chapitres[3]. Le nom propre ne paraît donc pas attirer l'attention des linguistes médiévistes[4]. Quelques éléments sont toutefois à retenir.

Les noms propres, comme les noms communs, se déclinent au Moyen Âge. Pour Michel Zink, qui leur consacre quelques lignes, « ces mots sont à tenir en marge » :

> Ainsi les noms propres, hors des types Ayme-Aymon et Berte-Bertain ne sont jamais parfaitement intégrés au système flexionnel. Leur morphologie demeure flottante et souvent même les copistes renoncent à les décliner.[5]

---

[1] « Le nom propre dans la langue », art. cit. p. 8-9.

[2] Voir p. 342 *sqq.*

[3] Par exemple, l'absence de déterminant est en général traitée dans le chapitre sur le déterminant, parmi les différentes problématiques rattachées à cette classe.

[4] On peut néanmoins signaler quelques articles qui éclairent son fonctionnement morphosyntaxique : Pierre-Henri Billy, « Nom propre et nom commun au Moyen Âge », *Nouvelle Revue d'Onomastique*, 25-26, 1995, p. 19-36 ; et Dominique Lagorgette, « *Avoir a non :* étude diachronique de quelques expressions qui prédiquent le nom », *LINX*, *32*, 1995, p. 113- 132 ; le chapitre de la *La Grammaire nouvelle de l'ancien français* de Claude Buridant, Paris, Sedes, 2000, sur la pratique de la déclinaison latine dans les anthroponymes, p. 72-73.

[5] *Morphologie du français médiéval*, cinquième édition, Paris, Presses Universitaires de France, « Linguistique nouvelle », 2000, p. 34. Geneviève Joly (*Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 225) et Philippe Ménard (*Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1988, 3e édition revue et augmentée, p. 20) font la même observation. C'est à peu prêt tout ce que l'on rencontre sur les particularités du nom propre.

L'affaiblissement des déclinaisons dans un corpus allant du dernier tiers du XIII^e^ siècle au début du XIV^e^ siècle pourrait encore réduire les cas de flexion. On observe néanmoins que le fonctionnement du nom propre n'est pas homogène et varie selon les noms et selon les textes. Si certains textes conservent l'alternance casuelle, d'autres montrent en revanche des signes d'atténuation du système. Le roman des *Merveilles de Rigomer* respecte assez scrupuleusement les marques de flexion. Les noms de tous les chevaliers arthuriens et de la plupart des chevaliers rencontrés sur le chemin de Rigomer se soumettent aux règles de la déclinaison. Il arrive cependant, bien que cela reste rare, que certains noms s'y dérobent. « Macob Dicrac », le nom d'un chevalier irlandais, refuse ainsi toute variation et ne marque pas le cas sujet[1]. Le roman de *Melyador*, quant à lui, pourtant plus tardif mais dont l'esthétique témoigne d'une certaine nostalgie, tend aussi à appliquer le –s flexionnel aux anthroponymes sujets[2], mais cela ne concerne pas tous les noms propres. Les noms masculins, en particulier ceux se terminant par –r, sont le plus souvent invariables. Hormis une ou deux exceptions, le nom du héros ne varie donc jamais. Le roman de *Floriant et Florete* ne suit qu'aléatoirement les déclinaisons, qu'il s'agisse de noms propres ou de noms communs alors que le roman de *Cristal et Clarie* distingue au contraire les deux catégories. Il conserve dans l'ensemble l'alternance casuelle des noms communs alors que le nom des personnages y est presque toujours invariable. Cette distinction apparaît nettement dans des expressions telles que « Cristal, li prous et li gentis » (v. 1718) ou « je sui Cristal només » (v. 1737). Parfaitement ancrée dans les pratiques médiévales, cette discrimination témoigne de la mise en place de la dénomination fixe, contemporaine de la création du texte.

D'autres pratiques sont plus remarquables et vont à l'encontre de l'évolution générale du système. Dans le roman de *Claris et Laris*, dont le manuscrit date du début du XIV^e^ siècle[3], beaucoup de noms propres masculins conservent quelle que soit leur fonction un –s ou un –z de flexion. Nous notons ainsi avec Corinne Pierreville[4] que, de manière inattendue, la marque du cas sujet tend à supplanter celle du cas régime.

Le jeu des déclinaisons entraîne en outre des variations qui confèrent au nom médiéval une instabilité qui lui est propre. Ces modifications, qui ne touchent pas que le nom propre dans la langue médiévale, lui donnent une plasticité absente de la toponymie et de l'anthroponymie modernes. Cette souplesse, qui naît à la fois des spécificités de la langue du

[1] V. 1577, 1701, 1750…
[2] Voir l'édition de Nathalie Bragantini-Maillard, p. 93- 94.
[3] Voir l'édition de Corinne Pierreville, p.76-77.
[4] Voir les noms « Bedoiers », « Dodiniaus »/ « Dodiniax », « Elidus », « Gales li Chauz », « Gauvains », « Keus »/ « Keuz », « Lucans », « Mordrez », « Sagremor », « Thoas ». Par attraction, ce phénomène peut aussi toucher des noms communs, *ibid.*

Moyen Âge et des moyens par lequel le texte se transmet à cette époque, constitue une caractéristique majeure de la littérature médiévale, que Bernard Cerquiglini et Paul Zumthor appellent respectivement la *variance* et la *mouvance*[1]. À l'image du texte médiéval qu'il est impossible de figer, le nom peut adopter de nouvelles formes. Outre les déclinaisons, qui discriminent sur le plan de la morphologie le cas sujet et le cas régime, il faut prendre en compte la modification du nom propre par suffixation. Dans le roman de Froissart, les noms « Argente », désignant une suivante de Florée, de « Sébille », jeune femme dont est épris Sagremor, et de « Lanson », écuyer et confident de Melyador, acquièrent régulièrement un suffixe. Le texte emploie ainsi « Argentine », « Sebilete » et « Lansonnet » pour désigner régulièrement ces personnages. Bien que ce soit rare, il arrive aussi que des traits dialectaux conduisent à une morphologie particulière du nom propre, comme « Artui » pour « Artu » dans le roman de *Floriant et Florete*[2].

Le phénomène de *variance* intervient également dans la graphie du nom. Les modifications engendrées sont de deux ordres. Elles peuvent être la conséquence de la flexion casuelle. Le -s fait ainsi disparaître la consonne finale de « Begot » (« Begos ») ou de « Cador » (« Cados »). Il fait ponctuellement se vocaliser le [l] final de « Cristal » (« Cristaus » v. 2118), et crée ainsi une graphie concurrente à « Cristals » (v. 401). L'équivalence entre le - z et le -s servant à marquer le cas sujet au singulier conduit, pour un même nom et un même cas, à des graphies différentes. « Camelz » et « Camels » apparaissent tous deux dans le roman de Froissart. Elles peuvent également naître d'évolutions ou d'équivalences phonétiques, plusieurs graphies pouvant renvoyer au même son. L'équivalence entre le w et le g de noms tels que « Gales (« Wales ») li Chaus » se rencontre fréquemment. De même, « Caradigan » peut aussi bien apparaître sous les formes « Caradigant », « Carradagant », « Karradigant » ou encore « Quarradigant »[3].

Une fois ses variations repérées, se pose la question de leur origine. Il est en particulier complexe de discerner le rôle du (des) copiste(s) de celui de l'auteur. Modifiant volontairement le texte ou le ponctuant d'erreurs, il contribue à son instabilité. En ce qui nous

[1] Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante…*, *op. cit.*, en particulier le chapitre « L'excès joyeux », p. 57-73. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, « Points », 2000, définit ainsi la notion : « Le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale » p. 84-96. Voir également sur ce point *La Grammaire nouvelle de l'ancien français* de Claude Buridant, *op. cit.* p. 31-34.

[2] Dans ce cas, la modification graphique perturbe certains marqueurs stylistiques du roman arthurien comme la rime *Artu/ vertu* que l'on rencontre dès Chrétien de Troyes et qui apparaît encore dans *Les Merveilles de Rigomer* et *Melyador*. Voir p. 99 *sqq.*

[3] Dans le roman de *Claris et Laris.* Le manuscrit étudié cherche semble-t-il à exploiter le plus possible la souplesse de l'écriture médiévale.

concerne, nous ne disposons que d'un témoin pour chaque texte. Aucune vértiable comparaison n'a donc pu être établie avec d'autres leçons[1]. Des interrogations demeurent quant à l'état des textes sur lesquels nous travaillons, qui pourrait bien résulter d'une succession de plusieurs lectures.

Le passage du manuscrit à l'édition apporte aussi son lot de difficultés. Les éditeurs, d'une certaine façon comme les copistes, modifient l'état du texte qu'ils transcrivent. Certains lissent les irrégularités qui font la particularité du texte médiéval en alignant toutes les occurrences d'un nom propre sur une même forme. Dans les *Merveilles de Rigomer*, par exemple, alors que Lancelot est emprisonné, Gauvain propose de former une compagnie pour le libérer. Tous partent de la cour d'Arthur, alors nommée « tint orguel »[2] dans le manuscrit, ce que l'édition corrige dans le texte par la forme « Tintagel ». Pourtant, cette discrète variation, glissée au beau milieu du roman, suffit à faire de la cour bretonne le royaume d'un péché capital. Cette paronomase, nous le verrons plus tard, s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans l'esthétique générale du roman[3]. Dans ce cas de figure, la *variance* est aussi source de *senefiance*. Le travail d'édition adapte en outre en partie le texte médiéval au lecteur moderne en insérant par exemple un système de ponctuation qui n'existe pas dans les manuscrits. Conséquence de ces modifications, l'ajout de majuscules concerne tout particulièrement notre sujet. En plus de signaler la présence d'un nom propre que rien ne vient mettre en avant, la plupart du temps en tout cas, dans les manuscrits que nous avons consultés[4], l'ajout de la majuscule traduit un choix de l'éditeur dans l'identification de certaines expressions. Nous traitons plus loin les hésitations que l'on rencontre parfois lorsqu'on cherche à différencier nom propre et nom commun[5]. Dans le cas des périphrases comme « le Bleu Chevalier » (v. 11098), désignant *Melyador* dans le roman de Froissart, en faisant de la périphrase un nom propre, l'éditeur opère un choix là où le manuscrit reste neutre. Aux choix et aux erreurs possibles du copiste, se superposent donc également les décisions (et les erreurs ?) de l'éditeur.

Les exemples de variations que nous avons cités jusqu'ici témoignent d'une graphie libre mais ne troublent pas véritablement la prononciation du nom propre et ne gênent pas le

[1] Nathalie Bragantini-Maillard propose à la suite de l'édition du ms. Français 12557 celle des variantes des fragments *A*36 à *A*39. La comparaison de ces quelques informations, notamment des 128 vers qui composent *A*39 avec l'unique manuscrit complet, la seule permise pour le corpus, n'a rien donné (éd. cit. t. 2. p. 1312-1325).
[2] F° 22ra, v. 6606 avec espace, puis 22rc, v. 6668 sans espace. L'édition donne « Tintaguel ». Voir la reproduction n°1 en annexe.
[3] Voir le chapitre « L'obsession du renom » p. 525.
[4] Voir p. 77 *sqq.*
[5] Voir p. 71 *sqq.*

processus de référence. D'autres, en revanche, peuvent le rendre difficile et compliquer la tâche du lecteur. Les graphies de certains noms sont en effet parfois si proches qu'elles ne permettent plus de distinguer leurs référents. Chaque lecteur de romans arthuriens a déjà trébuché sur l'identification des frères de Gauvain, Gaheriet et Guerrehet[1] notamment. Par le jeu de la *variance* et des graphies concurrentielles, deux personnages distincts peuvent par l'intermédiaire de leur nom se rapprocher jusqu'au télescopage. La même instabilité peut à l'inverse générer des anthroponymes dont on peine à voir l'équivalence. Dans *Claris et Laris*, « Datoi », nom du roi de Babylone se rencontre sous la forme « Datoy », facile à reconnaître, mais s'écrit aussi « Nadoi », ce qui trouble sensiblement le processus de référence. Différentes graphies et différents personnages peuvent donc se croiser et se chevaucher, produisant confusion et sensation de vertige. Ce Datoi, roi de Babylone, peut facilement être confondu avec un autre personnage également parfois appelé « Datoi », quant à lui « roi de Tabarie », dont le nom peut aussi se muer en « Daton » ou même « Dator ». Mais l'homonymie peut aussi être parfaite. Le roman de *Melyador* compte ainsi deux Florée, *Cristal et Clarie* deux Lynarde, et *Les Merveilles de Rigomer* égraine plusieurs Yvain que de simples surnoms distinguent péniblement.

Les difficultés de lecture s'avèrent parfois fécondes pour l'étude du roman et la graphie d'un nom peut témoigner de la popularité d'un personnage et de la culture de celui qui a créé ou recopié le texte. Dans *Floriant et Florete* (v. 3270), un dénommé « Acecledor » participe à la campagne d'Arthur pour mettre fin au siège de Monreale. On devine sous ce nom approximatif le Chevalier au Cercle d'Or, personnage arthurien récurrent. Parce qu'il ne joue souvent qu'un rôle mineur dans l'intrigue, il est possible que son nom se soit érodé au fil des textes, à la différence de ceux de Lancelot ou Gauvain qu'on ne peut oublier et qui conservent une graphie régulière au fil des romans.

Qu'il s'agisse de fantaisies de l'auteur, de méprises ou d'intentions parodiques, de l'intervention réfléchie ou de l'erreur de copistes, ces occurrences compliquent la compréhension du roman et l'élaboration de repères stables pour le lecteur.

3. Le nom dans les arts poétiques médiévaux

L'intérêt moderne pour le nom propre ne se retrouve pas dans les arts poétiques médiévaux qui n'en parlent que très peu. Aucun ne lui consacre un développement particulier. Le nom propre apparaît dans le premier chapitre de l'*Ars versificatoria* de Matthieu de

[1] Dans son édition, Corinne Pierreville rétablit d'ailleurs deux occurrences où ces personnages sont confondus (v. 7500 et v. 29583, éd. cit.).

Vendôme[1], notamment dans le passage consacré à la description. L'auteur y explique l'utilité et les effets des noms propres en fonction épithète dans le discours épidictique. Le nom propre est aussi mentionné dans le paragraphe sur les attributs, où il est dit que son interprétation peut renseigner sur les qualités et les défauts de son référent, une idée également présente dans la *Poetria* de Jean de Garlande [2]. Dans le chapitre consacré aux figures de style[3], nous trouvons quelques noms propres uniquement destinés à illustrer le propos de l'auteur, l'exemple du couple formé par *Rufo* et *Rufa* accompagnant par exemple la définition de l'anaphore[4]. Plusieurs noms propres apparaissent ainsi dans les exemples retenus par les auteurs d'arts poétiques, ce qui montre qu'ils peuvent être le support de jeux interprétatifs et participer à l'élégance du style, mais ils ne sont dans ces passages jamais distingués des noms communs, qui sont aussi utilisés comme exemples sans que soient la plupart du temps questionnées les spécificités des uns ou des autres.

Dans la *Poetria Nova*, Geoffroi de Vinsauf explique l'avantage des métaphores construites à l'aide de noms propres, qui permettent d'établir des jeux d'analogies entre un individu et le référent d'un nom fameux. Les exemples donnés en font un usage satirique où le nom de Pâris serait destiné à souligner la laideur d'un homme, celui d'Énée la faiblesse de son cœur, celui de Cicéron, la grossièreté de son langage[5]. Dans le *Dicumentum de modo et arte dictandi et versificandi*, s'intéressant aux *ornata facilitas*, il s'attache à préciser les bonnes pratiques en matière de détermination du nom propre au moyen d'un génitif, d'un ablatif, d'un adjectif ou encore d'un verbe[6].

Pour ce qui est des arts rédigés en langue vulgaire, nous n'avons trouvé dans le *Tresor* de Brunetto Latini[7] aucun développement théorique expliquant comment utiliser les noms propres ; ils n'y apparaissent pas non plus en tant qu'exemples. Un seul passage exploite cette catégorie pour en proposer des interprétations. Les extraits convoqués sont cette fois issus de la Bible et prennent place dans les premiers moments du livre, lorsque l'auteur présente les

[1] Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle...*, *op. cit.* p. 132.
[2] *Ibid.* p. 378-379.
[3] *Ibid* p. 168 *sqq.*
[4] « Sequitur familiarius exemplum de Rufo et Rufa ejus concubina : Rufe, tibi Rufa lucri praepondit odorem ; / Rufe, tuas carpitpublica cauda vices ». L'explication de l'anadiplose est illustrée par un exemple utilisant le nom d'Orphée « sit Titirus Orpheus,/ Orpheus in silvis, inter delphinas Horion.» *Ibid.* p. 168.
[5] *Ibid.* p. 226. Voir également Evrard l'Allemand, *Laborintus*, *Ibid.* p. 349 : « Transumo proprium ; probo vel reprobo ; probo : "Plato" hic est corde, "Cato" moribus, ore "Paris" ; Reprobo, si dicam : "Rufinus" crimine, forma "Tersites", "Simon" fraude, vir ecce venit ».
[6] *Ibid.* p. 293.
[7] Brunetto Latini, *Tresor*, éd. cit.

prophètes[1]. Plusieurs noms sont ainsi décryptés, l'expression « vaut (au)tant a dire come » assurant la relation entre le nom et sa lecture.

Plusieurs éléments sont à retenir de ce relevé. Les questions que soulève le nom propre concernent aussi bien l'organisation de la phrase et l'élégance avec laquelle les mots sont sélectionnés et agencés, réflexions relevant plutôt de la correction grammaticale, que le fait d'agrémenter le texte au moyen de figures rhétoriques. Ces problématiques sont abordées de manière sporadique, les auteurs ne consacrant à chaque fois au nom propre que quelques mots ou quelques lignes. Ces brefs passages nous permettent toutefois de réfléchir à nos textes. Si aucune métaphore telle qu'on la rencontre chez Geoffroi de Vinsauf ne se trouve dans notre corpus, on note cependant que les comparaisons qui établissent, par exemple, une relation entre nos héros et la bravoure d'Hector sont très nombreuses. De même, l'interprétation des noms se lit à même le récit, comme lorsque le narrateur de *Claris et Laris* commente le surnom du Beau Mauvais (v. 27669-74), et dans le discours des personnages, comme lorsqu'Arthur pense lire dans le nom de Miraudiel la perspective d'un affrontement prochain (*LMR*, v. 14944). L'*interpretatio* et l'*annonimatio*, deux procédés cités dans les arts poétiques en latin, ont ainsi été transposés dans la littérature en langue romane. Jean de Garlande estime que la pensée étymologique est un bon moyen de trouver l'inspiration[2] : cette idée transparaît clairement dans les exemples donnés ci-dessus. D'autres techniques sont utilisées. Nous avons par exemple constaté que la longueur des dénominations fluctue. Un nom propre constitué d'un nom et d'un surnom peut apparaître en entier dans le texte, et même augmenté de plusieurs compléments, mais le nom de baptême peut aussi être utilisé seul. Ces variations font notamment penser aux procédés de l'*abbrevatio* et de l'*amplificatio*.

4. Typologie des noms propres relevés dans le corpus

a) Quantité, fréquence et densité des noms propres

Le nom propre tend à se démultiplier dans les romans tardifs. Le nombre d'occurrences, dans les derniers romans notamment, montre une saturation du texte par le nom propre :

[1] *Ibid.* p. 82 *sqq.*
[2] Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle…*, *op. cit.* p. 378.

Quantité et densité des noms propres dans le corpus[1]

	Les Merveilles de Rigomer	*Cristal et Clarie*	*Floriant et Florete*	*Claris et Laris*	*Melyador*
Quantité de NP pour l'ensemble du roman[2]	1878 pour 17271 vers	690 pour 9084 vers	1576 pour 8278 vers	5570 pour 30372 vers	4327 pour 30771 vers
Moyenne pour mille vers	**109**	**76**	**190**	**183**	**140**
Quantité de NP distincts dans le roman	187	51	181	258	251
Dont					
Anthroponymes :	97	27	85	157	148
Toponymes :	56	13	46	57	57
Créatures/aventures/objets :	2	1	0	0	0
Allégories/noms abstraits :	1	3	23	19	23
Nations/ordres/communautés :	15	0	5	12	8
Dates/fêtes :	4	1	3	7	2
Saints/mentions religieuses :	12	6	19	6	13

Les occurrences du nom propre dans les récits de Chrétien de Troyes n'atteignent pas pour la plupart une telle densité[3]. *Floriant et Florete* et *Claris et Laris* présentent la plus forte concentration de noms propres du corpus. Ces romans de longueur différente ont en commun une tonalité épique qui s'accompagne souvent d'un net accroissement des attestations. Dans chacun de ces textes, des listes de noms sur lesquelles s'appuie la description minutieuse de campagnes arthuriennes gonflent le nombre d'occurrences sans permettre pour autant une identification efficace des référents[4]. Les noms propres dans *Cristal et Clarie* se font au contraire plus rares. Représentant la moitié des occurrences de *Floriant et Florete* alors que les deux romans ont une longueur comparable, ils témoignent d'une esthétique opposée. Si l'univers chevaleresque de *Floriant et Florete* montre un cadre arthurien en expansion dont les personnages conquérants parcourent de nombreux pays, le décor accueillant les aventures de *Cristal et Clarie* semble nettement plus restreint. Il en résulte une impression d'abstraction qui tient non seulement à la faible fréquence des occurrences mais aussi à leur nature, comme nous le verrons plus tard.

La quantité de noms propres différents montre en revanche une certaine stabilité. Les textes à l'étude, de ce point de vue, semblent reprendre les proportions des premiers romans

[1] Ce tableau est aussi consultable en annexe B.
[2] Ne sont pas décomptées les occurrences de « Dieu ».
[3] Voir annexe B. En moyenne. Il arrive bien entendu que certains passages soient plus saturés que d'autres en noms propres, comme la liste des chevaliers assistant au mariage d'Érec et Énide (v. 1689-1741). C'est d'ailleurs le seul passage dans les cinq romans de Chrétien de Troyes qui présente une telle densité de noms propres.
[4] Pour une étude des listes de noms voir p. 396 *sqq.*

en vers. Notons d'abord qu'à longueur presque égale le nombre de noms propres différents varie déjà chez Chrétien de Troyes. *Cristal et Clarie* et *Floriant et Florete*, dont la longueur est comparable à celle de ses récits, se situent aux deux extrémités du spectre. Bien qu'un écart d'une centaine d'attestations les distingue l'un de l'autre, la quantité de noms différents dans les deux romans reste conforme aux chiffres relevés chez l'auteur champenois. Les effets de listes, dont nous avons pu déjà parler, expliquent la hausse des noms aussi bien dans *Érec et Énide*, qui par la seule liste qu'il comporte ajoute cinquante-huit noms[1] au personnel de l'intrigue du roman, que dans le récit de *Floriant et Florete*. Les autres romans du corpus proposent un éventail de noms comparable et leur diversité semble proportionnelle à la longueur du récit. Dans les textes les plus longs, le personnel romanesque et, dans une moindre mesure, les lieux qui en constituent le décor augmentent avec le nombre de vers. Nécessaires à la cohérence des textes et à la création d'un univers riche et complexe, les noms propres se développent pour accroître la population du monde arthurien et étendre le territoire des aventures[2]. L'espace s'y organise selon un principe de totalisation et d'universalisation[3]. Les toponymes de *Claris et Laris* ou de *Melyador*, en plus de proliférer dans les textes, désignent ainsi des contrées très éloignées les unes des autres[4]. Ceux cités dans *Les Merveilles de Rigomer*, bien qu'ils soient aussi très nombreux, se cantonnent en revanche à la Bretagne et à l'Irlande. Les données statistiques, éclairantes dans un premier temps, atteignent ici leurs limites. Si les chiffres permettent de mesurer la quantité et la densité moyennes des noms dans les textes du corpus, ces premières conclusions ne pourront être confirmées qu'après l'étude des référents.

Ces statistiques liminaires nous permettent de constater, en prélude à une analyse plus détaillée, que la fréquence des noms est le plus souvent à la hausse dans les romans tardifs qui cherchent pour la plupart à saturer leur récit de noms propres. À l'inverse, le nombre de noms différents, s'il augmente avec la longueur du roman, conserve les proportions observées dans les romans de Chrétien de Troyes. Il apparaît aussi que des éléments propres à chaque roman, tels que la tonalité du texte, peuvent expliquer les inégalités mises au jour par le relevé. Si une évolution générale du roman arthurien se dessine, il semble d'ores et déjà que chaque texte s'approprie cette tendance à travers des choix esthétiques qui lui sont propres.

[1] Voir l'annexe B pour la quantité et la fréquence d'emploi des noms propres dans les romans de Chrétien de Troyes.
[2] Et nous n'évoquons ici que les référents pourvus d'un nom…
[3] Voir Corinne Pierreville, *Claris et Laris, somme romanesque du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2008, p. 44-45.
[4] Apparaissent ainsi, parcourus par les personnages ou mentionnés dans la présentation de leurs origines une trentaine de régions et de pays différents dans *Claris et Laris*, une quinzaine dans *Melyador*.

b) Noms d'hommes et noms de bêtes

Les anthroponymes constituent de loin la catégorie de noms propres la plus représentée dans le corpus. Elle est à la fois celle qui compte le plus de noms différents et qui présente la plus grande densité dans les textes. Les anthroponymes peuvent renvoyer à plusieurs types de référents. S'ils désignent en grande majorité les actants de nos romans, des références littéraires tirées d'autres œuvres comme Ysengrin, venu du *Roman de Renart* et cité dans *Claris et Laris* (v. 20755), apparaissent aussi régulièrement dans les textes. Des références bibliques comme Caïn et Abel[1], mythologiques, comme Écho ou Narcisse[2], historiques, comme le couple formé par Aliénor d'Aquitaine et Henri II Plantagenêt[3] se rencontrent également[4]. On note aussi, plus rares, quelques noms attribués à des créatures fantastiques ou des animaux. La monture de Cristal porte ainsi le nom de « Passevent », et le monstre affronté par Floriant se nomme « Pellican » (v. 1454)[5].

La richesse des anthroponymes tient aussi à la diversité de leurs formes. Nous recensons des noms composés, dont la formation est certainement la transcription dans le personnel fictionnel du développement de la double dénomination aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles. On peut y distinguer les prénoms enrichis d'une description physique, comme « Dagor le Gris », qui désigne le chevalier chargé d'accompagner le jeune Sagremor dans le roman de Froissart (v. 6642), ceux que complète l'indication d'une fonction ou d'une charge, tels que « Lucan li Bouteiller », récurrent dans les romans arthuriens, et les noms construits à partir d'une origine géographique, comme « Gratien d'Ytalie » dans *Melyador* (v. 4733). Les noms simples, plus nombreux, peuvent être portés aussi bien par de grands héros tels que Gauvain, que par des personnages mineurs, comme Dalis, chevalier sans grande envergure dans *Claris et Laris* (v. 9060).

Sur le plan sémantique, les anthroponymes admettent des fonctionnements variés. Un sens est immédiatement perceptible sous certains noms, comme le « Mal Ostagier » dans les *Merveilles de Rigomer* (v. 9702), désignant tout en transparence un mauvais chevalier qui

[1] Voir par exemple *FF* v. 863-865.
[2] *Mel.* v. 9127.
[3] *Ibid.* v. 28997.
[4] Pour une étude de ces noms empruntés et allogènes à l'univers fictionnel arthurien, voir p. 253 *sqq.* et p. 305 *sqq.*
[5] Hormis un certain « Jehan » cité deux fois dans *Les Merveilles de Rigomer*, aucun nom d'auteur n'apparaît dans nos romans, ce qui contraste avec ce qu'observe Madeleine Jeay dans les textes lyriques. Voir son ouvrage *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale… op. cit.*, notamment les pages qu'elle consacre à la figure d'auteur et à la mention du protecteur chez Froissart (dans son œuvre lyrique et ses *Chroniques*) p. 101-109 et p. 293-295, et chez Chrétien de Troyes p. 70- 73. Rien de semblable n'apparaît dans nos textes.

défie ceux qui se présentent à sa porte. D'autres noms exigent une plus grande compétence du lecteur. Le nom de « Karentrons li Rous », par exemple, odieux personnage de *Melyador* (v. 26650), ne peut être déchiffré que si l'on connaît la symbolique de la rousseur au Moyen Âge. Certains noms, enfin, semblent opaques. Le nom d'Agamar (v. 3716), concurrent de Melyador dans le roman de Froissart, semble ne rien signifier[1].

Les modes de création des noms propres sont eux aussi variés[2]. Le simple relevé des occurrences permet déjà d'identifier des noms issus d'emprunts à d'autres textes, voire à d'autres matières. Les chevaliers de la Table Ronde, dont Gauvain, Perceval, et bien d'autres, ne sont pas des créations de nos auteurs. Ancrés dans le même cadre romanesque et offrant à nos romans une large part de leurs protagonistes, les noms arthuriens jouent un rôle de premier plan dans l'inscription de nos textes dans la tradition bretonne. « Bauduin » et « Desramé » sont aussi des noms que l'on rencontre ailleurs. Inventoriés à de nombreuses reprises par Moisan dans son index[3], ces derniers porteraient plutôt la marque du genre épique et pourraient indiquer un lieu d'échange entre différentes formes littéraires. L'étude de la relation au texte d'emprunt et la façon dont le roman s'approprie un nom propre qui lui préexiste sera menée plus en détail dans la seconde partie de cette recherche[4].

Créer des noms de toute pièce est aussi possible. Aucune autre attestation n'apparaît ainsi dans les index[5] pour la plupart des noms rencontrés dans *Melyador*. Les auteurs, pour inventer de nouveaux noms, mobilisent des ressources différentes. Nous dénombrons trois approches créatives au seuil de l'analyse. Les anthroponymes rencontrés dans *Melyador*, comme « Agamar », « Abredane » ou « Agrapar » (respectivement v. 3716, 11749, et 13023), et dans *Claris et Laris*, comme « Datis », « Daton » et « Datois » (respectivement v. 18375, 1410, et 6469), semblent créés à partir d'un même moule et aboutissent à un personnel que l'homophonie des noms rend particulièrement cohérent. Le processus créateur peut également s'inspirer de noms existants. « Melyador », qui n'apparaît que dans l'œuvre de Froissart, pourrait provenir du nom « Melyadus », autre héros arthurien cité dans *Isaïe le Triste*, le *Tristan* en prose, et *Guiron le Courtois*. Dernier mode de création que nous recensons à cette étape de l'étude, l'invention de noms isolés semble propre aux *Merveilles de Rigomer*. Aucun

[1] Pour l'étude détaillée de la sémantique des noms, voir la seconde partie de la recherche p. 347 *sqq.*
[2] Pour l'étude détaillée de la création et de la composition des noms, voir p. 328 *sqq.*
[3] André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, *op. cit.*
[4] Voir p. 239 *sqq.*
[5] Ont été consultés les index de Louis-Ferdinand Flûtre, *Table des noms...*, *op. cit.* et de West, *An index of proper names in French Arthurian verse romances*, *op. cit.* et *An index of proper names in French Arthurian prose romances*, *op. cit.*

paradigme, aucune continuité évidente ne lie les noms recensés (« Joran » (v. 6955), par exemple), qui ne semblent pas non plus dériver de plus anciennes appellations.

Les anthroponymes, enfin, peuvent aussi être inspirés du réel, comme « Bernart » (*LMR*, v. 8425), « Ricart » (*LMR*, v. 8423), « Hermont » (*Mel*. v. 46) ou encore « Bauduin » (*LMR*, v. 12023). Particulièrement rares, ces occurrences se démarquent des autres anthroponymes. Le roman arthurien, en effet, préfère de loin les noms fictifs. Les noms de personnages réalistes ne concernent d'ailleurs que des actants de second rang. Hermont, dans *Melyador* est le père de la demoiselle à marier, et ne joue qu'un petit rôle dans la recherche d'un prétendant pour sa fille, tâche rapidement prise en main par la cousine de la jeune femme. Bernard et Richard, quant à eux, sont deux hommes rencontrés par Bliobliheris lors d'une aventure secondaire enchâssée dans la quête de Rigomer, et occupent le rôle de figurants.

Ces approches du nom demandent bien entendu à être analysées plus en profondeur et nuancées. Les frontières entre ces différents modes de création ou d'emprunt ne sont pas hermétiques, comme nous aurons l'occasion de le constater plus tard. Il importe en outre de prendre en compte l'absence de nom. À la différence du monde réel, la fiction peut choisir de ne pas attribuer de nom à tous les êtres. S'il apparaît d'emblée que l'anonymat concerne en priorité des personnages qui ne prennent pas véritablement part à l'intrigue, il peut aussi relever de choix narratifs et esthétiques. Des hypothèses se dégagent quant aux stratégies mises en œuvre dans ces cas de figure. Le jeu entre la nécessité de nommer et le fait de taire un nom permettrait de créer une hiérarchie parmi les actants, et pourrait sciemment perturber le déroulement linéaire d'une intrigue en ménageant des effets d'attente.

c) Toponymes

Après les anthroponymes, les noms de lieux constituent le second type de nom propre le plus fréquent. Nous commencerons par les distinguer selon leur référent. Dans les romans à l'étude dominent les toponymes renvoyant aux lieux dans lesquels s'ancre l'intrigue. « Rigomer » (*LMR*, v. 1130) est le nom d'une cité à libérer où se concentrent les épisodes de l'emprisonnement et de la libération de Lancelot, les actions d'éclat de Gauvain, et l'affrontement entre les Bretons et les gardiens monstrueux du château. La plupart des noms de ville comme « Rome » dans *Claris et Laris* (v. 5669), de contrées comme « Froide Montagne » dans *Cristal et Clarie* (v. 3277) sont le théâtre de faits majeurs dans le récit. Les noms de pays, énumérés en abondance dans *Floriant et Florete*, *Claris et Laris*, et *Melyador*,

correspondent le plus souvent à l'origine d'un personnage ou d'une armée. Dans les passages épiques notamment, ils indiquent les diverses provenances des combattants et soulignent l'ampleur du conflit, qui rassemble parfois en une même bataille tout l'Orient et l'Occident. De manière similaire dans le roman de Froissart, les participants à la quête d'Hermondine portent leur origine dans leur nom, comme Gratien d'Italie (v. 4733). Ces toponymes, qui ne sont le lieu d'aucune aventure, étendent de manière artificielle le territoire de la quête et renforcent, en témoignant de son attrait, le prestige d'Hermondine. La concurrence n'en est que plus grande et l'aventure plus intéressante.

D'autres toponymes n'ont aucun lien avec l'intrigue ou ses participants et désignent un référent qui ne fait pas partie du chronotope du roman. Ils servent souvent à préciser l'origine d'une épée ou d'une ceinture dont la provenance valorise son propriétaire. Constantinople en est la plus fréquente illustration. Dans *Claris et Laris* par exemple, Lidaine porte pour son mariage une ceinture réalisée dans cette ville (v. 14473).

Les toponymes posent en outre les mêmes problématiques concernant leur création, les techniques d'invention et d'emprunt que les anthroponymes. Les noms réels comme « Corque » (aujourd'hui Cork, v. 4377) se mêlent aux noms fictifs tels que « Rigomer » dans l'Irlande que décrit Jehan. Toutefois, contrairement à la répartition observée pour les anthroponymes, les toponymes réalistes sont plus nombreux que les toponymes fictifs et le roman arthurien semble préférer une cartographie fondée sur la réalité pour mettre en scène ses aventures. L'« effet de réel »[1] que l'on éprouve à la lecture de ces romans provient justement en partie de ces noms propres.

d) Noms abstraits

Les noms abstraits varient considérablement d'un texte à l'autre[2] si bien qu'aucune tendance générale ne peut être dégagée à ce sujet dans les romans à l'étude. Leur repérage n'est en outre pas toujours aisé si l'on en croit les éditions consultées. Dans *Cristal et Clarie*, « esperance » ne porte pas de majuscule au vers 6802 alors qu'elle en possède une dans le reste du roman, dans des emplois similaires. Dans *Floriant et Florete*, « avarice » et « mauvestié » (v. 2595) ne comportent pas de majuscule dans la version en ancien français mais en sont au contraire pourvus dans la traduction. Ces deux formes, d'ailleurs, n'apparaissent pas contrairement à d'autres dans l'index des noms propres. Ces hésitations

[1] Roland Barthes, « L'effet de réel », *Recherches sémiologiques sur le vraisemblable*, *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.
[2] Pour une liste de ces noms dans chaque récit voir l'annexe C.

montrent à quel point la frontière peut être floue entre la notion abstraite et la personnification. En définir les contours est en effet difficile[1]. Prenons comme point de départ l'ensemble des noms abstraits cités dans nos œuvres, sans tenter pour le moment de préciser leur nature. *Les Merveilles de Rigomer* et *Cristal et Clarie* sont les romans qui en comportent le moins[2]. « Nature » est le seul nom abstrait mentionné dans le roman de *Rigomer* pour souligner, conformément à la tradition médiévale, l'extraordinaire beauté d'une jeune femme (v. 799). Ceux cités dans *Cristal et Clarie* sont aussi peu nombreux mais présentent des caractéristiques que l'on rencontre dans les autres romans, où leur usage est beaucoup plus fréquent. On y relève des occurrences ponctuelles disséminées au fil du texte comme « Fortune » ou « Espérance » et d'autres, récurrentes, comme « Amour ». Dans *Floriant et Florete, Melyador*[3] et *Claris et Laris,* qui mentionnent chacun une vingtaine d'abstractions différentes, certaines sont également nettement privilégiées. Dans ces différents romans comme dans *Cristal et Clarie,* Amour est, de loin, l'abstraction la plus représentée. Héritage antique, Amour est en outre avant tout un dieu, ce qui en fait un cas à part dans notre relevé.

Le fonctionnement sémantique des noms de vices, de vertus et de sentiments se distingue de ce que nous avons pu décrire jusqu'ici. À la différence des personnages, êtres humains fictifs, les référents de noms abstraits n'ont pas d'existence physique dans le récit. Ils ne reçoivent pas leur nom au cours de l'acte de baptême, et la question de la motivation sémantique pour ces occurrences n'est pas pertinente. Le référent abstrait mentionné dans un récit ne peut, sauf volonté parodique de la part de l'auteur, qu'agir en conformité avec le trait moral qu'il représente. Ces référents ne sont jamais décrits, n'ont pas d'apparence concrète et ne deviennent que rarement locuteur ou destinataire d'un discours[4]. Leur rôle, quand ils sont

---

[1] Voir sur ces notions Armand Strubel, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, « Outils de synthèse », 2002 ; André Masson, *L'Allégorie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1974 ; Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2001, et plus récemment Mireille Demaules (dir.), *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e^ siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014.

[2] Une seule dans *Les Merveilles de Rigomer* (Nature), trois dans *Cristal et Clarie* (Espérance, Amour et Fortune). *Claris et Laris* fait intervenir dix neufs noms abstraits différents, *Floriant et Florete* et *Melyador* en citent chacun vingt-quatre.

[3] Notons que dans ce roman les noms abstraits apparaissent aussi dans les pièces poétiques insérées dans le récit tandis qu'aucun anthroponyme ni toponyme n'y figure. Ils contribuent ainsi à lier ces insertions à l'environnement qui les accueille. Voir par exemple les balades 9 et 11, ainsi que le virelai n° 10.

[4] Armand Strubel, *« Grant senefiance a »..., op. cit.* p. 28. L'auteur détermine trois possibilités pour une abstraction d'intervenir dans le texte d'après l'étude des arts poétiques médiévaux : être actant du récit, locuteur ou destinataire d'un discours. Une seule se réalise dans nos textes. Le champ d'action des référents abstraits dans les romans de chevalerie est bien moindre que dans les textes proprement allégoriques. À titre de comparaison, le *Paradis d'Amour*, récit onirique allégorique écrit par Froissart et qui compte parmi son personnel deux héros du roman *Melyador*, narre la découverte de l'auteur, entraîné par Plaisance, du domaine du dieu Amour. Plaisance y parle, y débat avec l'auteur, semble être son égale sur le plan actantiel et être dotée des mêmes propriétés physiques que lui. Il en va autrement des romans de chevalerie qui ne partagent pas ce cadre onirique et dont

acteurs du récit, se limite à celui d'« abstractum agens »[1]. Ils sont la transcription dans la narration des mobiles et des motifs du cœur humain et tiennent lieu d'épaisseur psychologique. Ces noms matérialisent dans la trame narrative les forces qui poussent les êtres à se mettre en mouvement, les pensées et les sentiments qui les tourmentent. On les trouve donc souvent en fonction sujet de verbes d'action dont les effets ne s'appliquent qu'aux véritables personnages du récit. Crainte « resveille » ainsi les dames (*Mel*. v. 17335). Nature dépose de tendres couleurs sur leurs joues (*LMR*, v. 799). Amour « grev(e) », « asaut », « esfroie », « atise », « esprent », (*CC*, v. 7094, 7101, 7106, 7111), « maine et conduit » (*CL*, v. 19396) les héros et héroïnes de nos romans. Il est le seul à recevoir un trait de caractère : Amour n'a « cure d'orgoil » (*CC*, v. 7783). Cet élément, peut-être lié à son origine mythologique divine, tend à le rapprocher de la catégorie de la personnification.

Un second type d'emplois se retrouve dans les portraits moraux de personnages, d'une catégorie sociale, ou d'une époque. Les noms abstraits apparaissent alors volontiers sous forme de listes, allant par deux ou par trois, constituant des ensembles topiques liés à l'idéologie courtoise. Leur rôle d'agent est moins développé que dans les occurrences précédentes. Réifiés, les vices et vertus y ont surtout pour fonction de caractériser l'évolution de la société ou le comportement d'une femme. Inscrits dans le temps, les traits moraux envisagés permettent la promotion d'une époque au détriment d'une autre, et c'est bien évidemment toujours le temps présent qui est remis en cause. Aussi le narrateur de *Floriant et Florete* déplore-t-il de façon topique la déchéance de son siècle :

> Tant vous puis pour verité dire
> Que cist siecles tozjor empire.
> Empire, oïl ! de toutes pars,
> Li bien est perdus et espars
> Et li maux est montepliés.
> A mal se seunt tuit ravoiez :
> Li baron de plusors contrees
> Tuit ont mes lor mesons hordees
> De Fauseté, de Tricherie,
> De Traïson, de Roberie,
> De Destrece, de Couvoitise
> Qui molt de maux bersse et atisse. (*FF*, v. 2597- 2608)

Dans le prologue du roman de *Claris et Laris*, un discours semblable affirme que « Mesdire raingne » (v. 15), que Tristesse (v. 20) et Convoitise (v. 24) ont empli les cœurs que Joie (v. 25) a laissés vides. Avarice (v. 37), Envie (v. 53) et Honte, qui chasse Honneur (v. 101), complètent ce triste tableau. Une telle déchéance justifie de se plonger sans retenue dans les

---

nous dirons avec Armand Strubel qu'ils ne proposent de l'allégorie dans l'ensemble qu'un emploi « rudimentaire » (*Ibid.* p. 43).

[1] *Ibid*. p. 47.

aventures d'Arthur dont le règne, par contraste, comme dans le roman de *Floriant et Florete*, est synonyme de paix et de prospérité :

> Au tens que li rois d'Engleterre
> Artus vint en Bretaigne conquerre
> Et saisi or la seignorie,
> Iert en grant pes chevalerie
> Et Largece el plus haut degré
> Car tuit la servoient de gré.
> Chaucuns se penoit de mielz fere
> Chose qui mielz li peüst plere ;
> Cil qui mielz Largece servoit
> La grace du mont deservoit,
> Et or seroit pour foux tenu ! (*CL*, v. 89- 99)

Au regard des mœurs contemporaines, l'exemplarité des héros arthuriens ne fait aucun doute et la rime récurrente « Artu/vertu » le rappelle d'ailleurs régulièrement[1]. Le héros breton est un être qui cherche à se perfectionner et qui incarne l'ensemble des valeurs du code courtois. Il en va de même pour les personnages féminins. Lorsque Maragot déclare sa flamme à l'épouse de son suzerain, son éloge rassemble les traits de l'idéal féminin médiéval :

> Tant estes bele et bien plaisanz,
> Sage, courtoise et avenanz
> Que ja ne vous ert reprové
> Que vous faciez tel cruauté
> Que laissiez morir vostre amis
> Et q'en vous defaille mercis ;
> Q'avec Biauté, si com moi samble,
> Avient molt bien Pitez ensamble,
> Pitez, Douçors et Courtoisie.
> Orguex, Crualtez, Felonnie
> N'avient pas a vostre biauté
> Mes Douçors, Debonnaireté ; (*FF*, v. 157- 70)

Nature pourrait être ajoutée à cette liste, souvent convoquée pour louer l'extraordinaire beauté d'une jeune femme[2]. S'établissent ainsi dans nos romans des échelles de valeurs, servies par le recours aux noms abstraits. *Melyador* fait preuve en la matière d'un raffinement supérieur en distinguant Amour et Bonne Amour, que l'éditrice traduit par « Amour sincère »[3].

Quelques occurrences dans le roman de Jean Froissart, qui ne correspondent pas aux emplois les plus fréquents, retiennent aussi l'attention. Dans la quête de l'amour d'Hermondine, certaines valeurs semblent prendre corps, incarnées par des personnages du récit. Les chevaliers en compétition se doivent, pour des raisons d'humilité, de conserver

[1] Voir p. 101.
[2] Voir, outre l'occurrence des *Merveilles de Rigomer* déjà citée, *Floriant et Florete* v. 2917, *Claris et Laris* v. 244 et 248, et v. 16698 au sujet de Laris rehaussant cette fois la beauté d'un jeune homme dans le discours de jeunes femmes, *Melyador* v. 12833 et 29956.
[3] Voir l'index, éd. cit. t.2.

l'anonymat jusqu'à la fin de la quête. L'absence de nom rend nécessaire l'usage de périphrases pour désigner les concurrents dont certains se trouvent associés à une valeur ou un défaut. Melyador, héros de la quête, incarne la prouesse :

> Et la encor le voir oÿ
> Dou chevalier c'on prise si,
> En qui Proëce se deporte,
> Qui dou soleil d'or s'arme et porte, (*Mel.*, v. 4649- 52)

Ou bien encore :

> « Par lui sont li tournoi ouvert
> Et acompli li vasselage !
> Il a grandement avantage
> D'avoir le pris de le journee,
> Car Proëce est en son corps nee. » (*Mel.*, v. 6766- 70)

Camel de Camois, anti-héros évincé dès le début du roman, représente à l'inverse l'outrecuidance. Il est écrit « qu'il est bien si fiers et si grans/ que tous les aultres petit prise » (v. 3769), et qu'il est plein « d'outrecuiduier » (v. 3776). Naturellement, l'affrontement de ces deux chevaliers, tous deux invaincus jusqu'à leur rencontre, est spectaculaire[1]. Melyador en sort vainqueur. Pour célébrer sa victoire, un anneau lui est offert sur lequel est inscrit : « Cilz sui qui le soleil d'or porte, / par qui Oultrecuidance est morte » (v. 9615)[2]. En assimilant la prouesse et l'outrecuidance à deux personnages clairement définis, concurrents d'une même quête, et qui s'affrontent jusqu'à la mort pour en gagner le prix, Froissart offre à son lecteur une insertion originale du nom abstrait dans l'espace du roman. En faisant explicitement de deux de ses meilleurs chevaliers les personnifications de traits psychologiques antagonistes, l'auteur donne corps à la réflexion que nourrit son intrigue sur la moralité de la chevalerie. À cette opposition, s'ajoute une complémentarité exceptionnelle des deux héros. Camel est somnambule et passe ses nuits dans un état second, se bat dans le vide contre des ennemis rêvés, et terrifie le personnel de son château. Figure du dérèglement et de l'excès, il s'oppose à Melyador, héros dont les armes (et le nom) portent un éclatant soleil d'or[3]. S'opposent alors simultanément Outrecuidance et Prouesse, et la nuit et le soleil. On devine que le combat était gagné d'avance par Melyador. Plus tôt au début du roman, la voix conteuse nous mettait sur la voie en annonçant que Camel de Camois serait frappé par le soleil à l'heure de midi (v. 1027-1028). Liés par un dense réseau de symboles, ces personnages donnent au roman de *Melyador*

[1] Ce combat acharné s'étend des vers 8828 à 9137, soit plus de trois cents vers, sans prendre en compte les préparatifs du combat, et la scène qui suit la mort de Camel où l'on constate son décès.
[2] La phrase gravée à l'intérieur de l'anneau est reprise mot pour mot au vers 14474.
[3] Héros solaire, Melyador est un Gauvain avant l'heure.

une sensibilité poétique et montrent que l'auteur, loin de se limiter toujours aux lieux communs de la rhétorique médiévale, se plaît aussi à en exploiter tous les potentiels.

e) Noms de nations, de communautés, d'ethnies

Les noms de nations, de communautés ou d'ethnies, absents du roman de *Cristal et Clarie*, sont également assez peu représentés dans le reste du corpus, surtout si l'on considère la profusion de toponymes mentionnés dans ces textes. À la différence des anthroponymes et des toponymes, les noms de nations, de communautés ou d'ethnies[1], toujours employés au pluriel, renvoient à des référents larges, ce qui rend plus complexe l'étude de leur motivation. Ces noms propres relèvent de deux catégories : les noms réalistes, parmi lesquels nous pouvons distinguer les noms de nations à proprement parler et les noms de communautés religieuses tels que les « Crestiens » et les « Geu » (v. 29210) dans *Claris et Laris*, et ce qui semble être des créations, comme les « Cornu » (v. 13727) et les « Popelicans » (v. 13690) des *Merveilles de Rigomer*. Le référent de ces noms propres, constitué d'un ensemble d'individus, est rarement développé. Ceux-ci apparaissent toujours au fil du texte sans que ceux à qui ils réfèrent soient véritablement décrits.

Ces noms, peu nombreux au regard d'autres types de noms propres, contribuent, même modestement, à la richesse du roman et à l'élaboration de son cadre. Apparaissant en contexte épique dans *Claris et Laris* ou *Floriant et Florete*, ils participent à la tonalité de certains passages. Dénotant par définition un référent pluriel, et renvoyant souvent à des contrées géographiques éloignées ou fictives, les noms de nations confèrent solennité et grandeur aux batailles et tournois qui alimentent l'intrigue romanesque. Les noms réalistes renforcent les effets de réel créés par la voix conteuse. En opposant à la compagnie mythique du roi Arthur les Irlandais dans *Les Merveilles de Rigomer*, ou les Romains dans *Claris et Laris*, l'auteur confère à son texte une impression d'authenticité qui l'ancre davantage dans le réel et le rapproche de la chronique et de l'historiographie. Les noms de nations ou de communauté constituent d'ailleurs de précieux indices de l'intertextualité ou de l'intergénéricité. La présence des Sarrazins, alliés d'un sultan ennemi d'Arthur dans *Floriant et Florete* (v. 7276), laisse deviner une influence de la chanson de geste et peut faire apparaître en filigrane la visée moralisante de la croisade lors de certaines scènes.

Certains noms de nations ou de peuples renvoient en outre à un imaginaire précis, né d'une tradition orale ou véhiculé par des écrits savants. Selon le stéréotype admis au Moyen

[1] Voir relevé en annexe C.

Âge[1], les Irlandais sont des êtres sauvages, frustes et violents. Si aucune description précise ne fait de synthèse sur cette idée convenue, les Irlandais rencontrés dans le roman de *Rigomer* et dans *Melyador*, tous très grands et forts, se conforment à la tradition. Le choix de la nation, alors, n'est pas neutre. Affronter des Irlandais, pour un chevalier d'Arthur, c'est apporter le bénéfice de la civilisation et de la justice féodale à des peuples sauvages et contribuer à la diffusion de l'idéologie courtoise.

D'autres noms encore, plus rares, désignent des ethnies étranges et animales telles que les « Chenelius » (v. 13669) des *Merveilles de Rigomer*. Fictifs, ces noms sont une création de l'auteur. L'imaginaire naît alors non pas d'une tradition savante ou folklorique mais d'une invention onomastique qu'il peut être intéressant d'étudier.

f) Noms d'ordres

Les noms propres désignant des ordres[2] sont distingués de ceux étudiés dans la section précédente pour deux raisons. L'ensemble formé par les individus composant un ordre est organisé, voire hiérarchisé. La Table Ronde, dans nos romans, met par exemple en avant Gauvain comme second du roi. L'intégration à l'un de ces groupes se fait en outre par sélection ou nomination : il s'agit d'une compagnie dont les membres sont clairement identifiés. L'ensemble ainsi formé est baptisé d'un nom propre créé pour lui. Deux appellations du relevé remplissent totalement ou en partie ces critères : la « Table Ronde », présente dans quatre romans sur cinq[3], ainsi que l'ordre des « Templiers », cité dans *Claris et Laris* (v. 9868).

Il est intéressant de noter que l'expression « Table Ronde » n'apparaît presque jamais en fonction sujet : elle est toujours complément du nom. Ce nom propre semble avoir pour rôle essentiel de contribuer à définir l'identité d'un chevalier et, par le prestige de l'institution, de signifier sa prouesse et sa force. Lorsqu'elle est citée pour elle-même, la compagnie de la Table Ronde n'est jamais désignée par son nom propre. Les récits lui préfèrent les expressions moins abstraites et proposent alors généralement « les Bretons » ou « la maisnie Artu ».

---

[1] Voir Giraud de Barri, *La Topographia Hibernica*, Jeanne-Marie Boivin (trad. et notes), dans *L'Irlande au Moyen Âge, Giraud de Barri et la* Topographia Hibernica *(1188)*, Jeanne-Marie Boivin, Paris, Champion, 1993, p. 147-285, ainsi que les articles de Jeanne-Marie Boivin : « L'Irlande et les Irlandais dans l'œuvre de Froissart : métamorphoses d'un mythe », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, J.-C. Aubailly *et al.* (dir.), Paris, Champion, t. 1, 1993, p. 227-241, et « Le mythe irlandais dans la littérature du Moyen Âge », *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet (dir.), Paris, École normale supérieure de jeunes filles, « Collection de l'École normale supérieure de jeunes filles», 1988, p. 137-154.

[2] Voir annexe C pour un relevé.

[3] Elle est absente de *Cristal et Clarie*.

Si les Templiers ne sont mentionnés que deux fois dans le texte, à peu d'intervalle, et ne sont pas développés ni caractérisés dans le roman[1], la Table Ronde quant à elle, sans grande surprise, est plus amplement détaillée. Ses contours varient selon les textes, ainsi que la façon dont elle est présentée. Jeune institution encore en devenir citée une seule fois dans le prologue de *Melyador*, elle est une référence prestigieuse régulièrement nommée, avec gourmandise parfois, dans *Claris et Laris*, *Floriant et Florete* ou encore dans *Les Merveilles de Rigomer*. Dans ce dernier roman, une liste égraine les membres de la compagnie d'Arthur, et précise le nom de ceux qui partent quand une assemblée se forme pour aller délivrer Lancelot : le lecteur sait précisément qui en fait partie. Dans les autres romans, rien de tel n'apparaît, bien que des épisodes épiques donnent lieu à quelques listes[2]. La Table Ronde vaut pour son aura, sans que l'on sache avec exactitude qui la compose. D'autres écarts encore démontrent que le nom « Table Ronde » recouvre des réalités fort différentes. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, vaincus et estropiés sont intégrés sans cérémonie à la « maisnie » tandis que pour Floriant, Claris et Laris, intégrer la Table Ronde est le terme de toute une initiation. Sous ce nom récurrent de la matière arthurienne, se cachent donc des emplois très variés qu'il nous faudra préciser. Un même nom, ainsi, selon le référent qu'il désigne, peut impliquer des interprétations opposées. La Table Ronde, d'un texte à l'autre, bénéficie d'une renommée sans tache, ou se dissout dans la médiocrité.

g) Dates, fêtes, événements

Les dates et les fêtes marquantes du calendrier chrétien ou arthurien sont peu nombreuses. La Pentecôte et l'Ascension sont de loin les plus représentées. La Pentecôte, en particulier, est citée au moins une fois dans chaque roman. D'autres fêtes, telles que la Saint Jean, également très populaire, Noël ou Pâques, sont aussi présentes[3].

Leur étude nous montre qu'une grande partie des occurrences, comme le remarque Philippe Walter[4], joue le rôle de simples indications temporelles sans qu'une signification religieuse vienne enrichir le passage. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Gauvain, qui doit proposer un mari à Dionise pour la Saint Jean, pressent la difficulté de la tâche. Comme pour

[1] V. 9868 et 9927. Ils hébergent le Laid Hardi et enterrent une demoiselle morte de chagrin après la vengeance de son ami assassiné. Rien de plus n'est dit à leur sujet.
[2] Pour une « liste » de ces listes, voir l'annexe H. Pour une étude des listes, notamment en contexte épique, voir p. 396 *sqq*.
[3] Pour le relevé exhaustif des dates citées, voir l'annexe C.
[4] *La Mémoire du temps, Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à* La Mort Artu, *op. cit.* chp. « Les fêtes » p. 81 *sqq*. Pour une étude plus détaillée de l'implication des fêtes dans la structure narrative, voir le chapitre « La fête et le mémoire du récit », p. 219 à 237.

apaiser les inquiétudes du neveu d'Arthur, la voix conteuse juge nécessaire d'inscrire ce moment dans le calendrier, et de préciser que Gauvain, finalement, a encore le temps de mener à bien sa mission :

> Au tempoire que jou vos di,
> Estoit devant le saint Remi,
> Droit a le fieste saint Miciel,
> Le beneoit angele del ciel;
> Et de le fieste saint Jehan
> Aroit Gavains respit un an.
> Mout i avoit encore lonc
> Et si'n avoit Gavains grant song ;
> Car i le vora si bien faire
> Que on n'en puist nu mal retraire. (v. 14817- 26)

Nous savons ainsi avec précision que Gauvain se soucie déjà du délai qui lui est imparti avant même la Saint Rémi, qui a lieu le 1er octobre, qu'il y pense très exactement (« droit ») le jour de la fête de Saint Michel l'Archange, soit le 22 septembre, ce qui lui laisse, en effet, près d'un an avant d'atteindre le 24 Juin, jour de la Saint Jean[1]. De la même façon, Maragot profite de l'effervescence des fêtes de Noël pour déclarer sa flamme à l'épouse de son suzerain. Celle-ci, pour repousser ses avances, obtient de lui qu'il attende la naissance de l'enfant qu'elle porte, qui doit avoir lieu vers Pâques. Ce ne sont ici que des compléments de temps et l'enjeu religieux ou symbolique des dates citées n'entre aucunement en relation avec l'intrigue du roman. Bien que les noms propres utilisés correspondent à des temps forts liturgiques, ils ne servent qu'à signaler l'écoulement du temps perçu de façon profane[2].

Selon Philippe Walter, « (l)a topique des mois entraîne parfois dans sa mouvance une topique des fêtes associées à ces mois : Pâques pour avril, Ascension ou Pentecôte pour le mois de mai »[3]. Pâques et le printemps sont en effet clairement synonymes dans *Les Merveilles de Rigomer*, dont le narrateur établit lui-même l'équivalence : « (…) al printans,/ Si comme hon dist el tans Päscor » (v. 14828-29). De fait, aucun de nos romans n'associe dans l'intrigue, explicitement ou de manière indirecte, l'Ascension ou la Pentecôte à leur signification chrétienne. En revanche, la symbolique du printemps et la thématique de la « reverdie », sont souvent signalées par ces fêtes. On rencontre alors, dans le contexte de ces mentions, différentes formes de renouveau. La naissance de l'enfant du couple royal à Pâques, dans *Floriant et Florete*, en est un avatar. Le départ en quête de chevaliers en est un autre.

[1] Voir Philippe Walter, « Petit florilège des saints » dans *Mythologie chrétienne, Fêtes rites et mythes du Moyen Âge*, *op. cit.* p. 207 à 214.
[2] Philippe Walter, *La Mémoire du temps*, *op. cit.* p.87.
[3] *Ibid.* p. 81.

Dans *Claris et Laris*, c'est à la Pentecôte, aussi appelée « la haute feste » (v. 363), que les jeunes gens quittent la cour pour faire leurs preuves :

> (…) Et li rois dist que bon li semble
> Et qu'il donra bonnement[1]
> Dïemenche prochainement
> Car il ert jour de Pentecouste,
> La feste qui les vaillanz couste
> Et que li mauvés se desvoient
> Pour ce que les genz ne les voient. (*CL*, v. 356- 62)

Comme l'affirme le roi Ladon, la Pentecôte révèle les hommes talentueux et bons. C'est ainsi que les nouveaux chevaliers sont adoubés à Pâques et le jour de la Pentecôte dans *Claris et Laris*, ou à l'Ascension, dans *Melyador*. La nouveauté et la jeunesse tiennent lors de ces journées une place d'honneur. Ainsi Arthur annonce-t-il tout d'abord :

> « Demain sera li Pentecouste.
> Vienent avant jone escuier
> Qui voelent estre chevalier ! » (*Mel.* v. 2635- 37)

Et le narrateur de poursuivre, en vantant le prestige de la célébration :

> A l'endemain, il n'est pas doubte,
> Fu li jours de le Pentecouste.
> Ce fu uns estas bons et biaus,
> Car .CC. chevaliers nouviaus
> Y fist li nobles rois Artus
> Et dura .XV. jours et plus
> Cest feste et li grans despens. (*Mel*., v. 2648- 54)

Aux chevaliers « nouviaus » s'ajoutent les guerriers expérimentés qui choisissent également cette saison pour s'élancer, forts d'un regain d'énergie, vers « (…) aucun nouvel conqueste/ D'armes qui les puist avancier/ Ensi comme bon chevalier » (v. 9364-66). Si certains choisissent de partir, d'autres souhaitent au contraire rassembler autour d'eux[2]. De façon symétrique, ces fêtes sont donc aussi l'occasion de voir communier la fleur de la chevalerie, réunie pour des festivités grandioses. Dans *Cristal et Clarie*, Bruiant choisit la Pentecôte pour rassembler sa cour. De même Arthur, dans *Claris et Laris*, accueille Marine à l'Ascension, et dans *Floriant et Florete*, voit Alemandine et sa suite se joindre à lui lors de la Pentecôte. Dans cet élan printanier, rien ne distingue Pâques, l'Ascension ni la Pentecôte. Seule l'impulsion provoquée par la belle saison est retenue.

[1] Il leur donnera leurs armes et leur équipement.
[2] Ce sont alors les invités qui se déplacent. Le voyage et le mouvement sont donc de toute manière associés à cette saison.

La fête de la Saint Jean est quant à elle synonyme de rupture. Elle constitue, dans les deux romans qui la mentionnent, une « date fatidique »[1]. Proche du solstice d'été, jour au cours duquel l'inégalité entre la lumière et la nuit est la plus forte, cet événement signale volontiers un tournant dans la narration, un moment décisif dans le parcours d'un personnage. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, la Saint Jean est une date butoir, une limite au de-là de laquelle l'intrigue du roman perd son sens. Gauvain, élu de Rigomer, est parvenu à délivrer la cité des sortilèges qui l'ont accablée pendant très longtemps. Sa souveraine, en particulier, peut enfin se marier. Or Gauvain refuse de l'épouser, ce qui met à mal la clôture habituelle de ce type de quête. Il doit en revanche lui trouver un époux, et dispose pour ce faire d'un délai hautement symbolique : il a jusqu'à la Saint Jean. Cette limite, qui demeure présente à l'esprit de Gauvain, est aussi un seuil dans l'esthétique du roman. Celui-ci, parodique, malmène le schéma de la quête chevaleresque en de nombreux endroits du texte, mais, si l'on réussit à marier Dionise, une impression de cohérence se dégagera malgré tout de ce texte que Dominique Boutet juge « filandreux »[2]. Le neveu d'Arthur parvient à mener à bien sa mission. Un certain Midomidas, parfait inconnu, apparaissant tardivement dans le texte, est promu époux idéal et sauve *in extremis* la fin du roman, et par là le roman entier, d'une accusation de décadence certaine[3]. Le délai de la Saint Jean marque ainsi une heure fatale tant pour la pauvre Dionise déçue ne pas épouser Gauvain, que pour le récit tout entier, qui sans ce mariage serait privé de son dénouement.

Les mentions de la Saint Jean que l'on rencontre dans *Claris et Laris* jouent le même rôle. La fête estivale apparaît à trois reprises, chacune espacée de trois milles vers. Le roi d'Espagne, qui désire s'emparer de la reine, demande tout d'abord à ses alliés de se réunir à la Saint Jean (v. 13508). Puis Yvain, pour venir en aide à son père et sa sœur assiégés, donne rendez-vous à ceux qui l'aideront pour le jour de la Saint Jean (v. 16670). La troisième occurrence correspond à l'arrivée de toute l'armée d'Arthur (v. 19863) au pied de la cité à libérer. Les trois attestations se rattachent à deux faits différents, mais soulignent toujours le début d'une bataille dont l'enjeu est grand pour les protagonistes. La reine, mère de Laris et veuve d'un roi assassiné, doit être sauvée de même que Marine, demoiselle dont il est épris et

[1] *Ibid*. p. 134.
[2] Dominique Boutet, « *Merveilles de Rigomer* », Dictionnaires des Littératures, Bordas, 1984, p. 1934.
[3] Voir les articles de Francis Gingras : « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII[e] siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des langues romanes*, 110:1, 2006, p. 77-97 et « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII[e] siècle (Chantilly, Condé 472), *Études françaises*, 42 -1, 2006, p. 13-38, ainsi que notre article « *Les Merveilles de Rigomer* : un "conte ridicule"? », art. cit. Le sentiment d'urgence et la nécessité d'apporter une fin à l'histoire est peut-être la raison pour laquelle le très attendu mariage est expédié en une centaine de vers, quand la quête qui tend vers lui en occupe plus de 15000.

sœur d'Yvain. La Saint Jean en ce sens souligne les moments importants du parcours du jeune homme.

Le Jugement Dernier et la naissance de Dieu sont rarement convoqués dans nos textes. Quand ils apparaissent, contrairement aux mentions étudiées précédemment, ils ne participent pas à l'établissement de « l'ordre du récit »[1] mais ont une valeur essentiellement emphatique. Dans l'extrait suivant, la naissance et la conception de Dieu intègrent un complément de temps destiné à souligner le caractère extraordinaire de l'assemblée réunie par Maragot pour soutenir sa cause :

> Mes puis l'eure que Dex fu nez
> Ne en la sainte Virge entrez,
> Empereres, ce m'est avis,
> N'ot tant de gent ensamble mis (…). (*FF*, v. 2865-68)

Dans *Claris et Laris*, les deux mentions du Jugement Dernier constituent également des procédés d'insistance dans le discours du locuteur. Arthur, après avoir écouté le messager de Théreüs, son ennemi romain, s'emporte vivement :

> « Par Dieu, fet il, or sai de voir
> Es Ronmains a pou de savoir
> Quant tel parole m'ont mandee.
> Cuident il dont avoir trouvee
> Ma terre sanz defendeor ?
> Foi que je doi le Sauveor,
> Ainz qu'il (l')aient toute conquise,
> Iert venuz li jors du Joïse ! » (*CL*, v. 5811- 17)

Le caractère extraordinaire de ces mentions les différencie des occurrences topiques de Pâques, de la Pentecôte, ou de l'Ascension. Inattendues pour le lecteur, à la différence des fêtes du printemps traditionnelles dans les textes arthuriens, elles constituent, au même titre que certaines invocations de saints étudiées ci-après, un moyen facile de rehausser un propos.

h) Noms de saints et mentions religieuses

Fréquente dans chacun des textes à l'étude, la mention de saints ou de Dieu n'apparaît le plus souvent que dans des tours stéréotypés. Les noms de saints relevés[2] prennent place dans des formules dont la structure demeure inchangée d'un texte à l'autre, aussi peut-on lire :

(1) Par la foi que je doi saint Jorge ! (*CL*, v. 24369)

(2) Li escuiers jure saint Gile/ Que s'il puet, il en parlera/ A celui qui l'en vengera ! (*CL*, v. 23362- 64)

[1] Selon l'expression de Philippe Walter, du nom d'un chapitre de *La Mémoire du temps*, *op. cit.*
[2] Voir l'annexe C.

(3) « Ge dis voir, par saint Martin ! » (*CL*, v. 28024)

(4) Dist ceste : « Par saint Daniel, / Je crois que ja li aie dit. » (*Mel*., v. 12128-129)

Comme le montrent ces quatre premiers exemples, représentatifs de ce que nous avons rencontré dans les textes, la plupart des mentions apparaissent dans les propos des personnages, rapportés au discours direct. Ce type d'expression est aussi plus rarement employé par la voix conteuse. Dans le roman de Froissart, le narrateur des aventures de Melyador enrichit ainsi sa transition :

Foy que je doy a saint Valier,
Ailleurs que ci en parlerons,
Mais nous avant parconclurons
De la queste qui est emprise
Sur qui ceste matere est prise. (*Mel*., v. 28827- 31)

Insérés dans les discours directs ou dans les moments de *conjointure*, ces expressions apportent efficacité et dynamisme au propos qu'elles accompagnent. Elles figurent à ce titre parmi les procédés emphatiques. Si certaines occurrences ont une fonction essentiellement phatique, comme dans les exemples 5 et 6, d'autres ponctuent les temps forts de la narration :

(5) Dist cilz : « Diex vous doinst hui bon jour, / Belle hostesse, par saint François ! », (*Mel*., v. 12146- 147)

(6) « A ! », fait il chevaliers, « merci ! / Voir vos dirai, se Dex me voie ! » (*LMR*, v. 1472- 73)

Dans les occurrences suivantes, l'invocation de saints dans un discours permet de mettre en relief son contenu et l'implication du locuteur dans son propos. Un tel procédé est récurrent dans le roman de *Floriant et Florete*. Associé à un type de phrase exclamatif, il peut marquer l'admiration du personnage :

(7) « Saint Croiz, com il est feranz/ Et dedenz presses embatanz, / Com il fet toz les renz branler, / Nus ne puet envers lui durer ! » (*FF*, v. 3435- 38)

En (8) et (9), il souligne sa conviction ou sa détermination. Dans ces exemples, le nom propre se trouve au cœur de la phrase, avant l'information principale, et à la rime :

(8) « Monsigneur, **par saint Symeon,** / Vous y metés assés raison. » (*Mel*., v. 20031-32)

(9) « Ce poise moi, **par saint Amant**, / Fait li rois, ja nel celerai ! » (*FF*, v. 7660- 61)

Cette position de choix lui confère une fonction expressive que d'autres éléments de la phrase peuvent renforcer. Dans l'occurrence (10), la ferme volonté du locuteur est ainsi traduite par

le serment fait au saint, pris à témoin, et la vigueur de la négation, appuyée par l'adverbe de temps « jamais » et le déterminant « nul » :

> (10) « Mes, foi que je doi **saint Martin** / Ja ne lairai mon droit chemin/ Por beste a nul jor de ma vie ! » (*FF*, v. 6935-37)

Nous rencontrons encore, plus rarement, la même fonction expressive illustrée par une occurrence cette fois en fin de phrase. Le ton péremptoire du propos de Floriant n'en est que plus sensible :

> (11) « Seignors, fet il, or m'entendez, / Omer s'est bien vers moi provez, / Quar ma mere a de mort sauvee ; / Des or li ert guerredonnee / Sa loiaute, **par saint Symon** » (*FF*, v. 6209- 13)

De la même manière, un personnage adressant sa prière à Dieu ou à la Vierge Marie au cours d'un monologue intensifie la tonalité pathétique de sa requête. Marie est d'ailleurs la seule référence dont la mention semble réservée à des situations clairement définies : le héros désespéré en appelle à la Vierge pour le soulager, le protéger ou protéger ceux qu'il aime. Ainsi, Clarie s'interroge sur les conséquences d'un baiser, et Lancelot se lamente sur son sort sur le chemin de Rigomer :

> (12) « Deus, que ferai », ce dist Clarie, / « Conseillies moi, sainte Marie !/ Que porai faire de Cristal ?/ Ses baisemens m'a fait grant mal. » (*CC*, v. 7945-48)

> (13) « Dex! », fait il, « de si haut si bas! »/ Tant est dolans, si se desvoie, / Ja ne cuide que le jor voie. (LMR, v. 2520-22)

Dans les exemples cités jusqu'ici, une entité divine ou sainte est prise à témoin d'un acte ou d'une réalité que le personnage juge extraordinaire, et cela rehausse certains passages du récit. Mais là s'arrête souvent le rôle de ces références. L'identité des saints invoqués en réalité importe peu. Nous avons en effet recherché pour chaque occurrence un lien entre le référent cité et le contexte dans lequel il apparaît, mais sauf erreur de notre part, aucun résultat n'a été obtenu. Saint Martin, une des références communes à plusieurs textes, prend part dès le Moyen Âge à un folklore foisonnant. Pour Philippe Walter[1], il entre en concurrence avec l'enchanteur Merlin tant sa popularité est grande. Il est une figure tutélaire au seuil du temps du Carnaval, un saint charitable dont la légende raconte qu'il divisa son manteau pour en offrir la moitié à un pauvre. Or aucun de ces éléments n'apparaît dans les épisodes mentionnant le saint. Dans *Floriant et Florete*, son nom est cité par Floriant (v. 6935) quand il promet à l'ermite de ne pas changer d'itinéraire malgré la présence sur son chemin d'une

[1] *Mythologie chrétienne, op. cit.* p. 47. Philippe Walter précise à son sujet que la célébration de sa fête était d'égale importance que celle de la Saint Jean au Moyen Âge, *Ibid.* p. 53.

dangereuse créature. Dans *Claris et Laris*, Bretiaus le mentionne lorsqu'il jure de dire la vérité (v. 28024). Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Saint Martin, qui apparaît deux fois dans le texte, ne semble pas non plus être associé à une interprétation particulière. La première occurrence exprime la surprise de Lancelot qui découvre la malédiction du Vicomte de Pavongai (v. 2835). Dans la seconde, il apparaît dans le discours de Gauvain demandant à une jeune femme de ne rien dire de l'accusation que Gaudioné porte contre lui (v. 13437). Aucune de ces attestations n'entretient de lien étroit avec la légende du saint[1]. Elles ne présentent non plus aucun rapport entre elles. Il en va de même pour la mention de Saint Georges ou de Saint Gilles dans *Claris et Laris* (respectivement v. 24369 et 23372), ou pour Saint Julien[2] dans *Les Merveilles de Rigomer* (v. 15120). Nous ne sommes parvenus à établir aucun lien entre les références citées et leur contexte. Ces invocations ne pourraient être qu'une facilité d'écriture. Les noms, ainsi disposés à la rime, ne semblent avoir été choisis que pour leurs propriétés phoniques et rythmiques, sans que leur référent nourrisse d'une façon ou d'une autre l'interprétation du texte. S'intégrant parfaitement au rythme de l'octosyllabe et à l'organisation du texte en couplets de rimes plates, les noms de saints qui ponctuent le texte auraient essentiellement un rôle emphatique et n'apporteraient aucun élément à l'interprétation du récit.

Certaines mentions présentent toutefois un plus grand intérêt. D'ordinaire, les saints et Dieu ne se situent pas sur le même plan narratif que les personnages. Ils ne participent généralement pas à l'intrigue ni n'intègrent le personnel du roman. Cette démarcation, nette et évidente dans la plupart des textes peut aussi bien faire l'objet d'un jeu. *Les Merveilles de Rigomer*, parodie de la quête du Graal[3], s'amuse à créer confusions et parallèles entre ses personnages et des référents religieux. Si le texte comporte des invocations stéréotypées et vides de sens comme celles citées précédemment, d'autres sont tout à fait remarquables et servent considérablement l'interprétation du roman. Celui-ci entend faire de Gauvain, héros d'une quête profane, un « homes saintimes » (v. 14573) ou « Dieu mesme » (v. 14574). Lorsque Lorie, une fée toute de blanc vêtue, apparaît dans la continuation du roman pour

[1] Voir aussi Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, J.-B. M. Roze (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t.2, p. 336 à 346.
[2] *Ibid.*, t.1 p. 296 à 301 pour Saint Georges, p. 169-171 pour Saint Gilles et p. 168-173 pour Saint Julien.
[3] Voir Neil E. Thomas, « The Secularisation of Myth: Les Merveilles de Rigomer As a Contrafactura of the French Grail Romances », *Myth and its Legacy in European Literature*, Neil Thomas et Françoise Le Saux (dir.), Durham, University of Durham Press, 1996, p. 159-169; Adeline Latimier, « *Les Merveilles de Rigomer* : un "conte ridicule"? », art. cit. et « Gauvain dans *Les Merveilles de Rigomer* : définitions de la mesure dans un roman arthurien tardif », *Le Personnage de Gauvain dans la littérature européenne du Moyen Âge*, Actes du colloque international des 6, 7 et 8 mars 2014 à l'Université Paris Est (Marne-la-Vallée), Marie-Françoise Alamichel (dir.), Amiens, Presses du « Centre d'Études Médiévales de Picardie », « Médiévales », 2015, p. 187-198.

soigner Lancelot, des badauds croient apercevoir Marie-Madeleine (v. 17000). Ces interférences contribuent à l'esthétique du décalage mise en œuvre dans le roman. Les références saintes ou divines peuvent donc parfois, même si cela reste marginal dans notre corpus, entretenir un lien étroit avec la poétique du récit.

i) Hésitations entre nom propre et nom commun

Les catégories du nom propre et du nom commun ne sont pas séparées par des frontières hermétiques. Certaines expressions de notre corpus que l'on trouve couramment dans les romans de chevalerie posent problème. Les périphrases, dont certaines ont pu être retenues comme titres de romans de Chrétien de Troyes[1] sont parfois difficiles à classer[2]. Comme nous le verrons bientôt[3], l'emploi des majuscules dans les manuscrits ne donne aucun indice susceptible de nous éclairer. Il nous faut donc pour les analyser nous tourner vers d'autres critères.

L'usage de la périphrase pour désigner un être ou un lieu dans le roman admet deux réalisations. Dans le premier cas, la désignation du référent se fait exclusivement par une périphrase qui est toujours la même. Bon nombre de toponymes illustrent ce procédé, comme par exemple « Castel Preudon » dans *Cristal et Clarie* (v. 3102), le « Chastiaux Perilloux » dans *Claris et Laris* (v. 3348), ou le domaine de « la Blanche Lande » dans *Melyador* (v. 29017). Plus rarement, des personnages sont aussi concernés comme les nombreux « Orguillous »[4].

Dans le second cas, une périphrase fixe et récurrente alterne avec un nom propre. Il s'agit le plus souvent d'un pseudonyme comme le « Biaus Sauvages » et la « Plaisans de l'Ile » dans *Floriant et Florete* (v. 6869 et 6873), prenant la place des noms des héros dans la seconde partie du roman, ou le « Chevalier au Soleil d'Or » dans *Melyador*, qui permet de désigner le jeune homme dans la majeure partie de la quête. Ces appellations permettent, comme le nom propre, de désigner le référent sans ambiguïté. Leur capacité à remplacer efficacement le nom tend à en faire un équivalent et leur rigidité[5], qui les distingue des périphrases ponctuelles et variables, les rapproche encore de la catégorie de l'anthroponyme.

[1] Pensons au Chevalier à la Charrette et au Chevalier au lion.
[2] Ces incertitudes sont aussi présentées par Florence Plet-Nicolas dans son étude *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 46 à 58. Voir également le livre de Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 627.
[3] Voir p. 77 *sqq.*
[4] Sur ce type, voir p. 332 *sqq.*
[5] Pour Jean Molino, c'est ce qui distingue le nom propre de la description définie, « Le nom propre dans la langue », art. cit. p. 15.

Comparons ainsi dans *Les Merveilles de Rigomer* les périphrases servant à désigner Lancelot parallèlement aux occurrences du nom propre. Nous relevons des exemples aussi variés que

(1) Cil qui barounie deporte (v. 258)

(2) Le chevalier estraigne (v. 606)

(3) Li preus, li gens (v. 1195)

(4) Celui/ Qu'on ne sait mellor que lui (v. 2225-26)

(5) Li demesiaus (v. 6007)

On remarque que ces expressions traduisent différents modes de saisie du référent. Si les occurrences (1), (3), et (4), renvoient aux qualités intrinsèques du preux chevalier, l'occurrence (2) propose le point de vue de personnages qui ne connaissent pas Lancelot. La dernière occurrence rend quant à elle compte de la posture critique de la voix conteuse à l'égard du chevalier, à un moment où il est en train de se ridiculiser. Aucune des désignations citées n'est récurrente. Bien que certaines d'entre elles aient une signification proche, elles ne sont pas non plus invariantes et tendent à suivre l'évolution du personnage et des points de vue.

Attachons-nous maintenant aux expressions qui alternent avec le nom « Joran Le Feble », adversaire de Lancelot dans le même roman :

(6) Li Chevaliers as Armes Trebles (v. 5541, 6955, 9414, 12503, 13083…)

(7) Li trebles chevaliers (v. 5932)

(8) Li grans chevaliers (v. 5269)

(9) Li grans chevaliers del castiel (v. 5599)

L'objectivité de la première désignation, qui mentionne un trait particulier incontestable du personnage, ainsi que sa récurrence en feraient un nom propre. Les occurrences (7) à (9) en revanche, non rigides, seraient à classer comme noms communs à l'instar des périphrases relevées pour Lancelot.

Un dernier argument permet également d'inclure les expressions récurrentes dans la catégorie des noms propres. Elles sont en effet parfois introduites comme le sont les noms propres par le verbe « appeler »[1] :

> Li Biaus Salvages li respont :
> « Sire, par Dieu le roi del mont,
> Biaus Salvages sui apelez ! » (*FF*, v. 7553- 55)

[1] Voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 53.

Compte tenu des éléments de définition évoqués, favorables à une classification de ces périphrases comme noms propres, nous choisissons de les intégrer à notre étude et de les comptabiliser dans les relevés. Cette décision, nécessaire à la clarté de l'analyse, ne doit pas faire oublier que ces cas restent ambigus et qu'une classification aussi tranchée ne convient pas à la langue du Moyen Âge[1], d'une grande souplesse.

Distinctes des descriptions définies assimilables à la classe des noms communs, les périphrases rigides et récurrentes ne sont cependant pas tout à fait les égales des anthroponymes. Dans notre corpus, si le verbe « appeler » introduit aussi bien un nom propre qu'une périphrase, le verbe « nommer » et l'expression « avoir a non » sont réservées au nom propre strict :

> **Jou ai non Jorans li Febles**.
> Li Chevaliers aus Armes Trebles
> M'apielent auquant par le port (v. 6956- 58)

La distinction opérée par le personnage lorsqu'il se présente révèle ainsi la présence de degrés dans la perception du nom propre. L'appellation acquiert un statut différent selon qu'elle est issue d'un acte de baptême officiel ou de l'attribution non solennelle d'une dénomination, pour le simple confort de la désignation. Une concurrence entre les deux expressions est visible dans l'exemple cité ; l'appellation issue du baptême prévaut sur la désignation commune, comme le montre l'ordre dans lequel sont données les informations.

La même hiérarchie est à l'œuvre parmi les périphrases. Si rien ne distingue, sur le plan grammatical, des expressions comme le « Chevalier au Soleil d'Or » ou le « Biaus Sauvage », l'opération par laquelle ces dénominations sont attribuées les classe dans deux catégories différentes. Dans *Floriant et Florete*, alors que les deux amants sont devenus roi et reine de Sicile, une accusation de *recreantise* sur le modèle de celle proférée dans *Érec et Énide* vient troubler le bonheur du jeune couple. Floriant et Florette décident de reprendre une vie d'errance le temps que Floriant fasse à nouveau la preuve de sa prouesse. Or le suzerain de Sicile bénéficie d'un tel renom qu'il lui faut prendre un pseudonyme. Il pourra ainsi combattre incognito, sans que son renom fasse fuir ses adversaires. Les deux protagonistes se choisissent un nouveau nom :

> « Douce suer, s'il vous vient en gré,
> Biaus Sauvages m'apelerois
> Toutes les fois que vous vorrois,
> Si soit la chose devisee.

[1] Et ne convient pas non plus à la problématique du nom propre, dont la définition, comme nous avons pu le voir, est difficile à poser.

Et vos reseroiz apelee
Par droit non la Plaisanz de l'Ille.
Gardez q'en chemin ne en ville
Ne nous apelons autrement. » (v. 6868-75)

Cette décision, entérinée par l'expression « si soit la chose devisee » marque d'une certaine solennité le choix de ces pseudonymes. Les termes « a droit non »[1] en attestent également. La substitution de ces périphrases aux noms « Floriant » et « Florete » marque ainsi le nouveau départ des deux jeunes gens et se constitue en acte de baptême.

Dans *Melyador*, au contraire, les dénominations périphrastiques ne sont pas choisies par leurs référents mais par ceux qui commentent leurs actions. La quête de la « Bleue Dame » est disputée par des chevaliers dont personne ne connaît l'identité. Agamanor est ainsi appelé « le Chevalier Rouge », et Melyador « le Chevalier au Soleil d'Or ». Les spectateurs des divers tournois l'indiquent eux-mêmes, ils ne les connaissent que « par parure » (v. 11088). Ces périphrases ont une relation au référent bien différente de celle qui a pu être évoquée précédemment. Si elles permettent d'identifier Agamanor ou Melyador sans ambiguïté, elles ne résultent pas d'un acte de dénomination mais d'un accord tacite entre des interlocuteurs qui attribuent à un inconnu une expression qui permettra de le désigner efficacement. Ce n'est dans ce cas qu'une convention qui facilite la communication et permet les commentaires des spectateurs et les rapports réguliers des hérauts sur l'avancement de la quête. Comme le remarque Florence Plet-Nicolas, ces périphrases ne sont donc qu'un « pis-aller »[2] en l'absence de nom propre connu.

Ce procédé apparaît d'ailleurs fréquemment dans les quêtes où un jeune chevalier doit faire ses preuves. On remarquera ainsi la différence entre la périphrase qui désigne Floriant par défaut au début du roman quand il ne connaît pas lui-même son identité (le Chevalier qui la Nef Maine) et celle qui manifeste un choix personnel et un nouveau départ du personnage (le Biaus Sauvage). La première se fonde sur un trait caractéristique concret du personnage, en l'occurrence un mode de transport remarquable[3]. Élaborées de la même manière, les périphrases construites à partir de l'héraldique abondent dans *Melyador* ou *Les Merveilles de Rigomer*. La seconde expression qui désigne Floriant fait preuve de davantage de créativité.

[1] Cette expression marque d'autant plus le sérieux du choix de la dénomination qu'elle sert, dans *Érec et Énide*, à introduire le nom de baptême de la future épouse : « Qu'autrement n'est fame esposee / Se par son droit non n'est nommee. / Encor ne savoit nus son non, / Lors premierement le sot on : / Énide ot non en baptistere » (Chrétien de Troyes, *Romans*, Jean-Marie Fritz (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1994, v. 2021- 25).
[2] *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 127.
[3] Dans la tradition du roman de chevalerie, d'autres avant Floriant ont été nommés d'après l'incongruité de leur véhicule, comme le Lancelot de Chrétien de Troyes, associé à la charrette de l'infamie.

En associant un qualificatif axiologique et un substantif dénotant un état ou un comportement, cette appellation traduit quant à elle un point de vue subjectif.

B. Le nom propre dans le manuscrit

Les romans à l'étude sont conservés pour la plupart dans des manuscrits uniques[1]. Le roman *Melyador* existe aussi en quatre fragments réunis dans un même manuscrit[2]. La quête de Quintefuelle, qui prolonge celle des *Merveilles de Rigomer* apparaît également dans un second manuscrit[3]. Ont été consultés les manuscrits présentant le texte intégral des romans à l'exception du manuscrit de *Floriant et Florete*, conservé à New York et dont le microfilm est malheureusement inexploitable[4].

Les manuscrits de *Melyador* et *Floriant et Florete* ne contiennent que ces romans. *Les Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris*, et *Cristal et Clarie* prennent en revanche place dans une compilation. *Les Merveilles de Rigomer* ainsi que *Claris et Laris* ont pour voisinage des œuvres littéraires, complètes ou par extraits. Le roman des *Merveilles de Rigomer* est le premier texte d'une compilation de onze romans dont la mise en page est similaire[5]. Tous se rattachent à la légende arthurienne, à l'exception du dernier texte, un extrait du *Roman de Renart*. Tous ces romans sont en vers, à l'exception de l'extrait du *Perlesvaus*, qui est aussi le seul roman de la compilation qui traite de la quête du Graal. Lori J. Walters définit le manuscrit Chantilly 472 comme un cycle sur Gauvain[6]. On peut ajouter que le compilateur, en associant ces récits à trois romans de Chrétien de Troyes – tout tenant à l'écart *Le Conte du Graal*, absent de la compilation – interroge l'héritage laissé par l'auteur champenois.

---

[1] *Melyador* est conservé dans un manuscrit incomplet (Ms. 12557, BnF), *Les Merveilles de Rigomer* dans le Ms. 472 conservé au Château de Chantilly, *Claris et Laris* dans le Ms. Français 1447 (BnF), *Cristal et Clarie* dans le Ms. 3516 (Arsenal), et *Floriant et Florete* dans le Ms. De Ricci 122 (New York Public Library).

[2] BnF nouvelles acquisitions latines, Ms. 2374.

[3] Le manuscrit de Chantilly rassemble la quête de Rigomer et sa continuation, la quête de Quintefuelle. Un manuscrit endommagé conservé à Turin ne compte que la quête de Quintefuelle.

[4] Les informations concernant ce manuscrit sont tirées de l'introduction de l'édition de Richard Trachsler et Annie Combes, p. XV à XXII.

[5] *Les Merveilles de Rigomer* ouvre le recueil (f. 1ra-55vc), et est suivi de l'*Âtre périlleux*, *Érec et Énide*, *Fergus*, *Hunbaut*, *Le Bel inconnu*, *Li contes de la Vengeance Raguidel*, *Yvain ou le Chevalier au lion*, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, *Perlesvaus*, *Le roman de Renart*, branches II, IV, Va, VI, VII et XV.

[6] Voir « Chantilly Ms. 472 as a cyclic work », *Cyclification: The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn et Orlanda S. H. Lie (dir.), Amsterdam, Royal Academy of Arts and Sciences, 1992, p. 135-139, « The formation of a Gauvain cycle in Chantilly manuscript 472 », *Neophilologus*, 78:1, 1994, p. 29-43, et « Dé-membrer pour remembrer. L'œuvre chrétienne dans le ms. Chantilly 472 », *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Milena Mikhaïlova (dir.), Orléans, Paradigme, « Medievalia », 2005, p. 253-281.

Le manuscrit contenant *Claris et Laris* présente une organisation différente[1]. Celui-ci ne contient que trois textes et le roman à l'étude clôt l'ensemble. S'il existe une relation entre le conte de *Floire et Blancheflor* et le roman de *Claris et Laris*, fondée notamment sur la symétrie des titres, il est plus délicat d'établir un lien avec le texte de *Bertes aus grans piés*. Alors que la composition du manuscrit de Chantilly témoigne d'une visée esthétique ou, du moins, d'une prise en compte de la relation entre les textes, on ne peut en dire autant de ce second témoin.

Le manuscrit de *Cristal et Clarie* est le plus hétérogène des trois. Ce seul manuscrit rassemble près de vingt-cinq écrits différents, au cœur desquels prend place notre roman. Keith Busby estime que les éléments composant le recueil forment plusieurs ensembles[2] : un premier groupe comprend des textes bibliques, des vies de saints et des miracles, un second des textes traitant des sciences, puis viennent des romans, des écrits didactiques portant sur la chevalerie, *Cristal et Clarie*, un ensemble de lais, puis enfin un ensemble de dits. *Cristal et Clarie*, de ce point de vue, est à l'image du recueil auquel il appartient. Composite, ce roman est constitué de plusieurs épisodes tirés de textes de genres différents tels que *Athis et Prophilias*, le *Brut* de Wace, une chanson d'amour de Robert de Blois, *Perceval*, *Érec et Énide* et *Yvain* de Chrétien de Troyes, ou encore *Partonopeus de Blois*[3].

Les manuscrits sont peu décorés. Seuls les romans *Claris et Laris* et *Melyador* présentent une miniature qui marque le début du récit[4]. *Cristal et Clarie*, *Claris et Laris* et *Les Merveilles de Rigomer* commencent par une lettrine à décor végétal. Seule celle des *Merveilles de Rigomer* est appliquée à un nom propre[5]. En l'absence d'enluminure, un *incipit* signale le début des romans. Une rubrique indique ainsi « Ci commences li livres de Cristal et de Clarie ». On devine concernant *Les Merveilles de Rigomer* une inscription en haut du feuillet, à l'écart du texte, comme pour tous les romans du recueil : « Ici commence… ».

[1] *Claris et Laris* se trouve à la fin du manuscrit (f. 67ra-256vb), qui commence par *Floire et Blancheflor* et *Berte aus grans piés*.
[2] *Codex and Context Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 2002, p. 465. Voir également Claudia Guggenbühl, *Recherches sur la composition et la structure du ms. Arsenal 3516*, Bern, Francke, « Romanica Helvetica », 1998.
[3] Voir Francis Gingras, « Réécriture, collages et bricolages dans *Cristal et Clarie* et *Biausdous* de Robert de Blois », *Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*, Annie Combes, Patrizia Serra, Richard Trachsler, et Maurizio Virdis (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013, p. 93-106, ; Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation*, Cristal et Clarie *ou l'art de faire du neuf avec de l'ancien*, Université de Lausanne, Archipels, 2014 ; « De *Partonopeu de Blois* à *Cristal et Clarie* ou la réécriture *implicitée* d'une rencontre amoureuse », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 27, 2004 :1, p. 260-285 ; « Aux frontières du monde arthurien : *Cristal et Clarie* entre intertextualité et intergénéricité », XXIV[e] Congrès de la Société Internationale Arthurienne, du 20 au 27 juillet 2014, Université de Bucarest.
[4] Celle de *Claris et Laris*, montrant Laris se tranchant le doigt alors qu'il est en charge de découper la viande à la table royale (f° 67), est reproduite sur la couverture de la thèse.
[5] Voir l'annexe D, reproduction n° 1.

Malheureusement celui-ci est coupé et la fin de la phrase est illisible. Trois des manuscrits consultés comportent un *explicit*[1] ; les derniers folios des *Merveilles de Rigomer* et de *Melyador* sont manquants. La plupart des mentions délimitant les textes reprennent les noms des personnages principaux, sans mise en valeur particulière, et se conforment ainsi aux informations données dans les prologues. Il est délicat de parler de titres : ce sont en tout cas souvent les noms des protagonistes qui servent à désigner les romans[2] dans les manuscrits.

Des indications paratextuelles ajoutées bien après la rédaction proposent d'autres modes de désignation, et sont sans doute dues à une lecture superficielle ou incomplète du texte. Ainsi, *Floriant et Florete* se voit nommé au XVII^e^ siècle « Roman de Elyadus », privilégiant le père du héros. Comme le soulignent les éditeurs, la confusion naît certainement du prologue du roman qui cite le roi de Sicile comme premier personnage[3]. Une table des matières précédant la compilation du manuscrit de Chantilly désigne *Les Merveilles de Rigomer* comme le roman de « Lancelot du Lac par Jehan », se fiant là aussi aux seuls premiers vers du roman ou au nombre considérable d'aventures vécues par le chevalier.

Procédons maintenant à une observation plus détaillée du corpus. Nous nous sommes efforcés de rendre compte de la diversité des représentations du nom propre dans nos manuscrits. Sauf indication contraire, les exemples sélectionnés ne sont pas des faits uniques mais sont représentatifs de tendances générales observées à l'échelle du corpus. Les exemples cités ne constituent pas un relevé exhaustif.

1. Majuscules

L'emploi des majuscules se limite généralement à la première lettre du vers, légèrement espacée du reste de l'octosyllabe. Dans le corps du texte, noms propres et noms communs ne sont pas distingués, ce qui gêne parfois le relevé des noms propres. Les désignations récurrentes telles que le « Chevalier as Armes Trebles » dans *Les Merveilles de Rigomer* ou le « Chevalier au Soleil d'Or » dans *Melyador*, sont considérées comme des noms propres dans les éditions et sont alors dotées d'une majuscule, ce qui n'est en revanche jamais le cas dans les manuscrits.

Lorsque le nom propre est formé sur un nom commun, l'usage ou l'absence de la majuscule peut devenir poétique et appuyer une lecture métaphorique du nom propre.

[1] On trouve « Explicit de Floriant et de Florete », « Explicit le roumanz de Claris et de Laris », « Explicit de Cristal et de Clarie ». Nous ajoutons les majuscules aux noms des personnages.
[2] *Les Merveilles de Rigomer* se distingue de ce schéma en mettant en valeur un lieu et non un personnage.
[3] Éd. cit. p. XIX.

L'image de la fleur pour décrire la beauté d'une jeune femme relève du poncif et ce procédé récurrent a donné naissance à de nombreux noms d'héroïnes, comme « Blanchefleur », « Florete » ou « Florée ». Dans *Les Merveilles de Rigomer*, alors que le nom de baptême d'une demoiselle, « Ingle », passe presque inaperçu, son surnom, « Flor Desiree », fait l'objet d'attentions particulières. Un soir, Lancelot raconte à son hôte, le vicomte de Pavongai, la nuit qu'il a passée chez des voleurs. Le chevalier s'interroge notamment sur l'identité d'une « Flor » dont les brigands louaient sans cesse la beauté :

> « I parlerent noient de moi ? »
> « Oïl, sire, si con jou croi ;
> Bien sai, del visconte parlerent
> Et d'**une flor** qu'il mout loërent,
> Que li viscuens lor doit hui rendre ;
> **Flor derisee l'apielerent**.
> Entr'aus grant joie en demenerent,
> Mais jo ne sai **quex la flors fu**. »
> Quant li viscuens l'a entendu,
> Qu'il orent parlé **de la flor**,
> Dont demaine si grant dolor,
> A poi que li cuers ne li fent.
> (…)
> « Amis », fait il, « jel vos dirai :
> Bien sai, rien n'i gaagnerai,
> Nis qui vaille une seule bille.
> **Flors desiree, c'est ma fille** (…) ». (v. 701- 724)[1]

Une description élogieuse prolonge le discours du vieil homme et justifie le surnom de sa fille : elle a le teint plus blanc que neige, rehaussé d'un « vermeil come flor de rose » (v. 801). Les jeux sémantiques provoqués par la présence de déterminants et d'adjectifs superposent une lecture de la « flor » comme nom commun dans le discours de Lancelot et comme nom propre dans celui de Pavongai. Les deux discours opposent de la même façon référent inanimé, comme l'indique l'interrogatif « quex » dans le discours de Lancelot, et référent animé, traduit par le nom « fille » dans le discours de Pavongai. L'absence de majuscule au prénom de la jeune femme dans le manuscrit, hormis pour les occurrences en début de vers, entremêle encore davantage les deux lectures et souligne le sens métaphorique du terme « flor ». Le passage de l'article indéfini (v. 704) à l'article défini (v. 708 et 710) puis au nom propre sans article (v. 724) accompagne la transformation progressive dans leurs propos du référent fleur en femme. Le dernier vers de la citation complète l'identité de la jeune fille. Symétrique au vers 706 « Flor desiree l'apielerent », ce vers, « Flors desiree, c'est ma fille », exhibe le nom en début d'octosyllabe, alors pourvu d'une majuscule, avant de mettre en scène

[1] Nous ne tenons pas compte des corrections typographiques de l'édition et conservons l'emploi des majuscules tel qu'il apparaît dans le manuscrit. Voir la reproduction n°7 en annexe.

son référent par le recours au présentatif. L'équilibre du vers produit par les deux syntagmes de quatre syllabes et la symétrie des consonnes fricatives dans « Flor » et « fille » soulignent la relation d'identité entre les référents des deux expressions. Le potentiel poétique du nom floral en est renforcé et la métaphore un peu convenue remotivée.

Le nom de Gauvain se distingue presque toujours de celui des autres chevaliers. Il porte une majuscule dans chaque manuscrit consulté alors que les noms des autres membres de la Table Ronde en sont le plus souvent dépourvus. Cette disparité est particulièrement saisissante dans le roman des *Merveilles de Rigomer* dont la quête, construite en deux parties, voit s'opposer Gauvain et Lancelot. La majuscule distingue le neveu d'Arthur de son concurrent et laisse d'emblée comprendre au lecteur du manuscrit qu'il est le véritable héros du roman.

Il arrive que « Rigomer » porte une majuscule. Les cas recensés correspondent presque toujours à des emplois en discours et n'apparaissent que dans la partie Lancelot du roman[1]. La majuscule se montre généralement dans les temps forts des échanges. Elle orne le toponyme lorsque le héros affirme sa détermination de s'y rendre, lorsqu'une information nouvelle est donnée à son sujet, ou lorsque l'hôte tente de dissuader Lancelot de vouloir conquérir la cité :

> Dist Lanselos : « Por **R**igomer,
> Si m'äit Dex, passai la mer.
> Or me dites, se vos savés,
> Biax ostes, si nel me celés,
> Quels est li terre et li païs,
> Coument est **R**igomers assis,
> Quels est li sire et quels la gens ?
> Est li päis entor mout gens ?
> A i encor bien loig de ci ? » (v. 1463- 71)

De même :

> Dist Lanselos : « Biax sire chiers,
> Je vos dirai mout volentiers.
> Jou sui vers **R**igomer errans. »
> « Vers **R**igomer ? », fait il ; « Dolans !
> Tant vaillant chevalier i a,
> Qui ne font el que baer la.
> Et que ferés vos, las, chaitis !
> Qui chevaliers iestes faitis,
> Et par besoigne fustes fais
> Li pires de tous les mavais ?
> A **R**igomer n'irés vos mis,
> Que trop i a grant baerie,
> Et vos n'iestes ne rois ne dus. » (v. 3645- 3657)[2]

[1] Folios 10va (v. 2979), 11ra (v. 3291), 12rb (v. 3647, 3648 et 3655), 13va (v. 3942), 15rc (v. 4473), 15vb (v. 4613), 16ra (v. 4690 et 4702).
[2] Voir en annexe les reproductions n° 4 et 5.

Une occurrence plus surprenante présente « rigomeR »[1]. Le terme se trouve dans le premier vers de la seconde colonne du folio et rime avec le verbe parler. Les deux –r à la rime, l'un majuscule et l'autre minuscule, occupent tous deux l'espace de deux à trois lettres, et permettent ainsi de combler un blanc en fin de vers. Pour autant, cette finalité esthétique n'empêche pas le développement d'interprétations littéraires. Cette occurrence signale à nouveau le discours d'un hôte auquel Lancelot demande des informations. Ce sont même les premiers mots de ce personnage. Dans ce texte où l'on entend plus parler de Rigomer qu'on ne la voit, il est plausible que la parole des informateurs soit volontairement rehaussée.

2. Initiales et ornements

La seule lettrine que nous relevons dans les manuscrits étudiés se trouve dans *Les Merveilles de Rigomer*. Le J du nom de l'auteur, Jehan, premier mot du roman, prend la forme d'une lettrine qui s'étend verticalement sur cinquante vers[2]. La mention du cadre arthurien, le repas du mois de mai, la coutume de l'attente, et l'arrivée d'un messager à la cour prennent place le long de cette lettrine qui accompagne le récit jusqu'au lancement de l'intrigue. D'apparence simple, elle est composée d'un décor floral sans lien avec le texte. Le même décor orne les premières lettres de tous les romans de la compilation.

Les initiales rehaussées de couleur sont en revanche nombreuses et nous les rencontrons en abondance au fil du texte dans les différents manuscrits. Bleues, rouges ou dorées, elles mesurent entre deux et cinq vers de hauteur. Le nom propre à initiale colorée apparaît régulièrement dans les textes pour souligner le travail de *conjointure*, en particulier dans les romans à quêtes multiples comme *Claris et Laris* ou *Les Merveilles de Rigomer*. Dans ces romans, des groupes de chevaliers partis ensemble accomplir une même mission se séparent en plusieurs endroits du texte pour vivre chacun une aventure personnelle. Les noms des protagonistes de ces quêtes secondaires sont mis en valeur au début de l'épisode qui leur est consacré, soit lorsque la voix conteuse annonce la transition entre deux épisodes, soit au moment de la première action intéressante. Dans *Claris et Laris*, les compagnons en quête de Laris se séparent momentanément et la voix conteuse détaille le parcours de chaque chevalier. Nous suivons d'abord Brandalis. Une initiale dorée orne son nom en début de vers lorsqu'il quitte la compagnie (v. 9498) et signale le début de son aventure. La voix conteuse s'attarde ensuite sur Sagremor. L'initiale n'apparaît pas à la première mention du chevalier mais marque l'entrée de celui-ci dans une demeure déserte où il doit affronter quatre adversaires

[1] Vers 2861, f. 10rb, voir reproduction n° 6.
[2] Voir reproduction n° 1.

munis de haches. Une initiale dorée clôture l'épisode au départ de Sagremor. L'épisode suivant est consacré au Laid Hardi. L'initiale (v. 9848) apparaît après que le personnage a écouté la plainte d'une demoiselle et marque sa décision de l'aider en même temps que le véritable début de l'aventure. Elle en souligne les étapes comme la rencontre d'une seconde demoiselle éplorée (v. 9780), ou l'entrée dans la bataille (v. 9896) en se focalisant en permanence sur le héros. Cet effort structurant se poursuit lors des aventures de Keu (v. 10073), de Bedoier (v. 10265), d'Agravain (v. 10405). Le procédé est récurrent[1], non systématique. De la même façon, l'initiale rouge indique l'entrée d'un personnage dans le lieu d'une nouvelle aventure, ainsi que son départ une fois sa mission accomplie. Elles contribuent ainsi à rythmer le récit et permettent d'en distinguer les étapes. En isolant des unités narratives, elles facilitent un repérage parfois difficile dans des romans dépourvus de rubriques[2] et comptant parfois plus de trente mille vers.

Le recours aux initiales permet de souligner les temps forts du récit. Lorsqu'elles ornent le nom d'un héros, elles soulignent presque toujours un moment clé de son parcours. Une action forte ou déterminante est ainsi mise en valeur par le scribe. Par exemple, le nom de Cristal est souvent rehaussé quand il prend la parole pour défier un adversaire ou affirmer son rôle de justicier. De même, dans *Claris et Laris*, les noms comme « Roi Nador » (v. 1224), « Claris » (v. 10709) ou « Gauvain » (v. 11611), sont rehaussés à leur entrée dans la bataille ou quand ils portent un coup héroïque. Dans *Melyador*, une initiale met en valeur le nom de Phénonée lorsqu'elle organise le tournoi (v. 7622) et celui d'Agamanor quand il en reçoit le prix (v. 13193). Melyador voit la première lettre de son nom rehaussée au moment de dévoiler son identité à Florée (v. 16857). Chacun de ces noms figure en début de phrase, dans le discours de la voix conteuse.

L'arrivée d'un nouveau personnage est soulignée par le même procédé. Un effet de retardement met en scène l'apparition de Marine dans le roman de *Claris et Laris*. Des jeunes filles indifférenciées tiennent compagnie à la reine dans sa chambre. Ce plan large se resserre sur l'une d'elles, dont on apprend d'abord qu'elle est la sœur d'Yvain. Puis une description de la jeune fille éveille l'intérêt du lecteur. Ce n'est qu'après avoir vanté sa beauté que la voix conteuse nous livre enfin son nom (v. 13415) qu'une initiale met en lumière :

> Dedenz la chambre la roïne
> Avoit une jone meschine.

[1] Les aventures des sept chevaliers qui s'éloignent de la compagnie formée par Gauvain pour libérer Lancelot dans *Les Merveilles de Rigomer* sont aussi aisément repérables dans le manuscrit grâce aux initiales colorées.
[2] Parmi les manuscrits consultés, seul celui de *Cristal et Clarie* comporte des rubriques, assez rares toutefois.

Serour iert monseignor Yvein
Mes de tant ai mon cuer certein
C'iert la plus bele rien del monde
Tant come il dure a la roonde,
Car ses vies iert biaus et tretis
Et enluminez con rubiz.
De toutes autres iert plus bele :
C'iert del mont la droite estencele
Et la flour de toute biauté.
En piece n'avroie conté
De sa biauté la disme part
Et pour tant du conter me part
Car n'en porroie a chief venir,
Si vueill ma matire tenir.
Marine iert par non apelee. (v. 13399- 415) [1]

La description suit en réalité le point de vue de Laris qui s'éprend rapidement de la jeune femme. Le nom « Marine », nom de l'être aimé ainsi mis en valeur, montre la naissance d'une passion amoureuse. Réciproquement, le narrateur peut choisir de se focaliser sur l'être aimant. Le nom de Claris[2] (v. 249) est souligné par une initiale haute de trois vers lorsque celui-ci, chargé du service à la table du roi, s'entaille le doigt en découpant la viande. Le jeune homme, qui n'a jamais été aussi près de la reine Lidaine, est distrait par l'éveil du sentiment amoureux. L'initiale accompagne donc la première blessure d'amour, concrétisée par l'entaille au doigt.

Dans le roman de *Cristal et Clarie*, les monologues de Cristal et ses introspections au sujet de son amour naissant sont aussi introduits par une initiale colorée, de même hauteur. De manière générale, les discours rapportés, directs ou indirects, sont structurés par ce procédé, l'initiale indiquant souvent le changement d'interlocuteur. Dans *Claris et Laris*, cet usage est de mise dès que les protagonistes prennent la parole.

L'initiale, en plus de jouer le rôle des guillemets en marquant le début de certains discours, leur confère aussi un ton plus solennel. Dans *Claris et Laris*, quand les sénateurs s'adressent à Théreüs, empereur de Rome, au sujet du conflit qui l'oppose à Arthur, une initiale dorée orne le nom du roi de Bretagne. La culpabilité d'Arthur, accusé d'avoir dérobé leurs territoires, en est renforcée :

« Sire, font il, ore entendez !
Cuer et oreilles nous tendez !
Nous vous devonmes conseillier
Et vous vous devez travaillier
En la droiture maintenir
Que Rome doit toz jors tenir

[1] Nous ne reprenons pas exactement la mise en page de l'éditrice et rendons compte autant que possible de la disposition du manuscrit. Voir la reproduction n° 11.
[2] Voir reproduction n° 8.

Et qu'ele a toz jors maintenue,
Mes or la vous a corrompue
Artus par son très grant desroi.
Il regne contre nos et toi ! » (v. 5697- 706) [1]

L'assonance entre « Artus » et « corrompue », à la rime du vers précédent, appuie encore cet effet. La même emphase attire un peu plus loin l'attention sur Théreüs lorsqu'il prend la parole à son tour :

« Artus, fet il, entendez ça !
Thereus li fiers empereres
Qui est de Ronme conduiseres,
Et li senateur ensement
Vous font savoir que malement
Avez encontre eus meserré
Et contre droit de Ronme erré
Qui est du mont la seingnorie
Et tout doit avoir en baillie
Le mont et en sa propre garde. » (v. 5780- 89)

L'ornement du nom de Théreüs crée un effet de symétrie avec l'initiale d'« Artus » et matérialise l'opposition entre les deux personnages. L'initiale à « Théreüs », mettant en scène l'empereur de Rome dans son propre discours, montre la détermination de ce dernier à vaincre le roi Breton.

D'autres ornements, plus rares, peuvent mettre en valeur le nom propre. Dans *Cristal et Clarie*, des motifs à l'encre brune parfois rehaussée de rouge, longs de deux ou trois vers[2], apparaissent régulièrement à gauche de la colonne et jouent le même rôle qu'une initiale colorée en marquant des étapes importantes de la progression du récit : engagement du personnage dans une action, entrée dans nouveau lieu, apport d'une nouvelle information, ou changement d'interlocuteur.

3. Abréviations

Les noms propres sont très souvent abrégés[3], même lorsqu'ils sont ornés. Le code utilisé est le même que celui appliqué aux noms communs. À l'échelle du vers, il arrive que plusieurs mots soient abrégés par soucis d'espace alors que le nom propre est préservé. Il arrive aussi régulièrement que le nom propre soit abrégé alors que l'espace du vers est suffisant pour qu'il y prenne place en entier. Aucune règle ne se dégage de ce point de vue. Concernant la coordination de noms propres au sein d'un même vers, nous ne remarquons

[1] Voir reproduction n° 9 pour cet extrait et n°10 pour le suivant.
[2] Voir reproduction n° 12.
[3] Les syllabes nasales sont abrégées, le digramme –er à l'intérieur du mot ou à sa fin, de même que les finales en –us, en –ot, les syllabes par et pour...

aucune recherche d'uniformité. L'un peut être abrégé et l'autre non. C'est par exemple souvent le cas des noms des personnages Claris et Laris, qui se battent fréquemment l'un près de l'autre.

Certains romans ne placent pas tous les noms sous le même régime. *Claris et Laris* n'abrège que les noms des héros et des personnages les plus connus. Yvain, Gauvain, Claris et Laris y sont abrégés très souvent. Les noms des nombreux autres actants dont le nom est parfois bien plus long et moins fréquent, comme « Salatree » par exemple, sont toujours conservés.

Allant plus loin que l'ordinaire abréviation, et distinguant par là même le nom propre du nom commun, certains textes proposent une troncature du nom de personnage ou sa réduction à l'initiale, procédé qui n'est pas employé pour les noms communs. *Claris et Laris* proposent ainsi fréquemment de réduire le nom des deux protagonistes ainsi que celui de Gauvain à leur première syllabe[1]. Le nom d'Yvain est parfois réduit à l'initiale, une pratique que l'on retrouve dans *Les Merveilles de Rigomer*. Nous avons vu que le nom de Gauvain était dans ce roman, à l'inverse de ceux des autres chevaliers, presque toujours doté d'une majuscule. Il est aussi le seul à être le plus souvent réduit à l'initiale[2]. « .G. »[3] se remarque bien dans le manuscrit et renforce le statut particulier du neveu d'Arthur dans le roman. Le rapport de force entre Lancelot et Gauvain et la prévalence du second sur le premier sont ainsi perceptibles dans la transcription de leur dénomination tout au long du roman. Cette troncature perturbe par ailleurs le fonctionnement du nom propre. Réduit à une seule lettre isolée entre deux points, le nom ne semble plus être qu'un signe. Il tend à faire de son référent un symbole privé d'humanité[4], ce que confirme sa posture de chevalier élu, idéal, dans la quête de Rigomer. La rigidité et le caractère abstrait de cette désignation soutient l'idée répandue d'un Gauvain modèle, qui ne serait qu'une idole désincarnée[5]. Certains critiques décrivent le manuscrit de Chantilly comme un cycle fondé sur ce personnage[6]. La place du roman des *Merveilles de Rigomer*, qui voit en Gauvain un élu christique, au début de la compilation ainsi que la graphie particulière du nom du héros encouragent cette interprétation.

[1] Voir reproduction n° 14.
[2] Voir reproduction n° 13.
[3] Yvain lui aussi a droit à ce traitement à trois reprises dans *Les Merveilles de Rigomer* (v. 8819, 8831 et 8840) sans qu'une interprétation aussi nette se dégage. Il est aussi régulièrement réduit à l'initiale dans les autres textes.
[4] Pour réfléchir à la troncature du nom propre, voir l'article de Frank Wagner : « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la *mimésis* », *Onomastique romanesque*, *Narratologie*, 9, Yves Baudelle (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17-43.
[5] Stoyan Atanassov, *L'idole inconnue, le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, « Medievalia », 2000.
[6] Nous renvoyons encore une fois aux articles de Lori J. Walters « Chantilly Ms. 472 as a cyclic work » et « The formation of a Gauvain cycle in Chantilly manuscript 472 », art. cit.

Cette graphie est en outre à l'œuvre dans les autres romans du manuscrit, *L'Âtre périlleux*, *Érec et Énide*, *Fergus*, ou encore *Hunbaut*, mais tend au fil des textes à être adaptée aux autres personnages. Dès *Fergus*, troisième roman de la compilation, « Gauvain » n'est plus le seul nom à bénéficier de cette troncature. Celui de Fergus est lui aussi régulièrement réduit à la majuscule associée à un g minuscule en exposant, encadrés par deux points : « .F^{g}. ». Le nom de Keu se rencontre aussi sous la forme « .K. le senescal »[1]. Dans *Le Bel Inconnu*, celui de Guinglain, qui n'est pas systématiquement tronqué, se rencontre tout de même sous la forme « .GG. » ou encore « .gg. »[2] et redouble ainsi le signe qui désigne son père.

L'étude des abréviations à la rime montre que les copistes ne cherchent pas à souligner les rimes par des effets visuels. Parmi les couples de rimes, il n'est pas rare de voir rimer un terme non abrégé et un terme abrégé, l'un comme l'autre pouvant être un nom propre. Les listes de noms occupant souvent plusieurs vers ne jouent pas non plus des effets de paronomase entre les différents noms. Nous ne remarquons aucune volonté de souligner la proximité entre deux noms. Deux termes se terminant par -s à la rime peuvent ainsi proposer deux graphies différentes de la même consonne[3].

4. Ponctuation

Le point, dont l'emploi dans le manuscrit médiéval diffère de celui qu'on lui connaît aujourd'hui[4], contribue également à la mise en valeur du nom propre en l'isolant dans le vers. Il peut encadrer le nom, apparaître uniquement après lui, ou se trouver seulement avant le nom[5]. Deux points peuvent aussi plus rarement apparaître après le nom. Dans *Cristal et Clarie*, ces configurations concernent à chaque fois la première occurrence du nom, qui ne correspond pas nécessairement à la première occurrence du personnage. Ainsi, la première apparition du nom « Narde » (v. 2429), qu'un ornement à gauche de la colonne, à hauteur du nom, vient en outre mettre en lumière, est isolé du reste du vers par deux points à sa droite. Deux points encadrent la première occurrence d'« Olinpa » (v. 2616). Un point unique, à la suite du nom, met en valeur la première mention de « Narilde » (v. 4075) et d'« Orbe » (v. 5992). Le nom de Narde est encore isolé plus loin dans le roman (v. 4371). S'il ne s'agit

[1] F° 111 vc.
[2] F° 145 rc.
[3] Par exemple, la rime entre Claris et Laris v. 1137-1138. Voir reproduction n° 3.
[4] Ces signes seraient des indices pour la déclamation. Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 679. Voir également Christiane Marchello-Nizia, « Ponctuation et "unités de lecture" dans les manuscrits médiévaux, ou : je ponctue, tu lis, il théorise. », *Grammaires du texte médiéval*, *Langue française*, 40, 1978, p. 32-44.
[5] Dans les *Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris*, *Cristal et Clarie.* Voir les reproductions 13 à 20.

pas de sa première mention dans le récit, cette occurrence peut malgré tout être considérée comme une forme d'introduction du personnage dans la mesure où Cristal présente la jeune femme à quelqu'un. Ce marquage n'est toutefois pas systématique et ne concerne pas tous les noms. Dans *Claris et Laris*, le procédé se limite à ceux des deux protagonistes et à quelques occurrences de chevaliers arthuriens. Comme pour les initiales colorées, une préférence semble aller à l'information nouvelle ou à la première occurrence du nom. D'autres noms propres, comme celui de l'héroïne de *Cristal et Clarie*, ne sont paradoxalement pourvus d'aucun trait particulier dans le manuscrit.

Rejets et enjambements, qu'ils concernent des noms propres ou des noms communs, sont aussi parfois soulignés par un point, en particulier dans *Claris et Laris*. Dans son prologue, le roman insiste sur le règne d'Arthur :

> Au tens que li rois d'Engleterre
> Artus**.** vint en Bretaingne conquerre (…) (v. 89-90)
>
> Au tens que Bretaigne tenoit
> Artus**.** (…) (v. 115-116)[1]

Ce nom ainsi exhibé associé à l'anaphore « Au tens » suffit à inscrire le récit dans un cadre arthurien.

C. DANS L'ENTOURAGE DU NOM

1. Nom propre seul

Les occurrences de noms propres seuls, sans expansion ni déterminant, sont majoritaires[2]. Nous regroupons sous cette expression les dénominations formées d'un seul élément comme « Claris » et celles composées d'un premier nom et d'un surnom, comme « Lancelot du Lac ». Ces noms propres sans développement particulier constituent le mode de désignation principal après l'introduction dans le récit d'un personnage ou d'un lieu. Les occurrences relevées concernent tous les types de personnages, quel que soit leur sexe ou leur rôle dans l'intrigue. Le nom propre seul peut aussi bien désigner un personnage de premier plan qu'il n'est pas nécessaire de présenter comme Gauvain, Lancelot ou Claris, que des personnages de second plan ou limités à de la figuration et qu'il n'est pas intéressant de développer, tels que l'écuyer Flori dans *Melyador*, ou le berger Herbert dans *Les Merveilles de Rigomer*. Il est de ce fait difficile de donner au nom propre une valeur stylistique dans

[1] Nous ajoutons le point, voir reproductions n° 19 et 20.
[2] Voir les chiffres en annexe E.

l'absolu. Dans le fil du texte, les noms composés se débarrassent volontiers du surnom. Dans le roman de Froissart, Lucanor Le Sage est simplement appelé « Lucanor » après avoir été introduit dans le texte. De même, Camel de Camois est le plus souvent réduit au seul nom de « Camel », et Dagor le Gris n'est plus appelé que « Dagor ».

Dans un contexte héroïque, les noms ainsi raccourcis permettent une accélération du rythme du récit et accentuent la rapidité des échanges, qu'il s'agisse de paroles ou de coups d'épée. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, un chevalier nommé Macob Dicrac est d'abord introduit au vers 1577. L'ensemble de son nom apparaît à la rime, comme le nom de Lancelot du Lac au vers suivant, présageant l'affrontement des deux chevaliers. Lorsque le nom des combattants est mentionné au cours du combat, le texte ne donne en revanche à lire que le premier terme de chaque dénomination :

> Quant **Macob** voit son pié cäir,
> Comme fel et de grant äir
> Requiert **Lanselot** a cheval.
> Mout volentiers li fesist mal
> Aussi comme il lui fait avoit,
> Et vient a lui la u le voit,
> Si le requiert d'une escremie
> Dont **Lanselos** ne savoit mie
> Mains de lui, ne mais plus assés.
> **Macob** n'estoit mie lassés,
> Ains va ferir son compaignon,
> (…)
> Li vassal remainent en piés.
> Or fu **Macob** mal engigniés,
> Car il estoit mout adolés
> Del pié dont il ert afolés.
> Mout en perdoit de sa vertu ; (v. 1701- 53)

Réservée aux temps forts de la narration, la dénomination complète apparaît généralement au début et la fin d'un épisode pour en marquer les seuils. La voix conteuse peut ainsi simultanément mettre en valeur le dénouement de l'épisode et le personnage vainqueur.

Le nom propre est aussi cité dans son intégralité lorsque les personnages révèlent leur identité. Le nom « Macob Dicrac » apparaît ainsi en entier dans le roman quand son référent se présente à la cour d'Arthur pour se mettre à son service et lui apporter des nouvelles de Lancelot (v. 6650)[1]. Si l'alternance entre l'appellation réduite et le nom complet permet principalement d'alléger la mention dans le texte, elle peut donc aussi prendre une valeur stylistique plus marquée, la dilatation ou au contraire la réduction du nom propre comptant parmi les ressorts stylistiques habituels du récit.

[1] De même, Lancelot tend à donner son nom en entier quand il doit se présenter. Par exemple v. 1756, 2216, 3789, 4720.

2. Nom propre avec expansion

Les effets d'*amplificatio* ou d'*abrevatio*[1] naissent en partie des expansions du nom qui permettent à la dénomination de se développer au-delà du seul nom propre. Nous étudions dans ce chapitre les expansions caractérisantes du nom[2], indiquant des traits permanents ou ponctuels du référent[3]. Habituelles dans les romans, ces expansions du nom ne complètent malgré tout qu'une petite partie des noms propres du corpus[4]. Leur présence n'en est que plus significative. Remarquons d'abord que les expansions du nom propre sont réservées aux acteurs et aux lieux des romans. Les noms tutélaires et les références tels que Pâris et Hélène de Troyes, Achille et Hector, Caïn et Abel ou Charlemagne sont toujours dépourvus d'expansion. Les caractéristiques de leurs référents associés à un contexte précis suffisent à éclairer le sens de leur convocation. Ils constituent par ailleurs souvent le premier terme d'une comparaison dans laquelle le second terme, le personnage ou le lieu du roman commenté, a toujours l'avantage. Il est alors naturel que l'anthroponyme ou le toponyme mis en valeur par la comparaison ait l'exclusivité de ces développements[5].

Les propositions subordonnées relatives introduites par « qui » ainsi que les constructions appositives[6] comme « Cristal, le noble enfant » représentent le plus grand nombre d'occurrences. Viennent ensuite les adjectifs épithètes, antéposés ou postposés[7].

Les tours prépositifs sont rares. On ne rencontre des groupes prépositionnels introduits par la préposition « a » comme « Florete a la fresche coulor » (v. 4164) que sporadiquement et ils semblent réservés aux personnages féminins dont on vante la beauté. Ceux introduits par la

---

[1] Pour une définition de ces termes, voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle…*, *op. cit.* : « Par "amplifier", les anciens entendaient "rehausser (une idée), la faire valoir" : ainsi font encore, à une époque tardive, certains de leurs imitateurs directs, comme Alcuin. Mais les théoriciens du XII^e^ et du XIII^e^ siècle entendent par là "développer, allonger (un sujet)". (…) Parallèlement, c'était aux idées que les anciens appliquaient la diminution et l'atténuation : les théoriciens du Moyen Âge les ont appliquées à la rédaction, et ces opérations consistent seulement pour eux à raccourcir », p. 61.

[2] Le titre honorifique « mesire » qui appelle des analyses qui lui sont propres, n'est pas pris en compte dans ce chapitre et est étudié en détail p. 199 *sqq*.

[3] Pour une étude de l'entourage du nom propre dans des romans non arthuriens, voir Vanessa Obry, *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 206 *sqq*. L'auteure appuie notamment son étude sur la distinction entre compléments prédicatifs et non prédicatifs et interroge les différences et similitudes entre les désignateurs en discours direct et en récit. Elle observe que la plupart des noms propres accompagnés relèvent du discours direct (p. 206). Nous n'avons pas remarqué ce déséquilibre dans notre corpus.

[4] Voir annexe E.

[5] Sur ces comparaisons voir p. 305 *sqq*.

[6] L'apposition est une notion complexe peu développée dans les grammaires médiévistes. Certains critères évoqués dans les grammaires modernes, comme l'isolement entre virgules, ne fonctionnent pas pour le Moyen Âge. Dans cette étude, nous entendons par apposition un groupe nominal qui se rapporte à un autre nom support, en coréférence. Pour une étude précise de la notion voir Franck Neveu, *Études sur l'apposition, Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain dans un corpus de textes de Jean-Paul Sartre*, Paris, Champion, « Bibliothèque de Grammaire et Linguistique », 1998.

[7] Voir Claude Buridant, *La Grammaire nouvelle de l'ancien français*, *op. cit.* p. 210. La postposition correspond à la « zone de caractérisation ». Voir le chapitre 7 sur les adjectifs, p. 197- 214.

préposition « de », les plus fréquents, expriment une origine géographique. En nous appuyant sur le modèle de la double dénomination qui se répand à l'époque de notre corpus, nous avons choisi de les considérer comme des surnoms et de les compter comme éléments du nom propre.

La plupart des expansions apparaissent à droite du nom. La configuration la plus courante présente ainsi le nom en début de vers suivi de l'expansion :

(1) Morgue li fee (*LMR*, v. 9435)

(2) Lydaine la bele au clair vis (*CL*, v. 399)

(3) Cristal qui tant estoit hardi (*CC*, v. 3304)

Les adjectifs épithètes, lorsqu'ils dénotent une évaluation subjective ou lorsqu'ils sont courts, apparaissent avant le nom :

(4) La belle Hermondine (*Mel*., v. 567)

(5) Li bons rois Artu (*FF*, v. 4386)

Le nom propre et les développements qui l'enrichissent accompagnent généralement le rythme du vers. L'ensemble qu'ils forment sature l'octosyllabe, comme dans les occurrences (2) et (3), ou dans le cas d'expansions plus brèves, s'interrompt à la césure de l'hémistiche comme le montre la première occurrence. Lorsque l'expansion est longue, le nom apparaît à la rime et le complément occupe tout l'octosyllabe suivant :

(6) Blanchandine/ qui avoit la colour rozine (*FF*, v. 5995-96)

(7) Brocéliande / la riche foret fiere et grande (*CL*, v. 29312- 13)

La relation entre le substantif et son complément est ainsi renforcée par la rime qui les unit.

Ces expansions sont combinables entre elles et peuvent être enchâssées, pour un effet de surenchère et une plus grande saturation du vers. Ce toponyme des *Merveilles de Rigomer* se développe sur plus de quatre vers :

> Lanselos son chemin aquieut
> Vers Rigomer si com'il seut,
> Et est entrés en **Tüesmomme,**
> **Une terre, ço est la soume,**
> **Qui mout ert plaine de rapine,**
> **De larrons et de sauvecine,**
> **Et de mauvaise gent puplee**. (v. 3147- 51)

Le nom propre est déterminé par une apposition qui elle-même comprend un commentaire de la voix conteuse ainsi qu'une longue proposition relative, laquelle se termine par une énumération. Dans cet exemple, le nom et son expansion occupent à eux seuls les deux tiers

de la phrase, ce qui ralentit le rythme du récit. La narration interrompt sa progression le temps de développer un nom dont le référent est immédiatement mis en valeur. Ces amplifications renforcent en particulier l'impact de noms qui ont déjà un fort pouvoir de suggestion, comme celui de « Brocéliande ». L'imaginaire associé à la légendaire forêt se déploie ainsi à plusieurs reprises dans le roman de *Claris et Laris* :

> (…) Broceliande,
> La foret grande et merveilleuse
> Et a tout gent redouteuse. (v. 10951-52)

La surenchère passe également par les champs sémantiques qui parcourent les différentes expansions. Comme le montre l'exemple de Tüesmomme, dans lequel les termes « rapine », « larrons », et « mauvaise gent » sont équivalents, la langue médiévale joue aussi bien sur la redondance de certains sèmes que sur la longueur des expressions. La glose, un des traits fondamentaux de la pensée médiévale, influence ainsi la stylistique du nom dans chacun de nos textes. Dans la typologie de la langue ancienne qu'il propose à la fin de sa grammaire, Claude Buridant signale comme trait distinctif de l'ancien français l'usage régulier de doublons synonymiques[1]. Le linguiste précise : « (i)ls sont volontiers combinés en binômes quasi-synonymiques, le second terme du binôme complétant généralement, ou orientant, le sens du premier »[2]. Les exemples dans le corpus sont fort nombreux et concernent essentiellement les qualités topiques du chevalier et de la belle demoiselle :

(8) Li rois Turcans,/ qui mout est preus et vaillans (*FF*, v. 4892- 93)

(9) Cristals, li cortois, / li prous, li sages, li senés, /Del monde li plus renomés ! (*CC*, v.7352- 54)

(10) Florete, la belle au gent cors/ En a Blanchandine apelee (…). (*FF*, 5944-45)

Dans la citation (8), ce sont les talents guerriers d'un adversaire qui sont soulignés, ennoblissant par là-même la victoire de celui qui le vainc. En (9), parmi les compétences habituelles, un doublon « sages »/« senés » insiste sur la capacité de discernement du héros et déploie l'expansion au-delà du simple binôme synonymique. Dans ces deux cas, le doublon se constitue d'expansions de même nature, coordonnées ou juxtaposées. En (10), un enchâssement des expressions met cette fois en valeur la beauté d'une jeune femme, redoublée par un adjectif substantivé (« la belle ») et un complément prépositionnel (« au gent cors »).

[1] *Ibid.* § 169-170, p. 210-213. Voir également le paragraphe « itération lexicale » p. 211. Claude Buridant remarque dans les doublons synonymiques la postposition du couple caractérisant par rapport au nom.
[2] *Id.*

En apportant des informations sur la filiation, le statut ou la provenance du référent, ces développements permettent de le situer efficacement. Ces précisions ont le plus souvent un rôle de rappel et ravivent dans l'esprit du lecteur des éléments de présentation antérieurs. Considérons les exemples suivants :

(11) Lynarde sa cosine,/ cele qu'en l'arbre fu trovee (*CC*, v. 7544-45)

(12) (…) ma damoisele Lorie, / l'amie monsegnor Gavain (*LMR*, v. 12756- 57)

(13) Monsigneur Lot, pere a Florée (*Mel*., v. 1282)

Pour diverses raisons, le nom propre peut ne pas suffire à la compréhension du texte. Que le roman ait un personnel abondant ou qu'il compte des noms proches ou identiques, il est parfois nécessaire d'apporter un éclairage supplémentaire lors de la désignation d'un lieu ou d'un personnage. Les occurrences (11) et (12) prennent ainsi le soin de remettre en mémoire l'identité des référents. L'occurrence (11) évite au lecteur de confondre les deux Lynarde du roman en rappelant un fait passé qui les distingue ainsi que le lien qui unit le référent désigné à Clarie, héroïne de l'aventure. En (12), Lorie, qui est apparue dans le roman deux mille vers plus tôt pour libérer Gauvain de prison, est également rapidement située par une apposition indiquant son lien avec le neveu d'Arthur. Ces explications se limitent toutefois rarement à une fonction purement mémorielle. Bien d'autres informations peuvent être déduites de ces compléments qui contribuent très efficacement à la cohésion de l'intrigue. Voir en Lorie l'amie de Gauvain plutôt que la souveraine de Rocheflorie, autre expansion habituelle de ce nom, prépare la scène du don des armes développée quelques vers plus loin[1]. Ce n'est pas en tant que souveraine, ni seulement en tant que fée que Lorie offre à Gauvain des armes somptueuses. C'est davantage son statut d'amie du chevalier qui est ici mis en valeur par les événements du récit et l'expansion, en sélectionnant cet aspect du référent, oriente en ce sens l'interprétation du lecteur dès le début de l'épisode[2].

Le roman de *Melyador* comporte également de belles illustrations de ce traitement subtil de l'information. L'exemple (13) rappelle au lecteur que Lot, emprisonné par Camel de Camois, est le père de celle qui a exclu le chevalier de la quête de la *Bleue Dame*. De cette manière, la vengeance de Camel est implicitement exprimée dans la relation qui unit le père à sa fille. En plus de situer le référent parmi les actants du récit, l'expansion du nom qui n'occupe pourtant que la moitié d'un vers permet donc aussi de deviner les intentions de Camel. La densité des informations gravitant autour du seul nom propre confère au récit

[1] Vers 12755 *sqq*.
[2] Voir Peter S. Noble, « The Role of Lorie in *Les Merveilles de Rigomer* », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 1996, vol. XLVIII, p. 283- 290.

concision et efficacité et expose en quelques mots les enjeux du passage. Cette densité est d'autant plus perceptible que l'expansion, qui introduit un autre référent que celui du nom propre commenté (la fille de Lot) est une transition vers les réactions de la demoiselle :

> Si rentra par dedens Camois,
> Ou mout avoit forte maison
> En une tour mist en prison
> Monsigneur Lot, **pere a Floree**,
> Qui est durement esploree.
> Quant elle en oÿ la nouvelle,
> Ses mains tort la bonne et la belle, (v. 1279- 85)

Le nom du père, qui permet également d'introduire celui de sa fille, met en place une progression thématique des plus efficaces et présente dans un espace restreint un événement, l'emprisonnement de Lot, laisse deviner sa motivation par la mention de Florée, et nous entraîne vers sa conséquence, les souffrances de la demoiselle.

Quand elles complètent le nom d'un personnage récurrent, les expansions du nom propre servent à mettre en lumière les qualités morales et physiques du référent. Il s'agit pourtant moins de caractériser un individu pour montrer ce qu'il a d'unique que de l'intégrer à une classe, un type de personnage aisément reconnaissable. Florée, Florette, Clarie, Lynarde et toutes les demoiselles des cinq romans voient leur nom orné des mêmes expansions :

(14) Floree, la bele et la sage (*Mel*., v. 6852)

(15) Florete, la bele senee (*FF*, v. 5244)

(16) Clarie, la bele et la sage (*CC*, v.5966)

(17) Lynarde, la bele et la fine (*CC*, v.6792)

Elles se fondent en un même stéréotype et ces développements, censés enrichir le nom, viennent au contraire briser l'illusion d'unicité que des anthroponymes distincts tentaient de mettre en place[1]. De même, aucun de ces développements ne permet de distinguer Claris de Laris ou des autres bons chevaliers de nos textes :

(18) Laris li vaillanz, / Qui tant est d'armes travaillanz (*CL*, v.11943-44)

(19) Melyador li vaillans, /li preus et li bien travaillans (*Mel*., v. 25196- 97)

(20) Florians / Qui tant par est preus et vaillans (*FF*, v.8177-78)

Là encore, les qualités topiques attendues par le lecteur rendent impossible toute individualisation du héros.

[1] Vanessa Obry invite également à « relativiser la portée descriptive du substantif associé au nom propre », dans *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 203.

Parfois, malgré tout, une particularité affleure. Dans le roman de *Melyador*, les expansions d'« Hermondine » ne sélectionnent parmi la panoplie des qualités de la noble demoiselle que la beauté, laissant à sa cousine Florée l'apanage de l'intelligence. Nous relevons les expansions suivantes : « La bele Hermondine » (v. 567 et 9122) ou « Hermondine la bele » (v. 3752), « Hermondine au cors parfait » (v. 1565), « la tres parfaite » (v. 12225), « au cors frice et bel » (v. 14669). Bien que les expressions varient, elles ne désignent toujours que la beauté d'Hermondine. Le contraste généré entre les deux figures est pertinent sur le plan de l'intrigue. La jeune Hermondine, inexpérimentée, se laisse guider par sa cousine tout le long du roman. Si Hermondine ne vaut qu'en tant que prix de la quête, d'où la mise en valeur de sa beauté et de son rang royal, Florée se montre quant à elle fin stratège. On lui doit le rejet de Camel de Camois, premier prétendant d'Hermondine, l'idée de la quête et l'organisation d'un tournoi, en somme l'essentiel du roman[1].

De telles distinctions sont néanmoins très rares et les seules différences de caractérisations que nous observons se limitent généralement à l'opposition entre le bon chevalier et le traître ou le déloyal, qui ne sont encore que des types.

Les expressions qui complètent les noms propres de nos romans, proches parfois du figement par leur récurrence et leur constance, font penser aux épithètes homériques[2] associant un héros à un trait remarquable, mais aussi aux formules, ces vers répétés à l'identique dans les chansons de geste. Certains compléments n'apportent pas d'information capitale ni ne mettent particulièrement en valeur le référent près duquel ils apparaissent. Si convenues qu'elles n'apportent presque rien à la définition du personnage ou du lieu qu'elles caractérisent, ces expansions n'ont que peu d'intérêt sur le plan sémantique. Leur répétition, en revanche, scande le récit. Dans le roman de *Melyador*, l'expansion « harouge » complète presque systématiquement la périphrase « le Chevalier Rouge »[3] quand elle se trouve à la rime :

> (…) et parlerons d'un mout vaillant
> Et tres volentiers travillant
> C'on nomme le Chevalier Rouge,
> Qui ne fait mies le harouge. (v. 4471-74)

[1] Le nom de Florée est plus rarement entouré d'expansions. Nous comptons six occurrences, qui la présentent comme la dame de Montgriés (v. 8710), et qui soulignent surtout, en plus de la beauté attendue chez une héroïne, son intelligence et son tempérament car elle est moins influençable que sa jeune cousine : « La damoiselle belle et sage/ Floree » (v. 8710), « Floree la bele et la sage » (v. 6852), Florée « La tres entiere », (v. 7866).
[2] Sur la notion d'épithète homérique voir Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1997, p. 137.
[3] Vers 4471, 15067, 16030, 21091, 21961, et 22131.

Cette association facile née des besoins de la versification fonctionne comme un refrain dans le roman[1]. D'autres expressions, à la rime ou non, accompagnent souvent les noms de personnages comme « li preus », souvent à droite des noms de Lancelot ou de Gauvain dans *Les Merveilles de Rigomer*[2]. Les toponymes ne sont pas en reste et l'apposition « la noble cité » ou, plus sobrement, « la cité », apparaît mécaniquement après « Londres », « Babylone », « Rome », « Camelot » et « Salerne » dans *Floriant et Florete*[3], après « Luiserne » et « Camelot » dans *Claris et Laris*[4]. Ces caractérisants apparaissent le plus souvent à droite du nom propre, ce qui pour Claude Buridant concerne « surtout les binômes relativement figés »[5]. Plus que des expressions stéréotypées, ces expansions sont des facilités d'écriture procurant le plaisir de la reconnaissance au lecteur, une épice parsemée le long du récit sans nourrir le processus de référence enclenché par le nom propre.

Dans l'ensemble, si les mêmes procédés se retrouvent d'un texte à l'autre, nous remarquons néanmoins, à l'échelle de notre corpus, les signes d'une évolution des pratiques d'écriture. Comme le montrent les statistiques[6], la proportion de noms propres pourvus d'au moins une expansion du nom tend à se réduire dans les textes tardifs. Les récits qui tendent à enfler leur personnel ont moins recours à la caractérisation. Ce peut être l'indice de changements dans la poétique médiévale. Le nom propre, toujours senti comme un élément central du récit, semble mis en valeur par de nouveaux procédés. À la caractérisation de quelques occurrences, on préfère peut-être à partir de la fin du XIII^{e} siècle un plus grand nombre de noms propres avec moins d'expansions. Deux formes d'*amplificatio*[7] sont ainsi repérables : l'une consiste à développer un nom propre sur la longueur du vers en l'enrichissant de diverses manières, ce qui concerne les plus anciens de nos textes, l'autre s'appuie sur une saturation du texte par le nom propre lui-même, qui prolifère dans les derniers romans en vers, le plus souvent dénué de tout complément[8].

---

[1] Une variante apparaît v. 22131 : « li chevaliers parés de rouge, / qui ne mies ne fait le harouge, mais se maintient biel et a point ». Le choix du mot « harouge » n'est pas neutre. Il importe de souligner l'humilité d'un des meilleurs combattants quand les modalités de la quête, condamnant les protagonistes à l'anonymat, semble sanctionner lourdement les orgueilleux. Voir p. 525 *sqq.*

[2] Vers 298, 1607, 5915, 5265, 6425, 11275, 11283, 11864, 12170, 12936, 13189, 15905.

[3] Vers 2624, 5087, 7280, 7355, 7373, 7673, 8156.

[4] Vers 14596-97, 16194-5.

[5] *La Grammaire nouvelle de l'ancien français, op. cit.* p. 170.

[6] Voir annexe E.

[7] Comme l'explique Danièle James-Raoul, dans son livre *Chrétien de Troyes…, op. cit.* p. 89, l'*amplificatio* au Moyen Âge est notion changeante : « Pour les uns, l'*amplificatio* est rehaussement du propos, mise en relief, pour les autres simples allongement ou grossissement (…). »

[8] Il faut néanmoins se demander si les informations véhiculées par les expansions du nom ne sont pas simplement redistribuées dans le texte sous d'autres formes. Une étude de l'évolution des descriptions permettrait de savoir si l'information est jugée inutile, et donc totalement évacuée du récit, ou si elle est

Le choix des expressions utilisées pour enrichir le nom témoigne lui aussi de tendances spécifiques, en particulier dans le roman de *Melyador*. La récurrence des mêmes expansions y est moins flagrante que dans les autres textes, et les doublets synonymiques y sont absents. Jean Froissart percevrait-il déjà la répétition et le recours à des tours figés, procédés habituels de la rhétorique médiévale, comme des lourdeurs, un manque de finesse ? L'écriture tardive du nom propre semble gagner en souplesse. Si les thématiques associées au nom dans les expressions qui l'enrichissent restent les mêmes, ces expansions dans l'ensemble du roman sont nettement moins fréquentes et moins rigides que celles utilisées dans *Les Merveilles de Rigomer* ou dans *Cristal et Clarie*. Froissart, en outre, se distingue des autres auteurs en utilisant régulièrement des adverbes dans ses compléments. Les expressions citées précédemment comme « la tres parfaite », « la tres gentille », ou encore « li bien travaillans » innovent en proposant un autre moyen d'emphase que le doublet synonymique. À la lourdeur d'une énumération ou d'une coordination de plusieurs termes équivalents, l'auteur de *Melyador* préfère manifestement l'utilisation d'un simple intensif.

3. Nom propre avec déterminant

Selon Patrice Beck, avec la perte de l'article ou de la préposition, la désignation se libère des codes qui régissent l'emploi du nom commun. Il devient alors un nom propre pour lequel le sémantisme premier n'est plus essentiel. À l'inverse, l'emploi d'un déterminant devant un nom propre autorise à en réactiver le sémantisme originel et favorise le jeu littéraire entre le sémantisme du nom et son référent[1]. Nombre de noms propres peuvent être utilisés avec un article au Moyen Âge et par la suite, comme certains noms de pays. Concernant les anthroponymes, comme « Gales Li Chaus », l'article intègre la formation d'un surnom et prend place au cœur du nom propre. Le surnom permet alors d'identifier le référent du nom en indiquant un trait remarquable moral ou physique de sa personne ou en précisant sa profession.

Les occurrences qui nous intéressent ici sont celles qui voient apparaître un déterminant devant le nom propre alors qu'il en est normalement dépourvu[2]. Seuls *Melyador*

simplement redéployée ailleurs. Il nous semble en ce qui nous concerne que la première option est retenue par nos textes, qui ne développent guère les caractéristiques de leurs personnages.

[1] Patrice Beck, « Personal Naming among the rural populations in France at the end of the middle ages », *Personal Names Studies of Medieval Europe, Social Indentity and Familial Structures*, *op. cit.* p. 143- 156.

[2] Dans la totalité des occurrences relevées, le nom propre est déterminé par un démonstratif. Aucune autre catégorie de déterminant n'est représentée.

et *Les Merveilles de Rigomer* présentent de telles occurrences. Près d'une vingtaine[1] de démonstratifs[2] accompagnent ainsi des anthroponymes dans le roman de Froissart. Deux occurrences seulement sont relevées dans le roman de Jehan[3]. Le paradigme en –L est préféré aux autres formes. Trois occurrences utilisent la forme neutre du démonstratif, et deux autres, qui déterminent « Hermondine », emploient le paradigme en –ST. Dans chaque cas, et quelle que soit la forme du démonstratif relevée, la fonction du déterminant est anaphorique et son antécédent se trouve dans son environnement contigu[4]. De ce point de vue, rien n'établit de distinction sur les plans syntaxiques et sémantiques entre les occurrences recensées.

Environ la moitié des noms déterminés apparaissent dans les propos de la voix conteuse, où ils facilitent la progression thématique et le maintien de l'information. Dans l'exemple suivant, le démonstratif permet de revenir à Camel de Camois après un court passage focalisé sur son prisonnier :

> Ensi fu mis en une tour
> Messires Los, qui a l'estour
> Avoit esté par Camel pris.
> **Cilz Camels** comme tous espris
> De courous et de mautalent (…). (*Mel.*, v. 1293- 97)

Le fonctionnement anaphorique du démonstratif assure la fluidité de la narration et articule deux passages du récit. Une autre fonction, qui n'est pas exclusive de la première, et qui apparaît aussi bien dans les propos du narrateur que dans les discours des personnages, consiste à rehausser le nom propre déterminé. Le héros ou l'héroïne de l'aventure sont mis en valeur. Lors de l'affrontement entre Gratien et Begot, la voix conteuse prend appui sur le discours rapporté de Begot pour faire de lui une description sommaire mais flatteuse :

> Dist Begos : (…)
> **Cilz Begos** estoit grans et durs,
> Ce sambloit de son corps uns murs. (*Mel.*, v. 4948- 53)

Ce type de transition emphatique peut être davantage développé. Une jeune femme est sur le point d'être agressée. Le pire aurait été commis si Gratien alors introduit par le vers « Cilz

[1] Déterminant devant le nom de Camel : v. 600, 1295, 1321, 1346, 2053, 2444, 3798, 5832, 9139 ; devant celui de Gobar, v. 3588 ; devant celui d'Hermondine, v. 3635 et 22607 ; devant « Gratien » v. 4817 ; « Begot » v. 4952 et 4964 ; « Clarin » v. 5296 ; « Buin » v. 18264 ; « Dagor » v. 24451 ; et devant « Chevalier au Soleil d'or » v. 29484.

[2] Sur la détermination par le démonstratif voir l'article de Georges Kleiber « Du nom propre non modifié au nom propre modifié : le cas de la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif », *Langue française, Syntaxe et sémantique des noms propres*, 92, 1991, p. 82-103, et celui de Johanne Bénard, « D'un déterminant l'autre : les noms propres modifiés de *Guignol's band I* », *Le Texte et le nom*, Martine Léonard et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 107- 122.

[3] Étudiées dans les pages qui viennent.

[4] Voir le chapitre que Geneviève Joly consacre à la syntaxe du démonstratif dans sa grammaire, *op. cit.* p. 269 *sqq.*

Gratien que je nomme » (v. 4817) n'était arrivé à temps pour la secourir. Seule information nouvelle du vers, le nom du héros se déploie à gauche par l'intermédiaire du déterminant, et à droite grâce à la subordonnée. L'héroïque chevalier ne pouvait être davantage mis en valeur.

Dans le discours des personnages, le démonstratif adopte des valeurs plus subjectives. Pour Georges Kleiber,

> À l'hypothèse qu'il ne veut pas utiliser le nom propre non modifié alors qu'il en a la capacité, ne répond qu'un cas de figure : le locuteur entend marquer quelque chose de plus que la simple énonciation du nom propre.[1]

Le démonstratif témoigne alors de l'affection ou du mépris de certains protagonistes. Melyador, après avoir entonné un rondeau, confie à son écuyer ne pas comprendre pourquoi il nourrit un sentiment si profond pour une demoiselle qu'il n'a jamais rencontrée. Lansonnet lui explique que le fait de penser constamment à elle suffit à la lui faire aimer :

> « Vos coers entierement s'encline
> Au penser a **ceste Hermondine,**
> Qui est dame de grant arroy,
> Fille de roÿne et de roy. » (*Mel*., v. 3633-37)

La valeur stylistique du démonstratif contribue à rendre compte, jusque dans la syntaxe de la phrase, de la complexité et du raffinement du sentiment amoureux. Au Moyen Âge, la réputation suffit pour aimer, parfois même de manière ardente. La passion qui se développe alors nourrit une tension entre le sentiment d'intimité que véhicule l'omniprésence de la dame dans les pensées et dans les songes, et la distance et le caractère virtuel de cet amour totalement fantasmé. Le démonstratif qui détermine le nom d'Hermondine souligne cette tension en nous indiquant par le choix du paradigme en –ST la grande proximité du référent. Mais il rend simultanément compte de l'éloignement de la demoiselle : le nom propre, d'ordinaire, n'admet pas de déterminant car il signale en théorie l'unicité de celui qui le porte. Ajouter un déterminant, fût-ce un démonstratif de proximité, brise cette illusion d'unicité et sous-entend que l'identité du référent n'est pas évidente, qu'on ne sait pas qui est « cette » Hermondine. L'emploi du démonstratif devant le nom propre « permet alors de souligner une telle distance là où l'emploi d'un nom propre non modifié irait dans la direction opposée, celle de la familiarité »[2]. Ainsi déterminé, et qui plus est situé à la rime, le nom de la demoiselle pour laquelle Melyador est « en cace » (v. 3628) se nimbe de mystère. La relative et l'apposition qui suivent, en particulier le choix du terme « dame », employé pour désigner

[1] Georges Kleiber, « Du nom propre non modifié au nom propre modifié… », art. cit. p. 85.
[2] *Ibid*. p. 92.

la noble naissance de la jeune fille à marier[1], contribuent à mettre un peu plus à distance la bien aimée et la rendent presque inaccessible.

À l'inverse, le démonstratif que Florée utilise fréquemment pour désigner Camel de Camois traduit le dégoût de la jeune femme pour le chevalier[2]. Camel est le premier à s'éprendre d'Hermondine et c'est dans le but de le tenir à l'écart que les deux cousines organisent le concours dont le vainqueur pourra épouser la jeune femme. Orgueilleux, somnambule, ce chevalier doit supporter malgré un amour passionné et honnête le mépris des deux jeunes femmes jusqu'à sa mort. On relève ainsi les expressions « Cis Camelz, c'onques je n'amai » (v. 2053) ou encore, dans cette argumentation de Florée :

> « Or, cousine, entendés a mi.
> **Chilz messires Camelz,** qui ci
> A esté ja de puis un mois,
> Ensi que vous savés, .II. fois,
> S'est de vous tous enamourés,
> Car j'ai moult bien considerés
> Les samblans de lui et l'afaire.
> Cousine, vous n'avés que faire
> De penser a lui nullement. » (v. 600- 609)

Ces emplois, propres au personnage de Camel, totalisent neuf occurrences. Presque la moitié des occurrences de déterminant sont dévolues à ce seul chevalier. Parfois identifié comme anti-héros du roman[3], Camel est en outre stigmatisé dans le texte par cette particularité stylistique. La voix conteuse reprend d'ailleurs le mode de désignation de Florée :

> Floree, qui voit l'ordenance
> De **ce Camel** gisant a terre,
> Cognoist bien que faite est sa guerre
> Et que **li dis Camels** est mors. (v. 9139- 42)

Cette façon de dire ferait presque penser à un discours indirect libre[4] laissant affleurer, sous le propos du narrateur, le point de vue du personnage. Florée, en effet, est parvenue à ses fins. Camel s'est fait tuer au cours de la quête et l'instigatrice du concours regarde le corps sans vie du vaincu : ce regard transparaît à travers le déterminant dans la narration de la voix conteuse. L'énoncé de la mort de Camel n'est pas moins stylisé. Au démonstratif se substitue la locution « le dit », qui occupe une fonction similaire. Associées à la mise en valeur du nom

[1] Voir A. Grisay, G. Lavis, M. Dubois-Stasse, *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*, Publications de l'institut de lexicologie française de l'université de Liège, 1969.
[2] Voir Georges Kleiber, « Du nom propre non modifié au nom propre modifié… », art. cit. p. 92 : « La distance peut aller jusqu'au refus d'utiliser le nom propre non modifié pour laisser entendre que le porteur du nom reste totalement étranger à l'univers du locuteur. La valeur du SURNOM démonstratif est alors négative. »
[3] Voir Florence Bouchet, « Camel de Camois, anti- héros problématique », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, *op. cit.* p. 67-75.
[4] Selon Georges Kleiber, « un des sites privilégiés pour les emplois de la pensée démonstrative », art. cit. p. 98.

par le déterminant, les allitérations en [l] et en [m] de ce dernier vers, instaurant un écho entre le nom du personnage et la mort, achèvent de dramatiser la scène.

4. Emphases et mise en valeur

a) Jeux de rimes

Pour Emmanuèle Baumgartner, l'étude des rimes[1] et leur relevé exhaustif permettrait « peut-être de mieux connaître l'écriture de base du roman arthurien, voire de l'ensemble du genre romanesque aux XII^e^ et XIII^e^ siècles »[2]. Une très faible proportion de vers, quel que soit le roman du corpus envisagé, présente un nom propre à la rime. Une proportion très variable des noms propres sur le total de noms relevés dans les textes apparaît à la rime[3]. Les chiffres montrent également que dans les romans à tonalité épique, comme *Claris et Laris* ou *Floriant et Florete*, une large proportion des noms à la rime se trouvent dans des listes de noms propres, lorsque le narrateur énumère les acteurs d'une bataille ou les convives prenant place à la table d'Arthur[4]. Le nom propre rime le plus souvent avec un nom commun, mais peut aussi rimer avec un autre nom propre, notamment lorsque le texte donne la dénomination complète d'un personnage, constituée de son nom et de sa terre. Le nom de Lorie, fée bienfaitrice des *Merveilles de Rigomer* est ainsi régulièrement associé au nom « Rocheflorie », domaine dont elle est la suzeraine[5].

Notons pour l'ensemble du corpus que chaque nom est susceptible de se trouver à la rime, quelle que soit l'importance de son référent dans l'intrigue. Des personnages de second ordre voient ainsi leur nom apparaître en fin de vers. C'est le cas d'Herbert, dans *Les Merveilles de Rigomer*, jeune berger qui ne fait pourtant qu'une brève apparition dans le roman (v. 3314-3313). Les noms des protagonistes y sont toutefois plus fréquemment mentionnés : le nom d'Hermondine, prix de la quête de *Melyador*, y apparaît plus de quatre-

[1] Pour une définition de la rime au Moyen Âge, voir Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 125 *sqq.*

[2] Emmanuèle Baumgartner, « Jeux de rimes et roman arthurien », dans *Romania*, CIII : 4, 1982, p. 50. Pour une synthèse sur la rime dans le roman en vers voir également le chapitre que lui consacre Danièle James-Raoul dans *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 663 *sqq.*

[3] Les chiffres vont de 7 à près de 30% pour les noms apparaissant à la rime, de 1 à 3% environ pour les vers admettant un nom à la rime dans l'ensemble du roman. Voir le tableau en annexe E.

[4] Voir l'annexe. Voir également l'étude des listes de noms p. 396 *sqq.*

[5] Vers 10627-28, 10705-706, 10981-82, 12945-46, 14789-90.

vingts fois et le nom de Floriant, héros de *Floriant et Florete*, est celui qui compte le plus d'occurrences en fin de vers[1].

Nous remarquons avec Emmanuèle Baumgartner que les noms propres caractéristiques de la matière arthurienne et que l'on retrouve d'un texte à l'autre appellent également les mêmes rimes. Les romans à l'étude ont ainsi recours à des « rimes clichés »[2] comme « Table Ronde »/« monde »[3], « Bretaigne »/« compaigne »[4] mais elles ne sont que minoritaires. Les auteurs ne semblent en général pas particulièrement friands de ces tours figés qui participent pourtant à l'intégration de leur création dans une matière à succès. Pour autant, les romans n'abandonnent pas tout recours à la formule, comme le montre le couple « Artu »/ « vertu ». Figurant huit fois dans *Les Merveilles de Rigomer*[5], cette combinaison est aussi employée à neuf reprises par Jean Froissart dans son roman[6]. Elle y apparaît dès le prologue :

> En ce temps que li rois **Artus,**
> Qui tant fu plain de grans **vertus,**
> De sens, d'onneur (…). (v. 1-3)

Cette rime, par sa fréquence dans le roman et sa présence dans un autre texte, paraît faire partie des marqueurs du roman arthurien. C'est ainsi, semble-t-il, que le perçoit l'auteur de *Melyador* lorsqu'il fait débuter son roman de cette façon. Si cette rime est régulière, et même placée en tête de certains récits, elle n'apparaît pas dans tous les textes à l'étude. Elle n'est pourtant pas nouvelle. Chrétien de Troyes y a même recours très souvent[7]. On la rencontre encore dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil (v. 381-382), preuve, peut-être, que les successeurs de Chrétien de Troyes avaient remarqué cette rime, et qu'elle pouvait être sentie comme caractéristique d'un roman arthurien. Ces remarques confirment celles d'Emmanuèle Baumgartner. Examiner les rimes sous l'angle de la reprise ou de l'originalité nous paraît toutefois réducteur. Un auteur peut sciemment choisir d'inclure une formule plutôt qu'une autre, ou de rejeter une formule pourtant traditionnelle. Dans *Claris et Laris*, Arthur n'est

[1] Il apparaît vingt-deux fois à la rime sous le nom « Floriant », et douze fois sous le pseudonyme du « Beau Sauvage ». À titre de comparaison, le nom de Florette n'apparaît qu'une fois à la rime (v. 6776), comme son pseudonyme (v. 7733).
[2] « Jeux de rimes et roman arthurien », art cit. p. 53.
[3] Dans *LMR*, v. 763-764, 960-96. Sauf erreur de notre part, elle n'apparaît pas dans les autres textes du corpus.
[4] Dans *CL*, v 349-50, 473- 474, 4394-95, 6951-52, 7083-84, 9814-15, 14657-58, 20362-63, 20568-9, 22765-6, 23521-22, 25303-4 ; dans *FF* v. 6638-39, dans *LMR* v. 4005- 06, 6685-86, 7149-50, 7279-80, 2237-38, 8587-88, 9879-80, 12259-60, 12515-16, 12842-43, 13553-54, 14249-250, 14309-310, 14787-88.
[5] Vers 4487-88, 4944-43 (*vertu-Artu*), 7407-8 (*viertu-Artu*), 7715- 16, 11665-66 (*viertu-Artu)*, 13603-04, 13781-82 (*vertus-Artus*), 15469-70 (*vertu-Artu*). Sauf mention contraire, l'ordre des rimes est *Artu-vertu*.
[6] Vers 1-2, 2862-63 (*vertu-Artu*), 3310-11, 9281-82, 24154-55 (*vertu-Artu*), 24195-96, 24979-80 (*vertu-Artu*), 26880-81, 27467-68.
[7] Trois fois dans *Érec et Énide* (v. 1728-29, 4215-16, 4523-24) et *Cligès* (v. 145-146, 2564-65, 4579-80), cinq fois dans *Lancelot* (v. 1423-24, 2005-06, 3527-28, 5265-66, 6259-60), une seule dans ses deux derniers romans (v. 3903-04 pour *Yvain* et v. 8645-46 dans *Le Conte du Graal*).

jamais à la rime. Le texte propose plutôt « Artu le bon roi », ou simplement « roi » qu'il fait rimer avec « desroi » à six reprises. La rime créée par Chrétien, malgré un cadre arthurien d'apparence traditionnel, est totalement absente du texte[1]. *Les Merveilles de Rigomer* et *Melyador* se plaisent en revanche à reprendre ce jeu de rimes apparu dans les premiers récits. La reprise ou le rejet d'une rime traditionnelle pourrait être l'indice d'une posture particulière du roman à l'égard de sa matière. *Les Merveilles de Rigomer* comme *Melyador* cultivent tous deux une nostalgie du passé. La valorisation d'un temps perdu serait rendue par le choix de la rime, puisée à la source et inspirée de l'écriture de Chrétien de Troyes. Plus qu'un ancrage dans la matière arthurienne, la rime, qu'elle concerne ou non le nom propre, peut aussi signaler différents modes d'approche de la tradition[2].

Avant de mener une recherche dans les romans de Chrétien de Troyes et dans d'autres récits de la tradition arthurienne, nous pensions que la présence du couple « Artu »/« vertu » dans certains romans uniquement pouvait indiquer la création tardive de nouvelles formules. Selon nos relevés, aucune rime dans les textes à l'étude n'étaie finalement cette hypothèse. L'idée mériterait pourtant d'être étudiée et il faudrait comparer les couples de rimes dans un corpus plus large que le nôtre. Inclure une recherche lexicographique dans les romans en prose pourrait aussi apporter quelques résultats. Si l'on considère que le retour de certaines rimes constitue un trait marquant du roman arthurien en vers, il serait intéressant de voir si l'absence de rimes dans les textes en prose conduit à voir disparaître les mots qu'on y trouve de manière récurrente. En d'autres termes, il faudrait vérifier si la prose, en se débarrassant des rimes, se débarrasse aussi des associations lexicales caractéristiques du roman en vers ou si, même en l'absence de versification, ces « rimes clichés » du roman arthurien continuent d'apparaître, sous une autre forme, dans le texte[3].

Revenons au nom propre. Sans qu'il s'agisse de formules traditionnelles héritées d'autres textes, certains noms se voient associés à de nombreuses reprises à la même rime. Cette régularité sert souvent l'interprétation du texte. Dans *Melyador*, le terme « cousine » rime près de trente fois avec le nom « Hermondine » et contribue à situer le personnage dans

[1] En revanche, le nom d'Arthur fait l'objet d'un rejet à neuf reprises. Voir p. 104 *sqq.*

[2] La cote de popularité d'une formule pourrait être évaluée. Chrétien de Troyes lui-même semble abandonner la rime « Artu »/ « vertu » qui n'apparaît plus qu'une fois dans chacun des derniers textes. Le nom d'Arthur, pourtant est toujours à la rime, mais le maître champenois choisit de l'associer à d'autres mots.

[3] Voir Annie Combes, « L'emprise du vers dans les mises en prose romanesques (XIII^{e}-XV^{e} siècles) », *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux des XIV^{e} et XV^{e} siècles*, Laurent Brun, Silvère Menegaldo, Anders Bengtsson et Dominique Boutet (dir.), Paris, Champion, 2015, p. 115-140. L'auteure remarque que se maintiennent dans le dérimage quelques couples de rimes et une grande partie du réseau lexical (p. 120). L'exemple pris est *Le Conte de la charrette*, confronté aux vers du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes.

l'intrigue. Rappeler qu'Hermondine est la cousine de Florée signifie que la voix conteuse prend Florée pour référence[1]. La première, qui est le prix de la quête et la demoiselle pour laquelle les chevaliers s'affrontent, n'est donc jamais définie que dans son lien avec la seconde, véritable instigatrice de la quête et finalement seule héroïne du roman. Seules quelques rimes, associées aux noms des personnages principaux, reparaissent ainsi au fil des textes, en alternance avec d'autres termes qui ne présentent pas toujours un intérêt pour le sens du roman. Dans *Melyador*, l'auteur préfère associer le nom de son héros à de l'« or »[2], montrant par là sa valeur, mais il le fait aussi rimer avec l'adverbe « encor », le nom du chevalier Agamanor, et le substantif « cor » en de nombreux endroits du texte[3]. L'adverbe « encore » rime souvent dans la tradition avec le nom de Sagremor. Melyador, qui partage une rime avec ce chevalier arthurien bien connu, est donc aussi intégré à la cour d'Arthur par le jeu des sons. Le nom d'Agamanor, second de la quête, et la mention régulière du cor n'apportent quant à eux pas grand-chose à l'interprétation du texte. Comme le rappelle Emmanuèle Baumgartner, « il est en effet inévitable que des textes qui participent d'une même thématique et d'une même écriture et qui sont parfois forts longs, présentent des rimes quasi automatiques »[4]. Il est naturel qu'elles ne montrent pas la même richesse du point de vue du sens. Elles ne sont pas cependant totalement dépourvues d'intérêt. Le récit médiéval étant lu à voix haute ou à mi-voix, le pouvoir de suggestion d'une sonorité ainsi que sa capacité à stimuler la mémoire du lecteur sont pleinement mobilisés[5]. On ne s'étonnera donc pas qu'en l'absence du nom propre les termes qui riment habituellement avec lui dans le récit riment également entre eux :

> « Sire chevaliers, on vous fist
> Trop mains que ne deservesistes,
> Car si vaillamment le fesistes
> Que j'en aime et en prise **encor**
> Vostre corps et le soleil **d'or**
> Que vous portés d'armoierie. » (*Mel*. v. 8415- 20)

La combinaison de ces mots que le lecteur, à force de rimes, finit par associer au personnage de Melyador, rappelle le nom du héros alors que celui-ci est absent de l'épisode. Le travail des rimes ne permet pas seulement de rehausser le nom d'un personnage mais aussi de le faire

[1] Hermondine étant la jeune femme à conquérir, on attendrait que ce soit elle le point de référence et que Florée ne soit quant à elle que la cousine d'Hermondine. L'inversion dans la désignation des deux jeunes femmes est lourde de sens.
[2] Onze occurrences, plus un terme proche sur les plans phoniques et sémantiques : une occurrence de « sor ».
[3] *Melyador* rime avec « or » v. 2728, 3560, 7376, 3919, 18950...; « encor » v. 3627, 7550, 8142, 8307, 8432, 8516, 9775...; avec « cor » v. 10323, 11003, 19013, 19358…, avec « sor » v. 14046.
[4] « Jeux de rimes et roman arthurien », art. cit. p 49.
[5] Sur le phénomène d'« accumulation mémorielle » chez l'auditeur voir P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.* p. 184. Celui-ci génère un « accroissement successif des effets de sens ».

surgir par le jeu des sons même s'il ne figure pas à proprement parler dans le texte. L'auteur de *Claris et Laris* exploite aussi amplement ce mécanisme. Les noms des deux jeunes gens riment quatre-vingt-cinq fois dans le roman. La force de leur relation et leur complicité s'en trouve renforcée. Lorsqu'ils ne riment pas, des homophones se chargent de prendre le relais, parfois de manière comique :

> Lors veïssiez appareillier
> Ceus de l'ost pour prendre **Claris**
> Qu'iert cheü enmi le **larris** ! (*CL*, v. 1512-13)

Laris lui-même voit son nom rimer avec cet homophone peu flatteur :

> Mes d'euls ici vous laisserai,
> Des trois fees vous conterai
> Qu'en dormant en portent **Laris.**
> Tant alerent plains et **larris** (…) (*CL*, v. 8335-37)

Bien que la brisure du couplet rende l'association moins audacieuse dans cet exemple, il n'en demeure pas moins évident que le nom propre, exhibé à la rime, est aussi prétexte à jeux.

Le sens, enfin, ne naît pas seulement de la récurrence des rimes. De petits moyens produisant parfois de grands effets, un seul mot disposé à la rime et bien choisi peut suffire à renforcer ponctuellement un nom. Dans *Claris et Laris*, une demoiselle éplorée explique qu'un mauvais chevalier a enlevé son ami :

> Li felons **Rous de la Gaudine**
> Qui tant par est de **pute orine**
> Le prist hier main ou il chaçoit
> Car de nuli ne se gardoit,
> Si chevauchoit toz desarmez. (*CL*, v. 5093-97)

Le traître, dont l'identité n'est développée que sur deux vers, bénéficie malgré tout d'un portrait soigné. La rousseur, conformément aux croyances médiévales, ainsi que la sauvagerie présente dans la « gaudine » comprennent tous deux le sème de la cruauté. Dans le même vers, l'adjectif antéposé « felon » catégorisait déjà le personnage avant même que l'on ait connaissance de son nom. La rime à elle seule cristallise toutes ces valeurs. Elle conforte le portrait moral qui nous est donné par la mention d'une basse extraction. Le terme « orine » qui exprime cette condition condense en outre les sons qui composent le nom propre. Débutant par le R agressif de ***R**oux* et se terminant par la syllabe finale de *gaud**ine***, il rassemble les connotations présentes dans les deux éléments du nom : le rouge, l'agressivité et la félonie se concentrent à la rime et la mention du personnage gagne en expressivité.

b) Rejets et enjambements

Nous relevons assez peu de noms propres faisant l'objet de rejets ou d'enjambements[1]. Quel que soit le texte envisagé, il apparaît nettement que seuls les protagonistes où les éléments majeurs du cadre romanesque bénéficient de cette mise en valeur. Si la rime peut accueillir n'importe quel nom propre, le rejet et l'enjambement se montrent au contraire très sélectifs et se concentrent sur les noms clés du roman. Les noms de Floriant et de Cristal ont le monopole de ces structures dans leurs romans respectifs. De même, dans *Melyador*, treize occurrences sur la vingtaine relevée concernent les protagonistes du récit : les noms de Camel, Melyador, Florée et Hermondine sont ainsi mis en lumière.

Quand les jeux de versification ne portent pas sur les noms des héros, ils rehaussent les marqueurs de la matière dans laquelle s'inscrit le roman. Rejets et enjambements donnent ainsi souvent de l'éclat au nom d'Arthur, qui n'occupe pourtant presque jamais le rôle principal dans l'intrigue. Dans le roman de Froissart, le nom du roi de Bretagne est six fois rejeté en début de vers, onze fois[2] dans *Claris et Laris*. Dans *Claris et Laris*, le nom d'Arthur bénéficie souvent d'une expansion et le rejet ou l'enjambement divise généralement le groupe nominal dont le nom du roi constitue le noyau. L'expression « li rois Artus » y est tronquée à sept reprises. Un cas régime absolu se trouve lui aussi disloqué :

> (…) De demorer en **la maison**
> **Artu,** et en lor compaignie. (*CL*, v.6956- 57)

L'auteur, en créant de telles ruptures, modifie le rythme du texte et attire l'attention sur le mot de son choix[3]. L'effet produit est d'autant plus saisissant que les octosyllabes des romans médiévaux respectent presque toujours l'organisation de la phrase et l'unité des groupes syntaxiques[4]. En outre, le rejet du nom propre en début de vers entraîne souvent le développement d'une expansion ou d'une énumération qui sature le vers et ajoute encore à la mise en valeur. L'auteur met ainsi l'accent sur l'émotion que provoque, chez ses compagnons, la disparition de Laris et souligne, au passage, les nombreuses qualités du jeune homme :

> Lors vëissiez communement
> Chevaliers et barons crier
> Et haute voiz regreter
> **Laris,** son sens et sa proece,

[1] Sur ces phénomènes et plus largement sur l'étude de l'octosyllabe, nous renvoyons encore une fois à Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 675 *sqq.*
[2] Voir *Mel.* v. 2339, 2511, 2955, 3215, 4327, et 5850 ; *CL* v. 89, 115, 6956, 12328, 12573, 12974, 14093, 16326, 19907, 22078, 29448.
[3] Pour Gervais de Melkley, cité par Danièle James-Raoul, l'enjambement et le rejet sont des ornements du vers. *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 681.
[4] Le roman de Froissart est toutefois plus souple que les autres textes de ce point de vue.

Sa grant valor et sa largece,
Ses biens, sa débonaireté,
Son hardement et sa bonté ! (*CL*, v.16679- 85)

Le complément d'objet formé du nom de Laris et des qualités du jeune chevalier occupe à lui seul quatre vers, soit plus de la moitié de la phrase. De ce déséquilibre naît une tonalité pathétique qui accentue le désespoir de ses compagnons.

S'il semble qu'une part des jeux de décalages générés par les rejets et les enjambements serve à mettre le nom propre en valeur, sans nécessairement y ajouter plus de sens, bon nombre d'autres occurrences accompagnent au contraire la signification du texte. Un trait commun aux différents romans ressort de l'observation des relevés. La libération de la phrase de la contrainte du vers permet souvent d'exprimer un acte dynamique, comme si l'énergie du procès évoqué, qu'il s'agisse d'une pensée, d'un discours ou d'un déplacement physique, débordait le cadre du vers. Peuvent ainsi être représentés des actes de remerciement, dont les destinateurs comme les destinataires peuvent être mis en valeur :

Li rois d'Escoce les entent
Volentiers et grans gré en rend
Au roy Artur (…). (*Mel*. v. 3212-15)

Doucement les en mercia
Mesire Yvains (…)**.** (*CL*, v.648-49)

L'intention et la volonté des personnages sont aussi exprimées de cette manière :

« C'est la certaine entention
Dou roi Arhur (…) » (*Mel*. 2510-11)

Ainsi que leur pensée et leur opinion :

A lire ossi la est Floree,
Qui bien voet savoir la pensee
De Camel, quel cose il escript (*Mel*. 6152- 55)

D'une manière similaire, on remarque dans les enjambements la présence des verbes « savoir », « connoistre » et « querre ». L'objet vers lequel tend l'esprit dans chacun de ces procès se trouve alors rejeté au vers suivant. La structure de la proposition, comme étirée par-delà les limites du vers, traduit efficacement le déploiement de la pensée et rend compte, d'une façon que l'on pourrait qualifier de mimétique, des mouvements de la conscience des personnages.

Les noms des acteurs se trouvant aux deux extrémités du procès, émetteur et destinataire, agent et patient, sont susceptibles d'être rejetés au vers suivant, attirant l'attention du lecteur. Il en va ainsi pour Florée, destinataire du discours de Camel :

Messires Camelz plus de .III.
Grandes liewes les convia,
Qui le plus dou chemin parla
A Floree, bien le saciés, (*Mel*. v. 2392- 95)

Ou d'Amour, agent du sentiment qui se développe chez le héros :

En ce regart li vient la darde
D'Amours, c'onques senti n'avoit. (*Mel*. v. 226-27)

Les mouvements concrets comme le déplacement d'un personnage sont aussi rendus par ce procédé. L'enjambement montre alors l'énergie de celui qui part :

Se leva mout isurnomelement
Cristal et puis a pris congie (*CC*, v. 3346-47)

Rejeter son nom au début du vers l'oriente déjà vers la nouveauté et lui donne un nouvel élan. L'enjambement attire ainsi l'attention sur ce que l'on quitte et ce que l'on rejoint, et sur ce dont on ne peut se séparer. Laris, alité, lorsqu'il voit près de lui celle qu'il aime ne peut la quitter des yeux. Marine, de son côté, ne peut se détourner de celui dont elle est éprise :

Marine de l'autre partie
Est trop durement esbahie
De ce que mouvoir ne se puet
De Laris. (*CL*, v. 13447-50)

L'opposition entre la structure du vers, qui rejette le nom de Laris loin de celui de Marine, et sa signification, le fait que Marine soit incapable de se détacher du jeune homme, souligne l'attraction qui lie malgré eux les deux jeunes gens. Ce décalage rend également compte du trouble qui affecte Marine. Confrontée pour la première fois à l'amour, la jeune femme est surprise de se voir ainsi contrainte et ne peut que constater la force de ce sentiment nouveau.

De tels effets de sens se rencontrent également au fil de la narration de manière régulière et s'attachant toujours au même référent. Se développent alors en plus des effets de style ponctuels des procédés réguliers qui insistent sur un nom propre en particulier et l'éclairent tout au long du roman. Le toponyme « Rigomer » fait ainsi l'objet de huit rejets et enjambements dans la quête principale du récit et est le seul à bénéficier d'une telle mise en scène. Il semble simplement que le texte, rejetant le toponyme au-delà des limites du vers, cherche à rendre compte du caractère inaccessible de la cité. Dès le début du roman, alors qu'une demoiselle vient demander son aide au roi Arthur, les chevaliers oublient de lui demander le nom et la direction de la ville à libérer. Rigomer porte donc d'emblée la marque du secret et de l'inconnu. Alors que Lancelot et d'autres se renseignent sur ce domaine, il leur est répété que nul n'en est revenu, qu'aucune information n'a pu leur parvenir. Le mystère,

malgré les interrogations des personnages, demeure entier. L'enjambement accompagne la thématique de l'énigme, essentielle au roman dans la mesure où elle donne sa structure à la quête. Toute information nouvelle devient logiquement un temps fort de la narration, et l'enjambement se charge alors d'exhiber le nom de la cité :

> La nuit dist cascuns, se il peut,
> De Rigomer, ço que il seut. (*LMR*, 3139-40)
>
> (…) Qui les novieles li disoient
> De Rigomer, dont il venoient. (*LMR*, v.12153-54)

Le pouvoir de suggestion du toponyme, ainsi placé en début de vers, est renforcé. Lorsque sont évoqués les sortilèges de Rigomer, que personne ne peut expliquer, la même construction reparaît :

> (…) Que son oel perdu avoit
> A Rigomer dont il venoit. (*LMR*, 3089-90)
>
> Et li vient a mout grant mervelle
> De Rigomer, que ço peut iestre. (*LMR*, v. 3114-3115)

Les interrogations des personnages et les phénomènes extraordinaires rattachés à la cité engendrent également l'enjambement du vers. Le mystère, par ces jeux de versification, ne peut que s'épaissir.

Cette structure se prête à une autre interprétation, complémentaire. Rien n'attise plus la curiosité et la convoitise qu'un objet tenu secret. « Rigomer », lorsqu'il se trouve en position de rejet, peut donc aussi traduire le désir ardent des chevaliers de conquérir la cité :

> Onques rien ne desirai tant
> Con Rigomer (…). (*LMR*, 2978- 79)
>
> (…) Car mout volentiers i venroit
> A Rigomer, se il pooit. (*LMR*, v.8581- 82).
>
> (…) Que il avoit mout grant envie
> De Rigomer le fort castiel. (*LMR*, v. 11738-39)

L'élan du personnage se traduit alors par le débordement du vers. Les sèmes du désir, véhiculé par le verbe « desirer » ainsi que par l'expression « avoir grant envie », et de la volonté, présent dans le terme « volentiers », expriment déjà la tension du personnage vers l'objet convoité. La versification, rejetant toujours la cité hors du vers, la rendant hors d'atteinte, mime cette quête de l'inaccessible.

Les effets produits par le travail du vers, en particulier les décalages nés des enjambements et des rejets, ne se limitent pas à une mise en valeur du nom propre d'ordre graphique ou visuel. La modification du rythme de la phrase et la mise à distance du nom par

la rupture d'une unité syntaxique contribuent dans la plupart des cas à l'édification du sens du texte. Qu'il s'agisse d'un procédé ponctuel, rehaussant le nom d'un personnage pour un instant dans un épisode précis, ou d'un travail récurrent laissant deviner un processus de création réfléchi, ces jeux de versification concourent à l'élaboration de poétiques et de tonalités d'une grande richesse.

c) Présentatifs

Comme l'enjambement et le rejet, le présentatif tel qu'il apparaît dans nos textes est un procédé sélectif. Nous n'en rencontrons que peu d'occurrences, toutes dévolues aux personnages principaux. La forme « ez (vos) »[1] est la plus employée, parfois introduite par l'adverbe « atant ». Viennent ensuite les présentatifs « vois ci », et « c'est », plus rares. Seule la voix conteuse emploie généralement ces tours. Nous ne relevons qu'une occurrence dans le discours direct de personnages :

> « Dame », font il, « soiés haitie,
> Voi chi le miex de vo maisnie,
> Ves chi Richier, voi ci Ricart,
> Voi ci Bernier, vois ci Bernart, (…) ». (*LMR*, v. 8421- 24)

Dans cet extrait, quatre chevaliers se présentent à une dame qui ignore leur identité. Le présentatif y a un fonctionnement purement déictique, ce qui n'est autrement jamais le cas. Un effet de comique se dégage en outre de la symétrie des hémistiches, et de la proximité des quatre noms.

Dans les autres occurrences relevées, sans exception, le présentatif feint un ancrage du discours de la voix conteuse dans le temps de l'énonciation mais possède également une valeur anaphorique et n'apparaît que dans les temps forts de la narration. La locution « ez vos » en particulier se rencontre lors des affrontements. Cette expression, que Michèle Perret présente comme « l'un des plus fréquents procédés d'animation du récit »[2], implique le lecteur auditeur dans la scène qui lui est contée. Cette formule récurrente du récit épique[3] peut en outre être l'indice d'une intergénéricité où d'une appropriation par la matière arthurienne

---

[1] Voir Evelyne Oppermann, « Les présentatifs "ez (vos)" et "veez/vez + ci/la" en ancien français », *Le français face aux défis actuels : Histoire, langue et culture.* Congrès international de linguistique française, Juin 2004, Grenade, Espagne, Javier Suso Lopez et Rodrigo Lopez Carillo (dir.), Université de Grenade, 2004, p. 229-239 ; Hélène Charpentier, « Un trait de syntaxe du récit épique : *es vos* dans Raoul de Cambrai », *L'Information Grammaticale*, 84, 2000, p. 19-23.

[2] Michèle Perret, « Ancien français : quelques spécificités d'une énonciation *in praesentia* », *Langue française, Énonciation et pragmatique : approche diachronique*, 149, 2006, p. 20.

[3] Ce que suggère Hélène Charpentier concernant sa propre analyse vaut aussi pour la nôtre : il serait intéressant d'étendre l'étude aux autres formes caractéristiques du récit épique, telles que « *la veïssiés* », art. cit. p. 98. Afin de pouvoir traiter les occurrences de la façon la plus détaillée possible, nous nous sommes limités à la seule catégorie des présentatifs.

de traits d'écritures qui ne lui appartiennent pas en propre. Comme dans la chanson de geste, les occurrences relevées apparaissent essentiellement lors des combats[1] :

> Es vous Laris lance beissiee ! (*CL*, v. 18803)
>
> Es vous Claris lance levee,
> Poingnant s'en vient a la mellee. (*CL*, v. 18813-14)
>
> Es vous Gauvain de l'autre part
> C'un chevalier a terre verse ! (*CL*, v. 19656- 57)

Les exemples relevés sont similaires à ceux décrits par Hélène Charpentier[2] : le fonctionnement du présentatif dans le roman ne semble pas se distinguer des emplois recensés dans la chanson de geste. Dans les deux genres, les noms propres régimes des présentatifs sont des noms masculins et lorsque le présentatif n'introduit qu'un seul nom, un modificateur vient compléter le vers[3]. Notons toutefois que le roman de *Claris et Laris*, dont les batailles partagent d'autres traits communs avec les récits épiques, ne rend pas compte de la nette préférence de la chanson de geste pour les compléments formés à partir d'un participe présent, dont nous ne relevons ici qu'une seule occurrence. Le recours à la formule « ez vos » s'étend aux scènes de tournois, variantes des guerres épiques. Froissart l'utilise dans la description de ceux de *Melyador*. Dans l'épisode du tournoi de la Garde, dont le spectacle ravit les dames, l'auteur combine ainsi présentatif et enjambement pour souligner l'entrée en scène de Melyador, héros du roman et futur vainqueur du tournoi :

> Evous venant le tres gentil
> Melÿador, lance sus fautre[4]. (*Mel*., v. 6618-29)

Dans un autre exemple, c'est Agamanor qui est introduit de cette manière. Il est le second meilleur chevalier du tournoi :

> Evous venu Agamanor
> En armes trestoutes vermeilles
> Qui y fait ossi grans merveilles (…). (*Mel*., *v*. 6634- 36)

Le présentatif oriente dès le début des joutes l'attention du lecteur sur certains participants. La dimension sensationnelle qui en découle traduit également le point de vue du public qui assiste aux affrontements. Les exploits de Melyador et d'Agamanor dans le cadre de la quête

[1] *Ibid*. p. 23.
[2] *Ibid*. p. 21.
[3] C'est le cas le plus fréquent dans les textes. Une seule occurrence présente une énumération de plusieurs noms. Ce sont les chevaliers qui accueillent Claris à la cour d'Arthur : « Atant es vous venu Gauvains/ Jouste soi iert li biaus Yvains,/ Gaherïez et li Lais Hardis (…) », (*CL*, v. 16242- 245). La liste donne une dizaine de noms traditionnels de la cour d'Arthur.
[4] Le modificateur typique du récit épique, la mention de la lance prête à frapper, s'inscrit très bien dans le contexte d'un tournoi.

ont été relayés par les hérauts : ils sont les favoris de ces dames et leur entrée en lice, très attendue, est légitimement mise en valeur par la voix conteuse.

L'emploi d'« ez vos » dans le roman arthurien peut s'étendre aux temps forts d'un autre type. Elle souligne la première apparition de Sagremor au début des *Merveilles de Rigomer* et le présentatif, témoignant de la rapidité avec laquelle le chevalier se lance dans la quête, met en valeur sa détermination :

> Es Saygremor, le desree
> Qui saut avant et dist et jure,
> De la puciele l'aventure
> Süir se volra entremetre.[1] (*LMR*, v. 178-81)

L'énergie de Cristal qui quitte son hébergement au petit matin est elle aussi soulignée d'une façon similaire :

> A tant es(t) vos Cristal monté,
> La pucele n'a oblié,
> Devant lui le mist en l'arçon,
> Escuiers li fu et garçon. (*CC*, v. 6469- 72)

Passée dans le domaine du roman, l'expression convient semble-t-il à toute forme d'action dans laquelle un personnage est susceptible de se lancer, qu'il s'agisse d'un combat épique, d'un tournoi mondain ou d'un départ vers une nouvelle aventure.

Un autre présentatif, le tour « c'est », permet aussi d'introduire des noms propres. Plus rare, il apparaît surtout dans le roman de *Melyador* où il crée systématiquement un effet d'attente. Contrairement à la formule précédemment étudiée, « c'est » ne met pas en valeur son complément en début de phrase. L'attente remplace le surgissement impulsif des exemples précédents. Le nom propre introduit est dorénavant l'aboutissement d'une longue proposition destinée à piquer la curiosité du lecteur. Dans l'extrait suivant, la narration adopte le point de vue de la foule :

> La y eut devant la barriere
> Dou chastiel un grant puigneïs
> Et de chevaus grant fouleïs,
> Et mout vaillamment s'i porta
> Cilz en qui on se deporta
> Ce jour a veoir son maintien :
> **C'est Melÿador** (…). (*Mel*. v. 6794- 800)

Les bruits d'un affrontement se font d'abord entendre, puis le galop d'un cheval. La curiosité du public est décrite, laquelle se fond dans celle du lecteur auditeur. Un mouvement de foule

[1] Malheureusement, un chevalier anonyme coupe court à cet élan intrépide et vainc Sagremor seulement quelques vers plus loin, lequel regagne piteusement la cour. La mise en valeur d'un nom peut ainsi très bien se retourner en trait parodique.

nous conduit vers la source de ce tumulte, et le nom « Melyador » nous est enfin donné. Il a ainsi fallu une description de six vers pour amener le nom du héros[1]. Au lieu de faire voir grâce à la locution « es voz » le personnage surgissant dans l'action, il s'agit d'abord de suggérer sa présence pour ensuite le nommer. Cette mise en valeur, qui joue sur l'attente du lecteur, n'est pas moins efficace.

Plus loin dans le roman, alors que Melyador, entré sans le savoir sur le territoire de Camel, s'est assoupi dans un bois, une demoiselle entreprend de le réveiller en entonnant quelques rondeaux :

> Sachiés que ceste demoiselle,
> Qui chantoit a vois douce et belle
> Et qui la estoit embatue,
> Estoit hors de Montgriés issue
> Et si en estoit hiretiere :
> **C'est Floree** la tres entiere,
> Qui se tient germaine cousine
> A ma demoiselle Hermondine. (*Mel*. v. 7861- 68)

À la différence de l'occurrence précédente, le nom de Florée est amené par un indice qui lève le voile sur son identité avant que l'anthroponyme ne soit prononcé. L'expression « l'héritière de Montgriés », qui ne peut être que Florée, ainsi que la description du lien qui l'attache à Hermondine, encadrant tous deux son nom, produisent une surenchère dans l'identification de la jeune femme. À la mise en valeur de l'information nouvelle par le présentatif s'ajoute donc une description complète du personnage dont la fonction est surtout rhétorique. Instigatrice de la quête et guide de sa jeune cousine depuis les premiers moments du roman, Florée est bien connue du lecteur. Les nombreuses indications qui nous sont données n'ont donc pas pour enjeu de rappeler qui elle est. Il s'agit plutôt, en saturant le vers de la présence de Florée par son nom et diverses caractérisations, de marquer ce temps fort du récit qui voit se rencontrer celle qui a imaginé la quête et celui qui en sera la vainqueur. C'est en effet à cette occasion que le destin de Camel, celui que les deux cousines veulent évincer depuis le début du roman, est celé. Florée, qui a eu connaissance des exploits du Chevalier au Soleil d'Or voit en lui un adversaire de taille pour vaincre Camel et l'engage à se battre contre lui. Plus tard dans le roman, Melyador met effectivement un terme aux jours de Camel, sous le regard de Florée. À travers la rencontre de ces deux protagonistes, c'est donc moins la personne de Florée qui est

[1] De même, dans *LMR*, la voix conteuse nous fait découvrir la prison de Rigomer en suivant le point de vue de Lancelot. Les éléments qu'il aperçoit nous sont donnés un à un avant qu'enfin le nom de la terrible prison soit révélé : « Lor vit isir a poi d'atente/Une puciele d'une tente,/ Et d'autre part une cavee/ Dont li isue fu pavee./ **C'estoit li Fose Gobiene**./ En nule prison tieriene/ N'ot onques tant vilain prison/ Ne tant bon chevalier prisié/ Com' en le Gobiene avoit. » (*LMR*, v. 6109- 17)

mise en valeur que l'articulation soignée qui se crée entre les deux intrigues, la nécessité de se débarrasser de Camel et la quête organisée pour pouvoir marier Hermondine.

Encore une fois, qu'il s'agisse de donner ponctuellement une résonance particulière à un nom propre, comme dans l'exemple de Sagremor, ou d'intervenir plus en profondeur dans la structure même de la narration, en maintenant par un simple procédé d'insistance les grands thèmes et les grandes problématiques d'un texte comme dans le dernier exemple, les légères modifications apportées à la structure typique de la phrase peuvent suffire à produire de riches effets. Le dernier exemple en particulier montre à quel point de courtes expressions employées en des lieux stratégiques de la narration viennent soutenir toute l'architecture du récit.

5. Terminologie et sens du renom

Finalité de nombreuses aventures, le renom, au même titre que le nom, demande à être défini[1]. Pour Florence Plet-Nicolas, il correspond à la dimension sociale du nom[2]. Il est un passage du nom propre unique, intime, dans la sphère publique et le discours collectif, et cristallise les attentes et les fantasmes[3] des personnages et de la société. Il est une réalité indivisible partagée par le porteur et les distributeurs, ce qui le distingue du nom comme marque individuelle[4]. Dans les romans de chevalerie, dont la plupart présentent un parcours initiatique, le renom est ce vers quoi tend l'action. Si le héros doit parfois découvrir son nom, comme Floriant dans notre corpus, il doit aussi se construire une renommée, se « faire » un nom. Très présente dans nos textes, cette préoccupation de la perception de soi par autrui concerne surtout les personnages masculins, les chevaliers en particulier, dont l'idéal leur commande de toujours faire partie de l'élite. De manière exceptionnelle, une femme peut toutefois voir son renom mentionné par la voix conteuse. La réputation d'Hermondine, jeune fille de roi qu'il faut marier dans le roman de Froissart est parfois citée[5] mais ne fait l'objet d'aucun développement. Exceptionnellement, des lieux peuvent être pourvus d'une renommée. La cité de Rigomer, que la légende entoure de mystère, s'est ainsi créé une « haute renomee » (v. 2865) :

> « Mout est Rigomers mal asius!
> Nel di pas por çou c'ainc i fuisse,

[1] Voir sur cette notion, ses définitions et ses représentations le volume de *Médiévales*, 24, 1993.
[2] Voir *La Création du monde… op. cit.* p. 229 *sqq.*
[3] Voir Claude Gauvard. « La *Fama*, une parole fondatrice », *La Renommée*, *Médiévales*, *op. cit.* p. 6.
[4] Voir Peter von Moos, *Entre histoire et littérature, communication et culture au moyen âge*, Florence, SISMEL – Edizioni del Galluzo, 2005, chap. « Identité personnelle et identification avant le XIX^e^ », p. 419 *sqq.*
[5] De même, Lydaine est une « dame de grant renon » (*CL* v. 15307).

Ne que jou ja aler i ruise;
Mais mout sovent l'ai öi dire (…) » (*LMR*, v. 1482-85)[1]

Les attestations concernant des lieux ou des personnages féminins sont rares, et se concentrent sur les éléments clés de l'œuvre. La main d'Hermondine est en effet le prix de la grande quête qui occupe tout le roman, et la conquête de la cité maudite de Rigomer fait rêver depuis longtemps. Dans l'ensemble, les mentions de la renommée, acquise ou espérée, s'ancrent plutôt dans les problématiques propres au parcours du chevalier et impliquent aussi bien des héros arthuriens que des personnages secondaires. Si l'on peut dire que la renommée admet généralement un sens objectif, qu'elle consiste en la réputation qu'obtient un personnage auprès de l'opinion publique[2], elle admet plusieurs réalisations selon les choix lexicaux et selon les contextes qu'il nous faut à présent plus précisément définir. Trois principaux axes sémantiques[3] se dégagent notamment des occurrences relevées dans nos textes[4].

Une image publique positive

L'affirmation d'une image publique positive constitue l'axe sémantique principal, le plus fréquent dans les romans du corpus. Largement représentée par la famille lexicale du terme renommée[5] et par les lexèmes « los » et « loenge », elle fait du chevalier une célébrité[6], un être dont on chante les exploits et dont les actions lui attirent l'affection et l'admiration de la population. Le nom des personnages hérités de la tradition arthurienne fait ainsi naître de vives réactions chez ceux qui en entendent parler. Lancelot, dans *Les Merveilles de Rigomer*, est chaudement accueilli par ses hôtes qui le traitent comme un duc et comme un comte, selon les mots du texte. L'un d'eux, Torplain de Grineplaigne, appelle même ses enfants à le rejoindre et les invite à admirer le prestigieux invité qu'ils ont l'honneur d'héberger (v. 2936-42). Un nom peut suffire à provoquer de plus vives réactions encore. Ces hôtes désespérés éclatent en sanglots quand ils comprennent que Lancelot loge chez eux et qu'il pourra les sauver :

Quant de celui öent renon,

[1] En l'occurrence, la renommée de Rigomer est nettement négative. Le lieu est souvent maudit par les interlocuteurs de Lancelot, à cause des nombreux chevaliers qui y sont morts ou y ont été blessés. C'est la seule occurrence de renommée aussi négative que nous relevons dans les textes. Le défi de l'élu, en brisant le sortilège, est donc aussi d'annihiler cette renommée.
[2] Voir Jean-Pierre Neraudau, « La *Fama* dans la Rome antique », *La Renommée*, *op. cit.* p. 29.
[3] Étude fondée sur les occurrences en contexte, le dictionnaire Godefroy et son complément, ainsi que le Dictionnaire de Moyen Français électronique.
[4] Pour les chiffres et les expressions relevées, voir l'annexe F. Sauf erreur de notre part, le terme « fame » n'apparaît dans aucun de nos romans.
[5] Termes les plus employés, tous textes confondus.
[6] Voir Anne Grondeux, « Le vocabulaire latin de la renommée au Moyen Âge », *La Renommée*, *op. cit.* p. 15-26.

Qui Lanselos do Lac a non,
N'en i ot nus, ne sospiraisent
Et poi de ceus qui ne ploraisent. (*LMR*, v. 6835- 38)

Certains provoquent chez les personnages féminins de grands émois[1], à l'image des chevaliers qui s'affrontent dans les tournois de *Melyador*, ou de Gauvain, dont la réputation exalte la souveraine de Rigomer, comme l'explique le gardien de son domaine :

« Onques cel Gavain ne vëimes
Mais tex noviels en öumes
Que c'est tous li plus desirés
Sos Diu, qui de mere soit nes.
Tant a de lui öi madame,
Que jou vos acreanc sor m'ame,
Que plus volentiers le veroit
Que nul ome qui vivans soit. » (*LMR*, v. 9982-90)

La jeune femme, qui lui fait l'honneur de se déplacer pour le voir combattre, tombe d'ailleurs rapidement sous son charme. Si ces héros sont d'illustres chevaliers, il nous faut remarquer qu'il ne s'agit ici que d'une renommée terrestre, née de la prouesse au combat. Elle est à distinguer de la gloire ou de l'élection divine, inexistantes dans ces récits. Les romans à l'étude adoptent tous une forme versifiée et relatent des aventures courtoises. Dans ce cadre profane, le renom et la louange présentent surtout un enjeu social[2].

Une éthique s'associe à cette opinion favorable. Un grand renom implique quelques responsabilités. Celui des Bretons invite les opprimés à leur demander leur aide. Dans le roman de Froissart, Melyador les recommande à une demoiselle en difficulté :

« A cë est encline sa cours.
Point n'en partirés sans secours,
Car la sont tout notorement
Li preu et vaillant durement. » (*Mel*. v. 10014- 17)

De même dans *Claris et Laris*, « des gens de renommee » (v. 13944) protègent la reine, en danger depuis la mort de son époux. Gage de compétence et d'expérience, le renom et la notoriété sont des éléments fiables. Ils assurent la conformité de l'être au code courtois ainsi que son respect des impératifs chevaleresques, en témoigne la coordination récurrente des termes « renom » et « renommée » aux valeurs primordiales du monde féodal. Les associations « onneur et pris » (*Mel*., v. 2682), « honneur et renom » (*Mel*., v. 5100), et « grans proeces et grans renons » (*Mel*., v. 23288) montrent le lien direct entre la renommée et les qualités qui l'ont fait naître. Choisissant à juste titre de se fier à la réputation des différents prétendants, Hermondine précise que jamais elle n'aura « a mari homme, / de quel estat c'on

[1] Voir Jeanne Lods, « Amour de regard et amour de renommée dans le *Méliador* de Froissart », *BBSIA*, 1980, p. 231-249.
[2] À la différence des romans du graal.

le renomme » (*Mel.*, v. 1748-49). Cette vertu est d'ailleurs le seul critère retenu et il est cité à trois reprises[1]. Fondé sur la parole collective, dont on connaît l'importance et la valeur au Moyen Âge[2], le renom est synonyme de vérité[3] et traduit une reconnaissance par la société à l'encontre de laquelle nul ne peut aller. L'approbation de la communauté, lourde de conséquences pour le chevalier, fait donc l'objet d'une quête permanente et le terme « advancement », mentionné dans *Melyador*, exprime parfaitement cette dynamique. Défini en moyen français par les expressions « élévation de quelqu'un », « amélioration de son état matériel, social », « accroissement de son prestige »[4], il traduit l'élan permanent du chevalier qui cherche à accroître son renom et par là, à améliorer sa position dans la société. Nécessitant l'assentiment d'une population, celle que l'on délivre de l'oppression ou celle qui contemple les tournois, l'acquisition du renom constitue finalement une récompense, sens que prennent en charge les mots « pris » et « prisié », signifiant l'estime aussi bien que la récompense matérielle. En emploi, ils renvoient autant au renom d'un héros, à sa valeur, qu'au prix qu'il remporte quand il gagne un tournoi. Camel, interdit de quitter son domaine par Florée et Hermondine, demande aux deux jeunes femmes de pouvoir participer à la quête « pour (s)on pris en tout cas accroistre/ et (s)on nom faire ossi cognoistre » (v. 6186- 87), illustrant l'interprétation abstraite du terme. Le sens le plus littéral apparaît par exemple dans le discours de la voix conteuse, lorsqu'elle nous apprend que Melyador a remporté le « pris » du tournoi (v. 2658). Les sens concrets et abstraits se fondent parfois. Dans *Floriant et Florete*, alors qu'un tournoi se prépare, la voix conteuse commence à énumérer ses participants. Elle évoque en ces termes les chevaliers d'Arthur :

> Mes je vous di bien sanz mentir
> Que cil de la Table Roonde
> Qui sont li plus proisié del monde
> Estoient tuite une part. (*FF*, v. 2134-37)

Au sème de la récompense concrète s'associe ainsi par métonymie celui de la reconnaissance qu'elle fait naître.

Profondément ancré dans le code courtois, les principes aristocratiques de l'honneur et de la réputation, et dans l'idéal d'une élite chevaleresque, le lexème « renommée » rassemble

[1] V. 1749, 2818, 2275.
[2] Voir Paul Zumthor, *La Lettre et la voix, De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.
[3] Le renom est en général une donnée fiable dans les textes. S'il s'avère qu'un renom n'est plus mérité, ou que la prouesse d'un chevalier de renom est remise en cause, de nouvelles péripéties permettent plus ou moins rapidement de restaurer ou confirmer la renommée. Voir p. 538537 *sqq.*
[4] D'après le Dictionnaire du Moyen Français en ligne.

ainsi dans un premier axe sémantique les sèmes de la célébrité, du devoir moral et de la valeur.

Une information qui nécessite d'être transmise

Le second axe sémantique le plus présent dans les textes fait de la renommée une information qui doit être transmise. Proche alors de l'antique *fama*, dont l'étymon renvoie au verbe de discours *fari*[1], le renom circule de bouche en bouche et imprime au récit les marques de l'oralité. Les périphrases « oïr parler » et « oïr dire » abondent dans chaque roman et dénotent la circulation de la parole à l'œuvre dans la construction d'une renommée. Conformément à la tradition, le renom, personnifié, court et vole pour répandre l'information. Nous lisons par exemple que « par tot coroit li renon/ De Cristal » (*CC*, v. 3579-80). Les adverbes de quantité « mout » et « asés » ainsi que les compléments d'agent à référent large contribuent également à rendre compte de la fréquence à laquelle un nom apparaît dans les discours :

> « Oï avons dire par tans
> Que vos iestes li plus vaillans » (*LMR*, v. 12429-30)
>
> « Asés en ai oï parler » (*CC*, v. 6589)
>
> « Mout ai oï de vos parler » (*CC*, v. 5921)

Le renom d'un personnage est ainsi doublement mis en scène dans le récit. Nous le voyons naître des exploits narrés par la voix conteuse et se développer dans le discours direct des nombreux hôtes et interlocuteurs qui ont eu vent de sa prouesse. Par ce tissage d'une grande densité, le discours des personnages redoublant celui de la voix conteuse, la renommée devient une donnée majeure dans l'économie du récit. Entre récit et discours, narration et parole vive, la renommée informe, au sens littéral, le récit. Un passage du roman *Claris et Laris* nous donne à lire avec précision la manière dont circule l'information, et comment elle nous permet, sous prétexte d'annoncer une nouvelle, de passer d'un protagoniste à l'autre, d'un lieu à l'autre[2]. Renommée propage ainsi la nouvelle de la mort du roi Ladon :

> Rois Ladon fu en terre mis,
> Moult le plourerent ses amis.
> Renonmee qui par tot vole
> A tant menee la parole
> Qu'en Espaigne le sot li roys (*CL*, v. 13485- 89)

[1] Voir Jean-Pierre Neraudau, « La *Fama* dans la Rome antique », art. cit. p. 27.
[2] Cette circulation de la parole vive invite le lecteur à prendre part à la diffusion de la nouvelle. Informé au même moment que les actants du récit, il est en quelque sort intégré à la communauté formée par les personnages.

La rime entre le vol de la renommée et la parole est riche de sens et mime dans la versification l'acte de propagation. Parvenue tout d'abord jusqu'au roi d'Espagne, le vol de Renommée se poursuit par le moyen de messagers qui colportent à leur tour l'information. Nous apprenons bientôt que la reine, alors captive, prend connaissance du décès du roi (v. 13517), puis son frère Laris et Claris sont à leur tour avertis (v. 13566), et Arthur enfin (v. 13612). La diffusion d'une nouvelle, par le jeu des discours rapportés, renforce la grandeur ou la gravité du fait relaté. Comme autant d'échos amplifiant la scène déjà narrée par la voix conteuse, les multiples étapes de la renommée développent, par de-là l'épisode au cours duquel l'événement a lieu, son impact sur la structure de l'intrigue.

Faisant basculer le récit dans le domaine du discours, la renommée lui donne en outre un dynamisme auquel la voix conteuse seule, même en feignant une narration vive, ne peut prétendre. Cet élan d'ailleurs n'est pas gratuit et répond à un besoin d'actualisation de la renommée incarné de la manière la plus éclatante par la cour d'Arthur elle-même. À chaque fois qu'un chevalier quitte la cour, il est primordial que la communauté suive son parcours. La renommée, se forgeant sur le lieu de l'exploit, portée au-delà de ce territoire par les différents discours jusqu'à revenir au point de départ du héros, participe à la cohésion des actants ainsi qu'à la solidité et à la densité de l'univers romanesque[1]. Comme le souligne Florence Plet-Nicolas, il s'agit d'« organiser et tenir à jour le grand catalogue de la chevalerie arthurienne »[2]. Cet enjeu se traduit notamment par le recours aux verbes de connaissance. La renommée s'avère alors « fondatrice », selon l'expression de Claude Gauvard[3], par la création d'une connaissance partagée et donc d'une communauté au sein du récit[4].

Par de-là même les sèmes de la rumeur et du bruit, le choix du terme « renommée » indique l'importance de l'information à transmettre. Qu'il s'agisse de faits d'armes ou du décès d'un noble roi, la nouvelle que l'on fait circuler doit toujours être digne d'être racontée et se distingue en cela de l'anecdote ou du commérage. Impliquant l'ensemble des actants du récit et se diffusant en tous lieux, elle participe par ailleurs largement à la cohésion de l'univers fictionnel.

[1] Voir p. 503 *sqq.*
[2] *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 245.
[3] « La *Fama*, une parole fondatrice », art. cit.
[4] C'est aussi pour Paul Zumthor le rôle de la voix poétique qui assume « la fonction cohésive et stabilisante sans laquelle le groupe social ne pourrait survivre ». *La Lettre et la voix…*, *op. cit.* p. 155. Voir à ce sujet l'ensemble du chapitre « Mémoire et communauté », p. 155 *sqq.* Sur la mise en abyme du travail d'écriture dans le roman voir les pages suivantes et 203 *sqq.*

Le souvenir et la mémoire : garder trace de ce qui a de la valeur

Porté par l'idée selon laquelle « li bienfait ne peut perir » (*Mel*., v. 7319), le passage du renom de l'oral à l'écrit permet de dégager un troisième axe sémantique qui s'impose en particulier dans le roman de Froissart. La renommée, dans ce récit, implique le sème du souvenir matérialisé dans le texte par le nom « memore » et le champ lexical des verbes « recorder », présent onze fois dans le roman[1], et « ramentevoir ». Cette fonction de « remembrance »[2] est toutefois sélective et ne concerne que les hauts faits, c'est à dire à la fois ce qui est digne d'être raconté et qui ne doit pas être oublié. En venant aux prouesses d'Agamanor, la voix conteuse affirme :

> De lui vodrons parler dés or
> Et recorder de ses proëces,
> De ses fais et de ses nobleces. (*Mel*. v. 5547- 49)

Le renom et la prouesse doivent être consignés, enregistrés. Il ne suffit plus que l'information soit sue de tous, il faut encore qu'elle soit conservée. La sauvegarde du nom dans *Melyador* va de pair avec la diffusion du renom. L'expression « mettre en escriture » / « en escris » présente également une dizaine d'occurrences et souligne, par le figement de la mise à l'écrit, la solennité de certains passages. Après le tournoi de la Garde, une rapide délibération nomme Melyador vainqueur du tournoi. S'en suivent une proclamation officielle et l'enregistrement solennel de la victoire du jeune chevalier :

> Finablement il fu escris
> Et par bonne sieute acordés
> Et des hiraus tous recordés
> Et enfourmés a leur devoir
> Et dit : « Chils qui le doit avoir
> Et qui l'a conquesté de droit,
> Qui demander le me vodroit
> Je li diroie sans targier,
> On l'appelle le Chevalier
> Bleu Armé au Cler Soleil d'Or ! » (*Mel*. v. 7000-09)

La renommée, tout d'abord orale et volatile, devient un témoignage qu'on ne peut effacer. Plus encore, en passant à l'écrit, le renom du personnage entre en relation étroite avec l'art de la narration. Le recours au verbe « retraire » en témoigne. Véhiculant à la fois l'idée qu'on met à l'écart quelque chose, qu'on l'isole pour mieux le retenir, et celle que l'on expose par le discours ce qui a ainsi été extrait, qu'on cherche à le représenter, ce terme articule l'impératif

[1] Pour une quantification de ces expressions voir l'annexe F.
[2] Sur cette notion primordiale au XIV^e^ siècle, voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie, la fréquentation des livres au XIV^e^ siècle (1300-1415)*, Hatier, Paris, 1993.

du souvenir à la mise en récit des faits sauvegardés[1]. La renommée, d'abord bruit et rumeur, discours oral dont la rapidité a souvent été représentée par les images du vol et de la course, devient un discours articulé et construit. Le renom, par la narration précise et structurée des exploits du héros, devient un véritable récit. Le roman médiéval en ce sens enrichit la définition première de la renommée. Jean-Pierre Neraudau rappelle en effet que selon l'étymologie de Varron, le discours propagé par la *fama* est une parole qui porte un sens mais qui n'est pas organisée, et ne procède pas de la pensée. Par opposition au verbe *loqui*, elle se situerait donc « du côté minimal de la parole »[2]. La renommée telle que la met en scène Froissart fait au contraire l'objet d'un rituel en étant systématiquement consignée. L'auteur, comme les hérauts, s'applique à tenir à jour l'inventaire des exploits des participants à la quête[3]. Scrupuleuse, la voix conteuse du roman précise, après une rapide digression, qu'elle souhaite achever l'actualisation des informations concernant Agamanor :

> Mais nennil, il y en a moult,
> Li quel sont bon chevalier tout,
> Si m'en faudra ossi parler
> Et leurs proëces recorder.
> Mais puis qu'Agamanor sui,
> Je ne parlerai de nullui,
> Quelz qu'il soit ne de quel renom,
> Si arai avanchié son nom. (*Mel*. v. 4501- 08)

Ordonnées et minutieuses, la mise par écrit du renom grandissant du héros et la consignation de ses exploits placent sur le même plan la voix conteuse du roman et les hérauts qu'elle met en scène. Comme eux, elle est animée par le devoir de relater les hauts faits dont elle a connaissance. D'Agamanor elle dit encore : « De lui doient bien escripture/ Estres faites et recordees » (v. 6722-23). Au même titre que le héraut, l'auteur du roman se pose en « recordeor », autre nom du ménestrel. Comme lui, il joue un rôle de premier ordre dans le rappel et le rapport de ce qui s'est joué. Froissart, en ce sens, ancre la problématique de la renommée dans les préoccupations littéraires du XIV[e] siècle au cours duquel le rôle de l'auteur serait « d'enregistrer et de témoigner par l'écriture »[4]. Le passage de la renommée à

[1] On pense aussi à la figure du clerc dans les romans du graal.
[2] Jean-Pierre Neraudau, « La *Fama* dans la Rome antique », art. cit. p. 27.
[3] La fonction de l'auteur de consigner les faits importants lui est par ailleurs rappelée par Philosophie dans le *Joli Buisson de Jonece*, comme le remarque Didier Lechat : « Que sceuïst on qui fu Gauwains, / Tristrans, Perchevaus et Yeuwains, / Guirons, Galehaus, Lanscelos, / Li rois Artus et li rois Los, / Se ce ne fuissent li registre/ Qui yauls et leurs fes alinistre ?/ Et ossi li aministreur/ Qui en ont esté registreur/ En font moult a recommender. / Je te voel encor demander, / Se no fois, qui est approuvee, / Et n'est elle faite et ouvree/ Par docteurs et euvangelistes ?/ Sains Pols, sains Bernars, sains Celistes/ Et pluiseur aultre saint preudomme, / Que li Sainte Escripture nomme, / N'en ont il esté registreur ? » (v. 405-421), cité par Didier Lechat dans « *Dire par fiction », Métamorphose du* je *chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, « Études christiniennes », 2005, p. 321-322.
[4] Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie…, op. cit.* p. 138.

l'écrit, propre au texte de *Melyador*, traduirait aussi une approche particulière du processus créateur, ancrée dans les préoccupations esthétiques de la fin du Moyen Âge[1].

La renommée, motif si courant dans les romans de chevalerie qu'il peut paraître banal, comporte en réalité un grand nombre de sèmes dont certains s'activent selon le lexème choisi et selon le contexte dans lequel il apparaît. Trois interprétations dominent, chacune ayant ses propres enjeux dans le récit. Le renom signale tout d'abord une réputation positive et inscrit le personnage qui en bénéficie dans une forme d'élite, aussi bien guerrière que morale. La renommée dans ce contexte implique des devoirs de la part du héros, et de nombreuses attentes de la part de ceux qui contribuent à diffuser son renom. L'élan de l'un répondant aux attentes des autres, une dynamique se crée qui alimente, de manière régulière puisque la renommée doit toujours être renouvelée ou confirmée, la trame de la narration. Une seconde interprétation se concentre sur la dimension orale de la renommée et sur sa conséquence sociale. En tant que connaissance partagée, sa circulation et sa bonne transmission assure, indépendamment de l'ennoblissement du héros, à la fois la cohésion du personnel romanesque et la cohérence du récit. Une dernière lecture impose quant à elle l'extraction de la renommée du temps du discours et de l'oralité, temps du présent, pour l'inscrire dans la postérité. Alors associée à la mémoire et à l'écrit, elle intéresse directement le travail d'écriture et concerne non seulement les personnages du roman mais aussi son auteur.

La saturation de certains épisodes par les termes désignant la renommée ne doit toutefois pas faire oublier, tous romans confondus, une forme de présence plus discrète, comme en creux. Des euphémismes tels que l'expression « ne fait pas à oublier »[2], ainsi que le tour figé « flor de chevalerie », que l'on rencontre fréquemment dans *Les Merveilles de Rigomer* par exemple, indiquent, sans la mentionner explicitement, la thématique de la renommée. De même, le fait qu'un personnage en redoute un autre sans qu'il l'ait rencontré auparavant constitue également un indice fort de la renommée, non proclamée par la voix conteuse ou les hérauts, mais imprimée dans le comportement des personnages eux-mêmes[3].

[1] En réalité, la posture de la voix conteuse est double. D'une part, la voix conteuse, en jugeant nécessaire de transcrire les actions d'éclats des chevaliers de la quête, crée un récit. D'autre part, simultanément, celle-ci prétend s'appuyer sur une source déjà écrite et donc prendre part elle-même à la diffusion de la renommée des héros. Aussi peut-on lire des interventions comme « Or nous dist chi li escripture » (v. 5247), les termes « livre » (v. 5555) et « hystore » (v. 4371 et 9118). Le renom, par cette double posture, consigné par écrit mais aussi réactivé par la lecture, se trouve alors à l'origine et au terme du roman. Transcris, il lui donne sa matière. Lu et faisant l'objet d'une transmission, il en constitue une des finalités.

[2] Au sujet de Gratien d'Ytalie (*Mel.* 4733). Voir également v. 5683.

[3] Par exemple, dans *Claris et Laris*, le roi Tallas (v. 20568-69) et Saladhin (v. 28392) craignent de devoir affronter Arthur. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Miraudiaus tombe malade à l'idée de combattre Gauvain (v. 14955 *sqq.*). Un long développement insiste sur ses insomnies, son absence d'appétit et les sueurs froides que lui cause la perspective du duel.

Au-delà des axes sémantiques identifiés, dont l'étude se fonde sur la présence d'une terminologie récurrente, il faut donc rester sensible à d'autres avatars du renom, peut-être plus discrets, mais qui témoignent encore davantage de la prégnance de cette problématique dans les textes.

La diversité des formes et la richesse de cette notion, dont nous n'avons encore fait qu'effleurer les différents enjeux, nous amène, en synthèse, à distinguer plusieurs modes de saisie du nom dont les usages contrastés pourront éclairer régulièrement notre étude[1]. Nous les rassemblons ici en trois jeux d'oppositions. Nous avons vu comment la société construit le renom d'un personnage, rendant sa création collective. Il n'empêche que les rêves de popularité de certains en font une question subjective. Nous serons ainsi amenés à distinguer, dans une première opposition, la louange collective de la fierté personnelle[2]. Acquis grâce à des prouesses guerrières mais aussi grâce à des comportements et des choix éthiques, le renom tel qu'il se conçoit dans l'idéal médiéval impose également de discerner l'élévation du nom par le biais de valeurs morales de la vanité et de la quête de pouvoir. Enfin, selon la forme qu'il adopte, le renom, et par là la mise en valeur du nom propre, peut enclencher différents mécanismes dans l'élaboration de l'intrigue. De manière plus fouillée que nous l'avons fait ici, nous dégagerons les spécificités du nom écrit, finalement fort rare dans l'ensemble du corpus, du nom énoncé à l'oral[3].

D. Introduire le nom dans le récit

Nous souhaitons dans ce chapitre proposer une approche complémentaire de celle choisie par Florence Plet-Nicolas dans son ouvrage. Dans une section consacrée à la quête du nom, l'auteure examine à partir de l'étude des demandes d'identité la façon dont le roman met en scène la révélation ou l'énoncé d'un nom propre[4]. Ces situations, courantes dans le roman arthurien, appelleront également des analyses de notre part mais de manière plus ponctuelle, à différents moments de la recherche[5]. Nous choisissons plutôt, pour l'étude de l'introduction du nom propre dans le roman, de nous attacher strictement aux premières occurrences des

[1] Plusieurs acceptions du renom peuvent cohabiter d'un sein d'un même texte, y compris des définitions qui peuvent paraître contradictoires. Nous le verrons notamment dans l'étude des *Merveilles de Rigomer* où la renommée demeure ambiguë, même au terme du roman.
[2] La vantardise de certains personnages et le désir aveugle d'être reconnu apparaissent, à un moment ou à un autre, dans tous nos romans. *Claris et Laris* fait ainsi rimer « loer » et « lober » dans une sévère critique de la « vantise » (v. 23481 *sqq.*) Cette inflexion de la quête de renommée sera étudiée plus en détail ultérieurement. Voir p. 525 *sqq.*
[3] Voir p. 203203 *sqq.*
[4] *La création du monde…*, *op. cit.* p. 153-253.
[5] Par exemple p. 154 *sqq.*

noms propres du corpus. Pour Florence Plet-Nicolas, la requête d'une identité et la réponse qu'on lui apporte suivent des étapes ritualisées[1]. Nous voudrions savoir si la façon dont l'auteur introduit le nom propre dans son récit se soumet à la même régularité.

1. Termes introducteurs

Le relevé précis de la première occurrence de chaque nom propre permet de différencier plusieurs stratégies narratives[2]. Alors que la plupart des romans à l'étude proposent un système mixte et font apparaître les noms propres aussi bien dans le discours de la voix conteuse que dans celui des personnages, l'introduction du nom propre dans le roman de Froissart est le privilège du narrateur[3].

Les procédés d'introduction du nom varient également au sein d'un même roman. Tous font appel à plusieurs techniques. Le nom propre peut apparaître dans le texte sans que rien ne vienne donner d'information sur son référent. Cette méthode, que Michèle Perret identifie comme la « nomination abrupte »[4], est la plus fréquemment employée et son usage est systématique pour les toponymes réels et les références culturelles. À l'inverse, le nom est parfois introduit de manière plus ou moins progressive. Plusieurs modes opératoires sont alors repérables. Le relevé des formes nous amène à distinguer les lexèmes utilisés (« avoir a non », « appeler », « estre », « nommer »), leur voix (passive ou active), les présentations assumées par une subjectivité et celles prises en charge par un pronom indéfini. Nous proposons, en croisant ces approches, d'observer les modalités de l'introduction du nom propre dans le roman médiéval et de définir les enjeux de l'acte de nomination dans le récit.

Présence et absence de terme introducteur et hiérarchie actantielle

La variété des procédés employés par la voix conteuse pour introduire les noms propres contribue à structurer le récit. La première occurrence du nom présage notamment de l'importance du référent cité. Une hiérarchie assez nette se dégage en effet lorsque sont mises

[1] *La création du monde…*, *op. cit.* p. 156 *sqq*.
[2] Voir l'annexe G.
[3] Ce travail de l'information n'est pas sans lien avec ce que nous avons observé du rapport particulier à la mémoire et à l'information de l'auteur de *Melyador*.
[4] Michèle Perret, « Histoire, nomination, référence », *LINX* 1995, 32, p. 173-189. Elle définit la nomination abrupte, ou « référence extra-discursive au moyen de noms propres » (p. 177), en ces termes : « Cette nomination abrupte repose en effet sur la présomption que le nom propre jeté dans la conversation sera immédiatement identifié par l'interlocuteur parce que célèbre pour lui » (p. 178). Voir également son article « Statut du nom propre dans *Le Bel Inconu* », dans *Le Chevalier et la merveille dans* Le Bel Inconnu *ou le beau jeu de Renaut*, Jean Dufournet (dir.), Paris, Champion, 1996, p. 100 *sqq*.

en relation la façon dont un nom est introduit et l'importance du rôle occupé par son référent[1]. Du protagoniste au figurant, voici comment les noms propres des personnages apparaissent dans le texte.

Les noms des personnages principaux, à l'échelle de l'ensemble du roman ou pour le temps d'une aventure seulement, sont insérés de deux manières. Ils peuvent être précédés de termes introducteurs. Dans *Melyador*, le nom de la jeune femme dont la main fait l'objet d'une quête est ainsi introduit : « La fille eut a nom Hermondine » (v. 56). En prenant le temps de préciser le nom de la jeune femme, en déployant l'élucidation de son identité sur tout un vers, l'acte de nomination marque une pause dans le récit et attire l'attention du lecteur sur cet élément nouveau. En revanche, quand il est question de noms bien connus, comme ceux des grands chevaliers de la compagnie d'Arthur, le récit préfère la simple mention du nom, sans introduction. Dans chaque texte à l'étude, ces noms, qu'ils apparaissent dès le prologue, comme dans *Melyador* ou *Les Merveilles de Rigomer*, ou au contraire plus loin dans l'intrigue, comme dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*, ne sont jamais précédés d'éléments introducteurs. Suffisamment connus, ils ne nécessitent pas d'être présentés. Leur passé littéraire suffit à les faire reconnaître immédiatement.

Vient ensuite une forme de nomination « mixte »[2] constituée de la mention du nom propre enrichie d'une expansion du nom caractérisante. Celle-ci ne vise pas tant à identifier le personnage qu'à le classer, à rendre sa place dans le schéma actantiel immédiatement perceptible. Le statut social de Rigal, écuyer de Cristal, et par là le rôle qu'il est amené à jouer dans le roman, est ainsi précisé en même temps que son nom : « Rigal, ses escuiers » (*CC*, v. 537). Le roman de *Melyador*, lorsqu'il introduit l'écuyer d'Agamanor, procède de la même manière : « Bertoulet, son escuier » (*Mel*. v. 4477). Bon nombre des chevaliers du roman de Froissart, qui ne sont pas les élus de la quête mais qui sont malgré tout plus présents que de simples figurants, font leur entrée dans le récit de cette manière. Citons par exemple les premières apparitions d'« Albanor,/ un chevalier d'outre Saverne » (v. 6692-3) et de « Dagoriset,/ un chevalier de grant afaire » (v. 6867-68). Dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*, les personnages destinés à gonfler les rangs des batailles dans les épisodes à tonalité épique voient leurs noms enrichis lors de leur première apparition. Dans *Claris et Laris*, entrent ainsi en scène « rois Lemprés d'Aragon » (v. 14646), « li rois Henris » (v. 29765),

[1] Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes… op. cit.* p. 314. Et Vanessa Obry, *Et pour ce fu ainsi nommee… op. cit.*, p. 265.

[2] Michèle Perret, « Histoire, nomination, référence », art. cit. p. 180. Elle définit ainsi la nomination mixte, entre la nomination abrupte sans apport d'information et la nomination progressive : « N+ qui + *estre apelé/ avoir a non* + N.P.»

« Saris/ Qui estoit rois de Honguerie » (v. 29771-71), « roys Archelas » (v. 20024), « roys Celias de Puille » (v. 6296)... L'expansion, le plus souvent réduite au seul titre de roi, vise moins l'individualisation de l'actant que la saisie immédiate et sans effort pour le lecteur de sa place dans le procès en cours. La mention du rang de ces personnages suffit à indiquer leur statut dans le combat. Ils sont destinés à mener des corps de bataille, à mettre leurs hommes au service d'un protagoniste, à étendre les territoires concernés par le conflit[1]. Aucune information fondamentale ne nous est donnée sur leur identité, mais ils participent à l'élaboration de la tonalité épique du passage. Ces noms gravitent autour de ceux des personnages centraux et ne se situent qu'au second plan de l'intrigue. Leur dénomination, qui permet de les caractériser mais qui ne suffit pas à les distinguer les uns des autres, en rend compte. La fonction de second rôle de ces personnages est ainsi évidente dès leur première apparition[2].

La nomination abrupte ne se limite pas à l'introduction de grands noms de la Table Ronde. Elle est aussi le procédé privilégié pour introduire le nom des référents au rôle plus limité. Ces noms ne sont pas destinés à revenir dans le roman, et leur référent n'a droit à aucune caractérisation. Ils apparaissent au détour d'une action d'éclat pour enrichir l'univers romanesque et peuvent mettre en valeur par contraste le nom d'un héros. Dans *Claris et Laris*, deux personnages mineurs font leur apparition de cette manière :

> Atant i est venuz Claris,
> Gauvains et Yvains et Datis,
> Delïon et Lïodaras. (*CL*, v. 19093- 95)

Ainsi ajoutés aux protagonistes sans aucune explication, ils étoffent l'univers du récit et, par l'effet de nombre ainsi produit, contribuent à la tonalité épique du texte. Employée aussi bien lorsqu'un personnage fameux n'a nul besoin d'être présenté que lorsqu'un figurant doit être mentionné avec efficacité et sans perdre de temps, la nomination abrupte est de fait le procédé le plus fréquemment employé.

Deux cas de figure échappent à cette hiérarchie pourtant assez fiable. La nomination hybride, le plus souvent utilisée pour introduire des actants inconnus ou au rôle modéré, est détournée par l'auteur de *Claris et Laris*. Lorsqu'Érec entre en scène pour la première fois, la voix conteuse cite « Herec li bien connu » (v. 6328) et redouble la renommée du chevalier, que son nom seul suffisait à rappeler.

---

[1] Pour une impression encore plus forte de peuplement et de profusion, ces mêmes noms sont égrainés non sans un certain plaisir à plusieurs reprises dans ces deux romans. Voir par exemple pour *FF* v. 3028-3072 ou 3254-3276, et pour *CL* les v. 13257-13281. Pour une étude des listes de noms, voir p. 396 *sqq.*

[2] Voir Vanessa Obry, *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 265.

Dans le roman de Froissart, le nom d'un personnage n'est pas introduit en une fois mais disséminé dans le texte et le lecteur n'a connaissance de l'anthroponyme complet que lorsque sa signification peut éclairer le sens de l'aventure. Alors que Melyador chemine en forêt, il rencontre une demoiselle qui le met en garde :

> « Sire chevaliers, dist elle, or
> Vous retournés, je vous en pri,
> Car, se Carentron venoit ci
> Mon ami, qui est ens ou bois,
> Il li desplairoit toutes fois
> Ce que fait en avés desor. » (*Mel*. v. 26648- 53)

Il est exceptionnel dans ce roman qu'un nom propre apparaisse ainsi pour la première fois dans le discours d'un personnage[1]. En réalité, Melyador, sans aucune mauvaise intention, a suivi la demoiselle qui chantait seule dans la forêt pour le plaisir de l'écouter. Son ami arrive rapidement sur les lieux et constate avec hostilité la présence de Melyador. Le nom complet de ce personnage est alors livré, par la voix conteuse cette fois : « Quarentron li Rous » (v. 26706). Tel que le laisse entendre son surnom, le chevalier appartient à la catégorie des traîtres ou des vindicatifs. Le nom complet du personnage, dont le texte retarde l'apparition pour ne pas trahir le tour que doit prendre l'aventure, fonctionne dans ce passage comme un pivot qui fait basculer la scène. Le sème de la rousseur réoriente une scène courtoise lyrique et convenable en piège dans lequel tombe Melyador, tout à fait innocent[2]. La révélation du nom du personnage, ainsi éclatée sur plusieurs vers, accompagne les revirements de la narration.

Introduire le nom créé et le nom emprunté

En plus de dénoter l'importance des référents sur le plan actantiel, la façon dont les noms sont introduits permet aussi de les répartir selon qu'ils sont supposés ou non relever des connaissances du lecteur[3]. S'opposent alors la nomination abrupte, qui prend en charge les référents dont l'auteur estime qu'ils n'ont pas besoin d'être présentés, et la nomination par étoffement, qui au contraire construit petit à petit l'identité du référent. Sont introduits selon le principe de la nomination abrupte les toponymes puisés dans le réel tels que Palerme (*FF*,

[1] Le seul autre cas recensé est celui de Phénonée, sœur de Melyador, v. 3350.
[2] Accusé à tort d'un comportement inconvenant par la demoiselle, il est attaqué par le chevalier roux mais finit par le vaincre.
[3] Voir Danièle James- Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit*, p. 315 : « Deux voies sont possibles. Soit le nom est immédiatement donné et présente le personnage comme une vieille connaissance que la narration précisera ultérieurement à sa façon ; soit le nom est une information retenue qui inscrit le personnage dans une construction progressive de ce qui, au départ, est inconnu ou présenté comme tel ». Voir également Michèle Perret, « Statut du nom propre dans le *Bel Inconnu* », art. cit. p. 100, et Francis Corblin, « Noms et autres désignateurs dans la fiction », *Le Texte et le nom*, *op. cit.* p. 97-98.

v. 612), l'Écosse (*Mel*. v. 9) et l'Afrique (*CL*, v. 5891, *FF*, v. 2862), les références littéraires telles que Chrétien de Troyes (*CL*, v. 627), historiques, comme Aliénor d'Aquitaine et Henri II Plantagenêt (*Mel*. v. 28997), mythologiques, comme Écho (*Mel*. v. 9127), ainsi que les noms de saints, les dates et fêtes, les noms abstraits, et les monuments, comme l'Église Sainte Sophie (*FF*, v. 6552). La nomination abrupte est aussi employée lors de l'entrée en scène de personnages appartenant à la tradition arthurienne. La première mention du roi d'Arthur et de ses chevaliers et des toponymes marquants la matière de Bretagne n'est associée à aucun développement. Il est naturel de les insérer directement dans le texte dans la mesure où ils seront immédiatement reconnus. Arthur, Gauvain et Lancelot font ainsi leur apparition dans le prologue des *Merveilles de Rigomer* :

> Del roi Artu et de ses houmes
> Est cis roumans que nos lisoumes…
> Si est tels chevaliers le roi,
> U plus ot sens et mains desroi,
> Quant plus ot sens, de desroi mains,
> Dont fu ço mesire Gauwains.
> Or ai talent que je vos die
> De Lanselot del Lac partie (…). (*LMR*, v. 7-14)

Contrastant avec ce mode de saisie qui fait surgir le nom propre dans le récit sans que rien ne vienne aiguiller le lecteur, la nomination par étoffement[1] est au contraire privilégiée quand sont introduits des noms inconnus de personnages ou de lieux. Se distinguant nettement des nombreuses occurrences de nomination abrupte, les noms propres ainsi amenés dans le récit, nettement moins fréquents, se trouvent déjà mis en valeur par leur seul mode d'apparition dans le texte. Dans les romans à l'étude, cette approche concerne le personnel nouveau aux yeux du lecteur, créé par l'auteur pour interagir avec les fondateurs du cycle arthurien. L'auteur prend alors le temps d'identifier ses personnages, et attire par ce simple fait l'attention du lecteur sur eux. À la différence de noms de Gauvain, Lancelot, ou Agravain, ceux de Claris, Laris, Floriant et Florette sont rehaussés :

> (…) Uns damoisiax
> Qui des autres iert li plus biax ;
> Fiuz iert au franc duc Edaris
> Et estoit apelez Claris (*CL*, v. 147-49)

Les noms cités dans *Cristal et Clarie* n'appartiennent à aucune tradition notable. À de rares exceptions, tous les anthroponymes de ce roman bénéficient donc d'une introduction en

[1] Pour Michèle Perret, la progression extraction indéfinie- reprise définie-introduction ultérieure du nom propre, qui nous est aujourd'hui familière, n'est pas évidente au début de l'écriture du récit de fiction et met du temps à se mettre en place. Voir « Histoire, nomination, référence », art. cit. p. 188.

règle[1]. L'entrée en scène de Cristal, particulièrement soignée, survient après un long prologue et marque le véritable début du roman :

> Or je voeil faire mon retor
> A un chevalier de valor.
> Por mon romans asavorer
> Voeil en la fin de lui parler.
> Icil estoit Cristals només,
> Mout estoit sages et senés. (*CC*, v. 397- 402).

Suivant une identification progressive du personnage, la dénomination passe ainsi d'une expression indéfinie (« uns chevaliers »), reprise par un pronom objet (« lui ») puis par un pronom démonstratif (« icil ») dont le I initial est peut-être emphatique, à la précision du nom propre (« Cristals »). Une organisation du personnel naît donc de la diversité des modes d'introduction du nom, qui permet, en n'observant que la première occurrence d'un nom propre, de classer un personnage ou un lieu selon qu'il appartient à la tradition ou qu'il constitue une nouveauté[2]. Par ce moyen, l'auteur signale sa part de création et la superposition de son univers sur ceux, préexistants, de la tradition et du monde réel[3].

L'impression de lecture née d'un tel procédé peut aussi cependant n'être qu'une feinte et, parfois, des noms tout à fait inconnus[4] sont placés au rang des têtes d'affiche, comme s'ils faisaient partie de l'univers de référence du lecteur. Mador, personnage compté parmi les membres de la Table Ronde dans le roman de *Floriant et Florete*, et dont le nom n'apparaît qu'une fois dans le texte sans que le référent soit caractérisé, est pourtant mentionné comme si sa connaissance était acquise. Le mode de nomination lors de la première occurrence du nom propre permet d'établir, même de manière superficielle et fictive, la renommée du personnage :

> Pres le suit mesire Gauvain
> Et ses compains, mesire Yvain,
> Agravains et Guaheriez,
> (…)
> Et Mador et li Lais Hardis. (*FF*, v. 4765-72)

Ainsi placé à la suite de grands noms de la matière arthurienne, introduit selon le même procédé qu'eux, le nom « Mador » profite d'une notoriété qui s'étend par contiguïté[5].

Réciproquement, des chevaliers pourtant aisément identifiables bénéficient parfois

[1] Pour 18 des 20 anthroponymes du roman, nous relevons la présence de termes introducteurs.
[2] Michèle Perret, « Histoire, nomination, référence », art. cit. p. 180. La nomination abrupte suppose une notoriété. L'explication crée au contraire un effet d'altérité.
[3] Sur les noms empruntés voir p. 239 *sqq*.
[4] Sauf erreur de notre part. Malgré une recherche dans différents index, ils n'ont pas été élucidés ou comptent trop peu d'illustrations pour être lus avec certitude comme une référence connue du lecteur.
[5] Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 322.

d'une présentation de l'auteur. Au tout début de *Floriant et Florete*, alors que le jeune Floriant entreprend son initiation chevaleresque, la première épreuve de son parcours le mène à libérer quinze chevaliers d'Arthur emprisonnés par Moradas. Les preux sont ainsi énumérés :

> Et si estoit emprisonnez
> .XV. de ses plus haus barons
> Dont je vous nomerai les nons :
> Li uns ert Keus li seneschaus
> Et li autres Gales li Chaus
> Et li tiers ert mesire Yvains
> Et li quars ot non Agravains,
> Li sinquiemes ot non Lucans
> (…)
> Dodinias ot non li quinziemes. (*FF*, v. 944- 964)

Il est évident qu'une telle liste, structurée par le décompte des chevaliers et le refrain de l'expression « avoir non », n'a pas vocation à rappeler au lecteur qui sont ces personnages. Elle permet plutôt de grandir la prouesse à venir de Floriant. Le jeune homme parvient en effet à libérer quinze prisonniers, mais il réussit surtout à surpasser, seul, celui qui fut suffisamment fort pour vaincre plusieurs membres de la Table Ronde[1].

Introduction du nom propre et « effet de réel »

La nomination abrupte, mode d'introduction du nom propre largement préféré par les auteurs, n'est employée que pour certaines catégories de noms. Elle est surtout utilisée pour insérer les référents connus de tous, nous venons de le voir, sans distinguer les différents champs possibles dont peut relever cette connaissance. Il en résulte une uniformité dans le traitement des noms censés être facilement identifiables. Noms fictifs et noms réels, introduits de la même manière, se fondent en un seul ensemble, composite et hybride, ce qui n'est pas sans conséquence sur la nature de l'univers constitué. Portons en particulier notre attention sur les toponymes. Relevant de deux savoirs différents, la culture littéraire d'une part et la connaissance du monde d'autre part, ces noms s'entremêlent pour ne plus former que la cartographie d'un seul et même monde. La mixité de la géographie arthurienne[2], à la fois fondée sur des territoires attestés et sur des lieux de fiction, s'élabore ainsi en partie grâce au mode d'introduction des noms qui la composent. Les exemples les plus éloquents de ce traitement se trouvent dans le roman des *Merveilles de Rigomer*. L'auteur nous fait suivre le cheminent de Lancelot qui part de la cour d'Arthur pour rejoindre la mystérieuse cité. La

[1] Le même procédé est à l'œuvre dans *Claris et Laris*. La première épreuve des jeunes héros consiste à libérer Yvain (v. 632-33). Voir p. 283 *sqq.*

[2] Voir Paul Zumthor, *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Poétique », 1993.

toponymie arthurienne, les étapes dans des villes et des territoires qui existent véritablement, ainsi que la cité de Rigomer, aussi fictive que la cour d'Arthur mais quant à elle tout à fait nouvelle, sont mises au même niveau :

(1) Par un biau jor d'un diemence
Estoit li rois a **Karlion** (…). (v. 18-19)

(2) Un jour estoit li rois Artus
A **Charduel** de cacier venus,
Ensanle o lui si chevalier. (v. 6445- 47)

(3) Et si vos voel dire et conter
Les mervelles de **Rigomer** [1],
Dont cis romans muet et commence. (v. 15-17)

(4) Teus s'en vante ore de paser
Outre le pont de Rigomer,
Ne vausist puis es landes estre
Pour avoir **Londres** et **Wincestre.** (v. 9867- 70)

Rien sur le plan de leur entrée dans le récit ne différencie les noms fictifs, traditionnels ou nouveaux, des noms réels. Insérés dans le roman avec le même naturel, la même fluidité, ils participent à part égale à l'élaboration du cadre du récit. Ancrés dans la réalité ou dans l'imaginaire, tous sont susceptibles d'avoir le même statut dans le texte : le personnage y passe, y pense, y vit des aventures.

Valeurs sémantiques des termes introducteurs

Selon la signification du lexème employé, les verbes et locutions verbales qui introduisent le nom ajoutent à la simple mention du nom propre un ensemble de significations qui servent parfois le sens du texte.

Deux verbes ou locutions verbales sont particulièrement employés dans nos romans. « Apeler » et « avoir (a) non »[2] représentent chacun une quarantaine d'occurrences[3]. Le verbe « nommer » est ensuite le plus fréquent[4]. Les verbes « estre » et « clamer » sont employés de

[1] L'édition donne l'ensemble de ce vers en petites majuscules. Le manuscrit n'établissant aucune distinction entre ce vers et les autres, nous choisissons pour la clarté de notre propos d'aligner sa typographie sur le reste du texte.
[2] Pour une synthèse sur ces verbes et quelques autres, voir Dominique Lagorgette, « *Avoir a non :* étude diachronique de quelques expressions qui prédiquent le nom », *LINX*, 1995, 32, p. 113- 132.
[3] Selon nos comptes, 41 occurrences pour « apeler » et 37 pour « avoir (a) non », tous textes confondus, en prenant en compte leurs apparitions dans le discours des personnages et dans celui de la voix conteuse, à la voix passive et active.
[4] Il est employé 26 fois.

manière sporadique[1]. La variété des lexèmes s'enrichit en outre de la polysémie de certains termes et de leur évolution sémantique.

Concernant le verbe « apeler », Dominique Lagorgette fait la remarque suivante :

> En ancien français il renvoie [donc] à l'émission d'une suite sonore qui notifie à l'allocutaire que l'on s'adresse à lui, mais surtout que l'on souhaite sa présence. On le fait venir à soi. La référence au nom propre n'est pas contenue dans le champ lexical de ce verbe, ou de façon extrêmement parcellaire, de sorte que l'on a besoin d'une périphrase pour justifier l'utilisation de ce verbe lorsque l'on nomme.[2]

L'auteure précise que ce n'est qu'à partir du XIII^e^ siècle, à partir des textes de Huon de Bordeaux, que le nom propre se lie au verbe « appeler »[3]. Les romans que nous étudions, dont les plus anciens datent de la seconde moitié du XIII^e^ siècle, rendent compte des évolutions sémantiques de ce verbe. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, un des plus anciens textes du corpus dont l'esthétique se fonde sur une certaine nostalgie, « apeler » n'est jamais utilisé pour introduire un nom propre. À l'autre extrémité du corpus, *Melyador*, roman le plus tardif datant du XIV^e^ siècle, présente quant à lui un emploi moderne du verbe. Non seulement celui-ci est systématiquement associé au nom propre, preuve de l'évolution de son sens, mais il apparaît aussi le plus souvent sous la forme pronominale : « (…) un grand chevalier de Bretagne qui s'appelloit Bekins Faroulz » (*Mel*., v. 6802). D'apparition tardive[4], nous ne rencontrons la forme pronominale que dans ce roman, où elle est le moyen le plus utilisé pour introduire le nom propre. Les autres romans à l'étude présentent quant à eux des emplois intermédiaires du verbe « apeler » :

(1) « Et vous reseroiz apelee/ Par droit non la Plaisanz de l'Ille ». (*FF*, v. 6872-73)

(2) « Ceste ille (…) / C'on apele as Puceles beles ». (*FF*, v. 1348-49)

Perçue comme l'étape précédant la pronominalisation, la construction à la voix passive est, avec les attestations dont le sujet est un pronom indéfini, l'emploi d' « apeler » le plus représenté. Ces tournures impliquent le discours d'un tiers. L'information véhiculée ne porte ainsi pas véritablement sur l'identité du référent mais sur la façon dont on le désigne

[1] 5 occurrences pour « estre », 3 pour « clamer ».
[2] « *Avoir a non :* étude diachronique de quelques expressions qui prédiquent le nom », art. cit. p. 124.
[3] *Ibid*. p. 125.
[4] *Ibid*. p. 129-130.

habituellement. Les occurrences (3) et (4) se situent peu après la naissance des deux personnages[1] :

(3) Floriant le font apeler (*FF*, v. 573)

(4) « Se nos Froart l'apelïons » (*FF*, v. 6509)

Dans ces extraits, le verbe « apeler » ne permet pas seulement d'introduire le nom du personnage dans le récit et de le faire connaître du lecteur. Il correspond, sur le plan de la diégèse, au baptême de l'enfant. Le nom n'est pas seulement révélé, il est aussi simultanément donné à l'enfant dans le récit. L'acte de nomination est alors performatif, en témoigne le recours à la périphrase factitive dans l'exemple (3)[2].

« Avoir (a) non »[3] et « nommer » sont les deux expressions qui manifestent le plus explicitement le lien entre le nom et son référent[4]. Le nom propre introduit est perçu comme un élément constant, un trait définitoire du référent. Le caractère inaliénable du nom propre est véhiculé par le verbe « avoir », qui fait du nom propre une propriété, au sens de « possession », du référent :

(5) « J'ai non Brios de Montascon » (*LMR*, v. 1378)

(6) Orainglaie ot non la pucele/ Qui mout estoit cortoise et bele. (*LMR*, v. 7759-60)

Présente aussi bien dans le discours des personnages (citation 5), alors énoncée à la première ou à la troisième personne, que dans celui de la voix conteuse (citation 6), cette tournure est particulièrement féconde dans notre corpus. Elle permet parfois d'opérer une distinction entre le nom que l'on donne à un personnage, la dénomination habituelle par laquelle on le désigne, et son nom véritable, invariant et reçu en baptême :

(7) Por sa blaute ert apelee/ La puciele Flor Desiree,/ Mais Ingle ot non en droit batesme/ Tres cel jor qu'ele reçut cresme. (*LMR*, v. 803- 806)

« Avoir (a) non » introduit clairement le nom que l'on reçoit une fois et pour toujours, et fait du nom ainsi dévoilé une donnée fondamentale de l'être. Comme dans la citation (7), le nom

[1] Il s'agit du père (Floriant) et de son fils (Froart). Ce sont les deux seuls personnages du corpus dont le nom est ainsi introduit. La filiation entre les deux héros, déjà présente dans la proximité phonique de leurs noms, en est renforcée.

[2] De même concernant Froart, après la suggestion de l'archevêque rapportée en discours direct, le récit reprend l'information et la valide par le recours à la même périphrase : « Froart fet l'enfant apeler » (v. 6512).

[3] Expression la plus utilisée dans *LMR*. Concernant l'alternance entre « avoir non » et « avoir a non », Dominique Lagorgette ne remarque aucune différence sémantique qui pourrait justifier la préférence de l'un au détriment de l'autre (art. cit. p. 119). De même, nous ne remarquons aucune distinction dans les emplois des deux formes dans notre corpus.

[4] *Ibid.* p. 121. Voir également Vanessa Obry, *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 97-98.

peut devenir un élément presque secret, intime, qui se distingue alors de l'appellation commune et pratique[1].

À la différence de l'expression « avoir (a) non », le verbe « nommer » n'implique pas que le nom introduit soit un élément constant de l'identité du référent. « Nommer », au contraire, « rend compte d'un acte particulier de dénomination, accompli à un moment précis, temporellement localisable et ponctuel »[2]. Les attestations relevées s'ancrent donc volontiers dans la situation d'énonciation de la voix conteuse, et s'inscrivent dans le processus de narration :

> (8) Or vous nommerai voirement/ le nom des IIII chevaliers./ Madrigais eut nom li premiers/et l'autre appelloit on Balastre/ et le tierch monsigneur Cobastre./ Griffamons eut a nom li quars (…). (*Mel*., v. 10419-25)

La voix conteuse ne révèle pas seulement le nom des personnages de son récit mais met en même temps en relief sa posture de narrateur[3]. Plus encore, prenant place dans le discours d'un personnage, le choix de ce lexème, soulignant une volonté de nommer, peut devenir un procédé d'emphase et prendre une coloration solennelle :

> (9) « Vostre non me covient nonmer (…) Bele douce amie Lydaine ! » (*CL*, v. 3764- 70)

L'acte même de prononcer le nom, dans ce dernier exemple, outrepasse par son intensité le simple fait de donner une information[4]. Proféré à l'occasion d'un monologue du héros, le nom de Lydaine, énoncé en fin de vers comme pour mimer l'élan amoureux du jeune homme, ne peut plus être tenu secret. Avec lui se révèle une passion qui ne devrait pas être, mais dont l'intensité se traduit par le besoin impérieux (« covenir ») d'énoncer le nom de l'être aimé.

« Nommer » revêt d'autres valeurs dans le roman de Froissart[5] où se rencontrent de nombreux emplois, similaires à ceux relevés pour le verbe « apeler » :

> (10) Chils castiaus fu només Camois/ et li sire qui le tenoit/ messires Camelz se nommoit. (*Mel*., v. 14-17)

---

[1] Nous touchons à la définition philosophique du nom et à sa portée morale. Songeons aux propos de la *Veuve Dame* dans *Le Conte du Graal*. Pour une synthèse sur les enjeux philosophiques et spirituels du nom, voir p. 223 *sqq.*

[2] Dominique Lagorgette, art. cit. p. 127.

[3] Voir Nathalie Bragantini-Maillard, « L'écriture des interventions narratoriales dans *Melyador* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 19, 2010, p. 423-464.

[4] Cette occurrence de « nommer » est d'ailleurs l'une des seules du roman, qui privilégie d'autres tournures pour introduire ses noms. L'effet d'emphase n'en est que plus évident.

[5] Voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots, L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII-XV)*, Genève, Droz, 2006, p. 354 : L'auteure remarque, à partir d'une étude de *l'Epinette Amoureuse* et du *Joli buisson de jeunece*, la « ritualisation de l'acte de nommer et des procédures, toujours explicites, de l'attribution d'un nom emblématique ».

Intégré cette fois à la narration par le recours aux temps du récit, le verbe « nommer » ne vise dans cet exemple qu'à mentionner le nom du chevalier. La conjonction entre les deux propositions, mettant en relation « nommer » à la forme passive et sa réalisation pronominale, montre bien qu'il ne s'agit que de décliner une identité. La dénomination adoptée par la communauté et transmise par la voix conteuse (« Chils castiaus fu només ») et l'appropriation du nom par son référent (« se nommoit ») rendent compte de deux approches distinctes du nom. La première manifeste l'importance de la parole et de l'opinion publique au Moyen Âge, la seconde traduit une évolution dans le statut de la personne et la perception de l'individu à la fin de cette période[1]. La première approche reprend à son compte un mode de désignation courant dans les anciens textes, la seconde est une particularité de ce dernier roman. Les spécificités de ces deux constructions, coordonnées au sein de la même phrase, sont finalement lissées par le choix d'un même verbe[2].

Les verbes « estre » et « clamer » sont minoritaires dans notre corpus. Pour Dominique Lagorgette, le verbe « estre » se réfère à l'essence, et constitue de ce fait un pendant au verbe « avoir », qui fait du nom propre une possession. Selon notre relevé, aucune première attestation de nom propre n'active cette valeur. Le verbe « estre » ne régit qu'une seule fois un nom propre en fonction attribut du sujet, et sert à présenter l'ennemi des deux héros :

(11) Lor sires iert Olimpïaus/ Qui trop estoit fel et faux (*CL*, v. 18469-70)

Il arrive parfois qu'il intègre un présentatif :

(12) Seigneur, c'est cil as armes trebles,/ Qui ocist les fors et les febles. (*LMR*, v. 5307-08)

La structure la plus fréquente consiste à énoncer le nom propre d'un personnage selon le modèle de la nomination abrupte pour ensuite en élucider l'identité en recourant à une proposition subordonnée dans laquelle prend place le verbe « être » :

(13) Avec lui adouba Lairis/ Qui iert feres a la royne. (*CL*, v. 366-67)

(14) « Ma dame Lorie/ Qui provoste est de nostre loi » (*LMR*, v. 2594-5)

Enfin, le verbe « être », combiné à des adverbes déictiques lorsqu'il introduit un nom de lieu, prend une valeur locative :

[1] Dominique Lagorgette, art. cit. p. 132. Il se peut également qu'une autre opposition puisse être formée : la première tournure sert à désigner un lieu, un inanimé, la seconde s'applique à un personnage.

[2] Voir l'étude de Nathalie Bragantini-Maillard sur la langue de Froissart et l'état de langue du texte, éd. cit. t.1 p. 112 *sqq.* : « Se côtoient également, dans des proportions différentes selon les aspects linguistiques envisagés, habitudes scripturales de l'ancien français et emplois nouveaux du XIV^e^ siècle. »

(15) La est li chastiaus Perilloux/ Que maintient li Fiers Orgueillox. (*CL*, v. 3297-98)

(16) Laiens est la Roche Perdue / Qui ja n'ert de coart veue. (*CL*, v. 3302-03)

« Clamer » apparaît majoritairement en coordination avec un autre introducteur du nom propre :

(17) L'une en estoit Tisbe **apelee**, / L'autre Blanchandine **clamee**. (*FF*, v. 3791-92)

(18) Dont li uns ert Datis **clamez** /Et Delion l'autre **nonmez**. (*CL*, v.18375- 76)

Ce verbe de parole, dont le sémantisme est initialement proche de celui du verbe « apeler », prend dans ces derniers exemples un sens plus large et semble finalement pouvoir être associé à n'importe quel terme susceptible d'introduire un nom.

S'ils n'ont pas toujours une valeur stylistique, nous avons pu constater que les termes qui introduisent le nom propre peuvent parfois, selon l'expression choisie mais aussi selon la configuration syntaxique dans laquelle ils se présentent, donner à l'apparition d'un nom propre dans le récit une coloration particulière. Dès sa première mention, un nom est apte à livrer des informations précieuses sur son référent. La variété des modalités d'introduction du nom dans le roman en vers, et le jeu généré par ces différentes possibilités occasionnent un ensemble de hiérarchies qui s'entrecroisent et structurent la narration. Celles-ci peuvent porter sur le schéma actantiel adopté dans l'intrigue, mais aussi sur l'établissement d'une distinction entre noms nouveaux et noms connus. Des noms qui nous sembleraient appartenir à des catégories interprétatives différentes, comme toponymes arthuriens et lieux historiques, se trouvent également mêlés par le partage des mêmes modes de dénomination. En observant les premières mentions des noms propres, ce sont déjà plusieurs pistes fécondes pour l'analyse de l'univers romanesques qui se sont ouvertes à nous. Il s'agit maintenant de les approfondir en replaçant ces premières mentions dans la dynamique du récit, et en nous concentrant notamment sur le moment et le lieu de leur apparition.

2. Le moment…

a) Au fil du texte

Le nom propre est le plus souvent donné dès l'apparition du référent dans le récit, ou dans le proche cotexte de sa première occurrence. Ce procédé s'applique à tous les personnages secondaires ainsi qu'aux figurants dès lors que le récit leur attribue un nom. Les grands noms de l'intrigue peuvent aussi s'insérer dans la narration de cette manière. Cela vaut

en particulier pour les chevaliers arthuriens. Si le motif de l'incognito est parfois mobilisé, différant l'identification du personnage par d'autres acteurs du récit[1], il n'arrive cependant jamais dans nos textes que l'insertion de leur nom propre soit retardée. Les noms des nouveaux protagonistes sont également parfois cités dès leur apparition dans la diégèse.

Si certaines hiérarchies ainsi que des systèmes de classement ont pu être dégagés selon la façon dont les noms sont introduits, le moment auquel apparaît le nom propre ne semble pas en revanche contribuer à la structuration de l'univers romanesque. La révélation d'un nom propre ne relève pas du cadre général de l'intrigue mais de l'implication particulière de chaque référent dans la narration. Pour Marie-Luce Chênerie, le nom du chevalier errant n'est dévoilé que lorsque celui-ci apprend sa responsabilité dans ce dont on parle[2]. De manière générale, le nom des actants du récit est révélé dès que ceux-ci sont impliqués dans une action, dès qu'ils s'engagent dans un procès. Le nom n'est ainsi pas systématiquement donné au moment exact où le référent fait son entrée dans le récit. Il est le plus souvent dévoilé lorsque l'actant entre en interaction avec un autre personnage, l'échange pouvant être aussi bien verbal que physique. Nombre de personnages voient ainsi leur nom précisé alors qu'ils s'apprêtent à prendre la parole ou lorsqu'ils deviennent destinataires d'un discours. Rigal, écuyer de Cristal, tout d'abord désigné par sa fonction quand il ne s'agit pour lui que d'accompagner le héros, acquiert un nom quand il fait entendre sa voix : « Rigal, ses escuiers, li dist : (…) » (v. 537). D'une manière similaire dans le roman de Froissart, le nom de la jeune Mareçon n'est dévoilé que lorsqu'elle se met à chanter (v. 22864). Lansonnet, écuyer de Melyador, accède de même à l'individualité lorsque le Chevalier Bleu s'adresse à lui :

> En son lit se tourne et retourne
> Et en retournant telz s'atourne
> Qu'il couvient briefment qu'il descuevre
> A un sien escuyer cest œuvre,
> Li quels Lansonnés a a nom. (v. 3236- 40).

Le nom de Begot, un chevalier surpris en train de malmener une demoiselle, est mentionné par la voix conteuse seulement après qu'il a été défié par Gratien :

> A painnes le daigna respondre
> Begos, qui cuidoit bien confondre
> Tous chevaliers par sa proëce (…). (v. 4892- 94)

Un comportement remarquable, en l'occurrence la manifestation d'un orgueil démesuré, autorise le chevalier à porter un nom. Plus loin, alerté par le son d'un cor, Melyador voit galoper vers lui un chevalier qui cherche le duel :

[1] Voir p. 476 *sqq.*
[2] *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e^ et XIII^e^ siècles, op. cit.* p. 305.

Melyador (…)
Sa lance prend et si l'enfautre.
Je ne vous ai pas dit de l'autre
Qui la s'en vient le nom encor :
Nom a monsigneur Dagor. (v. 23982- 988)

L'assaillant est rapidement identifié. L'expression « je ne vous ai pas dit (…) encor » suggère la rapidité avec laquelle Dagor entre en scène, comme si sa survenue prenait de court la voix conteuse qui n'a pas eu le temps, entre le son du cor et l'arrivée du chevalier, d'assumer sa fonction de régie. Plus rarement, l'enracinement du personnage dans la diégèse se fait en son absence. Dans *Cristal et Clarie*, un comte ayant l'intention de rassembler une armée pour secourir un mauvais roi que Cristal et ses hommes ont assiégé est immédiatement nommé. Le comte Heldi, en modifiant les forces en présence, pourrait mettre en échec le héros du roman. Cette possibilité, l'imminence d'un tournant dans l'intrigue, impose que le nom de l'ennemi soit connu.

Nous constatons que le nouveau référent n'est pas simplement nommé lorsqu'il fait son apparition, et que la survenue du nom ne relève pas d'un hasard. Un élément déclencheur semble nécessaire qui fasse exister, d'une manière ou d'une autre, le personnage dans l'univers romanesque. Au sujet de l'acquisition d'un nom, Danièle James-Raoul affirme que « c'est devenir une *personne*, c'est-à-dire étymologiquement, un acteur revêtu d'un masque social »[1]. L'intégration du personnage au système préalablement créé conditionne l'accès au nom. Ce n'est que par l'interaction avec des éléments ancrés dans l'univers romanesque qu'un référent peut prétendre y trouver une place et s'y distinguer[2].

Analysés individuellement, les moments choisis pour introduire ces noms, plus ou moins au fil du roman, ne doivent pas faire perdre de vue les effets qu'ils génèrent à l'échelle du récit. Ces noms propres miment en effet le hasard des rencontres et confèrent à la narration une forme de spontanéité. Ils soutiennent en outre le développement de l'intrigue, notamment lorsqu'ils désignent des personnages ou des lieux qui ne seront employés que le temps d'un épisode. Les toponymes en particulier, égrainés les uns à la suite des autres, en matérialisant le chemin parcouru par le héros, rendent aussi compte du temps qui s'écoule[3]. Dans la plupart des récits, les références aux fêtes et aux dates, peu fréquentes[4], ne suffisent pas à structurer la progression du chevalier. Les toponymes, dont nous avons pu voir qu'ils sont bien plus

[1] Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée*…, *op. cit.* p. 134.
[2] Nous verrons plus tard (p. 175 *sqq.*) qu'il est possible de distinguer des degrés dans cette intégration.
[3] Voir Annie Combes, *Les Voies de l'aventure, Réécriture et composition romanesque dans le* Lancelot en prose, Paris, Honoré Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001 p. 353-364.
[4] Voir p. 63 *sqq.*

nombreux[1], permettent au contraire dans certains cas de figurer le cours de l'aventure, en particulier lorsque le roman se fonde sur des toponymes réels. Dans *Floriant et Florete*, les deux protagonistes mariés et parents d'un nourrisson décident, en revisitant le modèle proposé par *Érec et Énide*, de reprendre l'errance pour renouveler la renommée de Floriant. Le récit donne à lire avec précision le voyage effectué par le couple. Quittant en navire la pointe du Faro (v. 6744), ils gagnent rapidement la Calabre (v. 6746) et plus précisément la ville de Catona (v. 6747). Ils entrent ensuite dans les Pouilles (v. 6754) et atteignent le pont de Ceprano (v. 6760). Ce cheminement condensé en peu de vers est éclairant en ce qu'il donne corps aux événements racontés[2].

À plus grande échelle, le roman des *Merveilles de Rigomer* nous donne à suivre l'itinéraire de Lancelot. Assumant à lui seul près d'une trentaine d'aventures qui s'enchaînent durant presque la moitié du roman, Lancelot surmonte les épreuves les unes à la suite des autres sans que l'on puisse y lire une véritable progression, ni y trouver l'indice d'une évolution du personnage. Les toponymes constituent alors le seul fil conducteur qui permette de réunir au sein d'un seul parcours un ensemble de péripéties qui sans eux sembleraient simplement juxtaposées. L'attention de la voix conteuse se focalise sur le chevalier dès le vers 12 : « Or ai talent que je vos die/ De Lancelot del Lac partie (…) ». Puis nous suivons l'entrée en quête de Lancelot jusqu'à son arrivée à Rigomer, qu'il espère conquérir. Il entre ainsi rapidement en Irlande (v. 409), traverse « Pavongai » pour atteindre « Brefeni » (v. 661), entre dans sa forêt (v. 1387), parcourt « Fres Mares » (v. 2265) puis revient à « Brefeni » (v. 2290), franchit la frontière qui le mène en « Conart » (v. 2642). Puis il atteint « Tüesmomme » (v. 3147), se dirige vers « Corque, la noble cité » (v. 4203), et pénètre dans les landes de Rigomer (v. 4690). Ces données transcrivent le trajet de Lancelot, ses errances[3], et articulent les différents épisodes de la narration. Il ne s'agit pas simplement de faire correspondre un lieu à une aventure. La libération de Fleur Désirée (v. 545-1190), la rencontre du chevalier mis en bière (v. 1191-1377), la victoire sur Macob Dicrac (v. 1530-1765), et la rencontre de l'homme sauvage (v. 2290- 2408) constituent des unités narratives dont plusieurs sont associées à un toponyme, le plus souvent défini comme le nom du château de l'hôte. Ces différents épisodes, autonomes, se produisent sur un même territoire qui les rassemble dans un

[1] Voir p. 50.
[2] D'autres listes ne sont pas si organisées. Lorsque Renommée parcourt le monde pour annoncer la mort du mari de Lydaine (v. 5884 *sqq.*), les toponymes donnés par le texte montrent une propagation éclatée de la nouvelle. L'itinéraire de Renommée semble tout à fait aléatoire.
[3] Au sens moderne du terme. Il a bien du mal à obtenir des informations sur Rigomer et se demande à plusieurs reprises en quel territoire il se trouve.

chapitre « Brefeni »[1]. L'entrée dans chacun de ces nouveaux territoires est soulignée par la voix conteuse, et marque les différentes étapes du récit. Une transition est parfois perceptible, si l'on admet que la « marche » entre deux territoires corresponde à la fin d'une étape de la narration et au début d'une autre :

> Lors cevauce sëurement
> Jusqu'al viespre mien escïentre,
> Qu'en la terre de Conart entre[2].
> En la marche que jo vos di,
> Entre Conart et Brefeni,
> Trova .i. castiel bien seant. (*LMR*, v. 2640- 45)

Au découpage géographique correspond parfois une tonalité, un type d'aventures fondé sur les territoires qui les accueille. Ainsi, les premiers temps de l'itinéraire de Lancelot lui réservent plutôt de belles surprises. En attestent ces quelques vers, il chemine sans encombres et avance bon train :

> Tant a son chemin essaucié
> Et esploities ses journees,
> Qu'il a les marces trespassees,
> Bretaingne et Engleterre et Wales
> Et Escoce et Iestrewales,
> Tant qu'il entra en Cornuaille. (*LMR*, v. 380- 385)

Il est d'ailleurs précisé qu'en ces terres il n'a « encontré/ Aventure qui lui desplaise, / Ne rien dont il soit a mal aise » (v. 388-90). Le rythme ralentit nettement dans la partie suivante seulement quelques vers plus loin, lorsqu'il entre en Irlande. En passant la frontière, il quitte un territoire qui le reconnaît comme un héros fameux pour une terre hostile pleine de périls. Ce qui semble être une simple juxtaposition des aventures cède ainsi parfois la place, pour peu qu'on y prête attention, à une structuration générale soignée. Les toponymes, cités au fur et à mesure des étapes du personnage[3], établissent un cadre dans lequel évoluent les actants du roman mais aussi esquissent, par les frontières géographiques signalées, les contours de grandes unités narratives. L'introduction des noms propres au fil du récit, qui peut sembler l'approche la moins intéressante sur le plan narratif, permet en réalité de mettre en place de nombreux repères pour le lecteur[4].

---

[1] De même, un premier volet engloberait les aventures rencontrées entre le moment du départ et l'arrivée en Irlande (v. 1- 409), un autre les aventures vécues en « Brefeni » (410-2641), puis celles vécues en « Conart » (v. 2642- 3146), en « Tüesmomme » (v. 3147- 4689), un autre encore rassemblerait celles vécues une fois entré dans les landes de Rigomer (v. 4690- 6428).

[2] L'édition, mais non le manuscrit, laisse un blanc entre ce vers et le suivant.

[3] Voir Annie Combes, *Les Voies de l'aventure…*, *op. cit.* p. 362 : « les changements de lieux se font au rythme de la chevauchée, produisant une découverte progressive de la topographie : le déplacement du chevalier est la clef narrative d'un récit qui calque sa temporalité et révèle sa géographie à partir du point de vue d'un personnage en mouvement ».

[4] Voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman…*, *op. cit.* p. 107- 108.

b) Par anticipation

Danièle James-Raoul distingue trois types d'intervention du nom dans les romans de l'auteur champenois. Selon elle, le nom peut survenir dans la foulée de la présentation, ou bien une fois que la connaissance est faite, au terme de l'établissement d'une chaîne de référence suivant la progression de la narration, ou bien encore le nom peut apparaître de manière tardive, retenu longuement par le narrateur[1]. Nous souhaiterions dans ce chapitre traiter un mode d'introduction du nom qui n'apparaît pas dans les romans de Chrétien de Troyes, mais qui concerne pourtant plusieurs de nos romans. Si le nom peut être retenu, et créé un effet d'attente[2], il peut tout aussi bien apparaître dans le récit bien avant que son référent n'entre en scène et susciter, alors, tout un imaginaire. L'identité du référent, bien que son nom soit révélé, demeure nébuleuse pour le lecteur, mais aussi pour les personnages du roman, et rend le texte propice à l'émergence de référents fantasmés. Cette construction par cataphore du référent, telle qu'elle se présente dans les textes à l'étude, revêt deux aspects chez les personnages : l'imaginaire provoqué par la vacuité du référent peut aussi bien générer la rêverie que la crainte, permettre l'enracinement profond d'un sentiment amoureux que le développement d'une superstition. Deux référents sont ainsi annoncés bien avant leur apparition réelle dans le récit. Ils constituent tous deux l'objet d'une quête, et leurs noms comptent parmi les plus souvent cités dans leurs romans. Clarie, demoiselle destinée par Amour au jeune Cristal, ainsi que Rigomer, cité maudite dont beaucoup parlent sans jamais y être entrés, se définissent d'abord pour le lecteur à travers les discours que les personnages tiennent à leur sujet, à travers les rêveries et les songes qui se cristallisent autour de leur nom.

Cristal et Clarie commence par un long prologue de près de quatre cents vers dans lequel la voix conteuse évoque les tourments causés par la naissance de l'amour. D'emblée, l'intériorité et les mouvements de l'âme se trouvent au centre de l'attention. Le roman qui nous est ensuite donné à lire développe à son tour, dans le droit fil du prologue, la thématique de l'éveil amoureux. Un jeune chevalier rencontre en rêve une demoiselle qui lui est inconnue et dont il s'éprend sur le champ (v. 421 *sqq.*). Ne trouvant plus le repos, Cristal entame une errance qui doit le mener à la mystérieuse jeune femme[3]. Après quelques aventures, la fée Jupiter lui dévoile le nom de Clarie (v. 2619- 26). Sur ce nom particulièrement évocateur[4] se

[1] Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 336 *sqq.*
[2] Voir p. 142 *sqq.*
[3] Il ne la rencontre finalement qu'après de nombreuses aventures, v. 6795, aux trois quarts du roman.
[4] On ne peut que remarquer immédiatement l'adéquation parfaite entre le nom fait de lumière de la demoiselle et le cœur du jeune héros d' « amors enluminés » (v. 460). Pour une étude sémantique des noms des deux héros voir p. 362 *sqq.*

cristallise alors l'attente de la rencontre. En l'absence de l'être aimé, la connaissance de son nom semble suffire à esquisser les contours d'une union fantasmée. Au cœur d'un long monologue, Cristal décrit un amour dont il ne peut se défaire, un appel auquel il ne peut résister :

> « Sovent en sui en grant effroi,
> Que je ne sai de moi conroi.
> Or m'est s'amors tote novele,
> Car sa beautés mon cuer rapele.
> Nel puis laisier, nel puis guerpir,
> Ne me puis de s'amor partir. » (v. 3131- 36)

Le rêve, associé au seul nom « Clarie » dont la révélation semble déjà rapprocher Cristal de la jeune femme, permet le développement d'une topique amoureuse où la puissance de la passion s'oppose à la raison du personnage. Conscient de s'être lancé dans une quête absurde[1], Cristal s'aperçoit pourtant, avec douleur, qu'il ne peut y renoncer. Sa passion pour Clarie en même temps que la puissance du nom de la demoiselle se manifestent alors le plus clairement lorsqu'il entend prononcer ce nom par Lynarde, une jeune femme qu'il vient de secourir et qui se trouve être sa cousine. Le précieux nom apparaît par surprise, comme par magie, alors que Lynarde raconte sa propre histoire[2]. Il surgit au terme d'un long discours sans que rien dans le texte ne l'ait annoncé. Cristal s'anime immédiatement :

> Quant Cristal ot nomer Clarie,
> La bele qu'il tint por amie,
> Avis li fu, tel joie avoit,
> Con s'il en paradis estoit. (*CC*, v. 5973- 7)

À cette étape de la quête, le désir de la rencontre se fait d'autant plus impérieux que Clarie est inconnue de Cristal mais connue de ses interlocuteurs. L'inégalité dans la détention des informations permet ainsi de renforcer l'intensité de l'épisode et accroît la tension narrative quelques vers avant la rencontre tant attendue[3].

Retarder l'apparition d'un référent après avoir dévoilé son nom peut générer un autre type de tension. Loin de participer à l'élaboration d'une topique courtoise, le nom « Rigomer » condense dans le récit les blessures que la cité a infligées aux personnages et la crainte qu'elle a fait naître dans les contrées qui l'entourent. Introduit dès le début du prologue[4], ce nom dont le lecteur ne sait encore s'il désigne un être ou un lieu, est à l'origine de nombreuses réactions de la part des actants du roman. Partis en quête à deux moments

[1] V. 3139 *sqq.*
[2] Elle a été enlevée par un « luiton » (v. 5867 *sqq.*)
[3] « Et quant Cristal voit la pucele/ Trestot ses cuers vole et sautele. /Mieus en aimeroit ses delis,/ Qu'a estre vif en paradis ». (v. 6795-98)
[4] « Et si vos voel dire et conter / Les mervelles de Rigomer / Dont cis romanç muet et commence. » (v. 15-17)

distincts sans connaître le détail de leur mission[1], les chevaliers d'Arthur interrogent ceux qu'ils rencontrent en chemin :

> (1) Quant li visquens l'ot et entent,
> Un souspir jete, qui fu grans.
> « Sire », fait il, « rnout sui dolans
> Et correchiés et äirés
> De la mort que vos querre alés. » (*LMR*, v. 1076- 80)
>
> (2) « Vos averés de honte asés;
> Car recreans serés u mors,
> U en tel prison ert vos cors,
> Dont vos jamais n'en isterés,
> U vos serés ensi navrés,
> Dont jamais n'averés repas.
> De Rigomer n'est mie gas. » (*LMR*, v. 7734- 40)
>
> (3) « N'est pas li chevaliers senés,
> Qui d'aucun bien est assenés
> Et puis va la armes porter. » (*LMR*, v. 2887-89)

Les mises en garde des interlocuteurs ne se limitent pas à évoquer les dangers potentiels de la quête qu'ont entreprise les membres de la Table Ronde. La thématique du péril et du risque, nécessaire au bon déroulement d'une aventure et à l'acquisition d'une renommée légitime, dépasse de loin le simple motif littéraire pour enrichir au fil des discours toute une superstition. Le ton des échanges est sérieux : l'entreprise est insensée, et la conquête de Rigomer, que certains entreprennent avec légèreté, n'est pas une plaisanterie. Rien pourtant, la plupart du temps, ne nous est dit sur ce qui s'y passe, sur la nature de ces dangers. Si parfois, comme dans la citation (2), les paroles des hôtes se fondent sur une expérience personnelle et énoncent des informations authentiques, la plupart, comme les citations (1) et (3) ne font que propager des histoires dont la source n'est pas mentionnée. Un quatrième interlocuteur le précise à la fin de son propos :

> « Nel di pas por çou c'ainc i fuisse,
> Ne que jou ja aler i ruise;
> Mais mout sovent l'ai öi dire ». (*LMR*, v. 1483- 1485)

Le personnage ainsi que le lecteur qui suit ses aventures se trouvent pris entre un prologue relativement conventionnel dans lequel une noble demoiselle vient demander de l'aide, et les nombreuses mises en garde proférées au fil du texte, qui laissent attendre bien plus qu'une aventure ordinaire. La voix conteuse, en outre, prend part à cette mystification. Elle n'a de cesse de promettre depuis le début du roman les « mervelles »[2] de Rigomer. Alors que la cité

[1] Lancelot part seul v. 258, Gauvain part avec une compagnie de chevaliers v. 7163.
[2] La première occurrence apparaît dès le v. 16.

a été libérée par Gauvain[1] et que les enchantements ont été brisés, elle continue encore d'en faire l'annonce :

> Segnor,qi or voroit öir
> Bons mos qi font a retenir,
> Si vigne avant por escouter
> Des mervelles de Rigomer
> Et des aventures pesans. (*LMR*, v. 15531- 535)

Cité maudite pour les uns, mystère insondable pour les autres[2], Rigomer attise la convoitise des chevaliers d'Arthur et aiguise la curiosité du lecteur-auditeur. Contrairement à Cristal, dont l'attente mène à une heureuse rencontre, ceux-ci voient leurs fantasmes et leurs rêveries brisés par un retour au réel pour le moins brutal. Rigomer, lorsque Gauvain y entre sans le moindre effort, n'a rien d'un lieu maudit et les dangers, si terribles dans le discours des autres, s'évanouissent devant lui[3].

c) Mise en suspens

Mis en suspens, le nom propre retient davantage l'attention. Ce procédé, qui est une spécificité du genre romanesque[4], convient particulièrement au roman de chevalerie dont l'intrigue suit, le plus souvent, l'initiation d'un jeune chevalier. Pour Danièle James-Raoul, « le blocage d'informations touchant le nom d'un héros est toujours significatif et le moment de la révélation est nécessairement un temps fort de l'histoire »[5]. Francis Corblin observe à son tour que l'absence de nom propre chez les personnages principaux est exceptionnelle, et en général fortement motivée[6]. Se distinguant de l'anonymat des foules et des serviteurs[7], l'anonymat d'un protagoniste du récit demande à être étudié. Nous laissons provisoirement de côté les problématiques liées de l'initiation et de l'élaboration du personnage[8], illustrées par un texte comme *Le Bel Inconnu*, pour nous intéresser aux formes de mises en suspens qui ne dépendent pas de la découverte de soi.

---

[1] Le lecteur ne découvre à proprement parler cette cité qu'avec Gauvain (v. 14426 *sqq.*). Lancelot atteint ses abords mais est neutralisé après avoir franchi le pont qui y mène (v. 6110 *sqq.*).
[2] Les merveilles sont « covertes » (v. 1370).
[3] Un dragon s'agenouille, des géants de cuivre disparaissent comme par magie, des objets se mettent en mouvement pour se mettre à sa portée.
[4] Par opposition à la chanson de geste et au registre épique. Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 336.
[5] Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée…*, *op. cit.* p. 133.
[6] Francis Corblin, « Noms et autres désignateurs dans la fiction », art. cit. p. 95.
[7] Voir p. 175 *sqq.*
[8] Traitée plus loin dans un chapitre qui lui est consacré. Voir p. 446 *sqq.*

Pour Philippe Hamon, le nom propre porté par un personnage est anaphorique. Il englobe une somme d'informations accumulées au fil du récit[1]. Il faut alors, pour qu'il y ait anaphore et que le nom advienne, que la narration construise un matériau suffisant, qu'elle produise un ensemble de données suffisamment étoffé et complexe. Mais parfois, alors que le référent nous est connu et qu'il nous paraît singulier, alors que nous avons amassé un nombre d'informations qui devrait le faire évoluer en être de fiction et lui offrir un nom, l'anonymat demeure jusqu'à un certain point du récit. Dans nos textes, plusieurs cas de figure se dégagent qui, chacun à leur manière, enrichissent le déroulement de la narration.

Un nom retenu, dans le cadre d'une intrigue courtoise, est le signe dans les textes à l'étude d'une relation impossible ou interdite. Dans *Claris et Laris*, l'attention de la voix conteuse se focalise dès le début du roman sur la naissance d'une passion dans le cœur de Claris pour sa reine. La reine est d'un rang social supérieur ; elle est mariée. L'impossibilité de leur union est une évidence pour le jeune homme qui préfère prendre les armes et partir en Grande Bretagne rejoindre la cour d'Arthur. L'interdiction qui pèse sur les sentiments du jeune homme se manifeste en deux endroits du texte : dans son appréhension d'avouer cet amour à son ami Laris, qui est le frère de la reine, et dans l'absence du nom de la reine, pourtant présente dès le début du récit. Le nom de Lydaine apparaît pour la première fois dans le roman après trois mille vers dans un contexte qui n'est pas neutre. Malgré la distance, les souffrances endurées par Claris refusent de s'estomper et le chevalier, seul, finit par laisser libre cours à ses émotions (v. 3724- 3804). Si l'adresse employée au début du monologue rend encore compte des convenances sociales[2], arrivés au cœur de la tirade, les mots se font plus intimes :

> « Bele tres douce chiere amie,
> Vostre non me covient nonmer
> Pour mon cuer de duel asomer
> Car mon vueill vodroie morir
> Et dedenz la terre porrir,
> Si seroie fors de mesaise
> Car je n'ai chose qui me plaise !
> Bele douce amie Lydaine ! » (*CL*, v. 3763- 70)

Le nom, prononcé en dépit des limites imposées par le code de l'amour courtois[3], met en scène l'intériorité du personnage. L'annonce du nom, qui précède de quelques vers son

[1] « Pour un statut sémiologique du personnage », art. cit. p. 96.
[2] Vers 3742 : « Royne, Dame, que ferai ? »
[3] Il impose, rappelons-le, mesure et discrétion. Le roman, toutefois, met en scène un amour courtois bien moins transgressif que celui, par exemple, raconté par Béroul. Dans *Claris et Laris*, la possibilité d'un adultère est écartée. Le récit trouve d'autres voies pour permettre aux personnages de se réunir. Bien pratique, la mort du mari libère la reine à point nommé, quand le jeune Claris d'abord sans expérience est parvenu à acquérir une

énoncé, ajoute à l'intensité de la scène. Ainsi prononcé, le nom de la reine constitue une prise de contact euphémisée. Isolé dans une adresse directe, enrichi par deux adjectifs, il fait basculer le discours empreint de remords dans le registre de la plainte amoureuse et le terme « amie », qui se démarque des adresses comme « dame » ou « royne », rend encore plus explicites les vœux de Claris[1].

Suspendre la révélation d'un nom peut aussi bien marquer une sanction, sur le modèle de ce que vit Perceval dans le *Conte du Graal*. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, le nom de la cité à conquérir et de la demoiselle à libérer sont tout d'abord passés sous silence. Une demoiselle se présente à la cour au début du roman et somme Arthur et ses chevaliers de sortir de leur paresse pour lui venir en aide. Assommés par l'accusation faite à leur encontre, les preux ne disent mot. Ils ne songent pas même à demander qui ils doivent libérer, de quoi, et où. Preuve de l'incompétence qui a commencé à gagner la cour de Carlion, deux faux départs signalent la difficulté de la Table Ronde à se mettre en mouvement. Yvain, tout d'abord, s'élance (v. 119) et tente de rattraper la jeune femme. Sa réponse est prompte :

> « Häi! », fait ele, « chevalier,
> Con me savés biel losengier!
> Devant le roi fui en estaige,
> Se li contai tout mon mesaige:
> Onques riens ne m'i demanda,
> N'onques par vos nel me manda,
> Ne mie ne vos en dirai. » (*LMR*, v. 137- 143)

L'absence d'information sanctionne le manque d'intérêt et de réactivité des chevaliers. Sagremor se propose ensuite (v. 178) mais, vaincu par l'ami de la demoiselle, il tourne bride et revient à la cour sans avoir rien appris (v. 223). Lancelot part enfin, et parvient quant à lui à dépasser les environs de la cour mais sans réussir pour autant à laver l'honneur de la compagnie arthurienne qui a, dès le début d'un roman qui lui était consacré, manqué sa chance. C'est aussi l'absence de questionnement qui pénalise Brandalis dans *Claris et Laris*. L'épisode dans lequel intervient le chevalier se rapproche peut-être encore davantage de la mésaventure de Perceval. À la recherche de Laris, sans aucun indice pour les guider, les compagnons d'Arthur se dispersent et Brandalis se fait héberger une nuit par un vieux chenu auquel il ne prête pas attention. Au petit matin, il se tient « por fol » (v. 22221) quand le vieil homme a disparu. Une voix se fait entendre, qui révèle l'identité du vieillard :

---

renommée enviable. Le mariage a lieu avec la bénédiction de Laris, frère d'armes de Claris, et frère naturel de la reine.

[1] En règle générale, le nom retardé nourrit la passion amoureuse. Melyador est contraint à l'anonymat, comme l'imposent les règles de la quête de la *Bleue Dame*. Le mystère qui se crée autour de lui ne fait qu'accroître son attrait auprès des dames.

« Brandaliz, hom plain de folie,
Sanz raison, vuiz de toz savoirs,
De touz biens et de toz avoirs !
Que quiers tu parmi ceste terre ?
Bien sai que tu vas Larris querre
Mes saches tu nel trouveras
Devant qu'en prison averas
Geü plus de deus mois entiers.
Tu estoies es droiz sentiers,
A droit point et a droit passage.
Tu avoies tel avantage
Que Merlins herbergié t'avoit
Qui tout set, tout fet et tot voit
Conment Laris iert delivrez
Et tu fus si maleürez
Que ne l'en demandas de riens ! » (*CL*, v. 22228- 244)

Dans ce cas, ce n'est pas le nom du personnage qui commet la faute qui est mis en suspens par le récit, mais le nom sur lequel porte la faute et au sujet duquel Brandalis aurait dû poser une question. Révélé le lendemain de la rencontre, le nom de Merlin signale l'échec du chevalier à ce qui, après coup, apparaît comme une épreuve. Dissimulé sous les traits d'un vieil homme auquel un chevalier omet de poser une question, l'enchanteur rejoue la scène du *Conte du Graal* et contraint à l'errance l'ensemble de la compagnie. Dans les premiers vers de la citation, la mention de la folie, de l'absence de raison et de savoir renvoient à l'ignorance de Perceval et à son manque de conscience du monde qui l'entoure mais là s'arrête la comparaison. Ce passage de *Claris et Laris* ne représente en effet à l'échelle du roman qu'une aventure individuelle parmi d'autres. L'ampleur de la faute de Brandalis, malgré la sévérité du ton employé, n'a en réalité rien de commun avec celle de l'erreur commise par Perceval. *Deus ex machina*, Merlin vient simplement redonner un peu de souffle au schéma des quêtes multiples en faisant figure, au cœur du récit, d'instance narrative qui organise les péripéties et orchestre les dénouements[1]. Il reparaît d'ailleurs plus tard et aide cette fois les chevaliers à organiser le sauvetage de leur compagnon (v. 22917 *sqq*.).

3. …Et le lieu

a) Dans le récit

L'introduction des noms propres se fait majoritairement dans le discours de la voix conteuse[2]. L'information apportée par un nom nouveau peut être insérée dans le récit de différentes manières. Dans certaines occurrences, la voix conteuse assume parfaitement, voire

[1] Une description de Merlin « qui set les biens » (v. 22244) suit cette intervention et explique le rôle de Merlin dans la matière arthurienne en remontant jusqu'à Pendragon. Le texte insiste sur l'omniscience de l'enchanteur, connaisseur du passé, du présent et du futur, à l'image de l'auteur du roman.
[2] Pour une répartition des noms introduits par la voix conteuse et par les personnages voir l'annexe G.

met en scène sa fonction de narrateur. Parfois, à l'inverse, elle semble délaisser cette responsabilité et préfère mobiliser un discours extérieur à la narration et dont l'origine n'est pas identifiée. D'autres modalités s'ajoutent à ces deux extrêmes et permettent de distinguer plusieurs degrés dans la saisie de l'information. Dans l'étude qui suit, notre intérêt se portera d'abord sur les passages dans lesquels la voix conteuse assume le plus volontiers son rôle, puis nous observerons par quels moyens elle atténue sa responsabilité dans la transmission d'une information nouvelle.

L'emploi de la première personne du singulier, moins fréquente que le recours à la troisième personne, apparaît essentiellement dans le roman de Froissart. La voix conteuse, sujet du verbe qui introduit le nom, assume alors pleinement sa fonction de régie[1]. Prenant au sérieux le rôle qui lui incombe et le privilège de détenir une information qui échappe encore au lecteur, le narrateur de *Melyador*, s'applique, plus que dans les autres romans, à prendre en charge la nomination des différents personnages :

> (1) Le chevalier renommé,
> Que mies ne vous ay nommé
> – si croi jou c'Agamar a nom- (…). (*Mel*. v. 3714-16)
>
> (2) Leurs noms je vous nommerai (…).
> Li premier nomons Morphonet,
> Li secons Abyace a nom. (*Mel*. v. 21834- 41)

Dans ces deux premiers exemples, la voix conteuse annonce et décrit l'acte de nomination avant de le réaliser et met ainsi l'accent sur son rôle dans la transmission de l'information auprès du lecteur. Celui-ci peut d'ailleurs être impliqué dans le processus de nomination, et prendre part, de façon purement rhétorique, à la description des identités. Deux moyens permettent d'impliquer le lecteur-auditeur. Le premier, qui apparaît dans les deux extraits, consiste à employer un datif qui l'inclut dans le discours du narrateur. Le second, que l'on rencontre dans le deuxième exemple, réside dans le passage de la première personne du singulier, centrée sur le narrateur, à la première personne du pluriel, qui engage le lecteur-auditeur dans l'acte de nomination et crée entre eux une certaine complicité.

Degré suivant dans la prise en charge de l'information, la convocation d'une source écrite laisse entendre que l'univers décrit par la voix conteuse préexiste au récit qui nous en est fait. Il en résulte un effet d'authenticité[2] qui ne peut que servir les intérêts de la fiction :

---

[1] Voir Genette, *Figures III*, Paris, Seul, « Poétique », 1972. Pour le Moyen Âge plus précisément voir Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1988, p. 20 et p. 50.

[2] Michèle Perret, « Histoire, nomination, référence », art. cit. p. 100.

(3) Banidan cilz livres le nomme. (*Mel*. v. 5555)

La mention d'un support écrit accroît encore le sentiment de véridicité. Le livre, le conte ou le roman, livrent alors le nom des protagonistes auxquels la voix conteuse donne ensuite vie par sa lecture. Ces expressions, toutefois, demeurent assez rares[1].

Le plus souvent, l'origine des noms introduits dans le récit, quand elle est précisée, est attribuée à un discours allogène à la narration. Qu'il s'agisse d'un tour passif ou de l'utilisation d'un pronom indéfini, la voix conteuse se décharge alors totalement de la responsabilité de l'information pour ne reprendre qu'une appellation utilisée par autrui :

(4) .i. chevalier illuec passant
Qui aventure aloit querant.
Nabudans estoit apelez. (*FF*, v. 7755-57)

(5) Ses peres fu mout gentils hon,
Arimodas l'apeloit on. (*CC*, v. 403-4)

Une voix collective, indéterminée, se charge de véhiculer l'information. Le nom est alors une donnée issue d'un savoir partagé, ancré dans des pratiques qui semblent concrètes, et l'indéfini en ce sens fait intervenir au sein du texte une forme d'autorité[2] qui légitime le récit de la voix conteuse. Le roman de *Melyador*, lorsqu'il propose un tour semblable, s'en écarte :

(6) Messire Lucanor le Sage
L'appeloient tout si voisin. (*Mel*. v. 2512-13)

L'identification du héros ne revient cette fois pas à une instance anonyme. Bel et bien ancrée dans le texte, la collectivité qui transmet le nom de Lucanor est aussi clairement identifiée. Elle donne un tour inattendu au passage en convoquant les voisins du chevalier alors que ce dernier, parti en quête, se trouve loin de sa terre natale.

Qu'il s'agisse de faire entendre un narrateur-jongleur récitant son texte, ou d'insérer, au cœur du récit, le discours d'une collectivité, le roman en vers s'applique à faire émerger une oralité à partir de l'écrit[3]. Les temps verbaux employés par la voix conteuse, ainsi que les modalisateurs qui viennent nuancer son discours et atténuer sa posture de narrateur omniscient, participent à l'illusion d'une « voix vive »[4]. Le recours aux temps du discours, en particulier le présent de l'indicatif et le futur, ancrent le récit dans une situation d'énonciation qui semble coïncider avec le moment de la lecture ou de l'audition du texte. L'usage de mots

[1] La citation donnée est la seule occurrence concernant la dénomination des personnages.
[2] Laurence Mathey-Maille, « L'étymologie dans le *Roman de Rou* de Wace », *« De sens rassis ». Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen (dir.), Amsterdam et Atlanta, Rodopi, « Faux Titre », 2005, p. 410 *sqq.*
[3] Voir Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, *op. cit.* p. 231 *sqq*.
[4] *Ibid*. p. 231.

déictiques souligne encore cette volonté d'ancrer le récit dans la temporalité du lecteur. Associés aux temps du discours, des termes d'adresse, des déterminants démonstratifs, des présentatifs et des adverbes de lieux lui donnent l'impression que le référent dénommé se trouve sous ses yeux :

(7) **Cils** isles (…) on l'appelle la ou contour/ l'Isle del Men. (*Mel*., v. 11678-80)

(8) **Seigneur**, **c'est** cil as armes trebles,/ Qui ocist les fors et les febles. (*LMR*, v. 5307-08)

(9) **La est** li Chastiaus Perilloux/ Que maintient li Fiers Orgueillox. (*CL*, v. 3297-98)

De même, les modalisateurs intervenant dans l'introduction de noms propres par la voix conteuse apportent de la spontanéité à la narration. Brisant la monotonie de certains épisodes, les modulations du ton adopté par le narrateur créent l'illusion d'une subjectivité complexe dont les connaissances et les humeurs ne peuvent être garanties. La voix conteuse, alors, se distingue clairement du narrateur omniscient et feint parfois de ne pas savoir ou de douter :

(10) Et li onzieme, **au mien cuidier**,/ Fu Girflés par non apelez, (*FF*, v. 958-59)

(11) **Je crois** c'on l'appelloit Floree. (*Mel*., v. 4807)

Elle peut aussi bien choisir de mettre en valeur son savoir, et d'accentuer par là même la distance entre elle et son public :

(12) Ce chevalier, **je sçai de voir** / que Sorelais estoit nommés. (*Mel*., v. 7369- 70)

Mimant les soubresauts de la conscience et la spontanéité de la réflexion, les mouvements de la pensée semblent interférer avec la progression du récit. Le nom surgit alors dans le texte sous la forme d'une digression :

(12) **Se son nom om me demande**, / Il estoit appellés Gerpins. (*Mel*., v. 14043- 44)

(13) Li chevaliers, **quant je m'avise**, / Estoit Sansorins appellés. (*Mel*., v. 15704-05)

Ces quelques vers aménagent une pause dans le récit, signe que la voix conteuse prend en compte son public et ajuste son propos aux besoins de son auditoire. L'information, et le nom nouveau en particulier, semblent survenir selon ce qu'il paraît utile au narrateur d'indiquer, ou selon les interrogations qu'il prête à son public. Ces détours donnent la sensation « d'avoir affaire à un *je* ayant une individualité précise, qui raconte, compose et pense »[1]. L'acte de nomination semble réalisé par une instance singulière et consciente de son discours.

[1] Sophie Marnette, *Narrateur et point de vue dans la littérature française médiévale…*, *op. cit.* p. 38.

b) Dans le discours d'un personnage

Un nom propre apparaît rarement pour la première fois dans le discours d'un personnage. Peu courant, ce mode d'introduction du nom concerne surtout les personnages de second rang ou l'objet d'une quête dont l'identification est retardée[1]. Ce sont le plus souvent les adjuvants des protagonistes, rencontrés au fil de la quête, qui prennent la parole et donnent le nom d'un domaine ou d'un lieu, présentent leur maître, leur dame ou leur ennemi. Le présentatif et les termes introducteurs du nom propre sont régulièrement employés. Dans *Floriant et Florete*, alors que Floriant vient d'aborder en un lieu inconnu, la femme qui l'accueille, Alemandine, précise aussitôt :

> « Je vous dirai, se vous volez
> Com ceste vile est apelee:
> La Blanche Cité est nommee » (*FF*, v. 1354-56)

De même, dans *Les Merveilles de Rigomer*, un chevalier vaincu par Lancelot, le Chevalier aux Armes Triples, éclaire le héros en lui révélant le nom de la dame à délivrer : « Ma demoisiele Dionise,/ C'est li plus bele par devise » (v. 6963-64). Insérées au fil de la narration, ces informations éclairent le héros sur la nature de l'aventure qui l'attend.

En revanche, lorsque le nom apparaît au cœur d'un échange entre des personnages proches dans la diégèse, le mode de la nomination abrupte est privilégié. Il crée chez le lecteur l'impression de surprendre une scène intime. À la solennité et à la rigidité de la présentation de certains personnages s'oppose alors la spontanéité d'une conversation ordinaire qui livre discrètement de précieuses informations. Nous apprenons de cette manière le nom du héros du roman de Froissart. Présenté à Arthur comme un jeune homme particulièrement prometteur (v. 2465 *sqq*.) et dont la présence est immédiatement exigée par le roi de Grande Bretagne, l'élu de la quête voit son nom apparaître le plus simplement possible, au cours d'une prise de parole de son père :

> « Signeur, saciés que ces nouvelles
> Me sont moult bonnes et moult belles
> Et, quant bien l'estat considere
> De monsigneur, mon chier compere,
> Qui voet Melyador avoir,
> Refuser ne lui doit pas voir (…). » (*Mel*., v. 2522- 27)

Le nom du protagoniste du roman fait alors une apparition dont la sobriété s'écarte de ce que nous avons pu étudier auparavant. La même simplicité est à l'œuvre lors de l'entrée en scène d'Omer, conseiller de la reine convoitée par un mauvais sénéchal dans *Floriant et Florete*. Le

[1] Comme Clarie et, d'une certaine façon, Lydaine.

nom du confident, utilisé comme terme d'adresse par la reine, suffit alors à exprimer son désarroi : « Osmers, fet ele, entent a moi !/ Par Dieu te pri, conseilles moi ! » (*FF*, v. 484-86). En l'occurrence, le sentiment d'intimité qui naît de cette interpellation, alors qu'en d'autres lieux du texte la reine se montre stratège et maîtresse d'elle-même[1], renforce la tonalité pathétique de la scène. Omer, dont il s'agit de la première mention dans le roman, est de cette façon immédiatement mis en valeur. Homme de confiance, il constitue le contrepoint de Maragot, sénéchal homicide. Dans chacun de ces exemples, la mention d'un nom propre apparaît dans le discours de personnages qui sont proches de son référent. Elle témoigne par sa simplicité et l'absence d'informations complémentaires du lien qui les unit.

D'autres mentions ne relèvent pas d'une telle intimité. Les romans tardifs rassemblent une pluralité d'aventures subordonnées à une quête principale. À travers cette surenchère, les auteurs semblent vouloir dresser un relevé exhaustif de tout ce que peut produire le roman courtois. Or un tel catalogue[2] risque de ne rassembler que des motifs juxtaposés sans lien ni structure, et de ne proposer qu'une suite de micro-récits attendus, ternis par l'usage et sans saveur. Le nom propre, bien choisi, astucieusement introduit, peut revivifier une péripétie des plus traditionnelles. Dévoilé par un autre personnage, comme dans *Claris et Laris*, le nom propre d'un actant permet de singulariser une aventure tout à fait conventionnelle. Au cours de leur errance, les deux héros font la rencontre d'un père assiégé par un mauvais chevalier qui convoite sa fille. L'homme a besoin d'aide et les jeunes chevaliers y voient l'occasion de prouver leur bravoure. L'intrigue de cette quête secondaire n'a rien d'original[3]. On devine qu'elle ne vise qu'à mettre en lumière Claris, Laris et leurs hommes. Le traitement des noms le montre bien. Ni la jeune femme à secourir, ni son père ne sont nommés[4]. L'adversaire, en revanche, est pourvu d'un nom : « Moderas l'Orgueilleux » (v. 18229). Ce nom suffit à particulariser une aventure dont le schéma relève du *topos*. Le père de la jeune femme, s'il explique rapidement la situation dans laquelle il se trouve, ne nomme pas pour autant tout de suite son ennemi. Il faut attendre le début du combat, le dernier instant avant l'affrontement pour le nom surgisse :

> « Ore aus armes comunement !
> Vez ci Moderas l'Orguilleus
> Qui tant est fel et outrageus !
> Ceanz nous vient fere asaillie !

[1] Notamment quand elle ment à Maragot en feignant d'accepter ses avances et en conditionnant leur union à la naissance de son fils pour gagner du temps (v. 452 *sqq*.). Elle se montre habile dans l'art de cacher ses sentiments : « Mout est dolante et esgaree,/ Mes en son cuer est porpensee/ Que ja samblant n'en mousterra. » (v. 451- 453).
[2] Voir Corinne Pierreville, *Claris et Laris, somme romanesque du XIII^e siècle*, *op. cit.* p. 61.
[3] Le père de Fleur Désirée dans les *Merveilles de Rigomer* demande lui aussi qu'on vienne défendre sa fille.
[4] De même, les figurants comme le cuisinier, les serviteurs, la reine demeurent anonymes.

A l'asaut ne faudron nous mie ! » (*CL*, v. 18228- 32)

Introduit par un personnage au moment où la tension narrative se fait la plus intense, le nom de l'opposant joue le rôle d'une emphase et annonce l'imminence du dénouement. L'apparition à un moment clé de la narration de l'information nouvelle que constitue ce nom permet au roman de donner corps à la reproduction d'un canon dépourvu de toute originalité. Le nom de l'opposant s'appuie cependant sur toute une tradition d'Orgueilleux. S'il permet bien de donner un peu de dynamisme à la scène et de distinguer cet opposant des nombreux autres, le nom propre employé reste finalement aussi conventionnel que le motif[1].

c) Dans le discours du référent

Il est plus rare qu'un nom propre apparaisse pour la première fois dans le roman dans le discours de celui qui le porte. Deux cas de figure correspondent à ce traitement : la révélation par un adversaire vaincu ou un hôte de son nom après la rencontre, ou la création par un protagoniste d'un pseudonyme qu'il choisit lui-même. La première situation évoquée se rencontre très souvent dans le roman de *Rigomer* où les présentations des personnages suivent toutes le même modèle. Marescos, un chevalier gardien de la « marche » de Rigomer se présente à Lancelot en ces termes :

« Par voir ai a non Marescos,
Qui des Irois et des Escos
Ai les droitures a garder,
De ciaus qui vont a Rigomer. » (*LMR*, v. 4025 -28)

Ce type d'introduction ne concerne dans les différents romans que les personnages de second rang et son fonctionnement ne diffère pas de celui étudié dans le point précédent.

En revanche, l'introduction d'une dénomination par un protagoniste appelle quelques commentaires. À deux reprises, Floriant introduit en déclinant son identité un nom propre qui n'était encore jamais apparu dans le texte. La première occurrence se trouve au début du roman. Le jeune homme s'apprête à quitter au petit matin le domaine de Moradas, qu'il a vaincu la veille. Les hommes qu'il a ainsi libérés, quinze chevaliers d'Arthur, l'interrogent sur son identité :

« Seignor, fet il, je sui nomez
Li Chevaliers qui la nef maine » (*FF*, v. 1156-57)

Bien plus tard, alors qu'il reprend une vie d'errance accompagné de son épouse, Floriant, qui avait abandonné la périphrase « Li Chevaliers qui la nef maine » au profit de son nom de

[1] Sur ce type de nom, très fécond, voir p. 332 *sqq*.

baptême, le délaisse à son tour pour un nouveau pseudonyme : « Biaus Sauvages m'apelerois » (v. 6869). Lorsque le personnage prend la parole et dévoile un nom que nul n'avait encore employé dans le récit, ce n'est donc pas pour révéler sa véritable identité. Dans le premier exemple, Floriant ne connaît que partiellement son identité, qui lui est dévoilée ultérieurement par Morgane. Dans le second exemple, il connaît parfaitement son nom et ses origines mais décide sciemment de les passer sous silence afin de pouvoir à nouveau faire preuve de sa vaillance[1]. Chaque fois que le héros introduit une nouvelle dénomination, il s'agit de pallier les défauts de l'identité principale. Qu'elle soit encore secrète, ou qu'elle soit une entrave aux projets du personnage, l'identité véritable pose problème et l'obstacle qu'elle constitue est évacué par la formation d'un nouveau nom qui s'y substitue. Par la création d'une nouvelle dénomination et en prenant en charge son introduction dans le récit, le personnage semble conquérir une forme d'autonomie ainsi que la maîtrise de son identité.

E. Maintenir le nom dans le récit

Dans ses travaux sur le personnage, Philippe Hamon rappelle que le nom propre constitue au sein du récit un repère primordial pour le lecteur[2]. Il signale également que le personnage, loin d'associer une dénomination unique[3] à un référent constant et immuable, doit être envisagé comme l'articulation de deux éléments caractérisés par la variation et l'évolution :

> En tant qu'unité d'un système, le personnage peut, en première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, manifesté par un signifiant discontinu, renvoyant à un signifié discontinu et faisant partie d'un paradigme original construit par le message (le système propre des personnages du message)[4].

Se focalisant sur les romans médiévaux en vers[5], Vanessa Obry parvient à des conclusions similaires :

> Les chaînes de référence se plient, au moins en partie, à la logique d'une écriture discontinue, régie par la succession ou l'emboîtement de différentes unités, de morceaux d'ampleur variable.[1]

---

[1] Le renom acquis par Floriant est susceptible de faire fuir les adversaires et donc d'entraver son entreprise de reconquête de l'estime publique (v. 6822 *sqq.*). Sur les dévoiements liés à la renommée voir p. 518 *sqq.*

[2] Philippe Hamon, *Le Personnel du roman…*, *op. cit.* p. 107.

[3] Par exemple, un nom propre.

[4] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.* p. 96. La désignation du personnage, met en concurrence différents pronoms (il, lui, le) et/ ou différents syntagmes nominaux, et le signifié évolue au fil des informations véhiculées par le texte qui, par une opération de synthèse du lecteur, étoffent le personnage et le précisent au fur et à mesure de la lecture.

[5] Vanessa Obry, *Et pour ce fu ainsi nommee,..., op. cit.* L'auteure étudie des romans non arthuriens en vers des XII^{e} et XIII^{e} siècles : *Le Conte de Floire et de Blanchefleur*, *Ille et Galeron* de Gautier d'Arras, et *Galeran de Bretagne.*

Elle distingue toutefois « trois modes de saisie » du personnage. La désignation d'un personnage dans un roman peut être « stable et atemporelle », « évolutive et inscrite dans le temps », ou bien encore « instable et paradoxale »[2], chaque mode de saisie étant par ailleurs associé à un roman particulier dans son étude. Nous souhaitons à notre tour discuter le rôle du nom propre dans le maintien de l'information concernant les personnages et les lieux de l'aventure. Nous voudrions en particulier étudier la continuité ou la discontinuité du nom propre non seulement à l'échelle du roman en lui-même, dans la mesure où chaque texte, comme le remarque Vanessa Obry, possède ses particularités, mais surtout dans la perspective d'un enracinement dans une matière. Inscrits dans une tradition préexistante, les romans de notre corpus emploient des noms propres dont la définition du référent – lieu ou personnage – précède au moins en partie le récit qui les met en scène. Se côtoient alors créations originales, telles que les nouveaux héros proposés par chaque roman, et référents reparaissant comme le personnel arthurien et les différentes localisations de la cour arthurienne. Il convient de rechercher une différence de traitement entre ces deux catégories, et d'examiner la relation établie entre d'anciens noms, drainant un vaste ensemble de références, et de plus récents, dont le signifié est en cours d'élaboration. Il nous faut également observer ce que les modalités du maintien d'un nom propre nous apprennent sur son référent, et en quoi elles éclairent la poétique du récit.

L'analyse procède en trois temps et reprend le jeu entre continuité et discontinuité mis au jour par Philippe Hamon et Vanessa Obry. Nous nous attacherons ainsi aux noms propres qui dans notre corpus se caractérisent par leur constance, puis seront étudiés les noms propres qui fluctuent au fil du texte. La posture adoptée par la voix conteuse lorsqu'elle assure le maintien de l'information dans le récit, le plus souvent neutre et discrète mais aussi, parfois, partiale et réticente, fera l'objet des dernières remarques.

1. La stabilité du nom

Certains noms propres se distinguent par leur régularité. Énoncés par la voix conteuse ou par un personnage, leur mention dans le récit suit toujours le même schéma sans tenir compte de l'évolution du personnage ou de la progression de l'intrigue. Dans *Claris et Laris*, la voix conteuse maintient ainsi dans son récit les noms des deux jeunes gens alors vêtus des armes de Keu et Gales Le Chauve (v. 4759 *sqq.*). Le narrateur dans cet épisode ne tient pas

[1] *Ibid.* p. 422. Voir l'ensemble du chapitre sur « continuité et discontinuité », p. 255 *sqq.*
[2] *Ibid.* p. 287.

compte de la volonté de combattre incognito des chevaliers[1] et facilite la compréhension de l'aventure en donnant à son lecteur des informations dont les personnages sont encore privés. Quiproquos, anonymat et pseudonymes[2] ne sont alors mis en œuvre qu'à travers le point de vue des personnages, l'instance narratrice continuant par ailleurs à afficher son omniscience. Le récit, parfois rendu complexe par l'entrelacement des quêtes multiples, n'en est que plus clair, et le lecteur profite à loisir de l'avance qu'il possède sur les personnages. La facilité de lecture et le confort procurés par une telle constance ne sont pas les seuls effets de la permanence et de la stabilité d'un nom. La régularité avec laquelle apparaissent certaines dénominations, toujours sous la même forme et dans le même environnement, peut aussi rythmer le texte.

Nominations ritualisées

La stabilité du nom ne relève pas seulement du discours de la voix conteuse. Elle peut être prise en charge par les personnages eux-mêmes et souligner la constance des référents désignés. Bien qu'il mobilise tour à tour plusieurs désignateurs pour référer à son personnage[3], le roman de *Cristal et Clarie* fait montre d'une grande régularité quand il emploie le nom propre de son héros. Cristal multiplie au fil des rencontres la déclinaison de son identité et propose le même discours, immuable, quel que soit son interlocuteur. Au début du roman, dans les premiers temps de l'intrigue, la voix conteuse introduit le personnage en ces termes :

> Icil estoit Cristals només,
> Mout estoit sages et senés.
> Ses peres fu moult gentils hon,
> Arimodas l'apeloit on.
> Sires ert del païs de Zuave,
> Mout par avoit cortoise dame,
> Si estoit Tibille nomee,
> N'ot si bele en nule contree. (*CC*, v. 401- 08).

Puis, lorsqu'il est interrogé sur son identité, Cristal répond :

> « Cristal sui, fils Arimodas,
> Qui sires est d'un païs bas,
> Zuave apelent la contree.

[1] À l'inverse, le narrateur de *Floriant et Florete* adapte la dénomination aux changements voulus par ses protagonistes. Par exemple, v. 6913 : la voix conteuse le désigne en recourant à la périphrase que Floriant a lui-même créée : « Li Biaus Sauvages li respont (…). »

[2] Voir p. 476 *sqq.*

[3] Voir Francis Corblin, « Les désignateurs dans les romans », art. cit. Pour une étude des proportions et des spécificités des différents désignateurs (pronom personnel, groupe nominal…) dans le roman médiéval voir l'ouvrage de Vanessa Obry, *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.*

Ma mere est Tibille nomee,
Gentils dame est de halt parage,
Simple, cortoise, bele et sage. » (*CC*, v. 1333- 38)

S'appropriant les mots de la voix conteuse, le personnage ritualise l'introduction de son identité. À chaque nouvelle présentation, le discours du jeune homme suit les mêmes étapes et présente les mêmes informations[1]. Seul leur ordre varie parfois[2]. Le traitement du nom propre annule par sa régularité la transcription de l'évolution du personnage dans sa dénomination. De cette façon, ce roman marginal et tardif s'écarte du schéma mis en place par Chrétien de Troyes qui impose à son héros, au début de l'aventure ou plus tard dans l'intrigue, un passage par l'anonymat[3]. L'instabilité ou le secret d'un nom qui n'est pas encore connu et dont on doit se saisir sont évacués au profit d'une constance qui fait du protagoniste un personnage abouti dès le début du roman. L'objet de l'aventure s'en trouve déplacé. Il ne s'agit pas pour Cristal d'accéder à la révélation de son identité mais de confirmer des capacités que lui prête d'emblée la voix conteuse[4] et que le lecteur déduit de son ascendance royale. La régularité avec laquelle le héros se présente dans le récit permet alors de mesurer la renommée grandissante du chevalier. Point stable dans le cheminement de la quête, l'énoncé de l'identité de Cristal met en valeur l'évolution des réactions de ses interlocuteurs et souligne le développement et l'expansion rapides du renom du héros. Contrastant avec la neutralité et la monotonie avec lesquelles Cristal dévoile son nom et ses origines, la vivacité des réactions de ses interlocuteurs suffit à témoigner de la réussite du jeune homme :

(1) Quant Brias a Cristal oï
Tot maintenant fu esbahi,
Car par tot coroit li renon
De Cristal, qui tant fu prodom ;
Si en avoit oï parler,
Qu'el païs ot un baceler,
Qui tos chevaliers sermontoit
De proeche qu'en lui avoit,
Et fins chevaliers de nature
Et qui tos jors quiert aventure
Et tos justice a son plaisir,
Qui contre lui se velt tenir. (*CC*, v. 3577- 88)

(2) Et quant Antigomar l'entent,
Si fu esbahis durement,
Si li voloit al pie cheïr. (*CC*, v. 4053-55)

[1] Cristal se présente ainsi neuf fois dans le roman, sans compter la première présentation prise en charge par la voix conteuse (v. 1330, 1735, 2315, 3565 -76, 4045, 4451, 4937, 5697, 5909). L'ordre des indications est le plus souvent : nom du héros, nom du père, nom de la mère et nom du pays.
[2] Deux occurrences dérogent à la règle en faisant apparaître le nom de la terre avant celui de la mère.
[3] Au début du roman pour Lancelot et Perceval, plus tard dans le roman d'Yvain, lors de l'épisode de la folie.
[4] Vers 397 *sqq*. La voix conteuse prétend dès les premiers vers du roman narrer les aventures d'un chevalier de valeur.

Les propos de ces deux ennemis, tous deux « esbahis », rendent compte du renom de Cristal qui court, dès les premières aventures, « (p)ar tot environ la contree » (v. 420-421). La joie des personnages à la mention de son nom augmente au fil du récit. Son prestige atteint son apogée en fin de roman. Cristal, se rapprochant enfin de Clarie, se présente au roi Bruiant, son père, accompagné d'une jeune femme qu'il a secourue. Le roi pense aussitôt accueillir un couple marié. La jeune femme secourue, Lynarde, s'empresse de le corriger :

> « Sire, ne suis pas sa moillier
> Ne doi avoir tel chevalier;
> Si vaillant ne si renomé;
> Plus a ses cors seul de bonté
> Qu'en tos les chevaliers del monde,
> Si comme il clot a la reonde.
> Ne pories croire (de) sa valor,
> C'est del monde tot li meillor ;
> Asés en ai oï parler. » (6581-89).

Une élection du héros par le personnel du roman se met en place, indépendamment de sa volonté. Se distinguent alors nettement dans le récit l'identité du personnage, constante et invariable, et le discours de la collectivité plus fluctuant, ou du moins susceptible d'évoluer. Ce traitement, d'ailleurs, n'est pas propre au jeune Cristal. Les grands noms arthuriens apparaissent aussi souvent en discours direct ce qui met en valeur, grâce à la réaction de l'hôte ou de l'adversaire, la notoriété des chevaliers d'Arthur. En prenant en charge leur propre présentation, ces personnages sont en outre libres de mettre en scène leur identité et de tirer profit de leur popularité. Lancelot, dans *Les Merveilles de Rigomer*, joue de sa renommée et éveille la curiosité de son hôte avant de bien vouloir décliner son identité :

> Dist Lanselos qui mout fu ber :
> « Öistes vos onques parler
> De Lanselot del Lac nul'eure ? »
> « Jou ? », fait il, « se Dex me sequeure,
> O jou ; mais onques ne le vi. »
> « Sire », fait il, « vées le ci ! » (*LMR*, v. 2929- 2934)[1]

Une telle récurrence finit par générer un effet de saturation du texte par le nom des protagonistes. Sans cesse cités par la voix conteuse et régulièrement réactivés dans le récit par leur propre référent, les noms de ces personnages dépassent par leur grande stabilité la fonction mnémotechnique du nom propre[2]. Au cœur de textes qui s'amusent de la reprise des codes courtois traditionnels, la constance de ces référents et la permanence de leur nom assurent, quelle que soit l'aventure narrée et le ton adopté, la présence de chevaliers

[1] On compte dix présentations de Lancelot par lui-même (v. 950-56, 1444-1445, 1765, 2216, 2930-34, 3260-61, 3788-89, 4004-6, 4719-20, 5628-29), quatre pour Gauvain (v. 7278-80, 10924-26, 11461- 64, 12395) dans *Les Merveilles de Rigomer*. Cette régularité constitue un objet intéressant pour la parodie.
[2] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », art. cit. p. 96.

exemplaires dans le récit. En partageant certains procédés employés par les héros arthuriens, de plus jeunes chevaliers, tels Cristal, se hissent en outre au niveau des héros des premiers romans. Une filiation apparaît ainsi entre nouvelles créations et personnages traditionnels.

Stabilité et rigidité

La stabilité du nom peut, dans un degré extrême, se muer en rigidité et conduire au figement de son référent[1]. Si lisses et prévisibles qu'ils semblent ne plus connaître aucune évolution, certains personnages – les grands noms arthuriens en particulier – se désincarnent. Leur nom, sans cesse répété et inlassablement associé aux mêmes valeurs, apparaissant toujours dans le même environnement, tend à faire d'eux moins des personnages, de véritables actants, que des figures[2]. Pour Roland Barthes, le personnage se distingue de la figure en ce qu'il naît de la collecte au fil du texte, à partir du nom propre, d'éléments de biographie, de « sédiments » qui lui donnent corps[3]. Se pose alors, par opposition aux jeunes chevaliers en cours d'initiation, la question des héros arthuriens dont les particularités, fixées depuis plusieurs textes déjà, et dont les aventures antérieures, pourtant bien connues, ne sont jamais rappelées. Des noms prestigieux hantent ainsi le roman sans que rien ne vienne caractériser leur référent. *Claris et Laris*, *Floriant et Florete* et *Melyador* sont exemplaires en ce domaine. Alors que les nouveaux venus à la Table Ronde retiennent toute l'attention, les membres plus anciens de la prestigieuse compagnie ne font que graviter autour d'eux, les faisant bénéficier de leur aura. Dans *Claris et Laris* comme dans *Floriant et Florete*, de nombreux chevaliers d'Arthur[4] jouent le rôle d'adjuvants et permettent surtout, en se battant à leurs côtés et en défendant leur cause, de valider l'attitude et les actes des jeunes chevaliers. À aucun moment le texte ne fait entendre leur voix[5] : leurs noms simplement juxtaposés à ceux des aspirants suffisent à établir leur prouesse. Aussi rencontre-t-on régulièrement les associations : « Gauvain, Claris et Laris »[6], « Gauvains/ Laris et Claris et Yveins »[7] ou encore

[1] Voir Stoyan Atanassov, *L'idole inconnue…*, *op. cit*.
[2] Voir p. 295 *sqq.*
[3] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1970, p. 74 *sqq.* Pour une formulation des différentes problématiques rattachées à la définition de la figure voir Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », dans *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Véronique Léonard-Roques (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
[4] *Floriant et Florete* compte vingt-cinq chevaliers d'Arthur, *Claris et Laris* en cite trente-six. Voir annexe H.
[5] Dans ces romans, ils n'ont presque jamais la parole à l'exception de Gauvain, parfois d'Yvain, et d'Arthur qui adoube, reconnaît une victoire, organise une bataille ou un tournoi.
[6] *CL*, v. 13167 et 13249.
[7] *CL*, v. 6913, 7081-82, 7589-90, 7823-24 et 8033-34.

« Floriant et Gauvain ensemble »[1]. Ce sont moins les héros de la tradition qui sont mis en scène que les valeurs drainées par leurs noms, l'attention, quoi qu'il arrive, restant toujours focalisée sur le nouveau héros. Convoquer Gauvain ou Yvain[2] revient à inscrire dans le récit le sens de la mesure, la bravoure et la vaillance. Dans une perspective similaire, le roman de *Melyador*, qui revendique pourtant dès les premiers vers son appartenance au domaine arthurien[3], ne cite que rapidement les noms d'Arthur, de Lancelot, ou de Gauvain, sans qu'aucun rôle majeur dans la quête ne leur soit confié. Leurs noms propres ont pour seule fonction d'enraciner le roman dans une tradition littéraire au demeurant peu exploitée. Froissart, en effet, n'emploie dans son récit que peu de motifs arthuriens[4]. Ce n'est alors pas tant la structure du roman que la convocation des noms marqueurs de la matière de Bretagne qui autorise un ancrage du roman dans cette tradition[5]. Pourtant, les noms arthuriens ne sont pas non plus si fréquents dans *Melyador*. En l'occurrence, la stabilité du nom ne se mesure pas à l'échelle d'un seul récit mais s'appuie sur l'ensemble de la production arthurienne. Nourris par les nombreuses occurrences précédant le roman de Froissart, les noms de ces héros ne nécessitent plus de saturer le texte pour l'apparenter aux récits arthuriens. Pour Froissart, quelques attestations seulement semblent suffire, placées à des moments stratégiques du roman[6].

2. Fluctuations de la dénomination

En tant que « morphème discontinu »[7], le personnage peut apparaître sous différentes formes dans le texte. Parmi elles, le nom propre est susceptible d'évoluer, d'être modifié par son référent ou par ceux qui commentent ses actes. Plusieurs modifications du nom propre sont possibles. Une fois introduit dans le récit, il arrive qu'un nom propre soit abandonné au

[1] *FF*, v. 3762, 3769, 3860 et 4627.
[2] Ces deux chevaliers sont les plus cités dans les romans dont les chevaliers d'Arthur ne sont pas protagonistes. Lancelot ou Perceval, qui ont pourtant aussi droit à leur propre roman récit par Chrétien de Troyes, sont laissés de côté, trop associés sans doute à la quête du graal.
[3] Voir le prologue du roman (v. 1-43).
[4] Il est délicat de distinguer avec efficacité les motifs arthuriens des motifs bretons, courtois, et chevaleresques en général. Pour une approche de la matière arthurienne à la fin du Moyen Âge, voir Christine Ferlampin-Acher, « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 2011, p. 258-294. On ne rencontre que peu de merveilleux dans le roman de Froissart, peu de demoiselles à secourir. Voir l'article de Florence Bouchet, « Froissart et la matière de Bretagne : une écriture "déceptive" », *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke et Werner Verbeke (dir.), Louvain, Leuven University Press, 1991, t. 2, p. 367-375.
[5] Pour une réflexion sur l'appartenance de nos romans à la matière arthurienne voir p. 276 *sqq.*
[6] Notamment dans le prologue (v. 1-43), à l'entrée en scène du héros (v. 2510), au cours de l'épisode central du tournoi de Tarbonne, et ouvrant des perspectives, enfin, à la fin récit : le prochain tournoi aura lieu, apprend-on à quelques vers de la fin du roman, à Camelot (v. 30694 *sqq.)*.
[7] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », art. cit. p. 20.

profit d'un autre, comme dans le cas de Floriant à deux reprises, ou qu'un nom propre évolue par le retrait, l'ajout, ou la modification d'un élément qui le compose, à l'image de « Castel Malpas », mué en « Castel Preudon » dans *Cristal et Clarie*. D'autres variations encore portent sur l'entourage du nom propre et changent une expansion du nom, ajoutent ou retranchent un déterminant. Une dernière variation consiste à privilégier en certains contextes d'autres expressions[1] que le nom propre. Nous nous intéressons dans ce chapitre à l'articulation entre modification du nom et poétique du récit. Il s'agit en particulier d'examiner ce que la fluctuation d'un nom propre nous dit de son référent, selon sa nature et le moment auquel elle a lieu, mais aussi d'étudier les enjeux narratifs de la variation du nom propre, la relation qu'elle entretient avec la trame romanesque, et ce qu'elle implique comme effort de la part du lecteur.

a) Selon la progression de l'intrigue

Vanessa Obry observe que les changements liés à la dénomination accompagnent l'évolution et les transformations du référent[2]. Jane Bliss, s'intéressant elle aussi à un corpus médiéval, estime au contraire que le changement de nom ou les modifications apportées au nom ne révèlent aucun changement chez le référent, mais signalent plutôt la révélation de ce qui existe depuis toujours et que les aventures contribuent à mettre au jour[3]. Deux types d'évolution sont perceptibles dans nos récits. La première, la plus évidente, transparaît dans les modifications que le texte apporte à la forme du nom propre au fil de l'intrigue. La seconde, plus discrète et exigeant un effort plus important de la part du lecteur, vient du développement sémantique du nom propre, qui se charge en signification au fur et à mesure du parcours de son référent. L'évolution du nom ne se lit pas alors dans sa forme, qui reste stable d'un bout à l'autre du récit, mais dans l'activation de sens nouveaux qui, sans être totalement absents au début de l'aventure, n'entraient encore en relation avec aucun élément du texte. Cette seconde évolution du nom, dont la lecture est modifiée par un surplus de signification, ne se réalise que si le lecteur perçoit les jeux sémantiques mis en œuvre par le texte.

[1] Notre attention se portera surtout sur les groupes nominaux formés à partir d'un nom commun dont le sémantisme n'est pas neutre. Une telle étude, traitant aussi l'alternance nom propre/ pronom personnel a été réalisée dans le détail par Vanessa Obry (*Et pour ce fut ainsi nommee…*, *op. cit.*).Voir notamment p. 137.
[2] *Ibid.* p. 286. Voir aussi Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée…*, *op. cit.* p. 137.
[3] *Naming and Namelessness in Medieval Romance*, *op. cit.* p. 35.

Évolution inscrite

Les changements les plus aisément perceptibles à la lecture sont ceux que le récit met lui-même en œuvre en proposant, au fil de l'aventure, différentes désignations pour un même référent. En l'occurrence, la dénomination du personnage, changeante comme lui, accompagne ses évolutions et souligne, lorsque la modification fait l'objet d'un traitement remarquable, les grandes étapes de la narration. Le nom peut ainsi entretenir d'étroites relations avec la trame romanesque et témoigner de la progression ou de la régression des personnages. Après l'aventure qui lui est consacrée, un enchanteur rencontré par Claris et Laris se voit dépossédé d'un élément de son nom qui devient, si l'on peut dire, impropre. Gardien du terrible Château Périlleux (v. 3297), Dampnas, aussi appelé « le fier enchantor » (v. 3409), ou « le Fier Orgueilleux » (v. 3298), se présente tout d'abord comme un adversaire invincible et particulièrement agressif. Claris et Laris ont toutefois rapidement raison de lui et la désignation du vaincu, qui n'est plus à ce moment ni « fier » ni « orgueilleux », se trouve réduite en fin d'épisode à la simple mention « l'enchanterres » (v. 3504), plus neutre. Le déroulement de l'aventure invalide la dénomination utilisée en début de passage et conduit à modifier la caractérisation du personnage. Le texte en tient compte et met à jour son désignateur[1].

Le récit s'applique le plus souvent à suivre l'élévation sociale de ses héros. Dans *Floriant et Florete*, Maragot, sénéchal d'Elyadus avant qu'il ne l'assassine, devient par la force roi de Sicile. Le récit, quand il le mentionne, adapte l'expansion qui traduit le titre du personnage et passe naturellement de « senechaus » à « roi Maragoz » (v. 3771). Le nom de Floriant connaît une évolution semblable lorsqu'il supplante Maragot et conquiert le trône qui lui revient de droit. Au nom du jeune homme vient alors s'ajouter le titre de roi. Notons toutefois que dans le cas de Floriant, la dénomination traduit moins l'élévation sociale de l'individu qu'une progression dans la quête de son identité. Cinq moments sont d'ailleurs à distinguer dans son évolution, si l'on se fixe sur les noms propres successifs qui le désignent. Enfant enlevé dans sa première jeunesse à ses parents, Floriant est d'abord un chevalier formé par Morgane à qui l'identité du père ainsi que la sienne propre demeurent cachées. Il se fait

[1] La même mise à jour a parfois lieu concernant des toponymes. Dans *Cristal et Clarie*, le « Castel Malpas », une fois conquis, une fois sa mauvaise coutume brisée, ne mérite plus ce nom. À la mauvaise réputation qui lui valut ce surnom succède désormais le souvenir de l'action d'éclat d'un homme preux. En toute logique, le domaine est rebaptisé « Castel Preudon ». Ce modèle n'est pas nouveau, songeons au passage de la « Douloureuse Garde » à la « Joyeuse Garde » dans le *Lancelot* en prose. Voir l'article de Christine Ferlampin-Acher, « Deux reprises de la douloureuse garde du *Lancelot en prose*: la clef dans *Cristal et Clarie* et *Perceforest* », *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, Fabienne Pomel (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes « Interférences », 2006, p. 175-192.

alors appeler « Le Chevalier qui la nef maine » (du v. 1157 au v. 2523). À cette première désignation correspond une période de mise à l'épreuve qui prend fin avec la confirmation de l'excellence du jeune homme, devenu membre de la cour d'Arthur, dans une lettre de Morgane qui dévoile aussi l'identité du nouveau venu et l'assassinat de son père (v. 2523 *sqq*.). Le nom de Floriant, adopté depuis le début par la voix conteuse, est dès lors aussi employé par les personnages[1]. Une fois son père vengé, Floriant devient roi, mais ce titre n'apparaît à la gauche de son nom qu'à la naissance de son fils (v. 6533), signe que le trône ne peut être assuré sans descendance. À la quatrième étape, qui renvoie Floriant sur les chemins de l'errance, correspond un nouveau pseudonyme, « li Biaus Sauvages »[2] (v. 6869). Un dernier moment conduit enfin Floriant au titre d'empereur (v. 8127) après une nouvelle reconnaissance de sa prouesse. Ces dénominations jalonnent la progression du héros. Parmi elles, deux périphrases signalent une lacune identitaire, le fait de ne pas avoir connaissance de son identité pour la première, et le fait de ne pas parvenir à être simultanément un bon seigneur, un bon époux, et un bon combattant pour la seconde[3]. Deux appellations révèlent la position sociale élevée de Floriant et succèdent chacune à l'emploi d'une périphrase. Par le jeu des noms et des pseudonymes, nous voyons comment la crise identitaire du héros, matérialisée par la périphrase, survient en divers moments de l'intrigue et permet, une fois résolue, l'accès à une reconnaissance sociale traduite en titres de roi et d'empereur[4]. Sphère intime et sphère publique se mêlent ainsi, rendant compte des problématiques personnelles du héros et de sa capacité à les surmonter, chaque fois reconnue par la collectivité.

Évolution perçue par le lecteur

Le nom propre d'un personnage ou d'un lieu peut aussi évoluer sans nécessairement changer de forme. Le sémantisme du nom s'éclaire alors au fil du récit par l'ajout progressif

[1] Vers 2508, une demoiselle de Morgane apportant le précieux courrier appelle Floriant par son prénom avant que la lettre ne soit lue. Qu'elle soit la seule à détenir cette information parmi ceux qui sont présents révèle sa nature de fée. Le premier personnage à appeler Floriant par son nom de baptême n'est autre qu'Arthur en personne (v. 2569) qui exprime son soutien au jeune homme dès la lecture de la lettre. Prononcer ainsi le nom de Floriant cèle une amitié et une alliance qui perdurent jusqu'au terme du roman.

[2] Ce nom est choisi par le héros. Historiquement, selon les mœurs franques, il était possible de changer de nom au cours d'une vie. Voir Anne Lefebvre-Teillard, *Le nom, droit et histoire*, *op. cit.* On pense immédiatement au changement de nom de Perceval en « Perceval le Chaitis » dans le roman de Chrétien de Troyes, conséquence de la faiblesse du chevalier. À noter que dans ce roman la voix conteuse adopte systématiquement le pseudonyme choisi par les personnages jusqu'à la révélation de leur identité aux autres actants. De même, dans *Mélyador*, la plupart du temps, la voix conteuse préfère l'usage de périphrases, se pliant ainsi elle-même à l'exigence d'anonymat de la quête.

[3] Après son mariage, une accusation similaire à celle essuyée par Érec vient ternir le bonheur de Floriant (v. 6614 *sqq*). Cette fois ce n'est pas l'épouse qui entend se former la rumeur mais le chevalier lui-même. Voir p. 522 *sqq.*

[4] La mention « roi Florians » ne rend pas seulement compte d'une conquête guerrière mais aussi de la restauration d'un ordre longtemps troublé.

de données modifiant sa perception par le lecteur. L'évolution du nom propre n'est plus à proprement parler inscrite dans le texte. Elle relève du domaine de la réception et de l'aptitude du lecteur à synthétiser et mettre en relation les informations livrées par le récit. Le nom « Cristal », au premier abord, n'apporte aucune information sur son référent. On ne perçoit rien qui puisse dès le début du récit expliquer l'association du héros aux idées de transparence et de pureté. Le signifiant choisi par l'auteur accompagne le personnage du début à la fin du roman, sans connaître ni modification ni commentaire en éclairant le sens. Son signifié, en revanche, connaît une évolution qui active le sémantisme du nom propre. La progression de Cristal, parangon de chevalerie depuis le prologue, réside moins dans les actes de bravoure qu'il peut accomplir que dans son apprentissage de l'amour. Le sémantisme de son nom se développe ainsi un peu plus chaque fois qu'il se rapproche de la jeune femme. Le nom « Clarie », dévoilé tardivement (v. 2626), active immédiatement le sème de la lumière présent dans le nom de son prétendant. La paronomase engendrée par les deux noms, presque des anagrammes, justifie aussi après coup le nom du héros en faisant apparaître dans la proximité phonique de leurs noms la destinée amoureuse des jeunes gens. Ce sémantisme s'enrichit encore après leur rencontre. En proie aux tourments de la passion amoureuse, Cristal prend conscience de la profondeur des sentiments qu'il éprouve. Un portrait de Clarie saturé par le champ sémantique de la lumière[1] suivi d'un monologue de Cristal mettant au jour le rôle de la jeune femme, vouée à révéler chez le protagoniste sa capacité à aimer, motivent les noms des amants :

> Cristal se plaint, forment sospire,
> A soi meïsme mout s'aïre,
> Que or meïsmes s'aperchoit
> Que l'amors l'a en son destroit.
> Ce est amors, ce set il bien,
> Qui li mostre la doce rien ;
> Doce voire, mais mout amere.
> -« Por coi l'as dit ? Ja est plus clere
> C'onques ne fu voire ne glace,
> Mirer se poet on en sa face
> Et si est plus blans de cristal. »
> -« Amere est, quant el(le) me fait mal. » (*CC*, v. 7194- 204)

Plusieurs valeurs de la lumière et de la clarté s'entremêlent dans ce bref passage pour décrire d'une façon dense, intense et poétique la prise de conscience de Cristal. Le monologue du chevalier, qui fait entendre une personnalité scindée en deux, associé à la répétition de « meïsmes » et de verbes en emploi pronominal, met en scène l'introspection du personnage. S'énonce, par le biais du doux visage de Clarie, la vérité des sentiments éprouvés pas Cristal.

[1] V. 7129. Voir p. 362 *sqq.*

La clarté, tout d'abord littérale, passe des traits et du nom de la jeune femme (son visage est blanc comme neige, en témoigne la rime entre « sa face » et le nom « glace »[1]) à l'esprit de Cristal, enfin lucide sur ce qu'il ressent. Le héros se trouve révélé à lui-même par une vision « plus blans de cristal » qui reprend son propre nom, et dont la clarté surpasse celle du « voire ». L'homonymie dans l'ancienne langue entre le verre (« voire » v. 7201) et le vrai (« voire » v. 7200) enrichit la métaphore. La nature de la révélation est exprimée par la répétition du terme « amors », dont les sonorités ne sont pas si éloignées de celles du verbe « mostre » (v. 7199) situé juste en dessous, au même endroit dans le vers suivant, et par le rapprochement traditionnel de l'amour et de l'amer (« amere » v. 7200, 7204). Ainsi se trouve dévoilé ce qui était inscrit en creux dans le texte et qui demandait à être révélé. Au fil de la lecture et au fur et à mesure que grandit son amour pour celle qui est de « tous biens enluminee » (v. 2627), le nom de Cristal s'enrichit de l'activation de sèmes – la transparence, la lucidité, la lumière – qu'il contenait depuis le début du roman mais qui n'étaient encore jamais entrés en résonance avec un élément du texte. La lecture du nom, dans cette perspective, n'est pas une donnée ponctuelle. Elle relève d'une initiation, d'un cheminement qui accompagne celui du personnage. Le lecteur comprend le nom au fur et à mesure que son référent remplit « les promesses » qu'il contient[2].

b) Selon les nécessités du récit

La chaîne référentielle[3] renvoyant à un actant du récit emploie souvent des désignateurs autres que le nom propre. Utiliser un groupe nominal ou une périphrase pour désigner un référent pourtant pourvu d'un nom propre permet d'une part de faciliter l'identification du référent[4], d'autre part de sélectionner un aspect particulier du personnage. Francis Corblin[5] établit une différence entre la « désignation rigide »[6], mise en œuvre par le nom propre ainsi que par le pronom, et la « désignation contingente » formée de groupes

[1] La « glace » en ancien français renvoie à l'eau gelée mais pas encore à la vitre teintée qui sert de miroir, sens dont les premières occurrences datent de la seconde moitié du XIV^e^ siècle d'après le Dictionnaire de Moyen Français en ligne. Le visage de Clarie, à la faveur de ce nouveau sens, aurait pu être un miroir tendu à Cristal, révélateur de sa passion naissante. Le texte peut ainsi s'enrichir de sens apparus après la date de sa composition. L'évolution de la langue, que ne pouvait prévoir l'auteur, vient servir après coup la poésie de son récit.

[2] Voir Howard Bloch, *Étymologie et généalogie, Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Béatrice Bonne et Jean-Claude Bonne (trad.), Seuil, Paris, 1989, p. 50. Pour une synthèse sur l'interprétation du nom propre au Moyen Âge voir p. 223 *sqq.*

[3] Voir Francis Corblin « Noms et autres désignateurs dans la fiction », art. cit. p. 95.

[4] Voir p. 71 *sqq.* et Bénédicte Milland-Bove, *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006, p. 62 *sqq.*

[5] Francis Corblin, « Les désignateurs dans les romans », art. cit.

[6] La notion de désignation rigide a été développée par Kripke Saul dans son livre *La Logique des noms propres…*, *op. cit.* C'est sur cette définition que s'appuie la notion employée par Francis Corblin.

nominaux. La désignation contingente s'appuie en effet sur un ensemble de « descriptions identifiantes »[1] qui consolident la chaîne référentielle en précisant les propriétés du référent. Dans nos romans, l'alternance des différentes désignations, sélectionnées semble-t-il selon le contexte, met à chaque fois en valeur une facette particulière du personnage. Une impression de complexité ou de profondeur peut naître de la multiplication de ces facettes et créer l'illusion d'une épaisseur psychologique ou d'une personnalité.

Superposition des désignations

Le roman de Froissart, quand il s'agit de son héros, élabore un personnage complexe par la superposition de différentes dénominations. Selon les contextes, d'autres expressions que son nom de baptême émergent dans le récit et indiquent sa maîtrise de chaque aspect de l'idéal de chevalerie. Dans le cadre de la quête principale, qui impose l'anonymat à tous les participants, une périphrase désigne Melyador. La voix conteuse nous narre ainsi les aventures du « Bleu Chevalier », élu dès le début du roman de la quête de la « Bleue Dame », autre nom donné à Hermondine dont la main constitue le prix de la quête. Le personnage lui-même a choisi sa dénomination en ce sens : « Pour l'amour de la Blewe Dame / serai li Bleus Errans, par m'ame » (v. 3294-95). Une autre périphrase, plus fréquente et privilégiée par les hérauts et les personnages, fait de Melyador le « Chevalier au Soleil d'Or ». L'élu de la quête se fait alors l'incarnation de la lumière et le symbole d'un renouveau de la chevalerie. Employée lors des tournois et des duels, cette désignation assoit la position de Melyador qui devient, avant même Gauvain si l'on en croit la chronologie du roman, un héros solaire[2]. L'expression « le damoisiel » apparaît quant à elle en contexte courtois. Elle est utilisée lorsque Melyador chasse et se divertit, lorsqu'il se livre aux plaisirs des mondanités :

> Melÿador li damoisiaus
> As chiens s'en va et as oisiaus
> Deduire et cacier toute jour. (v. 3320-22)

L'ensemble de ces désignations brosse un portrait élogieux du jeune chevalier dont les aptitudes, qui ne se limitent pas à la vaillance guerrière, ne sont plus à démontrer. Selon la dénomination envisagée, le texte nous montre donc un prétendant épris et dévoué, un chevalier couronné de succès dont l'éclat se matérialise par le soleil qu'il porte sur les armes, ou bien encore un jeune mondain, aussi à l'aise lors des banquets qu'au combat.

[1] Francis Corblin, « Les désignateurs dans les romans », art. cit. p. 200.
[2] Outre les armes du jeune chevalier, qui arborent un soleil d'or, on peut signaler la mort annoncée de Camel, noctambule, par un héros portant un soleil.

Sélection d'une désignation récurrente autre que le nom propre

Le terme « damoisiel », insistant sur le sème de la jeunesse, est aussi employé par Dagor, un chevalier chargé de veiller sur Sagremor, pour désigner le jeune homme (v. 26410, 26424, 26433[1]). En l'occurrence, le récit ne propose pas l'addition de plusieurs appellations complémentaires mais sélectionne une expression récurrente qui concurrence le nom propre. À la neutralité relative du nom de baptême[2] s'oppose une désignation qui met l'accent sur l'âge du jeune garçon qui s'éloigne pour la première fois de son père. Le contraste n'en est que plus saisissant entre les deux figures : l'un, Dagor Le Gris, les cheveux blanchis par le temps, observe les premiers émois de l'autre, encore adolescent et inexpérimenté[3], séduit par Sébille. « Sagremor l'enfant »[4] est aussi régulièrement employé par la voix conteuse et souligne encore, s'il en était besoin, la jeunesse et le manque d'expérience du personnage. La même stratégie est à l'œuvre dans le roman de *Claris et Laris* qui emploie fréquemment le syntagme « li enfanz » pour désigner les deux héros[5]. De cette manière, le roman insiste sur la représentation de jeunes chevaliers en formation et souligne la dimension initiatrice des aventures décrites. Plusieurs descriptions accompagnent d'ailleurs ce procédé en insistant sur les traits juvéniles des deux amis. Ils rencontrent un nain qui, dès leur première aventure, se moque de leur jeune âge :

> « Estes vous chevaliers ?
> Bien semblez estre nouveliers
> Et aus visages damoiseles !
> Voz faces voi tendres et beles,
> Pou avez de coux receüz !
> Cil fu nices et deceüz
> Qui vos charja tel compaignie
> Et si noblement enseignie. » (v. 477- 84)

[1] Lorsque le texte donne le point de vue de Dagor, l'expression donnée est « Saigremor son damoisiel » (v. 26424).

[2] Le nom « Sagremor » véhicule un ensemble de références héritées de la tradition mais son sens, moins évident que celui d'autres noms, ne contribue pas directement à étoffer le personnage. En l'occurrence, le nom propre ne permet pas de mettre l'accent sur la jeunesse du chevalier, ce qui intéresse la voix conteuse. Sur le nom de Sagremor et ses significations, voir l'article de Marie-Luce Chênerie « Sagremor encore… », *L'Œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française, Réminiscences, résurgences, et réécritures*, Claude Lachet (dir.), Paris, Champion, p. 59-72.

[3] Il y a également dans cette expression quelque chose de plaisant. Il est amusant de voir le célèbre « Desree » en proie au doute. L'impulsivité qui distingue ce chevalier des autres n'est encore que la fougue de la jeunesse. Les termes de « damoisiel » et d' « enfant » n'ont pas encore laissé place au fameux surnom. Froissart prétend placer son intrigue dans les premiers balbutiements du temps arthurien et joue bien le jeu. Même le nom des héros les plus traditionnels semblent encore en formation. Voir les vers 25403-410, au cours desquels Dagor « se met en grant painne » de montrer à « l'enfant » comment doit se comporter un gentilhomme.

[4] Vers 24651, par exemple.

[5] Vers 933, 956, 2333, 2369 et 2837. Vers 1678-79 un proverbe cité par la voix conteuse fait encore apparaître le terme « enfant » dans le texte, dans un discours concernant les héros et leur apprentissage de l'amour : « L'enfe ainme autant la povre chose/ Con la riche, ce dit la glose. »

La comparaison féminine, fondée sur la douceur de leurs visages encore imberbes et dépourvus de cicatrices, reprend ce que les dénominations des personnages disent déjà. Le terme « nouveliers », à la rime avec « chevalier », insiste encore sur cette idée. Claris et Laris, bien qu'ils fassent montre d'une grande prouesse dès leurs premiers essais, ont encore tout à apprendre. Alors que Chrétien de Troyes n'emploie jamais de telles expressions, même pour le personnage de Perceval pourtant bien ignorant, les textes tardifs s'appliquent à peindre la jeunesse de leurs héros.

Les dénominations peuvent aussi souligner l'impossibilité d'une relation. Floriant, dont le père a été assassiné par Maragot, tombe sous le charme de Florette, dont le père, l'empereur Filimenis, est un allié du sénéchal traître. En appelant Florette « la fille de l'empereur »[1], l'auteur contraint son héros à résoudre deux difficultés. Floriant n'est encore qu'un simple chevalier, il ne peut prétendre épouser une femme d'un rang supérieur. Fils de roi, il doit reconquérir le trône que sa famille a perdu pour se hisser au niveau social de la demoiselle. Florette, en outre, est la fille d'un empereur ennemi. Ces tensions apparaissent dans la désignation de la jeune femme. Selon qu'elle est appelée par son nom de baptême, dont la proximité programme son union avec Floriant, par le nom « demoiselle », plus neutre et relevant du domaine courtois, ou par l'expression qui fait d'elle la fille d'un ennemi, Florette incarne tour à tour une amante, un type de roman courtois, ou un obstacle à surmonter.

Conter l'histoire du référent : le récit des désignations successives

Il arrive également que le roman propose plusieurs dénominations pour un même référent sans qu'elles soient toutes employées dans la diégèse. Il s'agit de lieux, de domaines et de châteaux dont le nom propre proposé dans l'intrigue succède à d'autres appellations plus anciennes. Cette succession d'informations dont la plupart ne concernent pas le référent tel qu'il apparaît dans l'aventure lui créent un passé, l'inscrivent dans une temporalité qui déborde le cadre du récit[2]. Deux stratégies apparaissent dans le roman de *Melyador*. La première consiste à doter le lieu décrit d'un passé, la seconde, à exposer sa postérité et ce qu'il est devenu dans l'époque du conteur. Une illusion réaliste se crée alors, qui fait passer le lieu de l'aventure pour une localisation authentique :

> Cepsto est uns chastiaus en Galles,
> Ou moult y a cambres et salles.

[1] Vers 4045, 4163, et 2884.
[2] Voir Florence Plet, *La Création du monde…*, *op. cit.* chp. « La Carte du temps » p. 356-368.

Julles Cesar le fist fonder
Et moult voet le lieu amender.
Il siet sus un brach de Saverne,
Qui de bons saumons le gouverne,
Et l'appella, c'est vraie cose,
Jules Cesar adont Montrose.
De puis li fu cilz noms müés:
Cepsto est cilz chastiaus nommés. (v. 10434- 43)

Deux noms propres dans cet extrait permettent de renvoyer à trois époques différentes. Jules César et ses conquêtes apportent un premier ancrage historique, qui précède le monde arthurien. « Montrose », nom créé par Jules César si l'on en croit la voix conteuse, est celui qui est aussi utilisé par les actants du récit[1]. Il crée une unité entre ces deux ères et le temps de l'intrigue se trouve par ce biais rattaché à l'histoire. Un second nom, « Cepsto », est associé dans le discours de la voix conteuse à un présent d'énonciation. Celle-ci nous narre donc des exploits qui ne sont pas de son temps. Ce dernier nom s'ancre lui aussi dans le réel, dans la mesure où l'éditrice y reconnaît Chepstow[2], ville du Pays de Galles et dont la description coïncide avec ce que rapporte le roman. L'évolution du nom peut même, dans un autre exemple, s'accompagner d'un changement de fonction du lieu. Le château du roi Hermon, qui cherche à marier sa fille, s'appelle dans le récit la « Blanche Lande ». La voix conteuse précise qu'il a depuis été nommé « Miauros »[3] et qu'il est devenu « une grande abbeÿe/ De noirs monnes bien herbegie » (v. 29015- 21).

Il s'agit moins dans ces exemples de faire percevoir un progrès civilisateur ou un recul décadent que de rejeter l'intrigue dans un passé ancien, d'autant plus ancien qu'il plonge ses racines dans l'antiquité, et que le nom qu'on lui donne dans la diégèse n'est plus celui employé au moment du récit. Les faits se seraient déroulés, selon l'onomastique, juste après le règne de César mais suffisamment proche de lui pour que soient encore employés les noms qu'il a lui-même choisis[4]. Ils se seraient aussi produits bien avant le temps de la narration, vraisemblablement le XIV^{e} siècle, les lieux ayant eu le temps de changer de nom et de fonction. Comme le revendique le prologue[5], l'histoire narrée se déroule dans le premier moment du règne d'Arthur. Le roman s'applique donc à situer les noms cités ainsi que leurs référents sur axe chronologique cohérent comme pour étayer cette affirmation initiale.

[1] Florence, maîtresse de ce domaine, est aussi appelée « demoiselle de Montrose ».
[2] Voir l'index établi par Nathalie Bragantini-Maillard dans son édition de *Melyador*.
[3] *Ibid.* Selon l'index : « Melrose, abbaye cistercienne située en Écosse sur les bords de la Tweed ».
[4] Cette digression sur le nom du domaine permet à Froissart d'introduire le motif de la *translatio studii et imperii* dans son roman.
[5] Vers 28 à 43. Les événements narrés ont lieu neuf ou dix ans avant que les noms de Lancelot ou Merlin soient connus.

Une combinatoire efficace mais peu employée

En variant la dénomination de ses référents, le texte met en place une combinatoire de la désignation. Plus que de simples fluctuations, ces variations sont le moyen de présenter un référent de manière à servir les intérêts de la narration. Loin de ne permettre que l'identification du personnage ou du lieu cité, le nom et les expressions qui le concurrencent révèlent la double nature de tout référent du récit, à la fois « composé » et « intégrant »[1]. En tant qu'« intégrant », le nom demande à être compris à un niveau qui lui est supérieur, celui du récit, lequel est encore subsumé par le vaste champ de la *matiere*[2]. En tant que « composé », il rassemble un ensemble de données que le narrateur peut vouloir convoquer dans leur intégralité ou, au contraire, masquer le temps d'un épisode afin de mettre en valeur tel trait du référent. Il ne s'agit pas seulement de reconnaître un personnage mais de voir en lui, selon le contexte, un combattant valeureux, un fils ou un prétendant. La désignation choisie oriente la lecture en affinant le processus d'identification. Particulièrement efficace, le recours à plusieurs désignations est pourtant assez peu exploité et les exemples relevés, qui concernent les protagonistes et les lieux marquants de la narration, sont peu nombreux. Certains référents, par exemple les noms arthuriens, demeurent hostiles à la variation[3]. La rigidité du signifiant signale alors peut-être la rigidité du personnage, typifié et enfermé dans une description sans nuances ni évolution. Une forme de sclérose pourrait ainsi avoir atteint les personnages les plus anciens de la tradition.

c) Selon la focalisation

Quand il ne varie pas dans le discours de la voix conteuse, le mode de désignation d'un personnage peut aussi fluctuer dans les propos des personnages. La dénomination choisie véhicule dans ce cas un point de vue particulier et révèle les lacunes de ceux qui observent la scène aussi bien que les informations dont ils disposent. Le recours à des périphrases ou à des expressions qui contournent l'emploi du nom propre apparaissent surtout dans les situations d'incognito. S'opposent alors parfois au sein d'un même épisode le nom propre d'un personnage, prononcé par ceux qui en connaissent l'identité, et une désignation périphrastique, employée par les actants dont les connaissances sont lacunaires. Dans le

[1] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », art. cit. p. 103.
[2] Cet angle d'analyse du nom nous mène aussi à l'idée de transfictionnalité, le nom permettant la reconnaissance d'un même référent dans plusieurs œuvres relevant du même univers fictionnel. Voir p. 276 *sqq.*
[3] L'exemple de Sagremor dans le roman de Froissart fait figure d'exception. Noms-clés du récit, les noms arthuriens sont condamnés à une grande stabilité. Une autre question est de savoir, s'ils n'assumaient pas la fonction de repère au sein de l'univers arthurien tout entier, s'ils seraient encore en mesure d'évoluer.

roman de Froissart, de nombreuses périphrases formées sur la description des armes des combattants tiennent lieu de nom propre pour les participants à la quête dans le discours des personnages alors que la voix conteuse emploie, quant à elle, leurs noms. Se mêlent ainsi deux systèmes, l'un citant Agamanor, l'autre mentionnant « Le Chevalier Rouge », qui renvoient au même personnage. Cette alternance souligne la permanence de l'incognito et le respect de l'anonymat, contrainte imposée dès le début du roman (v. 2891-29001), et met en scène les interrogations des spectateurs des tournois. L'incognito, que nous étudierons plus amplement dans un chapitre ultérieur[1], est propre au roman courtois. Autorisé par la variation de points de vue, il n'apparaît pas dans la chanson de geste dont le récit se fait uniquement en focalisation externe[2].

La façon dont les personnages désignent les autres actants du récit révèle également les sentiments qu'ils nourrissent à leur égard. Nous souhaitons nous attarder sur quelques dénominations qui signalent le point de vue particulier d'un personnage, et qui marquent une lecture propre des événements. Seuls deux romans proposent de telles attestations. Peu nombreuses, elles expriment le mépris, l'aversion ou encore la convoitise. Camel de Camois, « anti-héros »[3] du roman *Melyador*, est écarté des prétendants d'Hermondine par sa cousine Florée parce qu'il est somnambule. Les errements nocturnes du chevalier, par ailleurs vaillant et expert dans le maniement des armes, sont perçus comme une intolérable tare. L'aversion de la jeune femme se lit alors dans sa façon de le désigner, faisant toujours précéder son nom d'un démonstratif disqualifiant : « ce Camel ». Parfois associé à un rejet, cette appellation témoigne du dégoût de Florée pour le chevalier[4]. Cette expression, qu'elle est la seule à employer[5], établit une relation particulière entre Florée et Camel et les distingue des autres actants. Alors que la quête, dans son traitement général, se résume à la recherche du meilleur chevalier, destiné à épouser la plus belle des demoiselles, elle admet également, au regard du traitement du nom de Camel, des contours plus précis. Il s'agit moins dans l'esprit de Florée de trouver un bon époux à sa jeune cousine que d'éloigner un indésirable. C'est même en réalité la volonté d'écarter Camel qui est à l'origine de la quête. Florée, prête à tout en ce domaine, interdit à Camel de Camois de quitter sa terre pour accroître son nom, faussant dès lors la compétition, et conduit habilement le meilleur chevalier qu'elle ait repéré, Melyador, à causer la mort de Camel.

[1] Voir p. 476 *sqq.*
[2] Jane Bliss, *Naming and Namelessness in Medieval Romance*, *op. cit.* p. 7.
[3] Voir à ce sujet l'article de Florence Bouchet, « Camel de Camois, anti-héros problématique », déjà cité.
[4] Voir p. 95 *sqq.* où ces occurrences ont été traitées en détail.
[5] Rendant compte du point de vue de la demoiselle, la voix conteuse reprend aussi ce mode de désignation (v. 1607).

Sans mettre au jour de telles intentions, les termes employés par la reine dans *Floriant et Florete* retranscrivent aussi la haine qu'elle nourrit à l'égard de Maragot. Le perfide sénéchal qui tue son roi et tente de s'approprier son épouse et sa terre est traité dans les discours directs de la reine de « desloial » (v. 653) et de « traïtour » (v. 591). Ces désignations se distinguent de celles, plus neutres, employées par la voix conteuse. Cette dernière s'en tient à la mention des titres successifs portés par Maragot : « li senechaus » (v. 722), et « roi Maragoz » (v. 729). Se confrontent ainsi les points de vue des différents personnages que dépassent parfois, quand elle adopte une posture neutre, les commentaires de la voix conteuse. Sophie Marnette rappelle l'importance dans le roman en vers de ces divergences :

> La multiplicité des perceptions est aussi essentielle aux romans en vers et aux lais parce qu'elle aide à définir plusieurs types de réalités qui s'opposent et/ou se complètent pour amener à la fin du récit à une conclusion qui les transcende et exprime une vérité logique nécessaire et permanente.[1]

Le roman *Melyador* correspond en tout point à cette analyse. La façon dont les concurrents désignent l'objet de la quête dans leurs discours respectifs est révélatrice. Quand Melyador ou Agamanor aspirent à conquérir la « Bleue Dame »[2], ou la douce « Hermondine »[3], Camel voudrait quant à lui séduire « la fille le roi d'Escoce » (v. 2311). L'ambition du chevalier de Camois est sans pareille. S'il aime véritablement Hermondine[4], il s'imagine aussi régner sur le royaume dont elle est l'héritière : « Je serai encor, je le di, / Rois d'Escoce, il n'est mies fort » (v. 2425-26). Le récit classe ainsi les différents chevaliers de la quête avant même les affrontements qui doivent les départager. S'opposent en l'occurrence les compétiteurs désireux de prouver humblement leur valeur pour l'amour d'Hermondine et Camel, que son ambition et sa convoitise excluent du cadre courtois. De la confrontation des points de vue naît « une vérité » que le dénouement de l'intrigue confirme. Le meilleur chevalier, en plus d'exceller dans le maniement des armes, doit faire preuve de qualités morales indiscutables dont la modération et l'humilité. Soumises à l'esthétique générale du roman, les désignations des personnages laissent affleurer dans le jugement et les intentions qu'elles expriment quelle est la fin de l'intrigue. Malgré sa pugnacité, le parcours de Camel de Camois s'interrompt peu après le début du roman, vaincu par celui qui bien plus tard, au terme des cinq ans prévus, remporte le prix de la quête.

[1] *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale…*, *op. cit.* p. 183.
[2] Vers 3256.
[3] Vers 3375.
[4] Après sa mort, on le place au rang des morts d'amour (v. 9110 *sqq.*) aux côtés de Narcisse, Tristan, ou Achille.

3. Postures de la voix conteuse

a) Partialité de la voix conteuse

La voix conteuse emploie généralement le nom propre des référents dont elle décrit les actions. Très rares, quelques désignations axiologiques se rencontrent parfois et mettent en valeur ou critiquent un personnage. Ces attentions particulières du narrateur qui adopte le plus souvent un point de vue omniscient n'apparaissent que sporadiquement et révèlent, au détour d'un vers, la partialité de la voix conteuse. Tandis qu'il vient de passer le pont de Rigomer, Lancelot rencontre une magnifique demoiselle qui l'attend une pomme d'or à la main. La description flatteuse qu'en fait la voix conteuse laisse place, quelques vers plus loin, à deux formulations bien moins laudatives : « cele qui le cuer ot faus » (v. 6140) et « la mauvaise crestïene » (v. 6194). La jeune femme invite pourtant simplement Lancelot à s'approcher d'elle et le complimente sur sa bravoure. Petit à petit, ses véritables intentions se font jour. Elle séduit les chevaliers qui parviennent à passer le pont pour ensuite les pousser à lui donner leurs armes et les empêcher de progresser davantage dans la cité. La dernière désignation relevée apparaît à ce moment, alors que le piège est dévoilé au lecteur par la voix conteuse, juste avant qu'il ne se referme sur le héros. Il n'est pas question dans cet épisode de retranscrire le point de vue de Lancelot, qui ne comprend rien à la situation. Il s'agit plutôt, en devançant les agissements des opposants, d'orienter le récit en laissant deviner la répartition des rôles. Ces expressions axiologiques n'accompagnent pas exactement le déroulement de l'intrigue mais interviennent avec un léger décalage et anticipent les faits. En livrant de manière précoce quelques informations, elles élaborent plutôt une connivence entre le narrateur et l'auditeur-lecteur.

b) Lacunes et refus de la voix conteuse

La voix conteuse ne cherche pas toujours à nouer une relation complice avec son lecteur. Elle peut même au contraire se montrer particulièrement réticente. En ce qui concerne les noms propres dont la révélation se fait attendre, trois possibilités s'offrent à un narrateur qui choisit d'être rétif. Au moment où le nom doit surgir, alors qu'il entame la présentation du référent, il peut prétendre à sa guise ne pas connaître son nom, et ne pas pouvoir ou ne pas vouloir le dévoiler.

Ne pas savoir

La voix conteuse adopte parfois une attitude détachée à l'égard de l'histoire qu'elle raconte. Elle feint de ne pas tout connaître et crée l'illusion d'être une entité autonome qui ne coïncide pas avec l'auteur. La mention ponctuelle d'une lacune rompt également avec la monotonie d'un récit omniscient et apporte de la spontanéité à la narration. Dans *Claris et Laris*, le roi Caradoc, qui accueille chez lui les deux héros, les mène après le dîner vers une salle où se trouvent d'autres hôtes. Le narrateur précise : « Lainz ot moult d'autres barons/ Dont je ne sai nonmer les nons (…) » (v. 3033-34). De même, la voix conteuse de *Melyador* affirme ne connaître que partiellement l'identité d'un nouvel actant : « Messires Fernagus ot nom/ li chevaliers, mais son sournom/ Ne sçai nommer ne tant ne quant. » (v. 3412-14). Ces lacunes donnent l'impression que l'univers fictionnel existe en soi et échappe en partie à celui qui le décrit. Mouvant, libre d'évoluer, il est soumis aux mêmes variations que le monde réel et ne peut être totalement maîtrisé. Trop vaste pour que les informations qu'il contient soient traitées de manière exhaustive, et apte à accueillir à tout moment de nouveaux actants, le récit se présente comme un objet qui échappe au contrôle de l'instance narratrice. Selon le contexte, cette absence de vision surplombante peut rendre propice le développement d'une tonalité fantastique. Dans les *Merveilles de Rigomer*, entré en territoire irlandais, Lancelot progresse dans une terre hostile et sauvage où les lieux civilisés sont très éloignés les uns des autres. Une errance de plusieurs jours prend fin :

> Ja estoit mïenuis passee
> Quant il a devant lui trovee
> En la foriest une maison,
> Ne sai de quele region, (v. 3461-64)

L'heure de minuit et l'isolement de la demeure dans une forêt inconnue placent l'épisode à venir sous le signe de l'étrangeté. L'entrée dans l'habitation nous est décrite du point de vue de Lancelot dont le regard, après s'être posé sur un feu réconfortant, glisse sur « une figure » assise sur une natte et « (d)ont il s'est mout esmervelliés » (v. 470-71). Quatre occurrences du lexique de la *merveille*[1] se succèdent en peu de vers. Dans cet épisode, l'absence de toponyme permet le glissement entre la simple lacune d'information et la survenue de l'inconnu et de

[1] En plus de l'occurrence citée : « Mout s'emervelle que puet iestre » (v. 3480), « Quant mout esmervellies s'en fu », (v. 3482), « Qui mout s'en est esmiervellie » (v. 3502). Mais le merveilleux dans ce passage fait l'objet d'un renversement : la « figure », aussi laide soit-elle, est une créature pacifique qui redoute les chevaliers. Elle a au moins autant peur de Lancelot que Lancelot a peur d'elle. Si la *merveille* surgit d'abord du point de vue du chevalier, il devient lui-même dans un second temps un objet à la fois de crainte et d'étonnement selon le point de vue de la créature.

l'autre monde. D'une donnée précise qu'une subjectivité particulière ignore, nous passons à une manifestation échappant à l'entendement commun.

Ne pas pouvoir, ne pas vouloir

Nous avons déjà remarqué la tendance des romans tardifs à démultiplier leur personnel. Cet accroissement de population est certainement le plus remarquable dans deux romans en particulier, *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*, teintés d'une tonalité épique en de nombreux endroits du texte. Si produire des listes de noms et énumérer les membres des différentes batailles, en précisant qui la mène et quelle est sa position sur le champ de bataille, contribue fortement au sentiment de grandeur imprégnant certaines scènes, l'impossibilité de citer tous les participants au procès constitue elle aussi un moyen efficace de donner de l'ampleur au récit. Dans *Claris et Laris*, les armées romaine et arthurienne se préparent à l'affrontement le jour de le Pentecôte (v. 6196). La voix conteuse décrit les sept « batailles » romaines (v. 6252-6300), ainsi que les six corps de troupes menés par Arthur (v. 6301-39). Les affrontements sont également suivis dans le détail, accompagnés de la mention systématique des noms de ceux qui portent les coups. Au cours du combat, d'autres chevaliers accourent : « plus dix miles barons dont je ne puis nonmer les noms » (v. 6801), et deux Bretons sont tués, « dont je ne sais nommer les noms » (v. 6829). L'attention accordée aux chiffres et l'incapacité de nommer les personnages présents renforce la violence de l'affrontement dont la confusion empêche l'identification des actants. Dans cette scène épique, l'individu tend à s'effacer pour faire apparaître plus clairement les heurts entre les différents groupes. À l'image d'un spectateur qui ne serait plus en mesure de discerner les particularités des individus dans la masse formée par les combattants, la voix conteuse semble abandonner l'exhaustivité à laquelle elle se livrait dans les premiers temps de l'épisode[1].

Garder secrets certains noms peut aussi traduire la désinvolture de la voix conteuse, lassée de rendre compte des nombreux personnages du récit. Dans *Floriant et Florete*, des messagers sont déployés depuis Constantinople par Maragot pour solliciter ses alliés (v. 2849 *sqq*.). Le texte dresse la liste des lieux parcourus en précisant l'individu qu'on y rencontre. Le narrateur perd vite patience et préfère poursuivre son récit :

> Que vous je iroie contant
> Ne mes paroles porloignant ?
> Mes puis que l'eure que Dex fu nez
> Ne en la sainte Virge entrez
> Empereres, ce m'est avis,

[1] Voir p. 430 *sqq.*

N'ot tant de gent ensamble mis,
Quar il manda en la Mouree
En en terre de Galilee. (v. 2863- 70)

Le découragement qui semble envahir la voix conteuse et dont elle fait part avec une pointe d'humour, témoigne de l'effort demandé par la mention précise et régulière des forces impliquées dans les différentes aventures du récit. Il apparaît en l'occurrence impossible, ou du moins ennuyeux et fastidieux, de consigner le nom de chaque personnage convié, et de citer chaque territoire sillonné. Deux noms en fin d'extrait suffisent alors à donner un aperçu des distances parcourues par les messagers.

Que la voix conteuse se refuse explicitement à livrer une information est beaucoup moins fréquent[1]. Une seule attestation illustre cette catégorie, et apparaît sans surprise dans le roman parodique de *Rigomer*. L'attention de la voix conteuse se porte cette fois-ci sur Gauvain, neveu d'Arthur et élu de la quête auquel la fée Lorie offre de magnifiques armes. L'équipement comprend une épée sur laquelle quatre noms ont été gravés :

Del branc d'acier vos sai bien dire
Qu'il i ot .iiij. nons escris;
Ce fu Jesu et Diex et Cris.
Le quart non pas ne noumerai,
Car jo ne veul ou jou ne sai.
Mais se c'est voirs que nos disons,
Mout fu hautismes li quars nons. (v. 12910-16)

Malicieuse, la voix conteuse affirme la véracité de ce qu'elle énonce (« vos sai bien dire ») tout en insinuant que tout ceci pourrait aussi n'être qu'un mensonge (« se c'est voirs que nos disons »). L'ambiguïté de son discours est pleinement assumée lorsqu'elle précise la cause de l'absence du quatrième nom : « car jo ne veul ou jou ne sai ». Le pouvoir de la voix conteuse, entité intermédiaire dans la narration et douée du libre arbitre, se manifeste ainsi clairement, soutenu par le recours répété aux expressions de première personne. Par son instabilité, l'instance narratrice renforce l'atmosphère énigmatique développée dans le roman. Depuis les premiers temps de la quête, nous savons que Rigomer ne peut être libérée que par un seul chevalier, le meilleur de tous, dont l'identité nous est encore inconnue. Les hôtes des protagonistes, pour le décrire, ne peuvent compter que sur un ensemble de périphrases aux structures semblables[2], répétant inlassablement les qualités qu'il doit rassembler. Le nom de

[1] L'incapacité de la voix conteuse ne concerne pas que les noms. Elle est habituelle concernant l'indicible beauté des héroïnes.

[2] Voir les différentes descriptions de l'élu proposées par les hôtes successifs des protagonistes (v. 1109 « cil venra/ Qui saiges ert et biax sera (…) », v. 1321 « cil ert venus, / Qui deseur tous ert connëus/ D'armes et de chevalerie (…) », v. 2915 « cil venra, /Qui toutes les assoumera. », v. 6915 « Chil venus sera/ Qui les navrés respasera/ Et chiaus qui sont emprisonés/ Gietra fors a volenté (…) »).

l'élu est ainsi tenu secret et la voix conteuse, en refusant de déchiffrer le quatrième nom inscrit sur l'épée, prend soin de le préserver[1].

F. De l'indigence à l'opulence : absence et présence du nom

Le jeu entre la présence et l'absence[2] du nom a déjà été étudié par Florence Plet-Nicolas, Vanessa Obry, et Danièle James-Raoul[3]. Il nous importe à notre tour d'étudier la diversité des noms propres représentés dans notre corpus selon leur richesse ou, au contraire, leur pauvreté. Certains noms propres s'imposent à la lecture parce qu'ils correspondent à un personnage fortement individualisé ou parce qu'ils apparaissent systématiquement à des moments cruciaux du roman. D'autres, au contraire, ne retiennent guère l'attention et ne sont cités que le temps d'un épisode, pour donner artificiellement corps à un être de papier. Le nom, plus simplement, refuse parfois d'apparaître. Nombre d'actants se voient ainsi condamnés à l'anonymat. Trois axes d'analyse se dégagent à l'examen des occurrences. Le lien entre le nom propre et son référent conduit à étudier le mode de création des actants et le soin apporté à l'élaboration d'un « effet-personnage »[4]. La longueur du nom, sa fréquence dans le texte ainsi que la présence éventuelle d'enrichissements mènent également à une classification des noms et de leurs référents. L'étude du nom propre dans la structure du récit, et en particulier sa place en des lieux clés de l'intrigue, conduit enfin à mettre en relation sa distribution dans la narration et le travail de *conjointure* de l'auteur. Chacune de ces approches mène à une hiérarchisation des noms selon des critères qui lui sont propres.

Devant la diversité du traitement du nom, nous choisissons de commencer l'analyse qui suit par l'étude de son absence et de ses effets. Puis nous observerons quels critères permettent à un référent l'acquisition d'un nom, et dans quels contextes celui-ci peut s'enrichir. Notre intérêt se portera pour finir sur les alternatives au nom, armes, portraits ou cicatrices, qui complètent le système de désignation du récit et pallient les défauts du nom propre.

1. Inconnus et anonymes

a) La foule sans nom

[1] Il nous semble en effet que ce quatrième nom (s'il existe !) pourrait être celui de Gauvain.
[2] Nous parlons de l'absence permanente de nom, d'un bout à l'autre du roman, et non de la mise en suspens du nom, traitée avec le motif de l'incognito p. 476 *sqq.*
[3] Voir Florence Plet, *La création du monde…*, *op. cit.* p. 99 *sqq.*, Vanessa Obry, *Et pour de fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 99 *sqq.*, Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 314 *sqq.*
[4] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman…*, *op. cit.*

Il existe dans chaque roman des référents dont l'anonymat[1] est conservé d'un bout à l'autre du récit. Cette absence de nom s'illustre différemment selon les œuvres et les contextes envisagés. En contexte courtois, ou lors d'épisodes épiques, l'anonymat ne pèse pas sur des actants isolés mais sur des groupes entiers formés de combattants ou de spectateurs assistant aux tournois et aux duels. Indistincts, les référents convoqués se fondent en un ensemble qui agit comme un seul actant, tous occupant la même fonction au même instant dans le récit. La foule telle qu'elle apparaît dans un cadre courtois tient ainsi deux rôles. Spectatrice d'un tournoi ou d'un duel, elle focalise l'attention sur les personnages en action. Par le biais du regard appuyé de la foule, que son intérêt pour le fait d'armes et la prouesse attire sur les lieux des affrontements, les protagonistes se trouvent mis en valeur. Le procès se dédouble dans le récit, à la fois conté par le narrateur et commenté par les spectateurs dont il nous rapporte simultanément les déclarations. Dans le roman de *Melyador*, avant même de connaître une gloire diffusée par le discours des hérauts, les performances des chevaliers entrés dans la compétition sont une première fois validées par les commentaires du public. Les demoiselles, assistant au combat entre Camel et Gratien, se livrent à une expertise :

> Les damoiselles qui la sont
> Dïent : « Vela cop bien jetté ! » (*Mel.* v. 5967-68)

Leur regard revêt une importance telle que l'action s'interrompt tant que les spectatrices n'ont pas pris place :

> On attendi tant que Floree
> Et ses damoiselles ossi
> Se furent mises ou parti
> La ou d'usage elles venoient
> Quant les batailles regardoient
> Des chevaliers aventureus. (*Mel.* v. 5931- 36)

Aux côtés de Florée, personnage essentiel du roman, se tient une assemblée féminine dont l'approbation est nécessaire au bon déroulement de la quête. Ce ne sont pas seulement les victoires accumulées qui signalent la compétence du chevalier. La qualité des coups portés, l'attitude et l'allure générale du combattant importent. Les délibérations qui ont lieu avant la remise des prix le montrent bien et les témoignages du public féminin sont cruciaux. La narration de la voix conteuse ne suffit pas ; l'excellence semble ne pouvoir être reconnue que « devant dames et demoiselles » (v. 5940)[2]. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, le public

[1] Pour une étude de l'avènement de l'anonymat dans la littérature médiévale, voir Danièle James-Raoul « L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes », *Façonner son personnage au Moyen Âge…*, *op. cit.* p. 135- 144.

[2] Le nom des domaines accueillant certains de ces tournois est évocateur : « Signandon » et « la Garde » soulignent l'importance du regard, du spectacle et de l'interprétation dans le monde dépeint par *Melyador*.

constitué de ducs et de comtes se presse pour assister au duel entre Lancelot et le « Chevaliers as Armes Trebles » :

> Quant li pars fu aparelliés
> Et tous li pules arengiés,
> Ensi con jou le vos devis,
> Les .ij. chevaliers, ço m'est vis,
> Commanda l'on aller ensamble. (*LMR*, v. 5515-19)

À nouveau, l'affrontement, signalé par le son du cor, ne peut avoir lieu si aucun témoin n'est présent[1]. La position du lecteur, à ce titre, fait en quelque sorte l'objet d'une projection dans le récit. Spectateur-auditeur d'événements dont il semble qu'ils prennent vie sous ses yeux grâce à la spontanéité de la voix conteuse, il se trouve lui aussi convié à la consécration des héros du roman.

La foule anonyme, qui n'est finalement constituée d'après les informations qui nous sont données dans le texte que de référents d'un rang social élevé, fait de la quête de la « Bleue Dame » comme de la quête de Rigomer de véritables spectacles[2]. L'errance individuelle cède ainsi la place au milieu mondain. La foule, en plus de constituer un ensemble d'individus indéterminés sur lequel se détache l'unicité du héros parfaitement individualisé et doté d'un nom, permet l'introduction du faste et de la fête dans le récit. Dans le roman de Froissart, des messagers envoyés par Arthur annoncent la tenue d'un banquet :

> Par tout s'espardent ces nouvelles
> As dames et as damoiselles,
> As signeurs et as chevaliers. (v. 2560- 62)

La circulation de l'information et l'emploi sur deux vers des catégories sociales privilégiées par le roman courtois, montrent le prestige de la cour arthurienne. Plus loin dans le roman, « [d]amoiselles et damoisiels » (v. 13156) revêtent également leur plus belles parures pour un souper au château. La permanence de ces figurants, toujours nombreux, rehausse le récit en rendant attractif l'univers romanesque dépeint. Peuplé de gens de noble naissance avides de se divertir et d'admirer les actions d'éclats qui contribuent à la réputation de leur classe, l'univers fictionnel tel qu'il apparaît dans le roman dresse un portrait pour le moins flatteur du monde courtois.

---

[1] Plusieurs catégories sociales sont mentionnées. Le public est ainsi constitué de « chevaliers », de « puceles », de « sergents », de « dames » et de « borgois » (v. 5412-16). La noblesse et l'apparat dominent cependant : « Ne vos avroie hui mais conté/ Le ricoise qui iluec fu./ La peust on avoir veu/ Tant chevalier de grant vallance,/ Tante dame cortoise et france,/ Tante puciele de valor/ A gent cors, a fresce color! » (v. 5420-26).

[2] Voir Nathalie Bragantini-Maillard, « Les tournois de *Melyador*, ou l'originalité d'une stéréotypie stylisée », *Le Moyen français, revue d'études linguistiques et littéraires*, 68, 2011, p. 12-22.

La complète indistinction toutefois semble impossible. Peuplant à moindre coût des romans aux univers particulièrement vastes, les masses mises en mouvement par le récit demandent, au moins, à être quantifiées. Deux procédés sont repérables. Le premier consiste à citer, sans qu'ils prennent corps dans le texte d'une manière ou d'une autre, un certain nombre d'actants, des chevaliers vaincus le plus souvent, qui soulignent par leur échec la grande vaillance de celui qui sort vainqueur de l'épreuve. Dans le roman de *Floriant et Florete*, vingt chevaliers (v. 1421) ont ainsi tenté, en vain, d'anéantir le Pellican avant que le jeune héros n'arrive sur les lieux.

Une seconde approche impose de dénombrer cette fois les actants en présence. Si le recours à l'indétermination et au pluriel permet déjà l'introduction du grandiose dans la description d'une cour, la mention de nombres considérables ajoute encore au faste exprimé. Dans *Floriant et Florete*, mille dames séjournent au palais (v. 1326), et vingt-six rois prennent place à table (v. 6156) sans qu'ils soient nommés. Le procédé est aussi fécond en contexte épique où les différentes compagnies, menées par les protagonistes et les grands noms de la matière arthurienne, semblent s'enrichir à l'envi d'inconnus qui accourent et gonflent les rangs. Des chevaliers par centaines, voire par milliers, déferlent sur les champs de bataille. Le roman contrebalance alors l'indistinction des référents par la mention de quantités hyperboliques. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, un tournoi en préparation aux portes de Rigomer accueille sept-cents chevaliers (v. 10104), puis la voix conteuse en dénombre deux mille (v. 10153). Lors du combat qui fait s'affronter les Bretons et les forces maléfiques de Rigomer, Keu assiste au débarquement de créatures fantastiques et monstrueuses. Plus de quatre mille de ces gardiens s'attaquent aux Bretons (v. 10449). Des ethnies, fictives et merveilleuses dans l'ensemble[1], caractérisent ces êtres, mais aucun n'est individualisé ni pourvu d'un nom propre. Leur appartenance à des tribus imaginaires produit un sentiment d'altérité[2] qui renforce encore la bravoure de ceux qui les combattent. Au-delà de la simple mise en valeur d'un protagoniste, qui ne paraît que plus exceptionnel placé au milieu d'inconnus similaires, une altérité peut naître de l'anonymat et souligner la mise en danger du héros. Participant du faste et de l'épique de certains épisodes, l'anonymat sert donc aussi la tonalité fantastique en signalant, par l'absence de nom, l'incapacité à définir et à identifier le référent.

[1] « Li Chenelius », « li Pismëis », « li Covus », « li Torvains », « li Boncus », « li Popelicans », « li Cornus », « li Moines » (v. 13669 *sqq.*)

[2] Voir Danièle James-Raoul, « L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman … », art. cit. p. 354. L'altérité naît aussi bien d'un référent monstrueux ou d'une créature inhumaine, que d'un référent humain d'une autre culture, les deux se confondant d'ailleurs souvent.

b) Non-lieux

Vanessa Obry considère à juste titre que « le sens de l'attribution d'un nom ne peut être considéré comme identique pour chaque personnage ni pour chaque œuvre. »[1] Il en va de même, parfois, pour l'anonymat. La plupart des romans à l'étude montrent un goût particulier pour la mention de toponymes jusqu'à couvrir pour certains une part importante du monde connu. Un texte se démarque de ces volontés d'expansion et présente, contrairement aux autres romans, une toponymie plutôt restreinte. *Cristal et Clarie*, pour la quinzaine d'aventures narrées dans le roman, donne treize toponymes. Plusieurs de ces noms ne relèvent pas de la géographie de l'intrigue. Quatre noms ont une fonction rhétorique et intègrent une comparaison ou une hyperbole (la France et l'Angleterre v. 7494 et 4710, la « Romenie » v. 5875, et « Paenime » v. 5960). Deux indiquent la provenance prestigieuse d'une étoffe (« Alexandrie » v. 3318, et « Constantinople » v. 4677). Parmi les sept autres, seuls cinq indiquent un territoire traversé par le héros : « Valfondee », nom du domaine de la belle Olympa, les noms du « Castel Malpas »[2] et de sa forêt « Maltrepas », ainsi qu'« Abilant », nom du royaume du père de Clarie. Les deux derniers toponymes indiquent quant à eux l'origine de Cristal (« Zuave ») ou intègrent le surnom d'un opposant (« Brias de la Froide Montagne »). Sur les quinze aventures, seules six sont donc associées à un toponyme.

Contrairement à la cartographie de l'Irlande et au cheminement clairement balisé de Lancelot dans *Les Merveilles de Rigomer*, lui aussi en quête d'un objet inconnu et fantasmé, la cartographie du roman de *Cristal et Clarie* semble bien pauvre. Si quelques noms ont vocation à spatialiser l'intrigue en délimitant zones de confort et zones de danger[3], ils demeurent rares dans le roman et ne suffisent pas à offrir au récit un ancrage concret, ni à feindre la circulation du personnage d'un domaine à l'autre. Comparé aux récits de Chrétien de Troyes, le roman de *Cristal et Clarie* ne semble pourtant pas si lacunaire. Comme nous avons déjà pu le constater, les récits du maître champenois sont bien plus modérés que les romans tardifs quand il s'agit de nommer[4]. *Cristal et Clarie* semble pris entre deux traditions, celle des premiers romans ne citant que peu de noms propres, et la tendance des romans tardifs en vers, auxquels pourtant il appartient, qui se distingue par un afflux de noms conséquent. La faible densité des noms le démarque donc des textes contemporains. Sa parenté avec les premiers textes demande aussi à être examinée :

[1] *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 122.
[2] Qui devient par la suite « Castel Preudon ».
[3] De manière assez évidente pour « Mal Pas », « Mal Trepas », et « Froide Montagne ».
[4] Voir annexe B.

> If, to the author and his audience, it encapsulated the essence of medieval romance, to many modern scholars who regard romance as a literary form with a social and moral function, *Cristal et Clarie* might be said to preserve the trappings of romance without its real essence.[1]

Le roman de *Cristal et Clarie* s'approprie de nombreux éléments relevant de la matière de Bretagne et semble à première vue suivre les étapes traditionnelles du roman arthurien : un jeune homme prometteur et de haute naissance mais dont le talent n'a pas encore été éprouvé s'aventure en territoire inconnu, en quête d'une demoiselle. Initiation chevaleresque et amoureuse vont ainsi de pair. Le rythme des aventures et leur contenu ressemblent à ce que l'on peut lire ailleurs dans les récits arthuriens. Malpas existe également, sous une forme différente, dans le *Tristan et Yseut* de Béroul, et l'association d'un opposant à l'imaginaire de la montagne est aussi un *topos*[2].

Toutefois, la pauvreté des noms de lieux modifie les données habituelles du roman arthurien. Comme désincarné, le roman ne cherche pas à enraciner son récit dans un univers fictionnel construit, luxuriant, établi sur une toponymie traditionnelle. Il ne comporte pas non plus ces quelques touches de réel apportées par des toponymes réalistes qui donnent corps aux aventures décrites. Placer au centre de l'intérêt l'initiation amoureuse du personnage plus encore que son apprentissage de la maîtrise des armes peut avoir modifié le fonctionnement du récit. Le sentiment de déréalisation qui se dégage à la lecture de ce roman naît en effet dès le prologue. Un long développement sur l'amour précède le récit à proprement parler. Nombreux sont les romans qui présentent un discours allégorique en prélude à la narration[3] mais ces passages demeurent assez courts et les allégories convoquées, distribuant éloges et blâmes aux temps passés et présents sont d'un emploi topique. Le propos allégorique qui débute *Cristal et Clarie* diffère de ces prologues en ce qu'il se déploie sur plus de quatre cents vers et fait entendre un discours qui, s'il reste convenu, est rédigé à la première personne et se concentre non sur les maux d'une époque ou sur la nostalgie d'un passé mais sur l'amour exclusivement. Ayant écarté d'emblée les valeurs chevaleresques qui se trouvent ailleurs convoquées dès le prologue sous la forme de noms abstraits[4], le roman se tourne vers un sentiment unique et personnel, sans ancrer son propos dans le discours collectif et les idéaux

[1] Busby Keith, « *Cristal et Clarie* : a Novel Romance ? », art. cit. p. 99-100.
[2] Ajoutons, comme le remarquent l'éditeur du roman et Géraldine Toniutti (voir *Pour une poétique de l'implicitation…*, *op. cit.*), les nombreuses « implicitations » du roman qui paraît chercher à s'approprier, sans utiliser pourtant aucun marqueur identifiable tel que le nom propre, la matière arthurienne. Plusieurs romans de Chrétien de Troyes, tels que le *Chevalier au Lion* ou *Érec et Énide* sont copiés à la lettre et intégrés au texte qui, pas le nombre et la taille de ses emprunts, ne semble être qu'un tissage de morceaux choisis.
[3] Pour ce qui est de notre corpus, *Melyador, Claris et Laris* ou encore *Floriant et Florete* se livrent tous trois à l'exercice (voir p. 56 *sqq*.).
[4] Honneur et Prouesse sont parmi les plus fréquents.

sociaux du Moyen Âge. Là se trouve un premier écart, qui déplace subtilement le point de vue adopté habituellement par le roman de chevalerie.

En outre, succède à ce prologue déjà abstrait un rêve qui donne naissance à la quête principale du roman[1]. Le départ en quête ne s'appuie donc pas sur l'obligation morale de secourir une demoiselle ou de venir en aide à un chevalier. Il ne se fonde pas non plus sur la venue d'un étranger à la cour : la motivation du roman reste intérieure, née dans l'esprit du personnage. La dynamique entière du roman en semble bouleversée. La quête décrite est avant tout la poursuite d'un rêve et la tentative de l'élucider. Les pensées du héros[2], livrées lors de son cheminement entre deux épreuves, allant d'une obsession absurde à la révélation du sentiment amoureux, constituent déjà une progression narrative, peut-être même la seule ou du moins la plus importante du roman. Cristal est parfait en tout point dès le début du récit. Les péripéties et les combats ne constituent dès lors que des passages obligés, des motifs attendus du lecteur mais ils ne constituent pas l'enjeu de la quête. Le cheminement du héros, toujours voué à la réflexion sur l'amour et aux désordres qu'il provoque, toujours tendu vers Clarie, représente la finalité principale du récit. Les repères spatiaux, au même titre que certaines aventures creuses et convenues, perdent de leur utilité dans la mesure où le processus qui retient l'intérêt se fait au sein de la conscience.

Si elle peut sembler le signe d'une usure ou d'une transgression du modèle courtois[3], la carence du texte en toponymes peut aussi bien manifester le déplacement d'un centre d'intérêt. Le récit, maintenant en apparence la forme d'un roman chevaleresque nourri de tradition, puise aussi son énergie à d'autres sources[4] et n'investit pas complètement le modèle sur lequel il se construit. S'ouvrant sur un discours subjectif où s'élabore un « je » sentimental, fondé sur une expérience onirique, le roman s'émancipe de codes qu'il ne reprend que partiellement. La succession des aventures vécues par Cristal, pour un lecteur imprégné des romans de Chrétien de Troyes comme des romans postérieurs, peut paraître une

[1] Voir Mireille Demaules, *La Corne et l'Ivoire, Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2010, p. 217 *sqq.*

[2] Elles prennent souvent la forme de monologues dans lesquels le personnage s'interroge sur les sentiments qu'il sent se développer en lui.

[3] On ne se donne plus la peine de nommer et de distinguer des lieux topiques presque interchangeables et un peu gratuits. D'autres aspects, dont certains sont aussi liés au nom propre, nous invitent également à voir de la parodie, au sens de détournement, dans ce récit. Voir l'article de Christine Ferlampin-Acher « *Cristal et Clarie* et *Perceforest* : un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave », *« Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees »*, *Hommage à Francis Dubost*, Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan, et Jean- René Valette (dir.), Paris, Champion, 2005, p. 225-245.

[4] Par exemple, *Athis et Prophilias*, la *Chanson d'Amors*, le *Lai du Conseil*, et le *Lai de Narcisse*, ainsi que *Partonopeu de Blois* auxquels *Cristal et Clarie* emprunte un certain nombre de vers. Pour une liste des emprunts voir l'introduction de l'édition citée p. L-LX et Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation…*, *op. cit.* p. 160.

coquille vide. Sa richesse se mesure dans l'écart, parfois subtil, que signale par exemple le manque de toponymes.

c) Demoiselles, écuyers et messagers

Sans prendre part à la formation d'une foule ni faire partie de personnages remarquables, certains référents, situés dans un entre-deux actantiel, conservent également l'anonymat tout au long du roman. Pourvus d'une fonction au sein du récit, ils interagissent avec le héros sans que leur action ne leur permette d'accéder au nom. Ils gravitent dans l'entourage éloigné du héros ou de l'héroïne, et sont généralement chargés de tâches concrètes mais qui apportent peu à l'intrigue. Ils portent des messages, nourrissent et soignent les chevaux, secondent une noble dame. Ces demoiselles et ces écuyers n'ont souvent pas de nom, ce qui signale leur limite ontologique. Ils ne s'animent que grâce au héros, par le service qu'ils peuvent lui rendre, une fois qu'ils sont entrés en contact avec lui[1]. À l'instar des demoiselles étudiées par Bénédicte Milland-Bove, leur nature est purement fonctionnelle[2]. Quand ils font leur entrée dans le récit, leur position sociale ou leur rôle suffit à les définir. Dans *Claris et Laris*, la voix conteuse signale que quatre romains, accompagnés de dix écuyers (v. 5755), font route vers la Bretagne, envoyés par l'empereur Théreüs à Arthur pour qu'il se soumette. L'itinéraire qu'ils suivent est donné dans le détail, mais le nom de ces êtres n'est pas connu. De même, plus tard dans le roman, une fée charmée par Laris décide d'enlever le chevalier et de le retenir auprès d'elle en Brocéliande. Lorsque ses compagnons entreprennent sa libération, ils rencontrent sur leur chemin plusieurs « vilains » chargés de garder le détenu. S'ils sont encore une fois dénombrés, leur nom est passé sous silence :

> A l'entrer de la chambre fors
> A deus vilains et granz et fors
> Qui cele chambre garderont,
> Ja jour ne la desfermeront
> Se Madoyne n'i veult entrer
> Pour a son doz amis parler.
> A la pierre qui est la porte
> De la valee grant et forte
> Ra .IIII. vilains parcreüz,
> Fiers et estouz et parceüz. (v. 8357- 66)

Le contexte de la forêt sauvage, la fonction de gardien, la carrure impressionnante et la témérité décrites correspondent en tout point au type du « vilain », tel qu'il se rencontre déjà

[1] Voir Philippe Hamon, pour qui le personnage anonyme forme un système avec un autre personnage (*Le Personnel du roman…*, *op. cit.* p. 134) ainsi que Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant…*, *op. cit.* p. 173.
[2] *La Demoiselle arthurienne…*, *op. cit.* p. 64. S'il existe, le nom, inutile à l'intrigue, est un détail mentionné en passant, comme preuve de la compétence de l'auteur et de sa connaissance de l'histoire.

dans *Yvain*. Ces actants, contrairement à la foule parfois convoquée dans les textes, ont l'avantage d'être caractérisés. Les particularités spécifiées ne permettent toutefois en rien de les distinguer comme individus. Elles insistent au contraire sur leur adéquation avec un type, un emploi fréquent dans les récits, dont le rôle et le sens sont immédiatement identifiables, et qui n'appelle pas d'interprétation supplémentaire[1]. Le nom ne leur est donc d'aucune utilité. Il ne s'agit pas de donner vie à un personnage dans ces passages, mais simplement de placer judicieusement et de manière efficace un rouage du récit, nécessaire à la bonne marche de la narration, et qui ne doit en aucun cas retenir l'attention du lecteur.

Il arrive cependant que certains de ces actants accèdent au nom. Les noms choisis s'ils donnent un supplément de vie aux types qui en bénéficient, ne suffisent pas à les distinguer en tant qu'individus. Les demoiselles de compagnie des héroïnes, ainsi que celles que doit secourir le héros, sont parfois nommées. Ces noms sont conventionnels, construits sur le même modèle, décliné sans fin. Le sémantisme des prénoms véhicule toujours l'idée de blancheur et de beauté. Rien ne distingue en ce domaine Florée, rencontrée dans *Melyador*[2], de Florence, secourue par le protagoniste, ou de Fleur Désirée, citée au début des *Merveilles de Rigomer* et secourue elle aussi par un grand chevalier. Rien ne distingue non plus Blanchandine d'Argente, dans le roman de Froissart. Toutes deux occupent la même fonction et portent un nom marqué par la lumière. La proximité va parfois jusqu'à l'homonymie. Deux Lynarde, l'une sauvée d'un *luiton*, l'autre reine et mère de celle qui a été sauvée, coexistent dans *Cristal et Clarie*. Une forme abrégée en « Narde » est aussi présente, nom d'une châtelaine, de même qu'une anagramme en « Narilde », désignant une autre demoiselle secourue par le héros. La similarité des noms accompagne la parenté de ces personnages, voués à jouer les mêmes rôles dans le roman. Le nom propre, alors, perd sa fonction première et nommer ces personnages, à cause de la proximité de leurs appellations, équivaut finalement à les laisser dans l'anonymat. Des confusions naissent parfois de ces similarités et le lecteur peine à distinguer une première Argente d'une seconde, ne remarque pas immédiatement que Florée, dame éplorée (v. 4781) dans *Melyador* n'est pas Florée, cousine d'Hermondine et

[1] Sur la notion de type, voir Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, « Philosophie et langage », 1994. Voir aussi la définition proposée par Bénédicte Milland-Bove, *La Demoiselle arthurienne…*, *op. cit.* p. 61, et pour une approche du type concernant la chanson de geste lire François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XIe – XVe siècle)*, Paris, Champion, 2011, qui définit le type comme un « cadre théorique chargé d'incarner, par des paroles et des actes, certaines valeurs ou idées » (p. 86).

[2] À distinguer de l'instigatrice de la quête.

instigatrice de la quête[1]. L'identification, quant elle est possible, ne peut passer que par le relais d'un autre personnage[2]. L'auteur, d'ailleurs, ne cherche pas toujours à dissiper ces doutes et souligne, en laissant au lecteur le soin d'éclaircir la situation, le peu de conséquences de ces désagréments et par là même l'interchangeabilité de ces actants[3].

Il arrive cependant que le nom soit le signe d'une promotion du personnage. Il lui permet alors de se distinguer de la cohorte d'écuyers et de demoiselles cités dans les romans. Lorsque l'actant désigné joue un rôle spécifique, il s'extrait de sa classe et accède à un nom qui l'individualise[4]. Dans le roman de *Melyador*, les écuyers des concurrents favoris sont nommés, de même que certaines demoiselles et quelques messagers. Lansonnet, écuyer de Melyador, ainsi que Bertoulet, écuyer d'Agamanor, se caractérisent par leur rôle de conseiller. Plus que de simples écuyers, ils conseillent leurs maîtres en amour et les conduisent, par leur écoute et leurs remarques avisées, à prendre conscience de la naissance de leurs sentiments[5]. Daisy Delogu observe d'ailleurs qu'ils commentent les créations poétiques de ces chevaliers[6]. Loin de n'être que les spectateurs des actes du héros, ils participent pleinement à son accomplissement et se montrent capables d'analyse et de théorisation. Plus encore, dans le cas de Lansonnet, ils sont force de proposition. Celui-ci, en réponse au désir de Melyador d'entrer en contact avec Hermondine sans vouloir dévoiler son identité, lui propose de se grimer :

> « Sire, dist il, premierement
> Il nous fault cangier voirement
> Nostre abit, il n'est mie doubte,
> Et prendre une ordenance toute
> Et l'estat de .II. marcheans,
> Cotes a plois larges et grans. » (v. 11934-39)

Les rôles s'inversent. L'écuyer n'est plus un actant de second plan dont l'existence est conditionnée par ses interactions avec d'autres personnages. Il devient un adjuvant

---

[1] Bénédicte Milland-Bove observe la fragilité de ces noms non solidifiés par la tradition dont les variations, fréquentes dans les manuscrits, accentuent encore l'échec de l'identification. *La Demoiselle arthurienne…*, *op. cit.* p. 65.

[2] *Ibid.* p. 77.

[3] *Ibid.* p. 61 : Le désintérêt pour le personnage féminin s'étudie par opposition au personnage masculin. L'anonymat de l'un est une économie du récit, tandis que celui de l'autre se constitue en motif littéraire qui appelle une interprétation.

[4] Voir Vanessa Obry, *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 100.

[5] Par exemple, vers 3256 *sqq.* pour Lansonnet et 13424 *sqq.* pour Bertoulet. Voir Daisy Delogu, « Armes, amours, écriture. Figures de l'écrivain dans le *Méliador* de Jean Froissart », *Médiévales*, 41, 2001, p.133-148 : Lansonnet, en plus de commenter les créations de son maître, théorise sur la poésie. Il maîtrise sa terminologie et affirme qu'elle plonge, comme la prouesse, ses racines dans l'amour. Voir également l'introduction de l'édition de Nathalie Bragantini-Maillard, p. 257. Que « Lansonnet » et « Bertoulet » soient des diminutifs des noms de baptême des deux écuyers, « Lanson » et « Bertoulz », accentue la relation particulière qu'ils ont nouée avec leurs maîtres.

[6] Voir également Silvère Menegaldo, « Amateurs et professionnels: la composition poétique selon le *Meliador* et les *dits* de Jean Froissart », *Actes du colloque international "Jean Froissart", Lille 3 - Valenciennes), Perspectives médiévales*, 2006, p. 179-201.

considérable, initiateur du protagoniste et moteur de l'intrigue. Son identité s'étoffe en même temps que son rôle acquiert de l'importance. Le nom propre, moins conventionnel que ceux vus précédemment, entérine cette évolution.

d) Protagonistes de second ordre et quêtes multiples

L'anonymat permanent peut aussi concerner des personnages protagonistes du récit. Ces actants occupent le premier plan de l'aventure, mais celle-ci se situe sur un deuxième ou troisième niveau narratif. Elle peut s'intégrer à la quête principale et constituer une étape de sa réalisation, ou se développer parallèlement à elle, et mettre en scène un ou plusieurs de ses personnages dans un épisode sans lien avec l'intrigue principale du récit. Alors que le protagoniste de la quête principale accède au nom tôt ou tard, celui d'une aventure secondaire demeure quant à lui dans l'anonymat. Il en résulte une structuration efficace de la narration. Le nom, par sa présence ou son absence, éclaire ainsi l'organisation des romans à quêtes multiples[1]. La composition des romans de *Claris et Laris* et des *Merveilles de Rigomer*, dont on a pu dire qu'ils semblaient « filandreux et monotones »[2], peut être analysée sous cet angle. Elle révèle alors une architecture complexe mais relativement stable et régulière.

Au premier niveau narratif correspond la quête principale du roman. Dans *Claris et Laris* deux amis cherchent à éprouver leur valeur en se rendant chez le roi Arthur. L'un d'eux souhaite en particulier s'éloigner de la reine dont il est épris. Ces personnages, ainsi que ceux avec lesquels ils interagissent, sont toujours nommés et ces référents peuvent avoir droit à de longues descriptions[3]. Nous connaissons en effet l'identité du roi et de la reine de Gascogne dont sont originaires Claris et Laris, ainsi que celle du roi de Bretagne et de ses chevaliers, et le nom des principaux opposants tels que la fée Madoine.

Un second niveau narratif est constitué des ramifications et digressions du récit, formées de quêtes secondaires qui se développent en marge de l'intrigue principale. Par exemple, après une introduction à la cour d'Arthur couronnée de succès, Laris est retenu

[1] Voir Douglas Kelly, « Multiple Quests in french Verse Romance : *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », art. cit. Voir également Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…, op. cit.* p. 314, et son article « L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman … », art. cit. p. 142. Pour Danièle James-Raoul, la hiérarchie actantielle ne fonctionne pas entre les personnages de deuxième cercle (seconds rôle) et troisième cercle (figuration). Nous remarquons à notre tour que dans nos textes les personnages de second et troisième cercles sont peu distingués. De ce point de vue, la distribution du nom à l'œuvre dans *Claris et Laris* mais aussi dans *Les Merveilles de Rigomer* ne s'éloigne guère, malgré la longueur de ces romans, de celle proposée dans les romans de Chrétien de Troyes.

[2] La citation porte sur *Les Merveilles de Rigomer*, voir l'article de Dominique Boutet dans le *Dictionnaire des littératures*, Paris, Bordas, 1984, p. 1934.

[3] De même, dans *Les Merveilles de Rigomer*, la quête principale impose aux chevaliers d'Arthur de libérer la cité de Rigomer. Ceux-ci disposent toujours d'un nom, de même que ceux qu'ils rencontrent sur leur parcours.

prisonnier par Tallas (v. 20376 *sqq*.), roi du Danemark[1]. Une compagnie de plusieurs hommes se forme pour le sauver[2] et rétablir ainsi la dynamique initiale du texte fondée sur les aventures conjointes de deux amis. Trois compagnies de dix chevaliers, parmi lesquels de nombreux héros d'Arthur, se forment puis se dispersent pour tenter de retrouver Laris. Les aventures individuelles vécues par chacun sont alors rapportées par la voix conteuse qui se prête à un travail de *conjointure* soigné. La narration adopte l'organisation suivante. Après la formation d'un ensemble de trente chevaliers, la voix conteuse répartit les preux en trois groupes de dix, traités les uns à la suite des autres :

> Ore est droiz que nos revenons
> Aus .x. premerains compaignons (…). (v. 20482-83)

Le récit se subdivise ensuite en dix épisodes, un par chevalier. Au début de chaque segment, la voix conteuse commence par citer le nom propre du chevalier protagoniste, héros de la quête principale qui se voit confier une aventure individuelle lorsqu'il part à la recherche de Laris. Claris part le premier, son aventure individuelle nous est narrée dans la foulée :

> Mes or diromes tote voie
> De Claris premerainnement
> Qui chevauchoit dolentement. (20508-10)

Puis celle de Gauvain :

> Gauvains, ce nos conte l'esoire,
> Chevauche droit lonc sa mémoire (…). (v. 20736-37)

Les aventures particulières se succèdent ainsi[3], toutes structurées de la même manière, et intégrées au récit premier par les mêmes procédés. Une nouvelle section est ensuite annoncée, consacrée aux dix chevaliers suivants[4] :

> Or est droiz que nous redisons
> De leur autres .x. compaignons (…) (v. 23157-58)

À nouveau, à chaque épisode correspond un nom prestigieux, mis en valeur par le travail de conjointure, au seuil de l'aventure :

---

[1] Il a déjà été ravi une première fois (v. 8219- 8474), qui a donné lieu à une première quête générant les aventures particulières des onze chevaliers partis le secourir (v. 8475-12950). L'organisation des aventures est conforme à ce que nous observons ici pour la seconde quête, qui compte quant à elle une trentaine de chevaliers.

[2] De même, dans *Les Merveilles de Rigomer*, Arthur autorise Gauvain à partir au secours de Lancelot, emprisonné dans les souterrains de Rigomer. Il part avec sept chevaliers, dont les aventures, qui n'ont plus rien à voir avec la libération de Rigomer et de leur ami, nous sont contées une à une de la même façon que dans *Claris et Laris.*

[3] La première dizaine d'aventures (v. 20482- 22915) se compose de celles de Claris, Gauvain, Yvain, Sagremor, Agravain, Gaheriet, Guerrehès, Brandalis, Caradoc, et Le Laid Hardi.

[4] Lucan Li Bouteillier, Keu, Bedoier, Gales le Chauve, Mordred, Ydier, le Noir Chevalier, Cador, le roi au Cercle d'Or, le roi de Northumberland. Ces épisodes vont du vers 23165 au vers 25424.

Lucans li bouteilliers erroit,
Laris a son pooir queroit. (v. 23165- 66)

Puis le narrateur entame la dernière dizaine d'épreuves, construite également sur dix personnages clés[1] :

Si parleromes de ceus
Derrier .x. qui Laris queroient
Un et un les ramembrerai,
Si con le livre conterai. (v. 25639-42)

Sur chaque nom issu de la quête principale se greffe une aventure particulière qui fait intervenir ses propres protagonistes, héros de second cercle, qui n'apparaissent que le temps de l'épisode. Ceux-ci, contrairement aux personnages de la quête principale, n'ont aucune singularité. Ils n'ont en général pas de nom et, s'ils sont nommés, leur désignation reste convenue. L'aventure particulière de Mordred le montre surpris par les frères d'une jeune femme alors qu'il tente de la violer (v. 23897 *sqq*.). Ni la demoiselle ni ses frères n'ont droit à un nom. De même, lorsque Gales Le Chauve (v. 23799 *sqq*.) vient en aide à une jeune femme éplorée dont l'ami a été assassiné, les noms de la demoiselle, de celui qu'il venge et de ceux qu'il vainc sont passés sous silence. En revanche, dans l'épisode qui lui est consacré (v. 22704 *sqq*.), le Laid Hardi fait la rencontre d'un mauvais chevalier dont le nom programmatique et assez banal, « Desdaigneus du Chastel Fort » (v. 2290-91), suffit à motiver l'affrontement entre les deux hommes. Le nom alors ne lève pas véritablement le voile sur l'identité de l'opposant mais il permet plutôt de le classer, en l'occurrence dans la catégorie fournie des « Orgueilleux ». Ce nom propre n'en est pas vraiment un : loin de participer à l'élaboration d'un personnage, il ne fait que convoquer un type littéraire destiné à mettre en valeur le véritable héros. Dans chacune de ces aventures, la distribution du nom propre permet, tout en démultipliant les péripéties présentées dans le roman, de sauvegarder sa cohérence en maintenant l'attention sur les protagonistes de la quête principale. Anonymes ou stéréotypés, les actants qu'ils rencontrent n'appartiennent pas aux héros traditionnels, et ne se hissent jamais au niveau des jeunes chevaliers loués par le roman. Condamnés à l'oubli sitôt l'aventure terminée, ils ne servent que de prétexte et forment une assemblée ordinaire vouée à rehausser le caractère exceptionnel du héros.

Un troisième niveau de quêtes voit le nom disparaître totalement. Enchâssées et dépendantes du second niveau narratif, ces aventures prennent place dans le discours de personnages de second rang. Vaincus ou libérés par le héros au cours d'une quête secondaire,

[1] Le roi Eliduc d'Irlande entame cette nouvelle série (v. 25643), puis sont narrées les péripéties de Gallegantin, Calogrenant, Érec, Cligès, Dodinel, Aglu des Vaux, Tor, Le Beau Mauvais, et Bretiau. La série prend fin vers 28090.

ces actants lui content leur histoire et créent de cette manière un troisième niveau narratif. Leur récit, même s'il met en scène des personnages en un lieu donné, ne comporte jamais aucun ancrage. Aucun nom propre ne peut y être relevé. Lorsque les sœurs bannies de leur abbaye expliquent à Aglu des Vaux qu'un chevalier les opprime, celui-ci reste anonyme (v. 26957 *sqq*.). De même, lorsque la demoiselle vengée par Gales le Chauve explique la cause de la mort de son ami, elle ne donne aucun nom.

Le nom propre se montre moins fréquent au fur et à mesure que le récit change de palier narratif. L'absence de nom des héros de second et troisième cercle, ou la présence plus rare de noms topiques et clichés, contraste avec les noms répétés et régulièrement mis en valeur des protagonistes de la quête principale. Si l'absence de nom permet parfois de mettre en place une hiérarchie des personnages, il nous semble que dans le roman à quêtes multiples elle vise surtout à hiérarchiser les aventures narrées[1]. La disparition du nom signale ainsi surtout que l'on s'éloigne de la quête principale. Toute information qui ne peut directement s'intégrer dans cette structure d'ensemble paraît devoir être évacuée par le texte. Le nom propre d'un actant de passage, sans aucun lien avec la quête initiale, n'a de ce fait pas lieu d'être mentionné. Une lecture fondée sur ce système montre qu'on ne peut pas, d'un point de vue structurel, reprocher aux romans à quêtes multiples une succession monotone et linéaire des aventures, comme tend à le faire le lecteur moderne. La composition du récit s'appuie plutôt sur un enchaînement d'épisodes de premier, de second voire de troisième niveau narratif, dont le degré d'enchâssement par rapport au récit premier se traduit par la présence ou l'absence d'un nom propre, son originalité ou sa fadeur. L'absence de nom propre, dans ces conditions, soutient l'architecture générale du roman[2]. Elle permet la démultiplication des personnages et l'étoffement de l'intrigue sans perdre le lecteur dans un foisonnement de noms propres[3]. Les entrelacs de la narration, en fondant chaque épisode sur la présence d'un seul protagoniste nommé, forment autant de chapitres que la présence d'un grand nom sert à

[1] Vanessa Obry constate pour son corpus qu'il est « impossible de voir une totale concordance entre importance et nomination ». *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 105-106. Le rapport entre niveau narratif (c'est-à-dire importance de l'aventure racontée) et nomination est évident dans certains de nos romans, mais il ne fonctionne pas partout. *Cristal et Clarie*, *Melyador* ou *Floriant et Florete* ne présentent pas ce type d'organisation.

[2] Dans ce roman, comme dans *LMR*, un décompte des personnages contribue à souligner la structure de la quête. Dans *LMR*, en particulier, le compte est à rebours et le nombre de compagnons se réduit d'une unité à chaque aventure. Voir Christine Ferlampin-Acher, « La table ronde dans *Les Merveilles de Rigomer* », dans *La Table Ronde après Chrétien de Troyes*, W. Kibler (dir.), *Cahiers de Recherches Médiévales*, t. 14, 2007, p. 49-59. Voir p. 439 *sqq.*

[3] Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 359.

identifier[1]. Le rythme de la narration y gagne en dynamisme. Si l'auteur prend parfois le temps de développer certains épisodes[2], d'autres au contraire s'enchaînent avec rapidité. Les trois sessions de dix aventures racontées dans *Claris et Laris* progressent ainsi à un rythme soutenu, permis par l'économie de noms et de caractérisations et le maintien de la focalisation, malgré l'élaboration à chaque fois d'une histoire complète et autonome, sur le seul personnage de la quête principale.

Certains protagonistes du second cercle semblent toutefois contredire cette analyse et nous permettent d'affirmer que ce procédé, aussi régulier soit-il, admet parfois quelques transgressions. Il arrive en effet qu'un personnage de second rang soit doté d'un nom qui relève de manière moins évidente du cliché. Thoas, ennemi d'Arthur s'en prend tout d'abord à Brandalis (v. 9590 *sqq*.). Cet ennemi possède un nom quelque peu original[3]. En réalité, ce personnage qui semble être un opposant ordinaire, destiné à disparaître à la fin de l'épisode, prend au piège les chevaliers d'Arthur un à un. De l'opposant ponctuel et éphémère il devient au fil du roman un personnage clé récurrent, ennemi de l'ensemble des protagonistes. Thoas, tout d'abord adversaire insignifiant, finit par occuper un rôle d'envergure. Qu'un nom lui soit attribué dès la première aventure en est le signe.

Plus tard dans le roman, la fée Madoine piège par des hallucinations terribles plusieurs chevaliers de la quête[4]. Deux hommes sans nom servent son projet et sont combattus puis vaincus par Claris (v. 17213). Ils coopèrent, expliquent le stratagème et le projet de la fée, et se mettent au service du chevalier. Le texte les désigne alors comme « les .ii. chevaliers » (v. 18096), appellation légitime considérant leur enracinement dans une aventure de faible importance. Mais leur situation évolue. Séjournant avec Claris et Laris chez un hôte dont la jeune fille est convoitée par un odieux voisin, ils prennent les armes et le récit les montre tous les quatre dans la bataille. Les deux inconnus forment avec les protagonistes un quatuor. Après leur victoire commune, à l'aube de nouvelles aventures, « les .ii. chevaliers » acquièrent un nom :

> Claris et Laris s'atorna
> De lor armes moutl lieement
> Et lor compaignon ensement

[1] Ce travail de *conjointure* est en partie soutenu par les choix ornementaux retenus dans les manuscrits. Dans *LMR* comme dans *CL*, une initiale colorée ou dorée orne souvent le nom du héros de la quête principale quand commence la quête secondaire qui lui est dévolue. Voir p. 80 *sqq.*

[2] Les épisodes de la quête principale.

[3] Il ne se compose pas des sèmes de l'orgueil ou de la violence qui nourrissent souvent les noms des mauvais chevaliers.

[4] Claris croit assister impuissant à l'enlèvement de Lydaine, dont il est épris, Gauvain apprend la fausse nouvelle de la mort de son père.

Dont li uns ert Datis clamez
Et Delïon l'autre nonmez. (v. 18372- 76).

Compagnons d'armes des protagonistes, ils intègrent à leurs côtés la quête principale et contribuent à l'illustration d'une chevalerie fondée sur l'amitié virile. La modification du statut narratif s'accompagne ainsi d'une évolution de la dénomination[1], désormais constituée d'un nom propre. Plus encore, ces noms aux sonorités proches leur donnent accès aux mêmes procédés de mise en valeur que les héros éponymes[2]. Miroirs de Claris et Laris, ils dédoublent alors au sein du récit la poétique du duo mise en œuvre dès le départ en quête des jeunes chevaliers.

2. Personnages nommés : diversité des relations entre le nom et le référent

Lorsqu'il apparaît dans le texte, le nom propre peut prendre plusieurs formes. Appellation simple, nom composé et cité dans son intégralité, titre nobiliaire ou encore nom inscrit, gravé ou peint, échappant au temps : ces simplifications et ces enrichissements du nom compliquent l'opposition entre absence et présence du nom propre qui ne suffit plus à rendre compte des possibilités offertes par le récit. Selon les contextes, selon le référent auquel il renvoie et selon le moment de l'intrigue, le nom propre peut adopter une forme plus ou moins riche et plus ou moins complexe. Si certains noms s'enrichissent de titres et de surnoms et se déploient tout le long du vers, d'autres en revanche semblent abandonnés par la voix conteuse qui leur préfère, après pourtant s'être donné la peine de nommer son personnage, une simple appellation formée d'un groupe nominal. Si certains noms évoquent au lecteur une personnalité particulière, des traits distinctifs et un passé, d'autres au contraire paraissent désincarnés. Si la plupart enfin, sont mentionnés dans le discours de la voix conteuse ou d'un personnage, quelques uns sont extraits de cette oralité pour être inscrits et conservés sur des registres ou des épées. L'aptitude de la narration à moduler les effets du nom propre[3]

[1] Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 139-147.
[2] Par exemple, la juxtaposition des deux noms « Datis » et « Delïon » ou l'usage marqué de la coordination, montrant leur union (v. 18433, 18543, 18712, 18818, 19671, 20123), et les jeux de rimes et de symétrie avec les noms de Caris et Laris (v. 18719- 21 et 18818-25).
[3] Cette réflexion se nourrit des travaux de Vincent Jouve (*L'Effet-personnage…*, *op. cit.*). Son approche portant sur des textes modernes, il nous faut garder à l'esprit les spécificités du récit médiéval qui ne sont de fait pas prises en compte dans son étude. Les romans que nous analysons sont tous composés en vers et non en prose, et la psychologie des personnages est bien moins développée que dans le roman moderne. Pour une synthèse sur le personnage médiéval, voir Claude Roussel, « La catégorie du personnage dans la littérature médiévale », *Le personnage dans les récits*, Yves Reuter (dir.), CRDP de Clermont-Ferrand, 1998, p. 11- 33, et l'avant propos du volume dirigé par Chantal Connochie-Bourgne, *Façonner son personnage au Moyen Âge*, *op. cit.* Il y est notamment précisé qu'entre la fin du XII^{e} et le XIII^{e} siècle la notion de personnage s'enrichit de la réflexion philosophique, théologique et juridique sur la personne et de la reconnaissance progressive de l'individu au sein du groupe social. Pour les textes qui nous occupent, plus tardifs, le passage du mythe au roman et du type au particulier est récent et encore en travail. Voir p. 234 *sqq.*

transparaît dans ces nuances. Des degrés du nom propre se détachent selon la cohérence et la richesse des informations qu'il véhicule. Les noms propres de nos romans proposent ainsi différents modes de dénotation, de l'identifiant un peu terne et sans véritable contenu à la dénomination soignée et lourde de références.

a) Étiquettes illusoires

Tout nom propre, qu'il soit inventé ou non, suscite une impression de vérité[1]. Nommé, le personnage s'appréhende comme un « signe vide que le récit remplit peu à peu »[2]. Il arrive couramment qu'aucun apport du texte ne vienne combler ce vide, qu'aucune information supplémentaire ne vienne se greffer sur les indications initiales. Le nom demeure alors une « baudruche », un « leurre narratif »[3] et ne permet en aucun cas de rendre compte de l'unicité du personnage. La caractérisation du référent ainsi désigné le situe entre l'anonymat des foules et le statut nettement individualisé du héros. Il s'agit d'emplois et de types qui se trouvent dans l'entourage du héros et que l'on fait graviter autour de lui pour générer un effet de réel. Il atténue la frontière, parfois trop nette, entre le héros sur lequel se focalise le roman et les personnages de second ou de troisième rang qui demeurent dans l'anonymat. Les noms sélectionnés relèvent alors du stéréotype et ne varient jamais, à l'image de leur référent qui ne subit aucune évolution. La vacuité du nom est telle que la voix conteuse l'abandonne rapidement au profit d'expressions classifiantes[4]. Celles-ci pallient l'inefficacité d'un nom propre qui ne permet pas l'identification du référent, rendu inutile par la faible quantité d'informations qui lui est attachée. Dans le roman de *Claris et Laris*, une reine oppressée fait demander de l'aide auprès d'Arthur :

> (…) « Seingnor, par m'ame,
> La reÿne Blanche, ma dame
> Qui maintient toute ceste terre,
> Est si fort chargiee de guerre,
> L'envoie tot droit en Bretaigne (…). » (v. 820- 24)

Après cette rapide mention, elle n'est plus nommée par son nom qu'à sa dernière apparition dans le roman, lorsqu'elle raconte à la cour d'Arthur comment ses hommes, accompagnés de Claris et Laris, ont vaincu son ennemi (v. 4599). Le rôle du nom propre se résume dans ce cas à celui d'un signet, inaugurant un nouvel épisode et marquant sa fin. Entre ces deux apparitions, ce référent qui reparaît pourtant à plusieurs reprises au cours d'une aventure qui

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage…, op. cit.* p. 110- 111.
[2] *Ibid.* p. 115.
[3] Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes..., op. cit.* p. 318.
[4] *Ibid.* p. 359.

dure près de mille cinq cents vers[1], n'est jamais désigné par son nom propre. Pourtant, cet actant se montre plus téméraire que ne le sont habituellement ceux de son type. Blanche s'éprend de Claris et lui déclare sa flamme (v. 1574-1615). L'expression « la reine », utilisée aussitôt après la première mention du nom propre, est toujours employée malgré l'initiative du personnage. En n'évoquant que son statut et en lui refusant temporairement l'accès au nom propre, le récit condamne la reine à n'occuper qu'un second plan. Malgré sa déclaration amoureuse, le personnage de Blanche peine à acquérir de l'épaisseur, typifié par une désignation qui ne s'intéresse qu'à son rang social. Les sentiments qu'elle nourrit pour Claris ne sont en réalité pas voués à donner naissance à une idylle courtoise qui accompagnerait l'épanouissement du héros. Ils sont plutôt le moyen de faire advenir, dans un cadre devenu propice grâce à la déclaration d'une autre, le souvenir de la femme aimée :

> Quant Claris entent la roÿne
> Qui li enquiert de son covine,
> Touz li vait li cuers tresaillant,
> Par un pou ne li vet faillant,
> Car de sa dame li remembre
> Si n'a sor lui vaine ne membre
> Qu'il sente, tant est esbahiz. (v. 1616- 22).

L'amour qu'éprouve Claris pour Lydaine depuis les premiers vers du récit est en effet régulièrement ranimé[2]. Exprimer le statut de l'actant est en l'occurrence plus pertinent que de recourir à son nom. Il permet notamment de souligner que Claris, par amour pour Lydaine, refuse la proposition d'une reine. Si Blanche semble éprouver des sentiments qui lui sont propres, ceux-ci ne sont destinés qu'à mettre en valeur ceux que ressent déjà le protagoniste. Individualisé par un nom propre, doté d'un pouvoir d'action et de parole, le personnage de la reine amoureuse semble à première vue compléter l'univers romanesque et contribuer à son étoffement. Doué d'une volonté propre et d'une intériorité, il attire tout d'abord l'attention et paraît se mouvoir dans le récit avec la même liberté que les protagonistes mais son champ d'action est en réalité très limité. Les éléments qui le particularisent ne sont finalement qu'une feinte. Ceux-ci servent moins à singulariser Blanche en tant que personnages qu'à permettre une interaction suffisamment nourrie avec le protagoniste pour mettre en valeur ses propres caractéristiques. L'intérêt que ce type d'actants suscite tout d'abord, lorsque le lecteur croit encore que le personnage peut s'étoffer, n'a finalement lieu d'être que pour rejaillir ensuite sur le protagoniste.

[1] De la demande d'aide au départ des troupes après leur victoire (v. 820- 2318).
[2] Par exemple, peu après son départ de la cour, un cadre bucolique bercé par le chant des oiseaux permet à Claris de plonger librement dans ses pensées (v. 753 *sqq*) : « Quant Claris entent les doz sons/ Et les douz chans des oiseillons, / De sa dame li resovint, / Sa voie oublier li covint. » (v. 763- 66).

b) Efforts de particularisation

Un effort de particularisation est toutefois perceptible chez certains personnages auxquels la complexité du nom confère parfois une certaine consistance. Plusieurs noms propres peuvent être employés simultanément pour les désigner. En quelques touches, ceux-ci gagnent en profondeur. Deux personnages, appartenant à deux types différents, illustrent ce procédé assez rare. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, une jeune femme a reçu en baptême le nom d'« Ingle », auquel est préféré le surnom « Flor Desirée ». Dans le même roman, un immense chevalier, gardien des landes de Rigomer, est couramment appelé le « Chevalier as Armes Trebles », mais il déclare se nommer « Jorans Li Faibles ». Il est courant de rencontrer dans les romans médiévaux pour un même référent une succession de noms propres différents, ou la cohabitation, au sein d'une appellation composée, du nom de baptême et d'un surnom. Dans les cas présents, les différents noms permettent de confronter une identité première, véhiculée par le nom de baptême, et une seconde définition de l'être fondée sur la perception qu'ont de lui les autres actants et matérialisée par un surnom.

Ingle est une jeune femme de noble naissance, sans caractéristique notable. Son autre nom, utilisé par tous au contraire du premier, souligne en revanche sa grande beauté et le désir qu'elle suscite chez les hommes, ce qui la conduit à être convoitée par les voisins de son père. « Le Chevaliers aus Armes Trebles », quant à lui, est un combattant hors pair qui demeure invaincu jusqu'à ce qu'il affronte Lancelot. Il est de très grande taille et une triple armure[1] montre son opiniâtreté au combat. Cette identité confectionnée par la collectivité ne rend pas compte de la nature profonde du chevalier qui « ocist les forts et les faibles » (v. 5307) en dépit des préceptes de la chevalerie. Il est aussi lâche. Le duel contre Lancelot prend d'abord la forme d'un combat à l'épée. Sûr de lui, le chevalier aux trois armures déchante quand il s'aperçoit de la maîtrise de Lancelot. Il pense avoir l'avantage à la lutte, et jette son épée et son écu. Les deux hommes en viennent au corps à corps mais à nouveau la performance de Lancelot prend le chevalier par surprise :

> Et quant li grans chevaliers voit
> Que Lanselos luitier savoit,
> Dont s'est perchus et porpensés
> Que il avoit luitié assés
> Et que il plus ne luiteroit,
> Que le piour en averoit.
> Sus resaut äireement

[1] La façon dont il s'arme est précisément décrite, en prenant soin de compter chaque élément afin de vérifier la mention « triple » (v. 5273- 5290). Le poids de cette armure, que seul un géant peut supporter, est tel que lorsqu'il monte à cheval il brise ses étriers.

Et l'escu et l'espee prent (…). (v. 5735-42)

Ce n'est qu'au terme du combat que le chevalier révèle son nom marqué par la faiblesse, « Jorans Li Faibles », à Lancelot. En l'occurrence, la cohabitation du nom de baptême et du surnom reflètent la complexité d'un personnage dont, paradoxalement, le surnom attribué par la collectivité ne correspond guère à la nature profonde. Un écart manifeste se fait jour entre la réalité du chevalier, présomptueux, lâche et dépourvu d'honneur, et ce que les habitants de Rigomer en perçoivent, un être puissant, impressionnant par sa taille et son ardeur au combat. À la surenchère du « triple » s'oppose l'insuffisance du « faible ». La juxtaposition des noms propres montre alors l'ambivalence du personnage et laisse même entendre que le nom peut être parfois trompeur.

Dans d'autres cas, cette juxtaposition peut aussi au contraire renforcer le sémantisme présent dans chacun des noms et rehausser la fadeur habituelle des types littéraires. Le Fier Orgueilleux, enchanteur vindicatif dans *Claris et Laris* est aussi appelé « Dampnas », un nom proche du verbe « dampner »[1]. Ces deux noms propres, loin de se contredire, confirment la mauvaise nature de l'enchanteur, réputé pour sa violence et sa puissance[2]. L'orgueil suggéré par le surnom, parmi les pires péchés, n'est pas non plus sans lien avec l'étymon du nom de baptême, qui évoque les conséquences de ses excès. Le personnage identifié devient ainsi, par le surplus de sens né des différentes appellations, un parangon, le modèle accompli de l'ennemi le plus redoutable.

c) Noms riches, noms complexes : un indicateur sur le statut du référent ?

La richesse et la complexité d'un nom reposent sur une multitude de paramètres. Le nom peut être volumineux, remarquable par son sens, sa forme ou ses sonorités, ou s'appuyer sur un titre qui, accolé à l'anthroponyme, signale l'importance sociale et parfois littéraire du personnage. Tout comme l'absence de nom indique la faible importance de son référent dans l'intrigue, on serait tenté de penser que la richesse de la dénomination, quelle que soit la forme qu'elle prenne dans le texte, soit une indication fiable concernant le statut du référent dans le récit. De même que l'anonymat établit l'existence purement fonctionnelle du personnage, de même un nom propre travaillé indiquerait que le référent occupe un rôle de premier plan dans le texte, que le lien entre le référent et le nom est plus étroit. En réalité, l'équivalence entre traitement du nom et importance narrative du référent ne semble

[1] Le toponyme qui désigne son domaine, le « Château Périlleux », complète cette harmonie.
[2] Il est précisé qu'il fait trembler la terre (v. 3361 *sqq.*).

fonctionner que pour les personnages anonymes et les types. Il apparaît qu'aucune règle ne peut être définie pour les autres actants du récit. Cela tient en partie au fait qu'un nom propre peut s'enrichir ou s'appauvrir selon les besoin au fil du texte de sorte qu'un même nom, et de fait son référent, peuvent être tantôt mis en valeur, tantôt placés en retrait. Outre les expansions du nom, que l'auteur est libre d'ajouter quand bon lui semble, les éléments constituant la dénomination peuvent aussi se développer ou être réduits. Le titre d'un personnage et son surnom sont ainsi utilisés par intermittence, laissant parfois le nom de baptême apparaître seul dans le texte. Il s'agit à présent d'examiner ces accessoires du nom, d'observer à quels moments du récit ils se manifestent, et de déterminer leur impact sur la poétique du nom propre dans nos romans.

Dénomination simple et double dénomination

Noms simples et double dénomination se côtoient dans l'ensemble du corpus. Cette disparité touche tout d'abord les personnages les plus anciens de la tradition. À la simplicité du nom de Gauvain s'opposent ainsi « Lancelot dou Lac », formé sur un nom de lieu, « Kex li Sénéchaus » ou « Lucan li Bouteilliers », construits à partir de la fonction de leur référent à la cour, et « Idier li fils Nut », qui porte une indication sur le lignage du personnage. D'autres noms omettent le nom de baptême du référent et limitent son nom propre au seul surnom, comme « Le Laid Hardi » et « Le Beau Mauvais ». Cette variété de dénominations, présente dès les romans de Chrétien de Troyes se retrouve aussi dans les romans qui présentent un personnel inédit. *Melyador*, dernier roman arthurien en vers, emploie également les deux types de nomination. Plusieurs appellations ne comprenant aucun surnom, comme « Aramé », « Agamar », « Albanor », « Balastre », ou « Conses », contrastent ainsi avec les noms « Camel de Camois », « Dagor le Gris », ou « Fromonde la Grise ». De même dans *Claris et Laris*, les noms des deux héros et d'autres personnages moins importants tels que « Nador », « Delion », ou « Alon » se distinguent par leur composition simple de « Salatrée la Senée » et « Matidas de la Roche Perdue », plus complexes. Dans cette variété, on ne distingue guère les noms des protagonistes des noms de personnages secondaires ou de figurants. Le nom « Melyador » ne contraste pas avec « Agamanor », nom de son principal concurrent dans la quête, ni avec « Lucanor », simple figurant. Les noms « Claris » et « Laris » se fondent dans l'ensemble de noms dissyllabiques proposés par le récit qui les met en scène[1].

[1] « Datis », « Ladas », « Lidas », « Ladis », pour ne citer que ceux dont les sonorités sont les plus proches des noms des héros.

Si le nom d'un personnage secondaire ou figurant peut adopter bien des formes, celui d'un protagoniste des romans tardifs a un trait remarquable : il ne comporte jamais de surnom. Des expansions viennent parfois se greffer au nom de baptême, mais elles ne donnent jamais lieu au figement qui constitue la double dénomination. Dans la mesure où tous les personnages qui disposent d'un nom imposant ne quittent jamais le second voire le troisième cercle de l'intrigue, nous pouvons dire que le volume du nom, ou sa longueur, signalent plus une lacune du référent qu'une surenchère dans l'élaboration du personnage. Les noms les plus étoffés, et donc les plus descriptifs, pallient en réalité l'insuffisance du référent. Ils comblent le vide de la référence, proposent une forme de richesse à travers le signifiant – en termes de longueur du nom, de sémantisme, ou de sonorités – qui se substitue à la vacuité du signifié, référent stéréotypé et comme privé de consistance[1]. Frotaus le Gris est un simple chevalier gardien de gué. Salatrée la Senée est une fée de *Claris et Laris* qui ne fait qu'accompagner la véritable ennemie, la fée Madoine. Les noms les plus longs et qui occupent le plus le vers désignent donc paradoxalement les personnages qui occupent le moins le récit. Dans le cas de telles expressions, la richesse du nom est inversement proportionnelle à l'importance de son référent dans la narration.

La possibilité d'écourter le nom et de faire varier sa forme complique l'analyse. À la diversité des dénominations s'ajoute une souplesse qui rend le nom propre ajustable aux besoins du récit, quel que soit par ailleurs le statut du référent dans le roman. Les doubles dénominations se trouvent ainsi tronquées, privées du surnom, en certains endroits du texte. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Lancelot peut être désigné par son prénom seul aussi bien que par sa double dénomination, « Lancelot du Lac ». Le nom propre, lorsqu'il est donné dans sa longueur, quelle que soit l'importance narrative du référent, contribue ainsi souvent à structurer la narration en marquant les temps forts de l'intrigue. Généralement, le nom propre se déploie lorsque son référent fait son entrée dans le récit ou lorsque la voix conteuse, réalisant son travail de *conjointure*, passe d'un personnage à l'autre. Se succèdent ainsi nom donné au complet, apparaissant au seuil de la nouvelle péripétie, et appellation tronquée, une fois l'histoire lancée. Le nom écourté rythme la narration tandis que l'appellation entière, occupant une large proportion du vers et le débordant parfois, ménage un temps de pause et souligne les articulations du récit. Ces variations se rencontrent dans *Claris et Laris*, dont

[1] Nous avons déjà noté ce désir de combler le vide dans l'étude des anonymes. Il se matérialise alors par le besoin de chiffrer les actants et de les faire former des ensembles, qu'il s'agisse de quelques messagers, de quelques gardiens, ou de centaines de spectateurs et de combattants.

nous avons étudié l'organisation des quêtes secondaires[1]. Chaque chevalier au nom composé qui se voit confié une aventure individuelle est d'abord introduit par son nom complet. Une fois l'aventure entamée, la voix conteuse n'a plus recours qu'au seul nom de baptême : « Lucans li bouteilliers » (v. 23165-66) devient au cœur de l'aventure « Lucans »[2]. Le procédé est systématiquement employé lors des différentes quêtes. « Mesire Keus li senechax » nous est donné au complet et enrichi d'un titre lorsque le personnage entre en scène (v. 10073), puis est réduit à « Keu » durant le reste de l'épisode[3]. L'utilisation du nom propre dans *Les Merveilles de Rigomer*, autre roman à quêtes multiples du corpus, est tout à fait semblable[4].

Dans *Claris et Laris* comme dans *Les Merveilles de Rigomer*, le nom propre peut retrouver sa pleine longueur au cours de l'aventure lorsque le héros doit être mis en valeur. Il suffit généralement que le chevalier décline sa prestigieuse identité pour que son nom se développe[5], mais il peut aussi s'étendre pour souligner une action d'éclat ou un comportement remarquable. Au terme du combat auquel il se livre dans la quête secondaire qui lui est consacrée, le nom de Gaudin s'allonge pour souligner la victoire du chevalier : « Comment Gaudins, li Bruns, vainqui/ Les .iiij. gaians que jo di. » (*LMR*, v. 8590-91). Dans *Claris et Laris*, celui de Keu gagne aussi en longueur lorsque l'épisode qui lui est dévolu mentionne son trait de caractère le plus fameux. Alors qu'il doit dormir seul en pleine forêt, Keu râle et peste contre tout ce qui l'entoure. L'auteur rehausse cette attitude typique du sénéchal en utilisant à nouveau, pour un instant seulement, la désignation complète de son personnage : « Ainsi dist Keus li seneschax/ Qui trop iert fel et desloiaux » (v. 10135).

Valeurs et usage des titres nobiliaires

Chaque roman emploie des titres nobiliaires qui précisent le nom propre. D'un point de vue historique, peu de titres sont traditionnels de la matière arthurienne. « Sire » comme adresse au roi Arthur et « mesire » ou « monsignor » devant le nom de certains de ses chevaliers sont les seules occurrences que l'on rencontre de manière récurrente dans les romans de Chrétien de Troyes[6]. « Mesire » est dans ces textes le privilège de trois

[1] Voir p. 185 *sqq.*
[2] v. 23179, 23189, 23195, 23207…
[3] v.10109, 10136, 10162, 10167, 10172…
[4] Vers 14 le narrateur annonce une « Lancelot del Lac partie ». Sagremor, quand commence l'aventure qui lui est dédiée, est appelé « Sagremor, li Desreés » (v. 7608), puis « Sagremor » seulement au cours de l'épisode. De même, « Yvains, li preus, del Leoniel » (v. 8573) est réduit à « Yvain », « Gaudins, li Bruns, de le Montaigne » (v. 8863), à « Gaudin », « Cligés qui de Greces fu nes » (v. 9113) à « Cligès ». Les exemples sont nombreux.
[5] Par exemple dans *LMR*, Lancelot (v. 1875, 2216, 3789…) et Sagremor (v. 7708-9).
[6] Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant…*, *op. cit.* p. 37 *sqq.* Sur les emplois de « sire » et « mesire » du XII[e] au Moyen Âge tardif, voir Lucien Foulet, « *Sire*, *Mesire* », *Romania*, 281 :1, 1950, p. 1-48 et p. 180-221. Pour

personnages fondateurs. Le titre nobiliaire crée ainsi une élite au sein de la Table Ronde. Pour Marie-Luce Chênerie,

> le seul vocable de chevalier –valorisé par la fiction– paraissait donc devoir unir toute la noblesse autour de sa vocation guerrière, idéalisée ; il engageait à une réalisation individuelle, que de toutes façons une noblesse plus ou moins haute venait justifier.[1]

La classe sociale sélectionnée par la fiction pour accomplir les aventures narrées signale déjà en elle-même la qualité des actants. L'ajout d'un titre « mesire » grandit donc encore le prestige de ceux qui en bénéficient. Il instaure une hiérarchie sociale parmi les membres de la Table Ronde en distinguant les chevaliers chargés d'une haute fonction à l'image de Keu, sénéchal du roi, et dont l'ascendance est prestigieuse, comme Gauvain, neveu d'Arthur, ou Yvain, fils du roi Urien. Il définit également une élite littéraire, constituée des héros fondateurs de la tradition arthurienne. Gauvain et Keu sont déjà présents, avant même les romans de Chrétien de Troyes, dans les œuvres de Wace et de Geoffroy de Monmouth. Trois de nos romans gardent trace de cette particularité : en dépit des nombreux actants cités dans *Floriant et Florete*, *Les Merveilles de Rigomer* ou *Claris et Laris*, seuls ces trois chevaliers[2] sont appelés « mesire ». Les emplois spécifiques de ce titre font ainsi pour certains textes partie de l'horizon d'attente de la matière arthurienne.

Les Merveilles de Rigomer choisit pour protagonistes les chevaliers d'Arthur, et fait de Gauvain l'élu d'une quête destinée à rénover la Table Ronde. Cette configuration du récit légitime le privilège du titre « mesire » accordé à Gauvain dans le texte. *Floriant et Florete* et *Claris et Laris* ne font en revanche apparaître ces mêmes personnages que de manière épisodique. Gauvain ne tient qu'un second rôle dans chacun de ces romans. Son expérience et sa sagesse font de lui le parrain des nouveaux venus à la cour[3]. Sa fonction se limite à y accueillir les nouveaux chevaliers et à mettre en valeur leurs exploits en combattant à leurs côtés. Keu, lorsqu'une aventure lui est consacrée, amuse le lecteur par les revers que lui causent sa langue bien pendue et son mauvais esprit[4], mais son action sert plus le

---

une étude de ces termes chez Chrétien de Troyes voir en particulier p. 16- 30. L'auteur remarque que dans les romans *Érec et Énide*, *Le Chevallier de la Charrette* et *Cligès*, le titre « mesire » est la propriété exclusive de Gauvain. Dans le *Chevalier au Lion* en revanche Keu et Yvain bénéficient aussi du titre. Dans le *Conte du Graal*, Keu, Yvain et Gauvain ont tous trois droit au titre mais le nombre d'occurrences concernant Gauvain dépasse de loin celles des deux autres chevaliers (p. 20-21).

[1] Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant…*, *op. cit.* p. 39.

[2] Une occurrence dans *Claris et Laris* concerne aussi le Laid Hardi (v. 7532).

[3] Dans *FF*, Floriant est reconnu au cours d'un tournoi malgré sa volonté d'y participer incognito. C'est Gauvain qui empêche que le secret ne s'ébruite pour protéger le jeune homme (v. 2200 *sqq.).* Plus tard, alors que Floriant découvre son identité et l'assassinat dont a été victime son père, Gauvain ainsi qu'Yvain proposent leur services pour l'aider à venger son père et libérer sa mère (v. 2577 *sqq.*).

4 Par exemple v. 10073 *sqq.* dans *CL.*

divertissement du lecteur que la progression de l'intrigue. Il n'est jamais question dans ces deux romans de placer sur le devant de la scène d'anciens chevaliers de la Table Ronde. « Mesire » reste pourtant accolé à leurs noms tandis que les jeunes héros, s'ils font la preuve de leur prouesse et de leur bravoure, n'accèdent jamais à ce titre. Réservé aux anciennes élites, « mesire » est de toute évidence ressenti comme un invariant de la tradition sur lequel ni le rôle des personnages ni la forme de l'intrigue n'ont la moindre influence. Ce figement ne l'empêche pas pour autant de participer à la *senefiance* des récits. *Floriant et Florete* et *Claris et Laris* mettent en scène de jeunes chevaliers qui désirent parachever leur formation. Le motif du « bel inconnu » développé dans *Floriant et Florete* ainsi que l'insistance de *Claris et Laris* sur les traits juvéniles de ses protagonistes contrastent avec l'assurance et l'expérience suggérées par le recours à « mesire ». Nouvelles recrues et chevaliers avertis se complètent ainsi. Les uns apportent un peu de fraîcheur à un modèle ancien ; les autres fournissent à des noms inconnus du lecteur un ancrage dans univers romanesque familier.

Cristal et Clarie ne cite aucun nom propre arthurien. Le titre « mesire » y est pourtant employé et n'apparaît qu'auprès du nom du héros, trois fois dans le roman sans qu'aucune de ces occurrences ne signale un fait particulier[1]. L'enjeu hiérarchique du titre demeure et signale les nobles origines de Cristal ainsi que sa supériorité sur tous les chevaliers rencontrés. Les valeurs de « mesire » qui se rattachent à la tradition arthurienne et au plaisir de la référence littéraire sont en revanche évacuées au profit de la seule promotion du héros.

Le roman de Froissart étend quant à lui le procédé à de nombreux personnages. Tous les chevaliers du roman, quel que soit leur rôle dans l'intrigue et le degré de prouesse dont ils font preuve au cours du récit voient le titre « mesire » accolé à leur nom[2]. Le titre ne permet plus d'établir de hiérarchie entre les personnages mais conduit plutôt à un ennoblissement général des participants de l'intrigue, tous devenus prestigieux et remarquables. Située dans une temporalité qui précède les grandes heures de la Table Ronde, l'histoire s'établit dans un âge d'or[3] où ne se côtoient que des chevaliers d'exception. La généralisation du titre « mesire » participe de cette idéalisation en faisant du personnel du roman le lieu d'une projection fantasmée de l'aristocratie. Au lieu de limiter la focalisation à un seul héros, *Melyador* s'applique à peindre le portrait de toute une classe, magnifiée par les pratiques de la quête amoureuse et du tournoi mondain. L'écriture de Froissart répond aux attentes du

[1] Il surprend une jeune femme en pleurs dans la forêt avant d'apprendre son histoire et de la venger (v. 3773) ; une jeune femme s'apprête à lui demander son identité (v. 4441) ; il prend la parole pour reprocher sa folie à un chevalier (v. 6971).
[2] Par exemple v. 1152 « Messires Camel de Camois », v. 12801 « Messire Tangis de Sormale », v. 13581 « Messires Lyones », v. 14176 « Monsigneur Gerpin », v. 18786 « Messire Housagre et Panfris »…
[3] Voir Nathalie Bragantini-Maillard, éd. cit. p. 284 *sqq.*

lectorat de la fin du Moyen Âge en retranscrivant dans le schéma de l'intrigue et dans les appellations des personnages les aspirations d'une aristocratie en quête d'idéal. Michel Pastoureau a montré l'« enromancement » arthurien qui s'est emparé de la société du Moyen Âge tardif[1]. Par l'emploi qu'il fait d'un titre traditionnellement réservé à certains héros bien identifiés, Froissart montre dans son récit ce désir de promotion des valeurs chevaleresques. En distribuant avec générosité le titre de « mesire », il confère aux personnages de son roman la reconnaissance, le prestige et la gloire auxquelles aspirent ceux qui en écoutent les aventures[2].

D'autres titres, moins fréquents que « mesire », apparaissent ponctuellement dans nos romans. Comme s'ils faisaient partie intégrante du nom propre, ces titres apparaissent de manière presque systématique à la gauche du nom. L'ensemble ainsi formé fonctionne comme une double dénomination. *Floriant et Florete* cite plusieurs rois[3], deux ducs[4] et deux empereurs[5]. *Cristal et Clarie* met en scène un roi, Bruiant, père de Clarie, ainsi qu'un duc, Rohier, ennemi du jeune couple. *Melyador* mentionne le « duc » et la « ducoise de Cornouaille »[6], parents de Melyador, et le « conte » et la « contesse des Isles »[7]. Le roman des *Merveilles de Rigomer* cite pour sa part, en plus du roi Arthur, du roi Lot, et du roi Lac, le roi Frion ainsi que le vicomte de Pavongai. *Claris et Laris* est le roman qui propose l'éventail de titres le plus large. Comme dans *Floriant et Florete,* de nombreux personnages sont rois[8]. Le roman comprend également cinq ducs, quatre comtes, et un vicomte.

Ces titres sont moins fréquents dans les romans de Chrétien de Troyes. Si quelques rois sont cités, les degrés inférieurs de la hiérarchie sociale n'apparaissent que rarement dans le texte. Seul *Érec et Énide* propose quelques comtes, énumérés dans une liste[9]. Ces personnages, comme le comte Guinable mentionné dans le roman de *Lancelot* et le duc d'Autriche cité dans *Yvain,* font une brève apparition pour ne tenir qu'un rôle secondaire et

[1] Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental, op. cit.* p. 296, et *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 111-124.
[2] Un second critère, nettement plus pragmatique, semble opérer : en comparant les emplois de noms enrichis ou non du titre « mesire », il apparaît que la configuration du vers et la métrique ont aussi un rôle à jouer. L'apparition d'un titre vient ainsi parfois ajouter un peu de volume à un nom trop court (souvent, un dissyllabe) et lui permet ainsi d'occuper au moins la moitié du vers.
[3] Sont membres de la Table Ronde ou alliés d'Arthur, les rois « Acecledor » (Au Cercle d'Or), Baudemagu, Lot, Urien. S'opposent à Floriant et Arthur les rois Cornicas, Jérémie, Julien, Jonas, Maragot, Natalon, Netor Taubarin, et Turcan.
[4] Le Duc de Nicosie et Porrus d'Athènes.
[5] Philimenis, le père de Florette, ainsi que l'empereur de Rome.
[6] Nommés « Patris » et « Alyenor ».
[7] Nommés « Lucien » et « Lucienne ».
[8] En plus des rois alliés d'Arthur, nous en comptons trente-trois.
[9] Comtes Galoain, Goderain, de Haute Montagne, Oringles, Honolan, Margogorlan, de Trevain, et duc Guergesin.

quittent rapidement la scène. Les comtes cités dans *Érec et Énide* défilent devant le roi pour obtenir une récompense. Ils ne sont destinés qu'à souligner la noblesse du souverain et n'existent que par la mention de leur nom. Aucun geste ni aucune parole ne leur sont attribués. Moins nombreux semble-t-il que dans les romans tardifs, les personnages qui portent ces titres occupent toutefois des fonctions similaires. Les ducs, comtes et vicomtes, et les rois relevés dans les romans tardifs ne sont voués, à l'image des personnages de Chrétien de Troyes, qu'à densifier en peu de mots le personnel du récit. Hôte lors d'une courte étape, combattant au cours de batailles épiques, allié ou ennemi du protagoniste, le personnage doté d'un titre se cantonne aux rôles secondaires.

Lorsqu'ils sont diversifiés et mentionnés ponctuellement au fil du récit, les différents titres nobiliaires produisent un effet de vraisemblance. Alors que les anthroponymes choisis par la fiction ne sont presque jamais issus du réel[1], les titres confèrent au récit un léger ancrage dans la réalité de la société médiévale. Les titres de noblesse, en reflétant les usages du monde féodal, désamorcent l'idéalisation à l'œuvre dans le roman arthurien. L'expansion que connaît le titre « mesire » dans le roman de Froissart fausse de cette façon le sentiment d'âge d'or qu'elle cherche pourtant à mettre en place. Marie-Luce Chênerie rappelle la signification de l'absence de titre dans le roman de chevalerie :

> Que les chevaliers errants de la fiction ne portent pas de titres de noblesse, quoi de plus logique quand ils sont « compagnons de la Table Ronde », ou destinés à le devenir par leur seul mérite ?[2]

L'afflux et la diversité de titre nobiliaires remet en cause les deux dynamiques majeures du roman arthurien. Appelée à se réunir autour d'un seul roi et à se battre au nom d'une seule et même institution, celle de la Table Ronde, la communauté qui devrait être formée par les chevaliers dont nous suivons la progression se trouve comme éclatée. Au principe d'égalité qui préside à la formation de la Table Ronde ainsi qu'à son idéal de compagnonnage s'oppose une diversité de titres qui empêche de considérer les chevaliers comme un ensemble homogène. Présenter des héros que leur titre couvre déjà de prestige nuit aussi au modèle du roman d'initiation. Dans le roman de *Melyador*, les participants à la quête ne peuvent que confirmer une noblesse de classe à laquelle ils appartiennent dès le début de l'intrigue.

Lorsqu'il se déploie dans le vers, formé d'une double dénomination et enrichi d'un titre, le nom propre nourrit différentes interprétations selon les textes. Nous rejoignons ainsi les conclusions de Vanessa Obry pour qui les différentes valeurs conférées au nom ne

[1] Voir p. 253 *sqq.*
[2] *Le Chevalier errant…*, *op. cit.* p. 38.

permettent pas de former un système stable et commun à tous les romans médiévaux. Pour elle, les variations autour de l'absence et de la présence du nom et autour de sa richesse sont plutôt imputables à la poétique propre à chaque texte[1]. À notre tour, nous avons observé une grande diversité dans les emplois du nom propre, qui nous mène à établir un premier constat. Le jeu entre absence et présence du nom, entre « baudruche »[2] ou étiquette illusoire et nom enrichi ne parvient pas véritablement à décrire le fonctionnement du récit médiéval. Si l'absence de nom ou de référent clairement individualisé renvoie toujours à un personnel romanesque de second ordre, adjuvant ou opposant destiné à mettre en valeur le protagoniste, ou encore figurant stéréotypé, il est en revanche impossible de dire que la présence du nom signifie l'importance du rôle du référent ou la qualité de son individualisation. Aux protagonistes sont contre toute attente dévolues les dénominations les plus simples, le plus souvent formées d'un seul nom, plutôt court, et dénué de titre malgré la noble ascendance du personnage désigné.

Un second constat porte sur la capacité de chaque texte à jouer sur les possibilités offertes par le nom propre. D'un récit à l'autre sont illustrés différents emplois du nom propre dont certains sont fondés sur une tradition précise et montrent une volonté de l'auteur de s'inscrire dans ce qui l'a précédé. *Les Merveilles de Rigomer* cherche à redorer le blason de la cour arthurienne. L'emploi « historique » de « mesire », en réinjectant dans le récit les éléments caractéristiques des premiers textes, le montre bien. D'autres romans s'emparent de ces marques fondamentales du roman breton pour les acclimater à leur propre esthétique. L'idéalisation à l'œuvre dans le roman de Froissart passe ainsi par une généralisation du titre « mesire », réservé dans les récits précédents à l'élite arthurienne, comme si l'auteur ne voulait peupler son récit que d'êtres d'exception. La multiplication des titres, notamment des figures royales, dans *Floriant et Florete* et *Claris et Laris* peut être lue comme une manifestation de la tonalité épique de ces romans. Sur le motif du chevalier errant viennent se greffer dans les deux intrigues des scènes de combat où s'affrontent les représentants d'un nombre important de pays. La narration oscille ainsi entre épisodes centrés sur les protagonistes et morceaux de bravoure mettant en scène les puissants d'un monde féodal en proie aux luttes de pouvoir. Associés aux nombreux toponymes cités dans les dénominations de ces rois et chevaliers, les titres apportent aux affrontements dépeints une coloration géopolitique nouvelle par rapport au rôle initialement joué par la mention « mesire ».

[1] *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 105-106.
[2] L'expression est de Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 356.

L'impression de complexité générée par certaines dénominations dans le texte est le fruit de critères dont les applications sont variables. Les titres et la forme remarquable[1] d'un nom peuvent se combiner ou apparaître séparément. Ils peuvent être associés à un travail de référence soigné ou dissimuler au contraire une lacune référentielle. Il faut en outre prendre en compte d'autres stratégies textuelles dont certaines ont déjà été envisagées, comme la rime, le rejet, l'enjambement ou l'expansion du nom[2]. D'autres encore seront étudiées dans la seconde partie de cette recherche, comme la signification du nom propre, sa transparence ou son opacité, et son origine[3]. Aucune règle ne vient présider à la relation qu'entretiennent entre eux ces différents critères, libres semble-t-il de s'associer et de se combiner au gré de la narration.

d) Le nom écrit

Le nom écrit, peu fréquent, se démarque de la profusion de noms propres prononcés que nous rencontrons dans les romans. Gravé, écrit, ou peint, il prend une forme matérielle et concrète qui le rend pérenne[4]. Différents supports accueillent ces attestations que nous rencontrons dans chaque texte. Trois épées, un portail, un anneau et des registres[5] portent des noms dont on a voulu qu'ils résistent au temps. La gravure sur l'anneau et le *brant*, mais aussi la peinture sur les parois des nefs, et l'encre et la plume pour les registres ont permis de consigner ces dénominations. Les inscriptions, qui ne se résument pas toujours au seul nom propre, peuvent être réalisées « en françois » ou en « latin »[6], et leurs fonctions sont aussi diversifiées que les contextes dans lesquels elles apparaissent.

Protéger

La valeur prophylactique du nom propre n'est plus à démontrer[7] et se situe au carrefour des pratiques populaires et des conceptions les plus savantes. Trois romans dont le caractère profane ne fait aucun doute font intervenir la protection divine lors de combats de leurs protagonistes. Comme le roman des *Merveilles de Rigomer* qui mentionne, inscrits sur

[1] Du point de vue du lecteur.
[2] Voir p. 88 *sqq.*
[3] Voir p. 239 *sqq.*
[4] Voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 418- 25.
[5] Une épée dans *LMR* (v. 12910 *sqq.*), *CL* (v. 8808), *CC* (v. 6275) ; un portail dans *CL* (v. 25081 *sqq.*) ; l'anneau de Melyador (v. 9608 *sqq.*) et les registres complétés par les hérauts dans le roman de Froissart (par exemple vers. 2675 et 7000).
[6] *CL*, v. 16120 et 25080.
[7] Patrice Beck, « Le nom protecteur », *La Protection spirituelle au Moyen Âge*, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 8, 2001, p. 165- 174.

l'épée que Lorie remet à Gauvain, les noms « Jésus », « Christ » et « Dieu »[1], *Claris et Laris* et *Cristal et Clarie* remettent eux aussi le destin de leurs jeunes héros entre les mains divines :

> El branc avoit letres plusor,
> Li non i sont Nostre Seingnor
> En croix mout noblement assis (*CL*, v. 8808)

L'effet est immédiat sur le « maufez » (v. 8823) qu'affronte Claris, «qui cuer et conscïence pert / pour les hauz nons Nostre Seignor » (v. 8824-25). De même, il est fait mention d'un « branc letré » (v. 6275) dont se saisit Cristal avant d'entrer dans une bataille, sans que soit toutefois précisé le contenu de l'inscription.

« Dieu » n'est pas le seul nom qui puisse influer sur le cours des événements. Lors des batailles épiques décrites dans *Claris et Laris*, le narrateur attire notre attention sur les bannières et les étendards arborés par les camps ennemis. La bannière romaine, ornée d'un portrait de Romulus, rappelle les hauts faits du héros fondateur et donne lieu à une longue description :

> En une pierre merveilleuse
> Iert la baniere redouteuse
> Que cil de Rome tant amoient
> Que lor estandart le clamoient.
> Romulus i estoit portraiz
> Qui de Rome fist (toz) les portraiz,
> Les fortereces et les tors,
> Les batailles et les estors
> Qu'il soufri ainz qu'il eüst Rome ;
> Tout iert escriz, ce est la sonme. (v. 6612- 21)

Aucun nom, selon le texte, n'est véritablement écrit[2]. Romulus joue néanmoins le rôle de figure tutélaire, veillant sur l'armée romaine. Le verbe « aimer » présent dans la description ainsi que le nombre de gardes (« V.C. », v. 6626) affectés à la protection du totem témoignent du pouvoir prêté à ce qui apparaît comme l'emblème de la bravoure et de l'héroïsme. Portés par la présence de leur ancêtre, les combattants gagnent en courage.

[1] V. 12910- 16.

[2] Écrire est polysémique au Moyen Âge. « Écrit » peut signifier « peint », « représenté » aussi bien que « consigné par écrit », à la plume. Plusieurs représentations citées dans nos textes ne précisent pas s'il s'agit seulement de peinture ou si l'écrit y tient aussi une place, comme la description de pavillons somptueux dans *CL* (v. 29191 *sqq.)*, et le décor de la nef merveilleuse au début de *FF*. Le roman de Froissart cite aussi des représentations sous la forme de portraits comme celui d'Hermondine : « La Bleue Dame,/ qui est figuree, par m'ame, /au samblant de ceste imagete/ qui je pors, qui est moult doucete. » (v. 2916-19), ou celui de Phénonée, « un ymage bel et propisce » (v. 20789).

Élire

Des périphrases servent à désigner les élus des quêtes tant que leur identité n'a pas encore été révélée. Elles circulent le plus souvent dans le discours des personnages rencontrés en chemin par les héros mais peuvent aussi, plus rarement, faire l'objet d'une inscription qui précède la venue des protagonistes et annonce l'élection de l'un d'eux. Dans *Claris et Laris*, aux deux tiers du roman, alors que de nombreuses péripéties ont permis aux héros de prouver leur valeur, une petite compagnie remarque quelques phrases écrites sur le portail d'une cité dévastée :

> Les letres en latin disoient
> Tuit chevalier qui passeroient
> Errant parmi cele cité
> Demorroient par verité
> Tant que li vraiz compaiz venroit
> Qui son vrai compaignon querroit. (v. 25081- 086)

Peu de temps après, Gauvain lit à son tour les écritures, qui semblent se modifier en fonction de celui qui les déchiffre. De nouvelles informations apparaissent concernant « celui qui la cité meritoit » (v. 25457) :

> Les paroles sont ainsi dites
> Que Gauvains et li preuz Claris
> Qui venuz sont en cel propris
> Doient del palés devaler
> (…)
> Et quant bien avalé seront,
> Si savront de la grant cité
> Pour quoi a si lonc tens esté
> En tel point et en tel soufraite
> Et lors iert la cité retraite
> En son hennor premierement. (v. 25478- 89)

D'une inscription prophétique, le roman passe à l'élection assumée de deux chevaliers. Que le texte soit en latin, langue savante, donne une certaine solennité à la scène.

De même, le référent du nom inscrit sur l'épée de Gauvain dans les *Merveilles de Rigomer*, qui est certainement le nom de l'élu de la quête, se voit hissé au rang de saint homme par le voisinage des noms « Jésus », « Christ » et « Dieu » :

> Del branc d'acier vos sai bien dire
> Qu'il i ot .iiij. nons escris;
> Ce fu Jesu et Diex et Cris.
> Le quart non pas ne noumerai,
> Car jo ne veul ou jou ne sai.
> Mais se c'est voirs que nos disons,
> Mout fu hautismes li quars nons. (v. 12910- 16)

Gauvain dans ce roman est une figure christique. Celui qui délivre Rigomer était attendu depuis longtemps et l'excellence de sa nature rachète les erreurs des orgueilleux, permet la libération des prisonniers de la citadelle, et déclenche la guérison spontanée des blessés (v. 14585 *sqq*.). Lorsque le neveu d'Arthur réalise la prophétie, on dit de lui qu'il est un « hom saintimes » (v. 14574), qu'il est Dieu en personne (v. 14576). Ce statut était annoncé par les noms inscrits sur son épée, aux côtés desquels figure certainement le sien.

Immortaliser

Le roman de Froissart s'applique à recenser chaque exploit de ses personnages et rend compte, dans la diégèse, de l'enregistrement des hauts faits par les hérauts. Une autre forme de mise à l'écrit du nom apparaît dans le roman, plus originale. Après sa victoire sur Camel, Florée remet un anneau d'or à Melyador :

> Un aniel que pourveü ot
> Si fait faire ens ou nom de li,
> A carnieres, biel et joli,
> C'on ouvroi moult soutieuement.
> Mais elle ne dist pas comment
> A Melÿador on l'ouvroit.
> Dedens l'aniel escript avoit :
> « Cilz sui qui le soleil d'or porte,
> Par qui Oultrecuidance est morte. » (v. 9608- 16)

Redoublant la tâche des hérauts et de la voix conteuse, Florée immortalise à son tour l'action d'éclat du Chevalier Bleu. L'inscription choisie ennoblit l'acte de Melyador. D'un duel de chevaliers elle fait un combat moral, une psychomachie dont la lumière, symbolisée par Melyador, sort victorieuse. Gardée secrète par un subtil mécanisme, l'inscription se plie aux exigences de la quête et vante les hauts faits du chevalier tout en gardant le secret de son identité.

3. Les relais du nom

Lorsque le nom est inconnu ou qu'il doit demeurer secret, le récit met en place des alternatives qui stimulent la tension narrative et modifient le mode d'identification des personnages.

a) Les armes

Le roman de *Melyador* en particulier établit un système de désignation parallèle au nom propre en ayant recours à la description des armes des actants. Parmi les règles qui

régissent la quête organisée par Hermondine, l'anonymat imposé aux concurrents leur interdit de dévoiler leur identité. Une stratégie se met en place pour déjouer cet incognito et permettre aux hérauts, aux spectateurs des tournois et des duels ainsi qu'aux participants eux-mêmes de décrire et commenter les étapes de la quête. Ne sont utilisées, pour désigner les héros de la quête, que des périphrases décrivant leurs armes[1]. Alors que la voix conteuse adopte un mode de désignation mixte, ayant recours selon les passages aussi bien au nom propre du concurrent qu'à la description de ses armes, la diégèse quant à elle n'emploie jamais pour référer aux participants de la quête que des périphrases. Agamanor devient ainsi, dans les propos des autres personnages du roman le « Chevalier Rouge » ou le « Chevalier à la dame », Melyador, le « Chevalier au Soleil d'Or », le « Bleu Errans », ou le « Bleu Chevalier ». Ce mode de référence s'applique aussi aux chevaliers de moindre importance. Lyone est ainsi appelé le « Chevalier Blanc », et Morenois « le Chevalier au Noir Escu ». Si leur identité est parfaitement connue du lecteur[2], les chevaliers, eux, ne se connaissent « fors seulement que par parures » (v. 10920). Il en résulte un jeu d'identification de la part des personnages, auquel se prend volontiers le lecteur[3]. Celui-ci, en plus de retenir les nombreux anthroponymes dont certains sont en outre presque homophones[4], doit aussi mémoriser les différentes armoiries citées dans le texte s'il veut pouvoir identifier ceux dont les actions sont commentées. Lors du tournoi de Signandon, les scènes de combat sont ainsi décrites :

> Chil doi chevalier dessus dit
> Ne se combatent pas petit,
> Mais longement et a leur aise.
> Ce n'est pas drois que je m'en taise,
> Car il font d'armes grans merveilles.
> Et toutes voies les vermeilles
> A une blanche dame en mi
> N'ont pas les blewes desconfi (…). (*Mel*. v. 16202- 209)

Il revient au lecteur de reconnaître dans ce passage les armes d'Agamanor, en rouge, et de Melyador. Si la voix conteuse intervient peu de vers plus loin dans le récit pour révéler au lecteur les noms des combattants, le personnel romanesque reste quant à lui dans l'ignorance. Les spéculations vont alors bon train, et les prouesses des uns donnent naissance aux rêveries des autres. Phénonée, la sœur de Melyador, observe les concurrents d'un tournoi s'affronter.

[1] Voir Catalina Gîrbea, Laurent Hablot, Raluca Laria Radulescu (dir.), *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e^-XV^e^ siècles)*, Actes du colloque tenu à Poitiers les 17 et 18 novembre 2011, Turnhout, Brepols, « Histoires de famille. La parenté au Moyen Age », 2014, dont plusieurs articles sont consacrés à la relation qu'entretiennent les armes et l'identité du chevalier.

[2] Alors que d'autres récits se plaisent à faire patienter le lecteur, le roman de Froissart livre le nom de ses personnages au fur et à mesure de leur apparition.

[3] Voir Florence Bouchet, « Rhétorique de l'héraldique dans le roman arthurien tardif. Le *Meliador* de Froissart et le *Livre du Cuer d'Amours espris* de René d'Anjou », *Romania*, 116, 1998, p. 239-255.

[4] Par exemple : « Agamar », « Aramé », « Agamanor », « Agrapar » et « Albanor ».

Un sentiment amoureux se développe en elle, nourri par le mystère enveloppant l'identité de celui qui la séduit :

> Elle en a plus chier un que cent,
> Car elle au regarder entant
> La ou gist ses cuers et ses gous.
> Elle en a plus chier un que tous,
> Ce dist elle en soi tout bas :
> C'est cilz qui a les rouges draps
> Et qui porte une blance dame. (*Mel*. v. 12883- 89)

Cet incognito est propice aux erreurs d'interprétation et il arrive que les personnages du roman se trompent en identifiant un chevalier. Phénonée, qui pense à tort avoir reconnu son frère sous les couleurs du Chevalier Rouge, est ainsi troublée par les sentiments qu'elle éprouve en le regardant combattre[1]. L'écart entre la vérité et la fausse identification vient alors nourrir encore un peu plus la trame narrative. D'autres personnages, de même, ne reconnaissent pas un de leur proche alors qu'il se tient devant eux. Deux frères, « mesire Savare » et « mesire Feughin » s'affrontent sans le savoir, l'un blessant l'autre gravement. L'obligation d'anonymat, dans ce cas, dépasse de loin la simple rétention du nom propre. Savare et Feughin se connaissaient avant que la quête ne commence. Pour respecter la règle imposée, chacun choisit de modifier ses armes dans le plus grand secret :

> (…) nulz de ces .II., ce me samble,
> Ne se devoit faire cognoistre
> Pour son pris amenrir ne croistre
> Et de blasons si differroient
> Et nouviaus varlés prendroient
> C'onques il n'aroient veü
> Ne pour l'un l'autre cogneü. (v. 9398- 9404)

À l'impossibilité de connaître l'identité d'un inconnu s'ajoute l'incapacité de reconnaître ceux que l'on chérit. Le récit, de cette façon, modèle une héraldique propre à son univers. Au Moyen Âge, la composition des armes suit une codification établie peu à peu mais relativement fixe et obéit à des règles que chacun doit suivre. Choisir ses armes ne relève pas de la fantaisie mais doit s'appuyer, au contraire, sur celles qu'utilise déjà la famille ou la dynastie à laquelle on appartient. Le père et le fils, de mêmes que les frères, partagent dans les armes des traits communs qui signalent leur parenté. Les armoiries d'Agamar sont ainsi semblables à celles d'Aramé, son oncle (v. 4211- 4214). La similarité de celles d'Arselon et Albanor indique également qu'ils sont frères (v. 23421-26). Toutefois, en imposant à ses personnages de n'être pas reconnus, le roman de Melyador les contraint, comme dans le cas

[1] Ce sont des sentiments amoureux, non pas ceux qu'une sœur éprouve pour son frère. La demoiselle sent bien cette différence sans toutefois pouvoir l'identifier.

de Savare et Feughin, à modifier leurs armes et à en rendre la fonction principale, l'identification de celui qui les porte, inefficace. Le roman s'applique alors à briser les règles et laisse une pleine liberté à ses héros pour élaborer les codes de leur choix. S'émancipant des questions de lignage, chaque chevalier se trouve libre d'arborer l'emblème qu'il souhaite. Un parallèle s'établit entre l'auteur qui choisit le nom de son personnage et le personnage lui-même, libre de choisir ses armes. Comme le nom, elles peuvent être motivées ou au contraire sembler arbitraires[1]. Les armes signifiantes[2] relèvent toutes d'une motivation symbolique qui vient soutenir la quête en traduisant les motivations profondes des concurrents. Les armes de Morenois, parlantes en ce qu'elles utilisent le noir (v. 27505-506), couleur inscrite dans le nom du personnage, sont aussi symboliques dans la mesure où le personnage dans le récit est un parjure. Le noir des armes comme celui du nom rend compte de la noirceur et de l'amoralité du chevalier[3]. Les armes vert et rouge de Camel, couleurs de l'excès et du déséquilibre[4], symbolisent de la même manière son orgueil et sa démesure. Celles de Melyador, que le chevalier choisies bleues en hommage à Hermondine et parées d'un soleil d'or signalent également deux enjeux de la quête. Elles annoncent la victoire à venir du Chevalier Bleu, destiné logiquement à remporter la quête de la Bleue Dame. Le jeune chevalier lui-même motive son choix :

> « Pour l'amour de la Blewe Dame
> Serai li Bleus Errans, par m'ame. » (v. 3287- 88)

Le Bleu, couleur du courage, de la loyauté et de la fidélité[5] s'oppose au vert et à la démesure de Camel. Ces armes révèlent aussi le rayonnement de Melyador, héros solaire en qui Prouesse s'est incarnée (v. 8329) et dont Froissart fait le symbole de l'âge d'or arthurien. Florée dit ainsi de lui qu'il porte « un soleil d'or, qui reconforte/ tous jolis coers au regarder » (v. 8245-46). La signification du soleil se lit encore dans les encouragements de Lansonnet, écuyer de Melyador :

---

[1] Voir Florence Bouchet, « Rhétorique de l'héraldique dans le roman arthurien français.. », art. cit. Les armes choisies par Froissart ne sont pas attestées.
[2] Voir Michel Pastoureau, *Les Armoiries*, Typologie des sources du moyen âge occidental, fascicule 20, Éditions Brepols, Turnhout, 1976, et *Traité d'héraldique*, seconde édition revue et augmentée, Paris, Picard éditeur, 1993.
[3] Voir Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles…*, *op. cit.* Sur le noir en particulier : *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, « le chevalier noir » p. 72.
[4] *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, « une couleur dangereuse » p. 89 *sqq.* et « le chevalier vert » p. 103 *sqq.*
[5] *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, « Points», 2006. Absent de l'héraldique jusqu'au XIII[e] siècle et non signifiant, le bleu conquiert l'héraldique imaginaire à partir du XIV[e] siècle. Froissart de ce point de vue s'inscrit dans l'air du temps. La valeur du bleu se définit rapidement d'après les armes du roi de France, bleues à fleur de lis d'or. L'association d'une figure d'or sur un fond bleu telle qu'on la trouve sur les armes de Melyador est très valorisante (p. 51).

« Melyador, Melyador,
Or convenra vo soleil d'or
Faire resclarcir en proëce
Ou morir, aultre cose n'esce !
Ci gist li fors de vostre queste. » (v. 8330- 34)

En l'absence du nom, les armes telles qu'elles apparaissent dans le roman de Froissart permettent de désigner efficacement le personnage et véhiculent, sur le modèle du nom propre motivé, un ensemble de données sur celui qui les porte. Leur symbolisme, maîtrisé au moins en partie par les chevaliers[1], complète le système formé par les dénominations et enrichit le portrait des différents personnages.

Dans certains textes, les armes font plus que permettre l'identification d'un personnage. En adéquation profonde avec l'être qui les porte, l'armure fonctionne comme un prolongement du héros qui se trouve parfois réduit, dans la description d'un combat, à la seule mention de sa couleur. Lorsque Melyador et Agamanor s'affrontent lors du tournoi de Signandon, ce ne sont plus deux chevaliers qui nous sont dépeints mais deux couleurs qui s'opposent au cours de passes d'armes stylisées[2]. Les actants mis en scène par le récit se résument aux couleurs qu'ils arborent : « les vermeilles a une blanche dame en mi » et « les blewes ». Par un glissement métonymique[3], l'armure devient à elle seule sujet de l'action. Les épisodes narrés brisent la monotonie des duels et tournois où sont habituellement mis en valeur des personnages aux traits humains. L'esprit et le regard se concentrent sur les mouvements décrits, sur les valeurs associées aux différentes couleurs et aux relations de contraste ou d'harmonie qu'elles entretiennent entre elles. Le chevalier s'efface au profit de notations picturales qui donnent aux descriptions une énergie singulière :

Melyador en la devise
Des blasons en grant temps s'esbat
Et si avant adont s'embat
Que il enrecogneut bien .IIII.
As quels ilz s'est poüt combatre
Qu'il a trouvés bons chevaliers :
Le blanc et le vert tout premiers
Et ossi le bleu et le rouge

[1] Les valeurs du noir et du blanc sont connues des chevaliers qui arborent des armes de ces couleurs lors de tournois où ils veulent rester incognito ou passer pour des débutants (comme Floriant, ou Claris, Laris et Gauvain). Voir p. 476 *sqq*.

[2] Voir Nathalie Bragantini-Maillard, « Les tournois de *Melyador*, ou l'originalité d'une stéréotypie stylisée », art. cit. Le tournoi y est défini comme une chorégraphie où l'intérêt se porte essentiellement sur le mouvement, nourri par une isotopie de la danse.

[3] Florence Bouchet, « Rhétorique de l'héraldique dans le roman arthurien tardif… », art. cit. Le fonctionnement métonymique des armes décelé par l'auteur ne se limite pas au personnage. L'écu en vient à désigner tout un passage du texte dans la salle des blasons de Camel, où sont suspendus les écus de tous ceux qu'il a pu vaincre. Les différents écus suffisent en effet à rappeler les combats menés contre Camel par leurs propriétaires. Cette salle, que découvre Melyador, se lit comme une mise en abyme du récit et lui permet de connaître en un coup d'œil le parcours de Camel, son prochain adversaire (v. 8558 *sqq*.).

Et un aultre qui le harouge
Fist moult quant il deut assambler. (v. 8568-8577)

Les représentations visuelles se substituent aux multiples noms propres dont le lecteur peine parfois à se remémorer le référent. La narration devient une œuvre picturale[1], un tableau animé qui cherche à séduire les sens. Le processus d'identification ne semble d'ailleurs plus être la vocation principale de ces dénominations. La périphrase construite sur le nom commun « chevalier » auquel le nom d'une couleur est accolé se réduit à la seule mention du bleu, du vert ou du blanc. Nominalisées, les couleurs quittent leur statut d'expansion, d'accessoire du nom propre, pour investir le cœur du procès.

Stylisées, les armes ne se réduisent pas au code de l'héraldique, pourtant relativement fixe à l'époque de nos textes. Dans *Claris et Laris*, le texte fait ainsi mention à plusieurs reprises des armes « senblanz », « parax » ou « jumeles » des deux héros[2]. Claris et Laris, pourtant, ne sont pas issus de la même famille. Aucun lien de parenté n'est supposé se lire dans leurs armes. Précisons que les figures et couleurs apparaissant sur ces armes ne font l'objet d'aucune description dans le texte. Toute l'attention demeure focalisée sur leur similarité, comme un écho à celle des noms. Sur le plan de l'intrigue, si Claris et Laris ne sont pas frères au début du récit, ils sont néanmoins appelés à le devenir. Laris est épris de la sœur de Claris, Lydaine, et l'épouse au cours du roman. Bien qu'ils n'appartiennent pas au même lignage, une expérience commune réunit encore les deux jeunes gens dont le compagnonnage est régulièrement mis en valeur. L'association systématique de leurs noms, coordonnés ou mis à la rime, ainsi que la symétrie de leurs actes au cours des combats[3] soutiennent l'idée de gémellité développée par le texte et affichée dans la similitude des armes. Une stratégie analogue est à l'œuvre dans le roman de *Floriant et Florete*. Lors du siège de Monreale, Floriant, adoubé par Arthur, se bat aux côtés de Gauvain :

Lors est Floriant fort saillis,
De sa nef avec lui Gauvain,
Chascuns d'aus tenoit en sa main
Parmi la regne son destrier.
Lors monte chascun par l'estrier,
Lors armes sont d'une samblance,
Lor escu et lor connoissance. (*FF*. v. 3136- 42)

[1] La figuration et le jeu des représentations sont importants dans ce roman où les chevaliers se changent en peintres (Agamanor) et en marchands (Melyador et son écuyer). Voir Michel Zink, *Froissart et le temps*, Paris, PUF, 1998, chapitre « Temps de la peinture, temps de la poésie. Le temps déroulé. » p. 131 *sqq.* ; « Agamanor peintre dans *Meliador* de Froissart », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 31, 1979, p. 316-317.
[2] Vers 1922, 1944, 15619.
[3] Les deux amis frappent comme un seul homme : « Mes Claris et Laris les fierent, / Felonnessement les requierent/ Coupent jambes et piez et braz, / De mainz hiaumes font talevaz,/ Qui sont frait et escartelé. » (v. 1464-68) ; ou de manière parfaitement symétrique : « Laris fiert et Claris abat » (v. 1483).

L'anaphore au début des trois derniers vers attire l'attention sur l'information délivrée. La jeune recrue et le parangon arthurien soutiennent une même cause, et portent des armes « d'une samblance ». Le passage du pluriel « lors armes » au singulier « une samblance » montre la proximité et la solidarité des deux personnages. Leur union est encore mise en valeur par une locution adverbiale qui souligne leur engagement commun dans la bataille, « a .i. fais » (v. 3150). Les armes dans ces deux épisodes ont moins vocation à identifier celui qui les porte qu'à signaler les alliances ou plus encore, les symétries et parallèles générés par le texte. Qu'il s'agisse d'unir sous une même bannière la tradition et le renouveau des armées arthuriennes ou qu'elle serve la promotion d'un idéal de compagnonnage, la similarité des armes vise toujours à créer une autre forme de parenté, non pas filiale mais chevaleresque. Elle signe la reconnaissance mutuelle au combat, le lien par des valeurs communes et une prouesse partagée. En ce sens, le code héraldique n'est que déplacé. L'expression du lignage, de la filiation ou de la fraternité fait l'objet d'une lecture métaphorique toujours au service de l'idéal chevaleresque. Au principe d'égalité de la Table Ronde correspond ainsi, visible et affichée au cœur de l'action, la symétrie des armes des chevaliers.

Les armes, relais et extension de l'identité du chevalier, entretiennent un rapport étroit avec sa vocation[1]. Privés de leurs armes, certains chevaliers sombrent dans la folie et perdent toute conscience d'eux-mêmes. Comme Yvain dans *Le Chevalier au Lion*, Lancelot, dans *Les Merveilles de Rigomer*, oublie son identité. À deux reprises, alors qu'on vient de lui voler ses armes, Lancelot devient comme fou. Le premier épisode se trouve peu après son entrée en Irlande. Trompé par un hôte nommé « Savaris », Lancelot est dépouillé de son armure puis conduit en forêt où il erre, un pieu au cou (v. 525-528). Plus tard, après avoir traversé le pont signalant l'entrée de Rigomer, charmé par une demoiselle mal intentionnée, Lancelot est ensorcelé puis à nouveau privé de ses armes. Un vif désespoir s'empare bientôt de lui quand il prend conscience de sa situation, avant de sombrer dans l'oubli grâce à un anneau magique (v. 6260 *sqq*.). Signe extérieur de l'appartenance à l'ordre des chevaliers, l'armure s'appréhende comme un prolongement de l'être. Sans son armure, Lancelot se trouve non seulement déchu de son statut, mais aussi privé de conscience et comme privé d'identité.

Réciproquement, conquérir ou retrouver les armes perdues rénove la vocation et confirme l'identité du chevalier. Dans un accès de lucidité, après l'intervention de Gauvain pour le libérer du sortilège, Lancelot affirme :

[1] Voir Norris J. Lacy, « On Armor and Identity: Chrétien and Beyond », *De sens rassis: Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, New York, Rodopi, 2005, p. 365- 374.

« S'or avoie ceval et armes
Et mon escu par les enarmes,
Onqes tex chevaliers ne fui
Con jou seroie et con jou sui. » (v. 14142- 150)

Comme le nom propre, les armes sont un élément constitutif de l'identité du héros. Elles sont le moyen par lequel il prouve ses qualités, le signe qui le fait reconnaître d'autrui, plus encore que son visage. Elles conditionnent sa place dans la sphère publique et le rôle qu'il peut jouer au sein de la société. Elles sont aussi indissociables de la mission chevaleresque et de l'intuition que les chevaliers ont d'eux-mêmes. Lancelot, alors qu'il se bat contre un chevalier lors d'un tournoi, voit accourir vers lui un homme revêtu de ses armes :

Hauberc ot bon et hiaume chier
Et roide lance et branc d'acier,
Escu ot blanc con flor de lis.
Lors sanbla Lanselot delis,
Quant il vit que blans ert l'escus
Et une crois doree sus.
Que plus l'aproisme, miex le voit,
Ne puet faillir, ne le covoit.
« Ha! », fait il, « Dex, li fix Marie!
Or n'ai jou pas voie marie,
Quant un escu voi de mes armes. » (v. 4853- 61)

La convoitise naît immédiatement dans le cœur de Lancelot et l'entraîne dans une nouvelle forme de folie, ivre d'un désir démesuré d'obtenir ces armes. Alors qu'il se trouve au beau milieu d'un combat, il devient subitement insensible au monde qui l'entoure :

Lanselos ne respondi mie,
Car a l'escu ot mis s'entente.
Mout le regarde sans atente
Et reclaime Jesu le voir,
Que cel escu li doinst avoir. (v. 4886-90)

Quand il parvient enfin à obtenir l'écu au prix d'un nouvel affrontement, le sang lui monte au visage :

Et quant il ot au col l'escu,
La u li crois doree fu,
Li sans li remonta el vis. (v. 4955-57)

L'insistance sur la figure présente sur les armes[1] souligne la relation étroite existant entre le chevalier et ses armoiries. Au désir immodéré dépeint au début de la scène succède une réaction physique intense qui montre l'attachement profond de Lancelot à ses armes. L'écu à

[1] Sur la relation entre Lancelot et ses armes dans le *Lancelot en prose*, voir Donald Maddox « Sens et conjointure armoriale dans le Lancelot propre », *L'héritage de Chrétien de Troyes*, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 14, 2007, p. 87-100. Voir aussi les études qui lui sont consacrées par Alison Stones et Ioan Pânzaru dans *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e^-XV^e^ siècles)*, *op. cit.* respectivement p. 217-242, et 195-215.

la croix d'or conquis, une phrase tout à fait semblable à celle proclamée à la sortie de Rigomer clôt le passage :

> « Par foi! », dist il, « ço m'est avis
> Que jo Lanselos del Lac soie
> Tons autretes con je soloie. » (*LMR*, v. 4958-60)

Un lien profond unit le chevalier et l'armement qui en vient à faire partie de l'individu et à représenter par métonymie la vocation chevaleresque ainsi que l'identité toute entière du personnage. Les armes reconnues par le héros ont une fonction mnémonique[1] essentielle. Elles ne permettent pas seulement aux autres d'identifier le héros, elles permettent surtout, dans le cas de Lancelot, de prendre conscience de soi et de se souvenir de son identité. Qu'il réduise le personnage à la seule mention des figures et des couleurs qui le distinguent des autres, comme dans le roman de Froissart, ou qu'il montre sa folie et sa perte de connaissance lorsqu'il se trouve privé de ces attributs, le récit semble faire des armes du chevalier et de son armure plus qu'un trait distinctif, la condition d'une existence.

b) Autres signes distinctifs

D'autres signes ou d'autres objets que les armes peuvent être utilisés pour élucider ou conforter l'identité d'un personnage. L'anneau, au même titre que les armes, est un élément extérieur au personnage qui peut le faire reconnaître par autrui. Le roman de Froissart s'en sert pour vérifier l'identité de Melyador au cours de la quête, alors qu'il rencontre enfin à visage découvert celle pour laquelle il s'est battu, la jeune Hermondine. Cet anneau connaît un parcours singulier. Gravé de telle sorte que l'écriture soit dissimulée par un mécanisme, l'anneau d'or est tout d'abord offert à Melyador par Florée, en mémoire de sa victoire sur Camel (v. 9608-16). L'anneau à la fois célèbre l'acte de Melyador et le rend éternel, inscrit dans le métal, mais il préserve simultanément son anonymat par le biais du mécanisme secret. Cet anneau, dont Melyador ignore l'existence de la gravure, est ensuite offert par le chevalier à Hermondine lorsqu'il la rencontre la première fois, grimé ainsi que son écuyer en joailliers (v. 12004-12024). Florée, lorsqu'elle voit cet anneau au doigt de sa cousine, le reconnaît alors immédiatement (v. 14407). L'identité de Melyador, qui pensait ne jamais voir son travestissement découvert, est établie : « C'est il, pas n'en fait doubte » (v. 14444). C'est finalement lors du tournoi de Signandon que les hypothèses des différents protagonistes convergent. Melyador révèle son identité à Florée (v. 16895-905) et Hermondine reconnaît en lui le marchand qui lui avait proposé l'anneau (v. 16943-53). Une rencontre privée est

[1] Donald Maddox, « Sens et conjointure armoriale dans le Lancelot propre », art. cit. p. 97.

organisée, qui permet enfin de confirmer l'identité de Melyador. L'anneau, dont Florée pensait qu'il était au doigt du Chevalier Bleu et qu'Hermondine croyait avait acheté à un simple marchand, permet la réunion en un seul être du combattant célébré par Florée, et du gentilhomme épris d'Hermondine (v. 17537 *sqq*.). Plus encore, maintenant au doigt d'Hermondine, il cèle sans qu'aucun des trois protagonistes n'en ait eu conscience jusque là le destin du futur couple et le résultat de la quête. La discrète présence de l'anneau à la main d'Hermondine, portant le nom du plus preux des concurrents de la quête, signalait déjà leur union à venir. Tout ainsi s'éclaire enfin lorsque Florée révèle la présence de l'« escripture » dont Hermondine et Melyador ignoraient l'existence. Chacun alors « remet les pieces ensamble » (v. 17580). Le lieu de Signandon, déjà domaine du signe et de la dissimulation au tout début de la quête[1], l'est à nouveau dans ce passage. La quête et la ruse qui en est à l'origine sont nées en ce lieu, pensées par Florée. De même, les secrets de son dénouement se percent à Signandon, à nouveau par l'intermédiaire de Florée. Alors que la quête n'est pas encore arrivée à son terme[2], les informations capitales ont déjà été délivrées. L'élu de la quête et celle qui en est le prix se sont rencontrés et se sont avoué leur amour (v. 17647 *sqq*.). L'anonymat du futur vainqueur est levé, du moins dans le cercle restreint des demoiselles de Signandon. La quête prend alors une autre tournure : celui qui se fait appeler le Bleu Chevalier ne le fait plus dans l'espoir d'un amour, mais en signe, encore secret et indéchiffrable pour tous les autres personnages du roman, de l'affirmation de celui-ci.

L'instrument de la reconnaissance peut aussi être un signe intrinsèque, forgé par l'expérience et le parcours personnel du personnage, et qui le rend identifiable[3]. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Gauvain, longtemps retenu prisonnier, participe à un tournoi près de la cité maudite. La compagnie de chevaliers qui l'accompagnaient et qui prennent également part au tournoi, sans nouvelles de lui depuis son enlèvement, ne le reconnaissent pas immédiatement. Gauvain, délivré par la fée Lorie, a obtenu d'elles de nouvelles armes, neuves et brillantes, qui gênent son identification. Sa manière de combattre, en revanche, demeure la même et interpelle ses compagnons :

> Breton ont bien cel cop vëu,

[1] Florée, tout comme Camel, mentent pour servir leurs intérêts. Lui tente de dissimuler son amour pour Hermondine mais un signe perçu par Florée le trahit. Elle dissimule la véritable raison de la quête qu'elle organise avec sa cousine pour mieux écarter le prétendant trop insistant. Voir Florence Bouchet, « Les "signes" de l'amour : stratégies sémiotiques de la déclaration amoureuse dans le *Meliador* de Froissart », *Bien dire et bien aprandre*, 15, 1997, p. 167-178. Voir p. 253 *sqq.*

[2] Nous venons à peine de passer la moitié du roman qui fait près de 30000 vers.

[3] Voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* L'auteur prend l'exemple du talent de musicien de Tristan, p. 199.

Mais Gavain n'ont pas connëu,
Et dient Breton premerain:
« Bien samble la des cous Gavain! » (v. 13013- 16)

Après la libération de Rigomer, Lancelot, dont on ne savait ce qu'il était devenu, regagne la cour d'Arthur. Il fait une apparition piteuse, si loin de son statut prestigieux que personne ne le reconnaît. Il monte une pauvre bête miteuse, se distingue par ses guenilles, sa crasse et par les oiseaux qui ont fait leur nid dans ses cheveux hirsutes (v. 15538 *sqq*.)[1]. Les badauds et les enfants se moquent, quand le regard de Midomidas se pose sur sa main droite :

Le main seniestre a l'estrier tint
Et le diestre ot a l'arcon mis;
Dont fu Midomidas avis
Qu'il avoit le paume navree,
Mais de lonc tans ert resanee. (v. 15696-700)

« Midomidas fu esbahis » (v. 15711). Il demande à Lancelot, qu'il a identifié avec certitude, son identité :

« Sire, quant si me congurés,
Dist cil qui mout estoit preudom,
« J'ai Lanselos del Lac a non. » (v. 15713- 15)

Alors que le signe identifiant Gauvain perçu par la compagnie de Bretons ne donne lieu à aucune confirmation immédiate, la cicatrice aperçue sur la paume de Lancelot conduit immédiatement à la reconnaissance du chevalier[2]. Le texte devance la profération du nom propre en le désignant comme « cil qui estoit preudom ». Le signe en l'occurrence permet, comme pour l'anneau de Melyador, une identification que la révélation du nom vient confirmer dans un second temps. Alors que les armes dans le roman de Froissart comblaient l'absence de nom et se constituaient en mode de désignation alternatif, l'anneau ou la cicatrice fonctionnent davantage comme un complément du nom propre. Ils sont la transcription extérieure de l'intime et rendent visible, indépendamment de la volonté du référent, son identité. Si l'anneau ne peut permettre la reconnaissance de Melyador que dans un cercle étroit, les signes de reconnaissance utilisés dans le roman de *Rigomer* fonctionnent dans une communauté interprétative beaucoup plus vaste. La façon de combattre, les armes et les traits physiques de Gauvain et de Lancelot sont sus de tous. Au sujet de la cicatrice de Lancelot, on peut lire :

[1] Voir Isabelle Arseneau, « Lancelot échevelé: la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit.
[2] Alors que sa folie et son séjour loin des hommes l'ont rendu méconnaissable, c'est aussi une cicatrice qu'il porte à la joue qui permet à Yvain d'être reconnu dans le roman de Chrétien de Troyes. Voir Mihaela Voicu, « Du Chevalier Coloré au Noir de la Montagne : emblèmes de l'identité dans les romans de Chrétien de Troyes et dans les poèmes français de Tristan du XIIe siècle », *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e^-XV^e^ siècles), op. cit.* p. 253-265.

Par ce iert mout reconneus.
N'avoit chevalier en Bertainne,
Ne le conneust par l'ensaigne. (v. 15726- 728)

Ce signe, comme la façon de combattre de Gauvain, peut être déchiffré par tout membre de la Table Ronde et de la cour d'Arthur. Plus encore, il s'enracine dans la tradition arthurienne. La blessure de Lancelot aurait été faite par une lance, et serait guérie depuis longtemps :

Dont li a le paume tendue,
Et cil a le plaie veue,
Qui saine ert et rascousturee;
Car d'une fort lance aceree
Fu avec le suie ferus. (v. 15721- 25)

Une seule lance est mentionnée dans les épisodes qui concernent Lancelot dans ce roman, une lance qui ne lui blesse pas la main mais l'ensorcelle et l'empêche de combattre (v. 6187). La cause de la blessure serait à chercher ailleurs. Il s'agit peut-être d'un souvenir du Pont de l'Épée dans le roman de Chrétien de Troyes, dont la lame merveilleuse fait la longueur de deux lances et blesse à plusieurs reprises les paumes et les pieds du chevalier[1]. L'auteur des *Merveilles de Rigomer*, qui se plaît en de nombreux endroits du roman à réécrire l'œuvre de l'auteur champenois, ferait d'un épisode fameux du *Chevalier à la Charrette* l'emblème de Lancelot. Ce signe, que tous connaissent, est aussi bien destiné aux personnages de la diégèse qu'au lecteur, capable de percevoir dans le récit les hypotextes qui le nourrissent. Le signe qui mène à la reconnaissance du personnage mène aussi, simultanément, à la reconnaissance du texte source et entraîne un plaisir de la connivence chez le lecteur.

Qu'il s'agisse d'un objet singulier, d'une gestuelle ou d'une marque physique, ces signes complètent et renforcent l'action du nom propre. Ils permettent l'identification indubitable de leur référent, plus fiables qu'un nom propre que l'on peut toujours transformer[2]. Ils servent aussi l'intérêt du personnage en le distinguant de l'ensemble des éléments de sa classe, à quoi le nom propre ne parvient pas toujours. Ils tissent par ailleurs un réseau de références. Drainant avec lui toute une tradition courtoise, le don de l'anneau de *Melyador* enrichit un roman autrement centré presque exclusivement sur les combats. S'appuyant également sur l'horizon d'attente du lecteur, la cicatrice de Lancelot fait entrer dans l'espace des *Merveilles de Rigomer* toutes les aventures qu'il a pu vivre auparavant, suggérées par un élément discret, remarqué en fin de roman. Alors que les péripéties vécues par les protagonistes dans les textes antérieurs ne font jamais l'objet de remarques ou de

[1] Voir Isabelle Arseneau, « Lancelot échevelé : la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit.
[2] Soit en le gardant délibérément secret, ou en en inventant un autre, comme Floriant qui choisit de se présenter comme « Le Biau Sauvage ».

commentaires dans les romans arthuriens tardifs, cette cicatrice habilement mise en valeur suffit à convoquer toute la tradition du personnage de Lancelot. La marque distinctive se charge alors de tout un héritage, un imaginaire qui, à l'image du nom propre, demande lui aussi à être déchiffré.

DEUXIÈME PARTIE : IMAGINAIRE DU NOM PROPRE

La deuxième partie de ce travail s'intéresse à la part de création qui réside dans le nom romanesque et à l'imaginaire qu'il suscite chez le lecteur. Un premier chapitre nous permet de dresser un état des lieux de l'interprétation et de la compréhension du nom propre au Moyen Âge. Une étude de son évolution fondée sur les pratiques de la société féodale et ancrée dans le droit et la pensée religieuse du Moyen Âge constitue le premier temps de cette mise en contexte destinée à permettre la définition du nom fictionnel par rapport au nom réel. Une synthèse des réflexions philosophiques sur le nom nous permet ensuite d'éclairer le sémantisme médiéval du nom propre. Un dernier point met en relation la consolidation des pratiques dénominatives et l'avènement de la notion d'individu au Moyen Âge, et problématise la notion d'identité à cette époque.

Le second chapitre propose de rechercher les sources du nom romanesque afin d'en déterminer les principes de création. L'imaginaire véhiculé par le nom propre y est étudié selon qu'il apparaît comme une reprise, une création s'appuyant sur un modèle reconnaissable, ou une création totale. À cette répartition s'associe une étude des effets engendrés par l'acclimatation d'un nom, sa refonte, ou le maintien dans le récit d'accueil de ses caractéristiques, ainsi que l'analyse de ce que révèle le mode de création d'un nom propre de son ancrage dans la poétique spécifique d'un récit ou d'une matière.

La motivation du nom et son interprétation font l'objet d'un troisième volet. Nous nous proposons d'y étudier l'herméneutique du nom propre proposée par les textes et d'esquisser, à partir de cette analyse et des éléments de contexte posés en début de partie, une grille de lecture du nom propre romanesque. En suivant ces repères, nous nous livrerons au commentaire de noms du corpus en allant des noms les plus lisibles aux noms dont la motivation semble voilée. L'étude de noms opaques ou dont le sémantisme s'avère décevant clôt l'étude.

A. Évolution et perception du nom propre au Moyen Âge

1. Identifier les hommes : le nom, le surnom et les armes

Hérité des pratiques germaniques, l'usage d'un seul nom est commun à l'Europe jusqu'au XI[e] siècle[1]. Pendant toute la période franque, le nom propre donné à un individu n'est pas définitif. Le changement de nom est fréquent et marque un tournant dans la vie du référent[2]. Simultanément, un système de dénomination à deux éléments se met en place, composé d'un nom et d'un surnom. Il s'impose d'abord dans les milieux aristocratiques, puis gagne de manière inégale les roturiers et les clercs. Plus long à se mettre en place chez les femmes, il devient le mode de nomination majoritaire au début du XII[e] siècle[3].

La double dénomination naît en partie d'une homonymie croissante qui rend inefficace la désignation par un nom unique. Tout d'abord propre à l'individu, le surnom est ensuite transmis par le père. Il devient un identifiant collectif et la désignation commune à toute la famille. Quatre types de surnoms sont généralement distingués[4]. Le surnom peut correspondre à un sobriquet et dénoter une particularité morale ou rendre compte d'une caractéristique physique. Ce type de dénomination a parfois donné naissance à des appellations hypocoristiques. Un second type de surnom, formé à partir du nom d'un territoire, témoigne d'une origine. Privilégié par les aristocrates, ce mode de dénomination est aussi utilisé par les paysans dont les tenures sont transmises par héritage[5], comme les fiefs des nobles. L'origine peut encore être signifiée par une particularité géographique. Le surnom intègre alors des éléments de relief tels que le val ou la montagne. Des gentilés construits sur des noms de ville ou de région peuvent aussi devenir le surnom d'émigrés et les définir d'après le lieu qu'ils ont quitté, à l'image de la dénomination « Marie de France », retenue par la critique pour désigner l'auteure des *Lais*[6]. Le surnom peut encore exprimer une filiation. Il est alors formé d'un anthroponyme, nom de baptême d'un membre de la famille par rapport auquel le référent est

---

[1] Régine Le Jan, « Personal names and the transformation of kinship in early medieval society (sixth to tenth centuries) », *Personal Names Studies of Medieval Europe..., op. cit.* p. 31-62.
[2] Il est un symbole de renaissance, comme dans le système de nomination romain. Voir Anne Lefebvre-Teillard, *Le nom, droit et histoire…, op. cit.* , p. 18-20.
[3] Patrice Beck « Pour une étude des discours sur le nom », *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, t. IV, *op. cit.* , p. 1-2. Voir aussi Monique Bourin, « How changes in naming reflect the evolution of familial structures in southern Europe (950-1250) », *Personal Names Studies of Medieval Europe..., op. cit.*, p. 3-14.
[4] Anne Lefebvre- Teillard, *Le nom, droit et histoire…, op. cit.* p. 28.
[5] *Id.*
[6] Elle se présente en ces termes : « Marie ai nun, si sui de France ». Marie de France, *Fables (Manuscrit Harlay 978)*, Nathalie Desgrugillers-Billard (éd.), Clermont-Ferrand, Éditions L'Instant Durable, 2007, « Epilogus », v. 4.

identifié[1], et souvent introduit par une expression comme « fils de ». Le surnom peut enfin évoquer une charge ou un état, en témoignent les nombreux anthroponymes fondés sur le nom d'une profession ou d'une fonction. La situation des femmes est spécifique. Leur statut légal et juridique leur impose de porter une référence masculine dans leur nom[2], qu'elle désigne le père, le mari ou l'enfant mâle. Quand elles bénéficient d'une double dénomination, le second nom correspond ainsi souvent à un nom masculin féminisé[3].

De nombreux noms sont employés tout au long du Moyen Âge[4]. La concentration des choix sur quelques noms propres issus du répertoire de l'église catholique romane, comme Jean, Pierre et Guillaume[5], tend cependant à masquer cette diversité. On rencontre dans les dénominations féminines un nombre important de variantes de noms en vogue chez les hommes. À partir du XIV^{e} siècle, des diminutifs se développent et augmentent les répertoires de noms tout en accroissant la popularité des noms habituels[6]. Si aucun de nos récits ne cite les anthroponymes à la mode, l'usage des diminutifs a peut-être influencé Froissart qui est le seul à proposer dans son roman les doublons « Lanson »-« Lansonnet »[7], et « Argente »-« Argentine »[8] pour désigner les adjuvants de ses héros. La fin du Moyen Âge voit en outre se diffuser la vogue des noms arthuriens[9]. Nombreux sont ceux qui portent alors des noms de légende.

Au Moyen Âge, en matière de nomination, l'usage dicte la norme. Anne Lefebvre-Teillard souligne « la répugnance du législateur à interférer dans ce domaine »[10] qui ne fait l'objet d'aucune réglementation juridique[11]. Cette lacune s'explique en partie par l'acte par

[1] Cette construction a pu devenir un amalgame et l'indication de filiation se lit encore parfois dans le nom propre de certains individus, agglutiné au nom de baptême d'un ancêtre (Johan*son*, *Fitz*gerald…). On parle d'ailleurs de patronyme pour désigner ce second nom, le « nom du père ».

[2] Voir Joseph Morsel, « Personal naming and representations of feminine identity in franconia in the later middle ages », *Personal Names Studies in Medieval Europe..., op. cit*, p. 157 *sqq*. La femme n'a pas de nom qui lui soit propre.

[3] Voir Patrice Beck, « Personal Naming among the rural populations in France at the end of the middle ages », *Ibid*., p. 143 *sqq.*

[4] Voir Patrice Beck, Monique Bourin, Pascal Chareille, « Nommer au Moyen Âge : du surnom au patronyme », *Le Patronyme, histoire, anthropologie, société*, Brunet Guy, Darlu Pierre, Zei Gianna (dir.), CNRS Éditions, Paris, 2001, p. 27.

[5] *Id*. Voir aussi Jacques Dupâquer, Alain Bideau, Marie-Elizabeth Ducreux (dir.), *Le Prénom : mode et histoire. Les entretiens de Mahler 1980*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en sciences sociales, 1984.

[6] Voir Patrice Beck, « Personal Naming among the rural populations in France at the end of the middle ages », art. cit. L'auteur remarque, concernant les répertoires de noms, qu'aucune différence n'apparaît plus entre les choix des ruraux et ceux des nobles.

[7] V. 3618, 7338, 11830, et 14962.

[8] V. 17125, 17404.

[9] Michel Pastoureau, « L' "enromancement" du nom. Étude sur la diffusion des noms des héros arthuriens à la fin du Moyen Âge », art. cit.

[10] *Le nom, droit et histoire*, *op. cit.* p. 37.

[11] *Id.* « La transmission héréditaire du XIII^{e} siècle n'est pas suffisamment ancrée pour servir de base à une théorie juridique avant tout destinée à entrer en jeu lors des conflits successoraux. »

lequel le nom est donné. Le baptême, institué au XII^e^ siècle, fait de la dation du nom une problématique essentiellement religieuse dont la codification relèverait de la compétence de l'Église. Pourtant, rares sont les textes qui traitent de l'attribution des noms[1] et le choix, s'il est guidé, reste libre. Les pratiques s'unifient d'elles-mêmes avec le temps, et les usages se régularisent dès le XIII^e^ siècle, accompagnés des premiers figements. Les surnoms subissent alors diverses modifications orthographiques, facilitées par la *variance* de la langue médiévale. Les articles ou les prépositions introduisant le surnom disparaissent ou s'agglutinent au nom. Les influences des langues régionales donnent aussi lieu à des transformations[2]. En se modifiant ainsi, le nom propre « se libère des codes qui régissent l'emploi du nom commun »[3]. Il change peu à peu de statut et son sémantisme, d'abord transparent et fondé sur les caractéristiques de son référent, se vide et perd son lien avec celui qui le porte. Pour Patrice Beck, ce sémantisme originel, désactivé par l'hérédité du surnom et masqué par ses transformations, « a vite été oublié »[4].

Les armoiries se développent parallèlement à l'instauration de la double dénomination[5]. Comme le nom, elles ont pour principale fonction l'expression d'une identité. Peintes sur le bouclier, elles permettent d'abord d'identifier un combattant dans la bataille. Elles ne deviennent un signe stable et récurrent, constamment rattaché au même individu, qu'au cours du XII^e^ siècle. Une codification et des principes généraux de composition se mettent en place dont quelques uns rappellent les pratiques observées concernant le nom propre. Le nom d'un être signale en effet son appartenance à une famille. En plus du patronyme porté par une partie de ses membres et transmis de génération en génération, le prénom est aussi lui-même souvent une reprise ou une dérivation du nom du parrain ou du père[6]. Les armes sont elles aussi partagées par les membres d'une même famille mais seul l'aîné de la fratrie peut porter les armes complètes. Il est aussi le seul à pouvoir porter le même nom que son père. La brisure permet ensuite aux puînés de reprendre les armes

[1] Seuls les statuts synodaux le font. *Ibid.* p. 38 *sqq.*
[2] Voir Patrice Beck, « Personal Naming among the rural populations in France at the end of the middle ages », art. cit.; Albert Dauzat, *Les Noms de personnes, origine et évolution. Prénoms, noms de famille, surnoms, pseudonymes*, quatrième édition, Paris, Librairie Delagrave, 1932, p. 12. Chaque série de noms peut être étudiée de trois points de vue : origine et sens, transformations et altérations, substitutions ou changements.
[3] « Personal Naming among the rural populations in France at the end of the middle ages », art. cit. p. 155.
[4] *Id.*
[5] Voir Michel Pastoureau « Du nom à l'armoirie, héraldique et anthroponymie médiévales », *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, t. IV, *op. cit.*, p. 81-106 ; *Traité d'héraldique*, seconde édition revue et augmentée, *op. cit.* ; *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, chp. « L'emblème » p. 211 *sqq.* ; *Les Armoiries*, *op. cit.* ; ainsi que Monique Bourin « How changes in naming reflect the evolution of familial structures in southern Europe (950-1250) », art. cit.
[6] Patrice Beck, « Personal Naming among the rural populations in France at the end of the middle ages », art. cit.

familiales en en modifiant un élément. Les armes se constituent ainsi, en quelque sorte comme le nom, d'éléments qui ancrent le porteur dans un lignage quand d'autres, au contraire, servent plutôt l'affirmation de son unicité. Comme lui, elles entretiennent un lien étroit avec celui qu'elles désignent. Certaines sont en effet « parlantes »[1] et comportent dans les figures qui les composent des jeux de mots avec le nom propre de leur référent[2].

Écrits dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle ou au début du XIV^e^ siècle, les romans de notre corpus, s'ils s'imprégnaient du système de nomination qui leur est contemporain, devraient présenter les caractéristiques suivantes. On devrait observer une large majorité de dénominations doubles, et l'hésitation, pour les personnages féminins, entre le nom unique et le nom composé. La seconde proposition est vraie. Nous verrons que la première, en revanche, pose problème. L'ensemble des dénominations recueillies devraient également être dominé par quelques noms appartenant à un même répertoire tel que celui de l'Église catholique romane, et générer dans le texte des homonymies qui rendraient compte d'une mode. Nous avons relevé quelques cas d'homonymie, mais les conditions dans lesquelles elles apparaissent dans la fiction n'entretiennent aucun rapport avec les vogues décelées par les historiens. Les noms propres de nos romans devraient enfin montrer des signes de figement. Si le nom commun ou le toponyme sur lequel se construit le surnom doit rester identifiable, son sémantisme ne devrait plus s'activer. Nous verrons que si certains noms paraissent vides de sens ou choisis arbitrairement, d'autres en revanche entretiennent un rapport étroit avec leur référent.

2. Philosophies du nom

a) À l'origine

D'autres éléments de contexte nous sont fournis par la pensée médiévale sur le nom. Howard Bloch rappelle la part du langage dans la compréhension et la perception du monde au Moyen Âge :

> La linguistique constitua, dans l'ordre médiéval du discours humain (conventionnel ou socialement déterminé), un champ spécifique de légitimation, capable de produire une connaissance directe du monde perceptible. Plus encore, pendant le

[1] Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit.* p. 229.
[2] *Id.* Michel Pastoureau donne l'exemple d'une famille de la Tour, sur le blason de laquelle une tour est représentée. Nous en avons étudiés quelques uns dans les pages précédentes, voir p. 206 *sqq*.

> millénaire qui s'étend entre le V^e^ et le XV^e^ siècle, la spéculation sur les signes linguistiques fut essentielle à la spéculation sur l'univers en général.[1]

Cette réflexion s'enracine notamment dans l'étude de l'étymologie[2], dont le témoignage le plus connu nous est apporté par l'œuvre d'Isidore de Séville. Pour lui, la recherche étymologique est la recherche d'une origine[3]. L'*origo*, autre nom donné par l'évêque sévillan à l'étymologie, est empreinte dans sa pensée du mythe de l'âge d'or[4]. Vouloir revenir vers l'origine, c'est dire que quelque chose s'est altéré ou s'est perdu :

> L'authenticité n'est pas pour [Isidore de Séville] une essence intemporelle, elle n'échappe pas au temps, elle n'existe qu'à l'origine. Il faut donc remonter des confusions et des déformations postérieures vers la pureté de cette origine, pour expliquer ou comprendre l'être ou la chose d'aujourd'hui.[5]

Dans cette perspective, l'enjeu de la recherche d'un étymon n'est pas tant de retrouver l'origine étymologique d'un mot au sens moderne, que de permettre, par un retour à ce qui a été dégradé par le temps, de revenir à la définition authentique du mot pour atteindre l'essence de ce qu'il désigne. Conformément au sens du terme en grec, l'étymologie pour Isidore de Séville est une recherche de la vérité[6], mais elle est aussi pour lui un moyen de contrer les effets du temps et d'une évolution perçue comme une dégradation.

Dans l'étymologie telle que la pratique Isidore de Séville, et telle qu'elle se pratique en général au Moyen Âge, le lien qui unit le terme étudié et son étymon n'est pas nécessairement historique. Il peut être de plusieurs natures que Claude Buridant répartit en deux « zones »[7]. L'une, qualifiée d' « ontologique », rassemble les étymologies fondées sur des jeux interprétatifs. Trois cas de figure sont recensés. Le lien entretenu par le mot et son étymon peut d'abord être de nature causale. Prenons comme exemple « a recte agendo », étymon du

---

[1] Howard Bloch, *Étymologie et généalogie…*, *op. cit.* , p. 17. Voir également Jean-Yves Tilliette, « Sémantique du nom de personne dans le haut Moyen Âge (VI^e^- XII^e^ siècle) », *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, *op. cit.* p. 3-22.

[2] Voir la grande synthèse de Claude Buridant, « Les paramètres de l'étymologie médiévale », *L'étymologie de l'Antiquité à la Renaissance*, Claude Buridant (dir.), *Lexique*, 14, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 11-56. Sur l'histoire du terme et l'évolution de sa signification voir aussi la synthèse de Paul Zumthor dans *Langue, textes énigme*, *op. cit.* p. 144 *sqq.* et Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Brejoux (trad.), Presses Universitaires de France, 1956, p. 600-607. Pour une synthèse de la notion jusqu'à nos jours voir Charles Brucker, *L'Étymologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1988.

[3] Jacques Fontaine, *Isidore de Séville : genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout, Brepols Publishers, 2000, chp. « Etymologia est origo ». Howard Bloch, *Etymologie et généalogie…*, *op. cit.* p. 54 *sqq.*

[4] Jacques Fontaine, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Études Augustiniennes, 1983, t.2, p. 807.

[5] *Ibid.* p. 820.

[6] Conformément aussi à la définition qu'en donne Cicéron dans les *Topiques*: l'étymologie est « veriloquium ».

[7] Claude Buridant, « Les paramètres de l'étymologie médiévale », art. cit. p.19. Voir le tableau récapitulatif dressé par l'auteur.

mot « reges »[1]. L'étymon ne correspond pas ici à l'origine linguistique de « reges » mais il en éclaire le sens par sa proximité formelle. Le roi est « rex » parce que son comportement est droit, juste, rigoureux, fait de rectitude, ce qu'exprime « a recte ». L'étymon du signifiant étudié permet ainsi la mise au jour des qualités essentielles de son signifié. L'étymon peut ensuite aussi éclairer l'origine du signifié dont on étudie le nom, tel « humus », étymon du mot « homo ». L'information apportée par l'étymon nous renseigne cette fois non pas sur une propriété morale[2] du référent, mais sur son « origine concrète »[3]. L'homme est appelé ainsi car il vient de l' « humus ». L'étymon peut enfin éclairer le mot par contraste, lequel se définit alors en creux, par une lacune, parce qu'il manque paradoxalement de ce que son étymon désigne. Claude Buridant cite à ce titre les exemples proposés par Quintilien dans *L'Institution oratoire* : « "lucus", quia umbra opacus parum luceat, et "ludus", quia sit longissime a lusu, (…) »[4]. L'effet de sens relève ici de l'antithèse, et montre l'assise rhétorique des étymologies médiévales dont certaines s'appuient sur des tropes[5].

Le second mode d'explication défini par Claude Buridant est appelé « zone philologique ». « Plus proprement grammaticale »[6] et comparable à la lexicologie moderne, cette approche recherche l'ancêtre ou plus exactement la base d'un mot. Sont examinés dans ce type d'analyse la traduction ou l'acclimatation du terme étudié à partir de sa langue d'origine, étrangère ou antique, sa composition, ainsi que les mécanismes de dérivation ou de flexion.

Quel que soit le mode d'explication envisagé, la démarche consistant à rapprocher le nom et son étymon[7] porte le nom général de *derivatio*[8]. Elle est le plus souvent fondée sur la paronomase ou *annonimatio*[9]. À l'origine de l'étymologie se trouve donc la similitude des formes, parfois la similitude du sens. Le rapprochement entre deux termes ne nécessite donc pas nécessairement une grande érudition. Il peut naître des relations spontanées qui viennent à

[1] Nous nous appuyons largement sur les exemples sélectionnés par Jacques Fontaine dans son chapitre « Etymologia est origo », *Isidore de Séville : genèse et originalité…, op. cit.*
[2] Jacques Fontaine, *Ibid.* p. 285.
[3] *Id.*
[4] *L' Institution oratoire*, Livre I.
[5] Charles Brucker, *L'Étymologie*, *op. cit.* p. 9.
[6] Claude Buridant, « Les paramètres de l'étymologie médiévale », art. cit. p. 17.
[7] Concernant le nom propre, il faut ici garder une certaine réserve. Isidore de Séville « esquive le problème » selon Jean-Yves Tilliette (« Sémantique du nom de personne… », art. cit. p. 6), et s'appuie essentiellement sur des noms issus de la Bible en reprenant « servilement le *Liber interpretationum hebraicorum nomimum* de Jérôme. » (p. 7).
[8] Charles Brucker, *L'Étymologie*, *op. cit.* p. 9.
[9] Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII*^{e} *et du XIII*^{e} *siècle…, op. cit.* p. 96.

l'esprit du lecteur, causées par une proximité tout d'abord purement formelle[1]. Cette quête du rapprochement établit une analogie entre le travail de l'étymologiste et l'intelligence du monde, entendue comme capacité à tisser des liens, à lier les éléments entre eux au moyen de l'analogie et de la différence. De la grammaire médiévale et de l'analyse de la langue découlent ainsi toute l'étendue et la diversité de la pensée médiévale. À la saisie du mot dans sa verticalité, qui correspond à l'étymologie moderne, se superpose un axe horizontal qui permet à l'étymologie médiévale l'établissement d'un réseau de références dense, solidement tissé, qui dépasse de loin l'étude du terme envisagé. Loin de n'être que l'étude ponctuelle d'un mot isolé, l'étymologie « constitue le socle et le ciment de la culture médiévale »[2].

La pensée analogique est aussi le point de départ de la construction du symbole. Comme l'étymon, le symbole éclaire ce à quoi il renvoie par le jeu de la ressemblance et de l'écart :

> Même s'il est polymorphe, le symbole médiéval se construit presque toujours autour d'une relation de type analogique, c'est-à-dire appuyée sur la ressemblance – plus ou moins gande– entre deux mots, deux notions, deux objets, ou bien sur la correspondance entre une chose et une idée.[3]

Le symbole est un signe[4] chargé de rendre sensible ce qui échappe à la perception et demande un travail de décodage. Il élabore une sémiotique que l'on retrouve « spécialement dans les images et dans les textes littéraires »[5].

La poétique du nom propre se nourrit de ces deux pratiques. En tant que symbole, le nom « établit le lien entre quelque chose d'apparent et quelque chose de caché »[6]. Il révèle la nature profonde de l'être qu'il désigne. « Le nom dit la vérité de la personne, permet de retracer son histoire, annonce ce que sera son avenir. »[7] Son sémantisme est aussi fondé sur des relations verbales semblables aux étymologies. Le nom propre est comme l'étymon d'un

---

[1] Charles Brucker emprunte à Charles Bally l'expression d' « instinct étymologique », tout à fait pertinente pour le Moyen Âge. *L'Etymologie*, *op. cit.* p. 10. L'œuvre citée est le *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951, 3e éd. t. I, p. 32.

[2] Claude Buridant, « Les paramètres de l'étymologie médiévale », art. cit. p. 47. L'auteur recense des manuscrits et des œuvres uniquement constitués d'étymologies, et représentant un savoir encyclopédique (p. 14).

[3] *Ibid*. p. 17.

[4] Pour une définition du symbole voir Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit.* p. 11-25.

[5] *Ibid.* p. 18. L'étymologie est aussi un procédé littéraire. Claude Buridant rappelle que l'*interpretatio* est une couleur rhétorique qui devient partie intégrante du portrait, « Les paramètres de l'étymologie médiévale », art. cit. p. 21. Edmond Faral la cite comme le premier des procédés de l'*amplificatio*, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle…*, *op. cit.* p. 67. Voir aussi Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Âge…*, *op. cit.* p. 63 *sqq.*, *« La Musique et les lettres »…*, *op. cit.* p. 59-99, et Jacques Ribard, *Le Moyen Âge*, *Littérature et symbolisme*, *op. cit.* p. 71 *sqq.*

[6] Claude Buridant, « Les paramètres de l'étymologie médiévale », art. cit. p. 17.

[7] *Ibid*. p. 16. Au Moyen Âge, cette idée est mise au jour par un rapprochement étymologique entre *fari* et *fatum*, entre le discours et le destin.

individu. Il en révèle l'essence « dans [et] par les mots »[1]. Le lire impose de s'interroger sur sa matérialité, sur la forme des signes qui le composent ainsi que sur ses sonorités de manière à faire émerger un ensemble de paronomases, d'analogies suggérées par le mot lui-même[2]. Des étymons potentiels se forment ainsi, *in absentia*, et créent dans l'esprit du lecteur des rapprochements. De ces relations naît une définition du référent du nom propre, à travers ses ressemblances et ses dissemblances par rapport aux étymons suggérés. L'analogie peut aussi se faire *in praesentia*, la forme et le sens d'un mot tissant des liens cette fois avec des termes de son cotexte. Le portrait de Soredamor dans *Cligès* en est un exemple frappant[3] :

> Por neent n'ai-je pas ce non
> Qui **Soremadors** sui clamee.
> **Amer** doi, si doi estre **amee,**
> Si le vueil par mon non prover,
> Se la reson i puis trover.
> Aucune chose senefie
> Ce que la premiere partie
> En mon non est de **color d'or,**
> Car li **meillor** sont **li plus sor.**
> Por ce tieig mon non **a meillor**
> Qu'il comence par la **color**
> A coi li meldres **ors s'acorde,**
> Et **la fins Amors** me recorde,
> Car qui par mon droit non m'apele,
> **Touz jor Amors** me renovele,
> Et l'une moitiez **l'autre dore**
> **De doreüre clere et sore,**
> Qu'autretant dit S**oredamors**
> Come **sororee d'Amors.**
> Molt m'a donc **Amor honoree**
> Quant il de lui **m'a sororee.**
> **Doreüre d'or** n'est **fine**
> Come cele qui **m'enlumine,**
> Et je metrai a ce ma cure
> Que de lui soie **doreüre,**
> Ne ja mais ne m'en clamerai. (*Cligès*, v. 958- 85)

Soredamor analyse dans ce passage la motivation de son nom et recourt pour cela à l'étude de sa composition. Plusieurs étymons entrent en concurrence pour expliquer le nom et la destinée de la jeune fille.

---

[1] Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, *op. cit.* p. 147.

[2] Dans sa thèse consacrée à la *Sémantique de l'onomastique romanesque*, Sorbonne nouvelle, Paris III, 1989, fondée sur un corpus des XIX^e^ et XX^e^ siècles, Yves Baudelle ne convoque pas ou peu l'étymologie scientifique ou historique et lui préfère l'étymologie « poétique » (p. 20) qui naît au hasard des rapprochements et de la configuration du texte. On voit que cette distinction n'est pas valide au Moyen Âge. Voir p. 348 *sqq.*

[3] Roger Dragonetti, *La vie de la Lettre…*, *op. cit.* p. 13 *sqq.* Claude Buridant prend pour sa part en exemple le parallèle établi entre le nom de Fénice et le phœnix dans *Cligès* (éd. cit. v. 2681 *sqq.*), présage du stratagème de la fausse mort. Claude Buridant, « Les paramètres de l'étymologie médiévale », art. cit. p. 21. Pour une synthèse des interprétations de noms propres que l'on trouve dans les romans de Chrétien de Troyes, voir p. 347 *sqq*.

Une première étymologie décompose le nom en deux éléments, la couleur « sore », une couleur fauve[1] ou blond vénitien, et l'amour. Une préposition relie les deux mots et pose la couleur flamboyante, caractéristique de la jeune fille que l'on rencontre ailleurs dans le texte (v. 786 « les treces sores »), comme une conséquence de l'amour. L'ensemble de la description semble destinée à gloser cet étymon. La jeune femme est « sore » (v. 976) d'Amour, autrement dit « enluminee » (v. 982) par lui. Le sentiment amoureux donne son éclat à la jeune fille et la révèle à elle-même si bien qu'elle en vient à formuler ce qui semble être une mission particulière : « Amer doi, si doi estre amee » (v. 960). La « doreüre » (v. 984) de la jeune femme et l'amour dont elle entend l'appel sont en outre réunis par le même adjectif. La dorure est « fine » (v. 981), de même que l'amour courtois, « fin amor » en ancien français (v. 971). Une isotopie de la clarté et de la lumière se charge de faire le lien entre ces différents éléments. Nous relevons ainsi l'adjectif « sore » (v. 966 et 974) qui renvoie directement à la description de la jeune fille, « clere » (v. 974) et « enluminee » (v. 982) qui dans ce monologue soulignent la lucidité de la jeune femme qui prend conscience de sa destinée en réfléchissant à son nom[2]. Le champ lexical de l'or est aussi très présent (« or » (v. 965, 969, 981), « doreüre » (v. 980, 984, 975), « dore » (v. 974) ainsi qu'un ensemble de rimes et assonances mobilisant les mêmes sonorités, en caractères gras dans la citation) et fait l'objet d'une surenchère par l'ajout d'un préfixe (« sororee » v. 978 et 980) ou le choix d'une expression redondante (« doreüre d'or » v. 981). La noblesse d'âme du personnage se reflète dans son nom, ainsi que la noblesse de sa destinée. Se livrer à l'amour est ainsi un honneur (« honoree » v. 979) et un devoir (« cure » v. 982) auquel il se livre sans regret ni plainte. La polysémie du verbe « clamer », qui apparaît aux seuils de l'extrait à la rime crée un effet de bouclage et isole le discours de Soredamor. Celui-ci forme une unité autonome, un développement sur le nom propre qui vient se placer logiquement juste après le portrait physique de la demoiselle (v. 797-843). La description morale esquissée par les jeux étymologiques trouve ainsi son unité et sa cohérence. Commençant par la mention d'une appellation (« Soremadors sui clamee » v. 959), elle se clôt par le consentement au sort exprimé dans ce nom (« Ne ja mais ne m'en clamerai » v. 985).

Une autre composition étymologique présente la jeune femme comme une sœur d'Amour, lecture encouragée par la proximité entre le terme « sororee » (v. 978 et 980) et

[1] Selon le Godefroy. Voir aussi les notes proposées dans l'édition *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1994, p. 319.

[2] Chrétien de Troyes utilise de nombreuses comparaisons (l'ivoire, le cristal, l'argent, la neige, le lys) pour associer chaque élément du portrait à la lumière (les yeux v. 808, le visage v. 812 et le front v. 803, les dents v. 828, la gorge v. 834, et le cou v. 838).

« seror », une des formes possibles du mot « sœur » en ancien français. De complément de cause d'une couleur dorée, Amour devient complément déterminatif du nom sœur. Caractérisée par la lumière, la jeune femme revêt quelques uns des atours de la fée ou de la déesse, dont un pouvoir de séduction inscrit dans son nom et soutenu par quelques métaphores ovidiennes qui la rapprochent du dieu Amour. Si les flammes rougeoyantes de l'amour sont inscrites dans le « sore » et l' « or » de « Soredamor », elles sont aussi présentes plus tôt dans la peinture de son regard qui « resembl[e] chandeles qui ardent » (v. 810). Alexandre tombe amoureux de Soredamor dès qu'il pose les yeux sur elle, sans toutefois pouvoir contempler le corps de la demoiselle. Une métaphore filée dans la plainte d'Alexandre assimile alors Soredamor à la flèche d'amour (v. 688- 856), autre motif ovidien. L'or de ses cheveux et l'éclat de ses traits seraient les pennes de la flèche, quand le corps de la jeune femme, inaccessible et masqué par la tunique et la chemise (v. 844-53) en seraient la tige, encore dissimulée dans son carquois. Ainsi se déploie le nom de Soredamor le long du roman, motivé par une succession d'images et de métaphores qui unissent par leur esthétique commune les descriptions de la voix conteuse et les discours des personnages.

Le nom « Soredamor » tire son efficacité et son pouvoir de suggestion des étymologies concurrentes mais non exclusives suggérées par les différentes instances du texte. Analyses sémantique, lexicale et, de manière plus subtile, intertextuelle ou littéraire se combinent et font du nom propre un feuilleté qui entretient l'ambiguïté du signe. Lire un nom n'est pas tarir son sens, ni circonscrire les valeurs auxquelles il peut renvoyer. En témoigne la présence d'étymons pluriels[1], les lectures se superposent et s'enrichissent mutuellement. Encloses dans le nom, certaines interprétations se livrent d'elles-mêmes, donnant une étymologie dans l'absolu. La présence de l'Amour dans le nom que nous venons d'étudier se donne ainsi à lire immédiatement. D'autres ne prennent vie que dans la relation avec le texte[2]. Leur interprétation n'est permise que par le cotexte ou la mise en relation avec d'autres éléments du récit plus éloignés[3]. Les potentialités du nom se révèlent alors, stimulées par les échos phoniques ou sémantiques des termes voisins. De même que le nom propre s'enrichit des relations avec son cotexte, de même les termes de ce cotexte s'activent par rapport au nom

[1] Sur la mise en place d'étymons concurrents voir Laurence Mathey-Maille « L'étymologie dans le *Roman de Rou* de Wace », art. cit. p. 404-405, et « La pratique de l'étymologie dans le *Roman de Brut* de Wace », « *Plaist vos oïr bone cançon vallant?* » *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard,* Dominique Boutet, Marie-Madeleine Castellani, Françoise Ferrand et Aimé Petit (dir.), Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1999, t. 2, p. 579- 586.

[2] Pour Roger Dragonetti, l'étymologie est un cheminement. Elle est une invitation à littéralement parcourir le texte. Voir *La Musique et les lettres…*, *op. cit.* p. 59-99.

[3] C'est par exemple le cas du nom « Rigomer », dont l'étymon ne prend son sens qu'une fois mis en relation avec l'ensemble de l'intrigue. Voir p. 377 *sqq.*

propre. Un échange se crée ainsi entre le nom et son entourage, faisant dépendre son sémantisme des mots qui l'entourent[1]. Il revient au lecteur de savoir écouter ces bruissements, et de s'abandonner au jeu interprétatif des étymologies[2].

Reste à déterminer dans quelle mesure cette pensée, née de travaux datant du Haut Moyen Âge, continue d'imprégner les siècles tardifs. Pour Bernard Ribémont, l'approche du savoir par le langage reste encore centrale au XII^e^ siècle, alors que les premières encyclopédies se constituent. Les lapidaires et les bestiaires produits à cette époque témoignent de la prégnance d'une croyance en la motivation des noms[3] et de la permanence du langage comme point de départ de la connaissance. Cela se vérifie aussi en littérature, comme le montre le travail de Chrétien de Troyes sur le nom de « Soredamor » mais aussi sur celui de « Phenice » dans le même roman[4], et le discours qu'il fait tenir à ses personnages, comme ces célèbres mots de la « Veve Dame » au début du *Conte du Gaal* : « Par lo sornon conoist en l'ome » (v. 526). Concernant les siècles qui suivent, dans son étude sur la présence d'« Isidore de Séville dans les universités médiévales »[5], Jacques Verger conclut que parmi les œuvres de sévillan, les *Étymologies* sont les plus présentes dans les bibliothèques, même si les volumes conservés ne sont pas toujours complets. Des citations fréquentes d'Isidore de Séville chez les auteurs[6] contribuent également à montrer son maintien dans les études médiévales, même si la connaissance de ses œuvres semble en général plutôt superficielle et de seconde main. Il faut ajouter à ce recensement la présence d'un « Isidore invisible »[7], indétectable, fait de « citations muettes, souvent minuscules »[8]. Les *Étymologies* n'étaient vraisemblablement plus lues dans un but scientifique au moment de la production de nos

[1] La forme du texte dans lequel il apparaît joue aussi son rôle. La forme versifiée, par l'intermédiaire de la rime notamment, encourage encore ces rapprochements.
[2] Voir Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre…*, *op. cit.*, et Robert Guiette dans *Forme et senefiance*. Genève, Droz, 1978, p. 110 : « L'ingéniosité de l'auteur devait amuser l'esprit de l'auditeur autant qu'elle l'instruisait ».
[3] Bernard Ribémont, *La « Renaissance » du XII^e^ siècle et l'Encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 22.
[4] V. 2681 *sqq.* Nous reprenons les différentes analyses présentes dans les romans de Chrétien de Troyes p. 348 *sqq*.
[5] Dans *L'Europe héritière de l'Espagne Wisigothique, Colloque international du C.N.R.S. tenu à la Fondation Singer-Polignac (Paris, 14-16 Mai 1990)*, Jacques Fontaine et Christine Pellistrandi (dir.), Madrid, Casa de Velasquez, 1992, p. 259-267. Pour une étude des manuscrits des œuvres d'Isidore de Séville, voir Jacques Elfassi et Bernard Ribémont (dir.), *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII^e^- XV^e^ s.)*, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 16, 2008.
[6] Jean de Salisbury, Adam du Petit-Pont, Alexandre Neckam. Jacques Verger, « Isidore de Séville dans les universités médiévales », art. cit. Il est aussi cité dans l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme. Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle…*, *op. cit.* p. 168.
[7] Jacques Fontaine, « La figure d'Isidore de Séville à l'époque carolingienne », *L'Europe héritière de l'Espagne Wisigothique…*, *op. cit*. p. 197.
[8] *Ibid.*

textes, mais elles imprégnaient manifestement encore la pensée des auteurs, des maîtres et des élèves.

b) La « philosophie dans le langage »[1]

L'étude du langage au Moyen Âge ne se borne pas aux développements étymologiques, quoiqu'ils soient déjà d'une grande richesse. D'autres réflexions nourrissent le débat sur le rapport entre les mots et le monde. Fondés sur des textes antiques, ces échanges se concentrent en particulier à partir du XI^e^ siècle sur la notion de référence[2], et sur la façon dont un terme renvoie à ce qu'il désigne. Cette problématique se développe notamment à travers la querelle des universaux, au cours de laquelle s'affrontent nominalistes et réalistes[3]. Elle repose sur la tentative d'une conciliation des héritages platonicien et aristotélicien[4] visant à permettre l'intelligence du monde par l'esprit humain. Celle-ci est rendue possible par une méditation sur la langue. En interrogeant le rapport entre l'esprit et les mots, et entre les mots et ce qu'ils désignent, il devient possible de prendre de la distance sur la façon dont l'homme saisit le monde qui l'entoure.

La querelle des universaux porte plus précisément sur la capacité de l'homme à répartir son environnement entre diverses catégories appelées les universaux que sont « le genre, l'espère, la différence, le propre et l'accident »[5]. La question est de déterminer s'ils existent dans la réalité ou s'ils ne sont qu'une construction de l'esprit humain destinée à lui permettre de percevoir la complexité de son environnement. Sont traditionnellement opposés nominalistes et réalistes, les uns pensant que les universaux ne sont que des noms, les autres qu'ils existent concrètement. En réalité, le réalisme et le nominalisme sont deux expressions qui recouvrent des idées émanant d'une multiplicité d'auteurs dont les théories ne peuvent se séparer aussi aisément en deux positions clairement distinctes. Alain de Libera, dans l'étude qu'il consacre à la querelle, montre aussi que se sont affrontés et succédés différents réalismes, et différentes lectures nominalistes[6]. Il serait inutile ici d'en produire une synthèse.

---

[1] Jean Jolivet, *Abélard ou la philosophie dans le langage*, *Présentation, choix de textes, bibliographie*, Paris, Éditions du Cerf, « Vestigia », « Pensée antique et médiévale », 1994 ; *Aspects de la pensée médiévale : Abélard. Doctrines du langage*, Paris, Vrin, 1987.

[2] Voir Jean-Yves Tilliette, « Sémantique du nom de personne… », art. cit. ; Alain de Libera et Irène Rosier, « L'analyse de la référence, dans la pensée linguistique médiévale », *Histoire des idées linguistiques*, Sylvain Auroux (dir.), Liège, Pierre Mardaga, 1992, t.2, p. 127-158.

[3] Voir Alain de Libera, *La querelle des universaux, de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Des Travaux », 1996.

[4] *Ibid.* p. 14.

[5] Alain de Libera, *La querelle des universaux…*, *op. cit.*, p. 15.

[6] *Id.*

Retenons plutôt quelques éléments qui pourraient éclairer le rapport de l'auteur et du lecteur médiévaux au langage et à son pouvoir sur le monde et sur la pensée.

Un universel peut exister, en lui-même ou dans les individus. Cette théorie, répandue durant le Haut Moyen Âge[1], est vivement critiquée par Pierre Abélard au XII^e^ siècle[2]. Ne pouvant être prêtée à des réalités concrètes, la notion d'universalité doit alors être appliquée aux mots, dont on dira qu'ils sont singuliers ou particuliers s'ils ne peuvent s'appliquer qu'à un seul individu, ou universels s'ils s'appliquent à plusieurs[3]. Pour Abélard, « [l]'universalité n'est donc que la fonction logique de certains mots »[4]. Elle impose à l'être humain qui souhaite percer les secrets de l'universalité d'opérer l'extraction de qualités communes identifiées chez plusieurs individus et d'en faire la synthèse. L'universalité ne peut être pour l'homme qu'une construction de l'esprit, qui de fait demeurera confuse[5], alors que le particulier, effectivement présent en toute chose, est quant à lui immédiatement perceptible. Pour Guillaume d'Ockham, au XIV^e^ siècle, l'universel ne peut exister que « dans l'âme du sujet connaissant »[6]. Apparaît alors l'idée d'un langage mental, sans lien avec les réalités, arbitraire dans sa relation avec le signifié, mais dont la construction et la relation entre les éléments, semblables à celles qui régissent les lois du monde, permettraient d'en appréhender le fonctionnement et d'en favoriser l'intellection. Il importe de souligner que la querelle des universaux produit des ramifications qui touchent de nombreux champs du savoir et de la pensée tels que la logique, la rhétorique, la noétique, et l'ontologie. Les méditations sur le langage entretiennent aussi des liens étroits avec la théologie. Pour Abélard, Dieu seul connaît la véritable forme des universaux[7]. Le Verbe fondateur ne pouvant être entendu par la faible intelligence humaine, il ne lui reste donc que la grammaire spéculative pour tenter de se figurer ce qu'elle ne peut autrement mettre à jour[8].

Bien que le Moyen Âge fonde tout un pan de sa pensée sur l'analyse du langage, il en reconnaît aussi l'instabilité. Le langage est pluriel, composé de signes naturels et d'autres qui sont conventionnels, sans que les différentes parties du discours soient efficacement classées

---

[1] Jean-Yves Tilliette, « Sémantique du nom de personne… », art. cit. p. 9. Pour une synthèse sur la grammaire du Haut Moyen Âge et sur les théories du signe depuis Saint Augustin, voir Howard Bloch, *Étymologie et généalogie…*, *op. cit.* p. 42 *sqq.*

[2] Etienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Âge, Des origines patristiques à la fin du XIV^e^ siècle*, Paris, Payot, « Bibliothèque historique », Deuxième édition revue et augmentée, 1962, p. 284.

[3] *Id.*

[4] *Id.*

[5] *Ibid.* p. 285-6. C'est aussi la position de Roscelin, pour qui les universaux ne sont que des « flatus vocis », des sons qui ne renvoient à rien de concret mais qui permettent à l'esprit de concevoir l'universalité.

[6] *Ibid.* p. 642.

[7] Jean Jolivet, *Abélard ou la philosophie dans le langage…*, *op. cit. ;* et *Arts du langage et théologie chez Abélard*, Paris, Vrin, 1969.

[8] Roger Dragonetti, *Le mirage des sources…*, *op. cit.* p. 30.

dans l'une ou l'autre de ces possibilités[1]. Si des définitions des catégories grammaticales sont formulées, elles ne suffisent pas à traiter les différentes problématiques posées, en particulier lorsqu'elles ont trait à la sémantique et à la référence. Le nom, par exemple, selon une analyse héritée de Priscien, a pour propriété de « signifier la substance et la qualité »[2]. Cette tentative de préciser la nature des noms ne suffit à pas éviter la confusion qui naît parfois de l'emploi en contexte des mots, différent de la spéculation théorique. Comme le remarque Abélard, la réflexion sur le langage se complique si l'on considère que les noms peuvent parfois être employés dans un sens inhabituel[3]. D'autres aspects de la parole, comme les conditions dans lesquelles elle est prononcée, doivent aussi être pris en considération lorsqu'il s'agit d'en déterminer le pouvoir et l'efficacité[4]. Pour Roger Bacon[5], par exemple, un discours peut influer sur son auditeur selon l'intention de celui qui s'exprime à condition qu'il soit prononcé sous la constellation requise. Le langage et son action continuent de receler leurs mystères, ce qui ne fait qu'augmenter la fascination qu'ils suscitent au Moyen Âge.

Il reste à ajouter qu'en ce qui concerne les théories médiévales, le nom en tant que catégorie grammaticale ne semble guère attirer l'attention. Lorsqu'elle est évoquée, cette classe de mots est le plus souvent pensée dans son ensemble, sans distinction entre le nom commun et le nom propre[6]. Quand elle s'intéresse au nom propre, la réflexion prend appui sur le modèle des quatre dénominations latines et ne réfléchit jamais au fonctionnement référentiel et sémantique de la double dénomination pourtant contemporaine des philosophes[7].

---

[1] Voir Irène Rosier-Catach, « La notion de partie du discours dans la grammaire spéculative », *Histoire Épistémologie Langage*, 3 :1, 1981, p. 58 *sqq.* ; « Les parties du discours aux confins des XI^{e}-XII^{e} siècles », *Langages*, 92, 1988, p. 37-49. Le langage s'organise d'ailleurs en d'autres séries d'oppositions qui modifient encore la répartition des différentes parties du discours, qui sont au nombre de sept.

[2] À la différence par exemple de l'adjectif qui dénote l'accidentel et le contingent. Voir Alain de Libera et Irène Rosier-Catach, « L'analyse de la référence… », art. cit. p. 137. Voir aussi Irène Rosier-Catach, « Les parties du discours aux confins des XI e-XII e siècles », art. cit. p. 38 et 39.

[3] Édouard Jeauneau, *La Philosophie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ?», 2nde édition, 1967 : « Ces anomalies de la signification témoignent que le langage, plus précisément ici la langue latine, n'est pas un système de signes entièrement dominé, ni réglé sur des rapports de signification absolument transparents. » p. 81.

[4] Voir Nicole Bériou, Jean-Patrice Boudet, Irène Rosier-Catach (dir.), *Le Pouvoir des mots au Moyen Âge : Études réunies*, Turnhout, Brepols, « Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge », 2014. Cet ouvrage collectif interroge dans les différents champs du savoir ce qui détermine l'efficacité de la parole et examine le vœu, le serment, la parole prophétique, l'exorcisme des possédés aussi bien que le poids du discours et des incantations en contexte médical. Voir en particulier la problématisation et la synthèse proposées par Irène Rosier-Catach, « Le pouvoir des mots au Moyen Âge : diversité des pratiques et des analyses », p. 9-16, et « Regards croisés sur le pouvoir des mots au Moyen Âge », p. 511-588.

[5] Irène Rosier, *La Parole comme acte, Sur la grammaire et la sémantique au XIII^{e} siècle*, Paris, Vrin, « Sic et Non », 1994, p. 207 *sqq.*

[6] Jean-Yves Tilliette, « Sémantique du nom de personne… », art. cit. p. 12.

[7] *Ibid.* p. 13.

Grâce au langage, il est possible à l'homme d'élaborer un outil qui lui permette de saisir le monde. En se fondant notamment sur l'analyse de la syntaxe, de la référence et de la sémantique, le philosophe tente d'en mettre au jour les principes et d'en élucider le fonctionnement. Posons l'hypothèse, en début de cette seconde partie, qu'une étude du nom propre transposée dans le domaine de la fiction permet de même la compréhension d'un univers romanesque médiéval. La sémantique des noms propres, les liens qu'ils entretiennent entre eux, la conformité ou non entre leur signification et leur référent constituent autant d'entrées dans le monde dépeint par la diégèse, et plus encore, dans celui évoqué par les romans d'une même matière.

Nous souhaitons placer pour le moment dans le langage la même confiance que les penseurs médiévaux et prenons comme point de départ que connaître, donner ou découvrir un nom propre donne accès à la compréhension de son référent, sans pour autant forcément le rendre transparent ni parfaitement lisible. Le jeu des étymologies l'a démontré, il n'est jamais question d'épuiser les potentialités d'un nom par la recherche de son origine, mais d'en atteindre l'essence et d'en percevoir l'irréductible complexité.

Par la construction de paradigmes artificiels, permis par une opération de synthèse, le langage rend possible le classement de données et l'élaboration de hiérarchies, d'ensembles ou de réseaux. Postulons que les noms propres, par leur composition et les traits sémantiques ou phonétiques qu'ils partagent, reflètent la parenté de divers référents et rendent possible une organisation mentale des êtres.

Il reste que, l'esprit humain étant limité et le signe instable, cette lecture du monde ne peut être qu'une interprétation. Le nom propre se prêterait lui aussi à la spéculation, non seulement parce que l'étymologie n'est pas la recherche d'une origine unique, mais aussi parce que l'essence des choses et des êtres ne nous est pas accessible. La « philosophie dans le langage » est bien utile pour embrasser le monde mais elle possède aussi ses limites. « Nomen omen » : s'il livre de nombreuses et précieuses informations pour saisir ce qui nous entoure, le nom, au mieux, ne serait qu'un présage. Il nous appartient dans les pages qui viennent de vérifier s'il se réalise.

3. Individu, personne et personnage au Moyen Âge

Les romans à l'étude et leurs pratiques poétiques à l'égard du nom propre peuvent aussi être analysés d'après ce que nous savons de la notion d'individu au Moyen Âge. La renaissance du XII^{e} siècle s'accompagne d'un avènement de la conscience. L'affectivité et la

spiritualité se transforment[1]. La vie morale est davantage intériorisée, comme le montrent « l'évolution de la confession et les nouveaux modes d'appréciation de la culpabilité »[2]. Simultanément, le développement de la double dénomination, dont la vocation première est d'élucider les cas d'homonymie, affirme aux yeux de la société l'unicité de chaque être. Le nom sert alors d'interface entre deux aspects de l'individu dont l'un, intime et particulier, distingue l'homme de ses pairs tandis que l'autre, collectif et public, l'inclut dans une société ou un réseau de relations. La dation du nom signale à ce titre l'entrée dans le monde des hommes, la reconnaissance de l'individu aux yeux des autres. Ce passage est ritualisé, encadré par la religion sous la forme d'un sacrement, le baptême, déjà courant dès les premiers jours de vie au XI^{e} siècle. À l'époque de nos textes, cette pratique est devenue une norme[3].

L'établissement de l'individualité emprunte des voies différentes selon les couches sociales. Elle génère en particulier certaines tensions chez les aristocrates pour lesquels, selon Peter von Moos, les idéologies chrétiennes et aristocratiques ne sont pas parfaitement compatibles :

> Ce monde se nourrit de « grands noms » et de renommées, d'un honneur personnel et collectif qui noie l'individu dans un réseau d'appartenances familiales et sociales. Plus le rang occupé est élevé, plus visible est le prestige d'une identité, non pas personnelle mais corporative, et plus consciencieusement il faut observer les formes symboliques de la distinction, puisque le moindre faux pas dans ce rituel interactionnel peut engendrer des conflits de toutes sortes.[4]

Cette nécessité de préserver les apparences par la construction et le maintien d'une image publique convenable peut aller à l'encontre de préceptes spirituels, tel l'effacement de soi, que l'on trouve préconisé dans les manuels de conduite morale :

> Ce qu'il faut cacher, dans l'optique de ces manuels de conduite sociale, c'est le Moi intime, cet être vulnérable, désarmé, nu et perdu, exposé aux intempérie de la jungle humaine.[5]

Le nom propre dans nos romans, tantôt gardé pour soi, tantôt propagé parmi la foule pour diffuser la gloire du héros, nous paraît emblématique de ce conflit. La quête identitaire dans la fiction se donnerait ainsi comme la recherche idéalisée d'un point d'équilibre. Concernant nos romans tardifs, l'évolution de la société féodale, notamment la hausse des prétentions de la

[1] Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, *Personne, personnage et transcendance aux XIIe et XIIIe siècles, op. cit.* p. 7 ; voir également Michel Zink, *La subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis, op. cit.*
[2] *Id.* Voir également Édouard-Henri Wéber, *La Personne humaine au XIII^{e} siècle, l'avènement chez les maîtres parisiens de l'acception moderne de l'homme, op. cit.*
[3] Anne Lefebvre -Teillard, *Le Nom, droit et histoire, op. cit.* p. 20-25.
[4] Peter Von Moos, *Entre histoire et littérature, communication et culture au Moyen Âge*, Florence, SISMEL - Edizioni del Galluzo, 2005, p. 427.
[5] *Ibid.* p. 581.

bourgeoisie et les inquiétudes de l'aristocratie menacée par la mise en place d'une monarchie qui la privera de son pouvoir[1], ravive et rénove la question identitaire. Inexorablement incarnée par des chevaliers, cette quête, prompte en tant que littérature à rendre compte des préoccupations de la classe qui la voit naître et pour laquelle est produite[2], pourrait bien subir quelques inflexions. Le nom propre, par son mode de création et par les intertextes dans lesquels il puise ses modèles, pourrait être l'indice de la part de conservation et d'évolution de la fiction identitaire dans les romans tardifs. Qu'ils soient tous composés en vers alors que la prose prévaut lors de leur rédaction constitue déjà une indication des tendances des auteurs. Nous verrons si leurs choix en matière d'onomastique confirment ou non une poétique de la nostalgie.

L'émergence de la conscience a pour conséquence le développement de formes littéraires jusqu'ici peu investies par la langue vernaculaire. Outre le genre biographique, représenté par exemple par les vies de saints, se développent un mode de vie curial qui donne naissance à une esthétique particulière, l'amour courtois ou *fin amor*. Le sentiment amoureux ainsi que les tourments qu'il occasionne sont mis en scène par le biais de la première personne. Le sujet lyrique fait ainsi son entrée dans la littérature vulgaire. Francis Dubost constate de même l'apparition de valeurs, dont certaines, contradictoires, tiraillent le héros[3]. Les heurts entre conscience et pulsion, responsabilité et instinct[4] montrent une entrée de la complexité humaine dans la littérature en ancien français. Entre convenance sociale et désirs personnels un jeu se crée qui génère une poétique de l'*integumentum*[5]. Toutes les informations concernant le personnage ne se donnent pas toujours d'emblée, surtout lorsqu'il tient le rôle de protagoniste. La révélation de l'invisible, ou sa conformité à la part visible du personnage[6] mérite qu'on s'y intéresse. Le nom propre, en ce qu'il peut lui aussi paraître

[1] Dominique Boutet, Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », Préface de Jacques Le Goff, 1979, p. 203 *sqq.* Voir aussi Christine Ferlampin-Acher, « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. LXIII, 2011, p. 258-294.

[2] Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique*…, op. cit. p. 128-131 pour une réflexion sur la représentation de l'histoire et de la société dans le roman arthurien. Voir également Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque, Idéale et réalité dans le roman courtois*, Eliane Kaufholz (trad.), préface Jacques Le Goff, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1974.

[3] Francis Bubost, « Lancelot et Tristan ou la transcendance décalée », Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, *Personne, personnage et transcendance…*, *op. cit.* p. 17.

[4] *Id.*

[5] Fanny Oudin, « Identité et *persona*. Quelques réflexions liminaires autour de l'image de soi au Moyen Âge », *L'identité*, *Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, numéro 24- octobre 2012, p. 27.

[6] Voir la définition de l'identité proposée par Cécile Becchia et Diane Chamboduc de Saint Pulgent : « Les usages médiévaux de ce terme ont donc un sens beaucoup plus restreint que nos emplois actuels et désignent ce qui rapproche et rend identique plutôt que ce qui distingue. », dans « Introduction », *Questes*, *op. cit.* p. 1. Voir également celle rédigée par Catalina Gîrbea, Laurent Hablot, Raluca Laria Radulescu (dir.), très complète et

transparent ou jouer le rôle d'un masque[1], faisant de son référent une *persona* dissimulée sous des jeux étymologiques complexes, est partie prenante de cet *integumentum*.

4. Pratiques de lecture au Moyen Âge

La lecture individuelle est une pratique qui se répand lors de la composition des œuvres étudiées[2]. À l'audition du texte[3] s'associe une lecture qui sollicite la vue. Nous avons vu en étudiant les manuscrits dans lesquels nos textes sont conservés que le nom propre y est rarement mis en valeur[4]. Quelques éléments toutefois relevant de la perception visuelle du nom propre ont été remarqués. La ponctuation, lorsqu'elle avoisine un nom propre et semble signaler autre chose que la fin d'un segment syntaxique, ainsi que la place des initiales colorées peuvent faire sens non seulement dans la structuration du roman mais aussi dans son herméneutique.

La graphie du nom propre, de peu d'importance lors de l'audition d'un texte, lorsque le lecteur se trouve face à la page, est investie d'un pouvoir de suggestion qu'il ne faut pas sous-estimer. Des étymologies visuelles[5] peuvent se loger au cœur d'un nom. Détectées par le lecteur, elles donnent au nom propre et à son référent un sens particulier, une dénotation, voire une connotation que la « variance » du nom propre pourrait encore enrichir. Lorsque nous relevons plusieurs graphies différentes d'un même nom, il peut être intéressant de voir si à ces changements d'apparence du signifiant ne correspondent pas des aspects divers du signifié, révélés et mis en concurrence par les différentes graphies adoptées. La part du copiste n'est pas à négliger en ce domaine. Nous nous demanderons si certaines graphies, évocatrice de héros dont le nom paraît avoir été déformé, ne seraient pas le fruit d'une erreur, d'une mauvaise lecture[6] ou encore d'une réécriture volontaire de la part du clerc. La question se pose aussi du point de vue de la réception. Face à de telles occurrences, qui laissent transparaître non pas un étymon mais un nom connu que l'on aurait écorché, il importe de s'interroger sur l'effet produit. La structure et le cadre du roman suffisent-ils à faire

---

donnant une synthèse des multiples problématiques soulevées par ce mot, dans le volume *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e^-XV^e^ siècles)*, *op. cit.* p. 7-24.

[1] Fanny Oudin, « Identité et *persona* », art. cit. p. 44.

[2] Voir Paul Saenger, « Lire aux derniers siècles du Moyen Âge », *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), Paris, Seuil, « Points », « Histoire », 1997-2001, p. 153-181 et Sophie Cassagnes-Brouquet, *La passion du livre au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, « Histoire », 2008, p. 51.

[3] La lecture du texte se fait alors à voix basse et demeure articulée. Voir notamment Paul Zumthor, *La Lettre et la voix..*, *op. cit.*

[4] Voir p. 75 *sqq.*

[5] Paul Saenger, « Lire aux derniers siècles du Moyen Âge », art. cit. p. 174-175.

[6] Dans ces deux cas, voir les conséquences du recopiage mécanique du clerc. *Ibid.* p. 162.

reconnaître le héros perdu ? Ou son identité s'est-elle effacée au point que ce nom devienne celui d'un tout nouveau personnage, modelé par le texte qui le met en mouvement ?

Nous savons que Jean Froissart lisait *Melyador* à Gaston Fébus et à sa cour[1]. Malgré le développement de la lecture individuelle, il a été établi que

> jusqu'au milieu du XIV^e^ siècle, souverains et grands seigneurs français lisaient rarement eux-mêmes, mais ils se faisaient lire des manuscrits composés spécialement à cet effet.[2]

De même, nous savons que pour les textes en langue vernaculaire, la composition dictée a continué d'être pratiquée alors que les auteurs de productions en latin commençaient à écrire eux-mêmes leurs textes[3]. Au XIII^e^ siècle,

> quand ceux qui écrivent en latin commencent à écrire eux-mêmes leurs pensées sur des feuilles volantes ou des cahiers, et à mettre au point une écriture cursive adaptée à cette fin, les textes vernaculaires étaient encore écrits en gothique *textualis* après avoir été composés oralement.[4]

La part de l'oralité dans la création et la diffusion des romans doit donc aussi être prise en compte. Nous verrons en particulier si, en plus d'interprétations nées du sens de la vue, les sonorités, par exemple à la rime mais pas seulement, peuvent elles aussi stimuler l'imaginaire du lecteur. Gardons à ce titre à l'esprit que les auteurs de nos romans ont adopté pour leurs œuvres une forme archaïque pour leur époque. La versification et les effets de rythme pourraient soutenir les effets sonores provoqués par les choix lexicologiques de l'auteur.

Quel que soit le mode de lecture employé, la longueur de certains romans dont *Les Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris* et *Melyador* rend impossible la lecture du texte en une seule fois. Celle-ci devait être morcelée. Nous avons déjà traité le rôle du nom propre dans la structuration du récit en prenant en compte sa place dans le vers, son volume, la présence d'initiales colorées. Son sémantisme peut également jouer un rôle en cristallisant sur un même signifiant le contenu de tout un épisode.

---

[1] Voir la préface de Nathalie Bragantini-Maillard, éd. cit. p. 23- 25 et Florence Bouchet, « Froissart à la cour de Gaston Febus : lire et être lu », *Froissart à la cour de Béarn, L'écrivain, les arts et le pouvoir*, Valérie Fasseur (dir.), Turnhout, Brepols, « Texte, Codex et Contexte », 2009, p. 182-187. La lecture du roman complet, à raison de sept feuillets par soir, aurait duré dix semaines (p. 184). Est-il envisageable qu'en plus de *Melyador*, les autres romans du corpus, aient aussi été lus à voix haute ? Nos auteurs sont anonymes, et nous ne disposons pas d'informations sur les conditions de production et de réception de ces textes.

[2] Paul Saenger, « Lire aux derniers siècles du Moyen Âge », art. cit. p. 172. Il arrive dans certains textes (non dans les nôtres) qu'Arthur se fasse lire une missive, dans la version de Béroul de *Tristan et Yseut* par exemple (v. 2481). Sur les différents publics et lieux de diffusion de la littérature voir Michel Stanesco, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, « Lettres sup ; Lire », 1998, p. 189-208.

[3] *Ibid*. p. 173.

[4] *Id.*

B. Aux sources du nom romanesque

1. Reprises

a) Reprise et emprunt : difficultés et problématiques

Pour Francis Corblin, « la particularité du discours de fiction est que, par définition, aucun nom propre n'est *a priori* partagé entre l'auteur et le lecteur »[1]. Cette remarque, née de l'observation de textes modernes, ne vaut pas pour le Moyen Âge, d'une part parce que celui-ci recherche l'ancrage dans une tradition existante plutôt que la création inédite, d'autre part parce que les romans à l'étude participent du domaine arthurien et prennent appui sur des récits qui les précèdent et desquels ils héritent une partie de leurs noms de lieux et de personnages. Les phénomènes de reprise[2] demandent à être analysés aussi bien en tant qu'ils témoignent d'une pensée de la création propre au Moyen Âge qu'en tant qu'élément constitutif de l'appartenance à un cycle particulier, celui de la matière arthurienne. Dans son ouvrage sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge, Richard Trachsler voit dans le nom propre le marqueur privilégié d'une matière[3]. Il pourrait l'être également pour une communauté de lecteurs, rassemblés par une culture commune et la permanence des mêmes références. À l'intérieur d'un même cycle, ne peut-on imaginer que parmi les vastes ensembles constitués par les œuvres des différences puissent être constatées, que des tendances divergentes puissent être identifiées ? Plus que la marque du cycle arthurien, certains noms, ou certains schémas dans le traitement de l'onomastique et dans son intégration à l'intrigue du récit, pourraient être spécifiques aux romans en vers. L'hypothèse posée est que les noms repris, lorsqu'ils sont partagés par un certain nombre de textes et apparaissent en outre dans les mêmes conditions dans chaque roman, signalent non seulement des influences et des intertextes, mais permettent également d'identifier des choix esthétiques particuliers qui peuvent rassembler en une même famille ces quelques romans.

(1) Repérage

Certains noms sont aisément reconnaissables parce qu'ils appartiennent encore à notre culture commune. Il n'est nul besoin de recourir à un index pour identifier Arthur ou le couple formé par Tristan et Yseut (*Mel*. v. 9128 et 11691, *FF*, v. 911), ni de mener de longues

[1] Francis Corblin, « Nom et autres désignateurs dans la fiction », art. cit. p. 98.
[2] Nous entendons par reprise tout nom propre qui ne relève pas de la création de l'auteur. Les noms qu'il puise dans le réel pour élaborer le cadre de son roman sont donc aussi inclus.
[3] Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures*, *op. cit.* p. 20 *sqq*.

enquêtes lorsque l'on rencontre Énée (*FF*, v. 887 et 893), Narcisse (*Mel*. v. 9127, 20550 *sqq*.) ou Aliénor d'Aquitaine et Henri II Plantagenêt (*Mel*. v. 28997). Certains noms, qui pourraient avoir été empruntés, posent en revanche problème. Le roi Acecledor (*FF*, v. 3210) fait penser au Chevalier au Cercle d'Or, membre de la Table Ronde. La graphie toutefois laisse entendre qu'il n'a pas été reconnu, soit par le copiste qui a modifié la graphie, soit par l'auteur lui-même qui retranscrit un vague souvenir de lecture. Parler d'emprunt ou de reprise dans ce cas est difficile dans la mesure où l'apparence du nom ne manifeste pas clairement une intention intertextuelle ni ne rend compte de l'emploi réfléchi et conscient d'une référence bien identifiée. S'il nous semble reconnaître certains noms, il n'est pas certain qu'ils aient été perçus de la même manière par les lecteurs contemporains du texte. Le risque est grand de projeter un peu rapidement notre expérience de lecteurs modernes qui pouvons presque instantanément vérifier dans un index les noms qui éveillent notre curiosité sur les textes médiévaux dont le contenu se maintenait essentiellement dans la mémoire des hommes. Le nom repris peut être une réalité sans être une intention bien définie, sans être une volonté poétique. Il peut n'être qu'un ensemble de sonorités qui a marqué l'esprit, plus ou moins déraciné de son contexte.

Les noms des romans à l'étude sans exception ont fait l'objet de recherches dans divers index et dictionnaires[1]. Les résultats de ce tamisage minutieux s'avèrent difficiles à exploiter. Tous les noms n'ont pas donné de résultats, soit parce que les textes qui les contiennent ne sont pas pris en charge par tous les index[2] dont les plus usités datent de quelques décennies, soit parce ce que les référents des noms propres étudiés ne sont pas suffisamment étoffés par le récit pour permettre l'établissement d'une distinction ou au

[1] Répertoires de noms fictionnels : Christopher W. Bruce, *The Arthurian Name Dictionary*, New York/ Londres, Garland, 1999; 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, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1962 ; André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 173, 1986, 5 t. ; G.D. West, *An index of proper names in French Arthurian verse romances, 1150-1300*, Toronto, University of Toronto Press, 1969, *An index of proper names in French Arthurian prose romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1978. Répertoires de noms réels : Marie-Thérèse Morlet, *Les Noms de personnes sur le territoire de l'ancienne Gaule*, Paris, Éditions du CNRS, t.1: *Les noms issus du germanique continental et les créations gallo-germaniques*, 1968 ; t.2 : *Les Noms latins ou transmis par le latin*, 1972 ; t.3 : *Les Noms de personne contenus dans les noms de lieux*, 1985. Une brève analyse des index utilisés se trouve en annexe A.

[2] Cette remarque concerne les romans du corpus. Par exemple, l'index de West recensant les romans en vers ne prend en compte que les textes produits entre 1150 et 1330. Le roman de Froissart n'y est donc pas répertorié. *The Arthurian Name Dictionnary* de Christopher W. Bruce laisse de côté *Cristal et Clarie*, dont le statut arthurien, il est vrai, pose question. Quelques noms ont aussi parfois échappé aux auteurs des index. La possibilité d'un *Yvains le Biel*, n'apparaît pas dans l'ouvrage de Flûtre alors que le roman des *Merveilles de Rigomer* en fait un personnage distinct d'Yvain au Lion et d'Yvain li Avoutre (v. 16104). Il est nécessaire d'effectuer les recherches dans plusieurs ouvrages et de comparer les différents index et dictionnaires spécialisés ainsi que les index dressés par les éditeurs dans les volumes qui conservent les textes.

contraire d'une parenté entre les occurrences d'un même nom dans des textes différents. Il nous est par exemple impossible de savoir avec certitude si Amangon, chevalier de la compagnie d'Arthur dans *Les Merveilles de Rigomer* (v. 7065) est à mettre en rapport avec les Amangon du *Bel Inconnu*, de *Meraugis* et du *Chevalier as deus espees*. Il est évidemment probable que des emprunts nous aient échappé.

Il arrive aussi qu'un nom ait connu un très vif succès. L'entrée dans l'index est alors saturée de références. Nos recherches dans l'index de Moisan produisent ainsi une récolte délicate à maîtriser. Pour le nom « Bauduin », cité dans *Les Merveilles de Rigomer*, Moisan donne plus de quarante références. L'entrée se limite au seul nom, et les références qui lui sont associées ne donnent aucune précision. Il est fastidieux et vain pour ce nom – et pour un certain nombre des noms trouvés dans cet index –, de sonder chaque texte cité pour vérifier s'il existe un lien entre notre Bauduin et ceux répertoriés par Moisan. En pareil cas, nous ne retiendrons que des données assez générales. De « Bauduin », que nous rencontrons massivement dans l'index épique alors qu'il se fait plus rare dans les index de romans, nous dirons par exemple qu'il véhicule une tonalité épique et qu'il était très fréquent à l'époque de production de nos textes, sans chercher à développer davantage. Quand cela sera possible, quand les occurrences permettent une analyse détaillée, nous proposerons des études de cas plus fouillées.

Par ailleurs, les difficultés que nous avons rencontrées lors de l'identification de personnages, gênée pour des raisons de graphie, ont logiquement aussi posé problème aux auteurs des index dans lesquels apparaissent parfois successivement des noms propres dont les graphies diffèrent très peu, chacune renvoyant à un chevalier peu caractérisé. Le nom du roi Menalus (v. 6270), ennemi d'Arthur dans *Claris et Laris* dont nous savons peu de choses, apparaît dans l'index de Flûtre aux côtés de personnages nommés « Menelaus », chevalier dans le roman de *Perceforest*, « Menelaïs », chevalier dans *Li Chevaliers as deus espees*, ou encore « Menelus » personnage du *Roman de Thèbes*. Compte-tenu de la *variance* de la langue médiévale, et de l'absence d'autre élément permettant de distinguer efficacement le personnage ou le lieu désigné, nous ne disposons d'aucun indice fiable pour affirmer ou réfuter avec certitude l'existence d'un lien entre ces différentes occurrences. Par prudence, nous n'avons retenu que les reprises qui nous ont paru les plus certaines et les plus probables, c'est-à-dire celles pour lesquelles au moins deux des éléments suivants sont réunis :

- Le nom propre est aisément identifiable

- En contexte étroit, d'autres éléments du texte viennent confirmer la référence, comme un second nom propre avec lequel elle forme une paire (« Helaine » associé à « Pâris » ne peut désigner qu'Hélène de Troie, *Mel*. v. 242), ou un ensemble (« Renar », « Tiber » et « Ysengrin » ne peuvent que renvoyer aux personnages du *Roman de Renart*, *CL*, v. 20755).

- Le référent du nom propre bénéficie à l'échelle du récit d'une caractérisation suffisamment précise et/ou est associé à un motif narratif suffisant pour en confirmer l'identité (Narcisse associé à l'amour, *Mel*. v. 9127, Caïn à la trahison, *FF*, v. 235)

Ces critères déterminés, il reste à organiser les reprises identifiées, qui peuvent être de plusieurs natures. Nous distinguons les noms propres issus de la tradition arthurienne, ceux issus plus généralement d'une culture littéraire, les noms propres « historiques » dont la définition sera interrogée un peu plus tard[1], les références bibliques[2], et les noms puisés dans le réel, relevant du répertoire anthroponymique médiéval ou d'une toponymie réaliste.

(2) Un héritage au second degré

Identifier les relations entre les textes qui ont pu conduire nos auteurs à emprunter une partie de leurs noms propres à des sources extérieures apporte aussi son lot de difficultés. La première réside dans le fait qu'un nom emprunté peut relever de la culture commune sans qu'il se rattache nécessairement à un texte particulier dans l'esprit de l'auteur. Toute reprise n'est donc pas forcément intertextuelle au sens strict. La datation approximative des œuvres pose également problème. La création de *Melyador*, remanié après une première rédaction, s'étend de 1360 à 1382 environ[3]. Celle de *Claris et Laris* serait située vers 1270 selon son éditrice[4]. Richard Trachsler et Annie Combes pensent que *Floriant et Florete* aurait également été écrit après 1268, compte-tenu des événements auxquels il réfère, et vraisemblablement après *Claris et Laris*, duquel il semble s'être inspiré[5]. La date de production des *Merveilles de Rigomer* est moins précise, tout comme celle de *Cristal et Clarie*. Ces deux romans auraient vu le jour dans la seconde moitié voire le dernier tiers du

[1] Voir p. 272-273.
[2] Pour une étude de ces différentes catégories de reprises, voir p. 253 *sqq*. Les noms bibliques, dont nous faisons une catégorie à part, faisaient en quelque sorte partie des noms réels au Moyen Âge.
[3] Éd. cit. p. 69. Un remaniement ultérieur datant de 1389 fait débat.
[4] Éd. cit. p. 9.
[5] Éd. cit. p. XXV.

XIII^e siècle[1]. Cette approximation complique l'analyse des échanges entre nos romans et leurs possibles sources, voire entre les romans eux-mêmes. Il est souvent difficile de déterminer quel texte a précédé l'autre.

Une autre difficulté naît du fait que la reprise identifiée est souvent déjà un héritage, c'est-à-dire que le nom fait déjà l'objet de plusieurs réappropriations auxquelles s'ajoute l'occurrence relevée dans notre corpus. Un premier mode de reprise suppose que notre auteur se soit inspiré d'un texte en particulier auquel cas, dans la multitude d'apparitions d'un même nom, il faut rechercher celui qui a pu l'influencer. Un second consiste à prendre en considération l'ensemble du parcours du nom, perçu comme un élément de la connaissance partagée, que sa circulation d'une œuvre à l'autre a continué d'enrichir. Dans sa présentation de *Floriant et Florete,* Richard Trachsler remarque ainsi qu'il n'est pas aisé d'identifier la source des motifs épiques. Selon lui, si l'on s'en tient aux noms propres, plutôt empruntés au *Roman de Troie*[2], la tonalité épique du récit serait paradoxalement plutôt d'origine romanesque et ne viendrait pas, comme on pourrait le penser de prime abord, de la chanson de geste[3]. De tels noms portent avec eux les connotations et les informations liées à leurs premières attestations aussi bien que celles qui se sont agglutinées au cours des différentes reprises. En l'occurrence, le caractère indirect de la filiation empêche de considérer le nom comme la marque d'une seule matière[4] ou la particularité d'un genre. Il s'appréhende plutôt comme le carrefour de plusieurs influences.

(3) Formes de la reprise

L'analyse du nom repris, étudié en tant que somme d'informations accumulées au fil des textes, interroge dans tous les cas la relation entre le nom hérité et son nouveau contexte, notamment sa proximité ou son décalage par rapport aux emplois antérieurs du nom. Entre ces deux pôles, la reprise d'un nom propre admet plusieurs degrés[5].

---

[1] La rédaction des *Merveilles de Rigomer* est située entre la moitié du XIII^e siècle et son dernier tiers, après la création de la *Queste Del Saint Graal (*1225-1230). Voir l'introduction de Marie-Luce Chênerie dans *La Légende Arthurienne, Le Graal et la Table Ronde*, Danielle Régnier-Bohler (dir.), Paris, Laffont, 1989. Celle de *Cristal et Clarie* se situe entre 1250 et 1268 selon Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation*, *op. cit.* p. 10.

[2] Les exemples donnés sont « Filimenis » et « Santipus », éd. cit. p. LVII.

[3] Voir p. 306.

[4] Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures*, *op. cit.* p. 20.

[5] Vanessa Obry propose un classement fondé sur la valeur et le rôle des noms cités (autorité, filiation, modèle, voir *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 38 *sqq.*), quand nous préférons des entrées ciblées sur la relation entre le nom emprunté et le texte qui l'accueille. Nous en venons toutefois aux mêmes conclusions pour un certain nombre de cas, ce qui indique que le roman arthurien, qui ne fait pas partie du corpus de Vanessa Obry, ne présente pas de traitement particulier de la reprise. Ses spécificités en la matière sont à chercher ailleurs,

Reprise du nom propre et de son référent

Le nom propre et son référent peuvent être repris comme un tout, l'emprunt ne se limitant pas dans ce cas à la seule dénomination. Ce type de reprise concerne notamment les références culturelles qui ne jouent aucun rôle dans la diégèse mais viennent nourrir des comparaisons en faveur du héros, ainsi que les noms hérités de la tradition arthurienne et qui définissent la matière de nos romans.

Dans *Melyador*, Camel est associé après sa mort à toute une série de noms destinés à mettre en valeur le sacrifice du personnage. Prétendant rejeté dans la première partie du roman, il devient après avoir été vaincu par Melyador une sorte de martyr de l'amour et s'attire la compassion de la voix conteuse :

> Ce fu pour li trop povre estrine
> Quant onques le cerf poursievi
> Jusc'a Montgriés, car cel anui
> A il par le cerf vraiement,
> Vous savés assés bien comment,
> Car, au jour que prise corna,
> D'Ermondine il s'enamoura,
> La quele amour, c'est vraie cose,
> Si com ceste hystore nous glose,
> Le fist morir, aultre riens non. (v. 9110- 9119).

L'orgueil et le somnambulisme, défauts à maintes reprises dénoncés par le roman, sont totalement évacués lors de la scène finale de Camel. Une forme d'éloge les remplace et hisse le chevalier au rang de célèbres morts d'Amour :

> Et s'il rechut ce povre don
> Pour amer la belle Hermondine,
> Qui ne le tenoit mies digne
> De li ne onques ne l'ama,
> Il ne fu mies seulz qui a
> Le mort rechut pour bien amer :
> Leander en mourut en mer ;
> Si fist Narcissus pour Equo,
> Tristans, Priamus et Porro ;
> Et li rois Mennon, on me tonde
> S'il n'en fu müés en aronde ;
> Si en mourut Heucalÿon
> Et Acillés, qui de renom
> Passoit tous aultres chevaliers. (v. 9120-33)

Pas moins de neuf références sont convoquées en un dense passage, réunies par le thème de la mort d'Amour. Lorsque la reprise correspond ainsi à l'ensemble formé par le nom propre et par son référent, elle importe au cœur du roman les valeurs rattachées au personnage cité. Tout se passe comme si l'évocation du seul nom suffisait à convoquer au sein du récit

---

notamment dans la reprise d'éléments propres à son univers. L'idée de reprise peut alors être remplacée par celle de retour du personnage. Voir p. 276 *sqq*.

l'histoire de son référent, les motifs et thématiques auxquels il se trouve associé[1]. Ces reprises, issues d'une culture commune, nous ont tout d'abord paru les plus faciles à analyser dans la mesure où elles demeurent de simples références à l'intérieur du texte et n'intègrent jamais la création d'un personnage ou d'un lieu de la diégèse. Ces noms propres ne se mêlent pas à l'univers romanesque créé par l'auteur et valent surtout en tant que références culturelles puisées dans le fonds antique et les succès du Moyen Âge. Elles établissent une filiation entre Froissart et les grands auteurs qui l'ont précédé et ennoblissent le roman par le biais de la *translatio studii*. Ce constat, applicable à l'ensemble des citations de ce type, ne doit toutefois pas masquer des différences d'emploi.

L'efficacité de la reprise n'est pas toujours manifeste, et le lien avec le contexte original de la référence est parfois approximatif ou artificiel. Si les morts de Tristan ou de Léandre paraissent être des comparaisons pertinentes pour louer celle de Camel, la mention de Narcisse laisse perplexe, sauf à considérer qu'elle constitue au cœur de la litanie des grands amants une fissure qui rappelle le grand orgueil de Camel[2]. Les références à Priam et à Memnon soulignent la vaillance du chevalier vaincu et insistent sur la perte d'un combattant de valeur, mais n'ont que peu de lien avec l'amour, de même que la mention de Deucalion, qui ne mourut pas d'amour mais de vieillesse après avoir été sauvé avec son épouse du déluge provoqué par Zeus. Cette reprise est certainement celle qui sert le moins le passage. L'auteur semble convoquer ces références en puisant simplement dans sa mémoire, sans vérifier ni chercher à compléter ses souvenirs. Certains noms surgissent comme une évidence (Tristan et Léandre). D'autres semblent s'être manifestés à l'esprit de l'auteur comme le lointain souvenir d'une lecture ou d'une leçon, et il semble suffire que ce nom soit grand pour qu'il prenne place dans la liste de références, que l'on se souvienne ou non de l'histoire à la quelle il renvoie (Deucalion). D'autres enfin, certainement bien connus (Priam et Achille, pour le moins), sont convoqués malgré une absence totale de lien avec la situation évoquée. Citer les héros de la guerre de Troie, quel que soit le contexte, ne peut pas nuire.

[1] D'autres exemples convoquent des références évoquant le meurtre, la fougue guerrière, ou l'assassinat d'un puissant. Voir 305 *sqq.* Sur la notion de noms propres « pro-récits » voir Richard Trachsler, *Disjointures-Conjointures…*, *op. cit.* p. 25 : « L'emploi "pro-récital" du nom propre renonce au contraire à toute décomposition du signifiant pour en faire une sorte de signe ou de chiffre qui renvoie sous une forme condensée à des données supposées connues et dont on trouve ailleurs la version développée. »

[2] Cet écart n'est pas spécifique à notre texte. Dans le *Joli Buisson de Jonece*, Froissart fait également de Narcisse un amant malheureux qui contemple à la surface de l'eau d'une fontaine le visage d'Écho, morte, et dont il s'était épris. C'est en pourchassant un cerf qu'il a atteint cette fontaine : cette réécriture du mythe de Narcisse convient donc au personnage de Camel qui rencontre la belle Hermondine au terme d'un épisode de chasse au cerf. Voir Didier Lechat, « *Dire par fiction »…*, *op. cit.* p. 332.

La reprise complète du nom propre et du référent qu'il désigne concerne un second grand ensemble de références, celui formé par les noms hérités de la tradition arthurienne. Si ces emprunts, comme ceux que nous venons d'évoquer, sont issus de la culture commune, ils s'en distinguent pour deux raisons. Contrairement aux références précédemment citées, les noms arthuriens ne sont pas convoqués en fonction des valeurs qui leur sont associées mais pour leur appartenance à un univers littéraire précis. Ces noms proviennent d'une seule et même tradition, quand ceux qui alimentent les comparaisons destinées à mettre en valeur les protagonistes de nos romans peuvent aussi bien venir de la Bible, des mythologies grecque et latine ou de la littérature médiévale. Les reprises arthuriennes forment un ensemble qui préexiste au roman et lui fournit un cadre, une temporalité et un personnel qui le rendent reconnaissable et identifiable parmi la production de son époque. Plus qu'une suite de noms sélectionnés pour leurs apports particuliers, les noms arthuriens forment un tout, comme la quintessence d'un univers littéraire qui permet l'insertion efficace et à peu de frais d'un roman dans une matière. Le nom et le personnage ou le lieu ainsi convoqués sont aisément reconnaissables, les références de ce type ne subissant que rarement une acclimatation au texte qui les accueille. La préséance revient toujours aux mêmes noms. « Arthur », « Keu », « Gauvain », « Lancelot », « Yvain », « Sagremor » ainsi que « Carlion » et « Tintagel » pour les toponymes constituent les premières mentions de l'univers breton dans nos récits et, si de nombreux autres noms sont parfois cités, le roman tend à se focaliser sur ces héros fameux de la tradition qui constituent le noyau primordial de la matière arthurienne.

Contrairement aux reprises précédentes, dont la fonction est essentiellement rhétorique, les emprunts arthuriens participent de l'univers et de l'intrigue dépeints par le roman. Les personnages et lieux mentionnés participent à l'action voire la valident, et en déterminent le cadre. Ils apparaissent dans différents textes entre lesquels ils établissent une parenté, un système d'échange qui dépasse de loin l'intertextualité. Il s'agit davantage de transfictionnalité[1], ce qui nous amène à réfléchir à l'impact de la reprise non seulement sur le référent mais sur l'ensemble du récit. Alors qu'une mention culturelle n'a pour but que d'éclairer ou d'enrichir un passage précis de l'œuvre, la reprise d'un univers impose de penser la globalité du texte comme une reprise et d'analyser l'enchevêtrement de la nouveauté et des éléments hérités à l'échelle du roman. Dans la mesure où la reprise des noms arthuriens se fait

[1] Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges…*, *op. cit.* : « le phénomène par lequel au moins deux textes du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'un univers fictionnel » (p. 7). Voir sur les notions d'intertextualité, de transfictionnalité, d'univers de référence et sur les liens qu'elles entretiennent entre elles l'introduction p. 29-34.

selon des modalités différentes dans chacun de nos textes, une définition univoque de la matière de Bretagne paraît compromise[1]. En outre, si le nom « Arthur » dans les romans relevant du cycle breton réfère invariablement au roi de Bretagne et au fondateur de la Table Ronde et se trouve régulièrement associé, quel que soit le texte qui l'accueille, aux mêmes motifs[2], ce même roi peut pourtant revêtir des caractéristiques propres à chaque texte. La figure tutélaire du roman de Froissart, gage de la grandeur de la quête décrite, semble bien différente du roi susceptible et peu compétent des *Merveilles de Rigomer*. Cet écart a souvent déjà été mesuré en ce qui concerne Gauvain. Le neveu du roi, selon qu'il est mis en scène dans un roman en prose ou un roman en vers, même s'il est fondamentalement le même personnage, ne véhicule en effet pas les mêmes valeurs[3].

Reprise du nom propre dont le référent est modifié ou non reconnaissable

Nous distinguons une seconde forme de reprise lorsque le lien entre le nom propre et son référent devient plus lâche, soit parce que le référent du nom propre est différent dans le texte où apparaît la reprise, soit parce qu'il y est modifié. Pour ce qui est des romans à l'étude, ce type de reprise concerne essentiellement les personnages secondaires et qui ne relèvent pas de la tradition arthurienne, et s'applique aussi à quelques noms de lieux. Le plus souvent, seul le nom semble avoir été retenu, sans que le référent auquel il était au préalable associé l'ait suivi dans l'hypertexte. Si nous pouvons dire que ces noms propres sont des reprises dans la mesure où l'auteur n'est pas le premier à les employer, leur recherche dans les index ne nous mène jamais vers un unique référent qui se promènerait de texte en texte. Nous avons plutôt affaire à des noms dont les occurrences sont nombreuses, parfois à des époques et dans des genres différents, et dont le référent dans le roman étudié est trop vague ou trop peu défini pour que nous puissions affirmer qu'il s'agit de la reprise d'un personnage ou d'un lieu précis. Il ne semble pas, d'ailleurs, que l'intention de l'auteur ait été d'établir une relation étroite entre sa création et un intertexte sélectionné avec soin. L'intérêt du nom choisi réside plutôt

[1] Voir p. 276.

[2] L'attente d'un aventure nouvelle au mois de mai, l'audition des récits des vaincus à la cour ou l'accueil et l'adoubement de jeunes chevaliers prometteurs étoffent la reprise.

[3] Voir sur la figure de Gauvain : Stoyan Atanassov, *L'idole inconnue*, *op. cit.*; Keith Busby et Raymond H. Thompson (dir.), *Gawain: A Casebook*, New York, Routledge, 2006 ; Keith Busby, *Gauvain In Old French Literature*, Amsterdam : Rodopi, 1980 et les articles suivants : William A. Nitze, « The character of Gauvain in the romances of Chrétien de Troyes », *Modern Philology*, 1952-1953, p. 219- 225; Charles Foulon, « Le Rôle de Gauvain dans *Érec et Énide* », *Annales de Bretagne* , t. 65, n°2, 1958, p. 147-158 ; Sharon Kinoshita, « Les échecs de Gauvain ou l'utopie manquée », *Littérature*, n°71, 1988, p. 108-119 ; Fanni Bogdanow, « The Character Of Gauvain In The Thirteenth-Century Prose Romances », *Medium Aevum*, n° 27, 1958, p. 154 -161 et Amy L. Ingram, « Completing Character Construction: Gauvain In *La Mort Artu* », *Romance Notes*, n° 46 -2, 2006, p. 215-224. Sur les différentes visions du royaume arthurien et de ses personnages proposés par nos récits voir p. 295.

dans sa capacité à évoquer de manière imprécise une tonalité, un type de personnage ou le schéma topique d'une aventure. La multitude de référents ayant porté ce nom ou un nom qui lui est proche se réunissent en quelque sorte lorsqu'ils ont suffisamment de points communs pour éclairer la valeur du nom dans son nouveau contexte et aider à déterminer les enjeux du passage dans lequel il apparaît. Un nom peut ainsi transmettre une caractéristique commune aux référents qu'il a pu désigner par le passé et qui est aussi activée par le nouveau contexte dans lequel il apparaît. Ces occurrences, qui partagent certains éléments de sens sans jamais correspondre exactement au même référent, seront désormais qualifiées de « parallèles ».

Dans *Cristal et Clarie*, Cristal fait la découverte au cours d'une errance d'un chevalier laissé pour mort. Celui-ci a été agressé par Alimagot et ses hommes tandis qu'il essayait de défendre son épouse et ses enfants qu'Alimagot voulait faire siens[1]. Le château de ce mauvais chevalier porte le nom de « Malpas », et la forêt qui l'encercle celui de « Mal Trepas » (v. 2875-76). Le Malpas fait penser à l'épisode boueux et parjure du *Tristan et Yseut* de Béroul. La composition du mot nous invite aussi à le rapprocher du « Malpertuis » de Renart et du *Roman de Thèbes*. Dans *Cristal et Clarie*, la forêt de Mal Trépas, comme l'indique son nom qui n'est révélé qu'au terme de l'épisode, est un piège. Elle abrite l'instigateur d'une mauvaise coutume selon laquelle tout chevalier pénétrant la forêt avec femme et enfants doit les abandonner au seigneur des lieux. Le piège s'est refermé sur le chevalier que Cristal trouve gravement blessé à l'orée de la forêt et qui lui explique comment Alimagot l'a vaincu au combat de façon déloyale en s'attaquant à lui avec le soutien de ses hommes.

La scène décrite rappelle celle de Malpertuis qui dans le *Roman de Thèbes* désigne une forêt dans laquelle deux compagnies différentes préparent tour à tour une embuscade. La ruse est aussi associée au toponyme dans le *Roman de Renart* puisque « Malpertuis » y désigne la résidence du goupil, et dans *Tristan et Yseut* où le Malpas est le théâtre d'une mise en scène obscène orchestrée par les amants et destinée à permettre à Yseut de réussir l'épreuve du serment. Les trois hypotextes partagent également une forme de violence, qu'il s'agisse des affrontements guerriers du *Roman de Thèbes*, du viol ayant lieu dans le palais-terrier de Renart, ou de l'humiliation des notables à laquelle Tristan assiste avec délectation. De même, la scène décrite dans le roman de *Cristal* est marquée par la cruauté. Loin de simplement empêcher le chevalier de sauver sa femme et ses enfants, les hommes d'Alimagot lui ont, alors qu'il était vaincu et à terre, crevé un œil et tranché le pied et le poing (v. 2865). Nous ne pouvons dire que le « Malpas » de *Cristal et Clarie*, dédoublé en « Mal Trepas », nom donné

[1] Vers 2801 *sqq.*

à la forêt qui l'enclot, soit l'exacte reprise d'un lieu exploité par des fictions antérieures, mais il est possible qu'il hérite des caractéristiques d'occurrences issues d'autres textes. La parenté onomastique entre ces différents toponymes peut refléter la permanence de traits spécifiques et donner au lecteur une impression de déjà vu. La transposition du Malpas ou du Malpertuis dans le domaine arthurien fait subir au motif quelques inflexions. Le lieu de la tromperie ou de la trahison ne constitue plus dans le roman de *Cristal* un épisode isolé ou le lieu de vie d'un personnage. Selon les conventions du roman arthurien, une mauvaise coutume lui est attribuée qu'il s'agit pour le héros d'abolir. Cristal y occupe la fonction de héros pacificateur et civilisateur, rôle traditionnel des champions de la Table Ronde. L'aventure ne se limite plus à se tirer sain et sauf d'une embuscade. Elle exige que la tromperie et la cruauté soient éradiquées par l'action juste et noble d'un chevalier. Cristal refuse de jouer le jeu de la ruse et de la cruauté[1] et impose au Malpas et à ses occupants une conduite honorable. Afin de marquer le succès de Cristal, le Malpas change de nom au terme de l'aventure :

> Li casteaus qui Malpas od non,
> Fist apeler Castel Preudon.
> Por tos proudomes honorer,
> Le fis Cristal issi nomer. (*CC*, 3101-104)

Cette modification traduit la conversion d'Alimagot qui remet à une abbaye tous les biens qu'il a pu voler (v. 3091). Elle manifeste aussi l'échange d'un toponyme topique au profit d'un autre tout aussi banal dans sa composition mais qui, contrairement au premier, érige en valeur absolue un des termes clés de la culture chevaleresque. Situé à la rime et donné par le héros, le nom de « Castel Preudon » manifeste l'emprise du héros sur son environnement ainsi que la maîtrise de l'auteur des motifs traditionnels. Il signale aussi la victoire de la chevalerie sur la sauvagerie et la cruauté, ainsi que l'acclimatation réussie d'un *topos* littéraire commun aux spécificités du roman courtois[2].

La convergence d'occurrences de textes différents vers les mêmes valeurs et les mêmes emplois esquisse parfois les contours d'un type dans la mesure où un nom propre et d'autres qui lui sont proches par leur composition et leurs sonorités se trouvent systématiquement associés à des personnages occupant la même fonction dans le récit. Les Orgueilleux qui peuplent nos romans ne sont jamais ni totalement les mêmes, ni totalement différents. Tous portent un nom construit sur le sème « orgueilleux » auquel vient s'ajouter un complément du nom qui les distingue les uns des autres, mais tous occupent un rôle semblable. De même, le nom de nombreuses demoiselles comporte un sème floral qui les

[1] Dans ce passage en tout cas. Il n'en est pas toujours ainsi, notamment vers la fin du roman.
[2] Mal- est un élément de composition des noms fécond dès qu'il s'agit de désigner le lieu d'une mauvaise coutume. Voir p. 332.

réunit au sein d'une même classe de personnages, des demoiselles au rôle actantiel limité et caractérisé par leur grande beauté et la fraîcheur de leur jeunesse[1]. Le fait que les noms propres subissent de légères modifications, suffisantes pour créer un effet d'altérité mais trop légères pour modifier les caractéristiques essentielles du personnage, interroge la définition de la reprise et la place à accorder à la notion d'intertextualité. Dans ces cas de figure, envisager la présence de référents et de noms propres communs à plusieurs textes comme la manifestation d'un imaginaire partagé nous paraît plus pertinent. S'ils ont pu faire leur apparition au sein d'une œuvre particulière, certains modèles d'actants ou de lieux d'aventures, à force d'usage, se sont émancipés de leurs hypotextes pour gagner une forme d'autonomie dont le prix à payer semble être une caractérisation moins soignée.

La reprise d'un nom propre fréquemment utilisé dans un genre en particulier produit un effet semblable à l'emploi d'un stéréotype. Détaché d'un référent ou d'un hypotexte précis, le nom propre emprunté continue cependant d'évoquer le genre ou la forme littéraire dans laquelle il a coutume d'apparaître. Parmi les noms du roman de *Claris et Laris*, certains ne sont répertoriés ni dans les index de Flûtre, ni dans ceux de West. Nous les retrouvons exclusivement dans le *Répertoire des chansons de geste* d'André Moisan. « Nadus », « Saladhin », « Salatrée », « Madon » ou encore « Marbrin » désignent des personnages secondaires combattant pour la plupart lors de grandes batailles. Il n'est sans doute pas anodin d'avoir retenu pour des personnages jouant un tel rôle des noms propres que l'on rencontre habituellement en contexte épique[2]. La reprise vaut ici surtout pour la source à laquelle le nom a été puisé et a pour effet de générer des interférences génériques au cœur du roman[3]. De tels noms peuvent en outre être soutenus par des motifs littéraires et des procédés rhétoriques qui augmentent la présence d'une matière hétérogène dans un récit explicitement ancré dans la matière arthurienne. Dans *Floriant et Florete*, le personnage de Maragot se voit doté d'une certaine épaisseur par le travail effectué sur son nom. Ce nom, aussi graphié « Maradot », est employé une fois sous cette forme dans un autre roman arthurien, le *Lancelot en prose*, pour désigner un des hôtes qui accueille Bohort[4]. Moisan quant à lui répertorie pour ce nom sept

[1] Pour une étude en détail de la formation de ces noms et des effets qu'elle génère, voir p. 332 *sqq.*

[2] De toute évidence, aucune de ces reprises ne se fonde sur la sélection d'un personnage ou d'une chanson de geste en particulier. L'auteur a eu besoin de nom qui « feraient épique » dans son texte et les a choisi vraisemblablement au hasard, pour leurs sonorités.

[3] Voir Richard Trachsler, *Disjointures-Conjointures…*, *op. cit.* ainsi que les travaux menés par Géraldine Toniutti (thèse en cours de préparation sur « Romans en décadence au XIII^{e} siècle: impact de l'intergénéricité sur le genre arthurien **»).**

[4] Voir *Lancelot, Roman en prose du XIII^{e} siècle*, Alexandre Micha (éd.), Paris-Genève, Droz, 1983, t.IX : *Index des Noms propres et des Anonymes. Index des Thèmes, des Motifs et des Situations. Glossaire. Notes complémentaires. Errata.* p. 108.

occurrences qui renvoient pour la plupart à des rois sarrazins ou de Constantinople[1]. Aucun de ces personnages n'entretient d'autres liens que le nom avec le Maradot-Maragot de *Floriant et Florete*, meurtrier du père du héros. La tonalité épique du texte semble seule expliquer le choix de ce nom dont l'hypotexte majeur est le genre de la chanson de geste[2]. La fonction et le comportement du personnage nous encouragent aussi dans ce sens, le rôle de sénéchal traître et déloyal étant un emploi que l'on rencontre plutôt dans le genre épique.

L'étude de la reprise d'un nom ne se borne pas à mesurer ce que le nom propre conserve de ses hypotextes, approche qui implique qu'une reprise s'accompagne nécessairement d'une déperdition de sens. Il faut aussi envisager la possibilité que le nom ne soit pas appauvri par la reprise mais au contraire enrichi par elle, qu'il puisse faire l'objet d'une (re)motivation dans le texte d'accueil. Les cas sont rares. Nous n'en rencontrons qu'un seul. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Lancelot du Lac, chevalier fameux de la Table Ronde, met en scène son identité dans un propos qui ravive la signification de son nom. Après avoir remporté le duel qui lui permet de sauver Fleur Désirée, Lancelot se présente à son adversaire en ces termes :

> « Donc iestes vos ? » - « D'outre les flos. »
> « Com' avés non ? » - « Jou Lanselos. »
> « Lanselos dou Lac ? »- « Voire voir. » (v. 955- 958)

La rime entre les « flos » et le nom du héros rappelle le départ de Lancelot du royaume d'Arthur et son arrivée sur les rives de l'Irlande, mais aussi son enfance féerique, auprès de la dame du Lac, terme qui apparaît au cœur de l'octosyllabe deux vers plus loin. L'eau, lieu originel et première information dans la déclinaison de l'identité, est aussi présente par l'allitération en [l], consonne liquide qui imprègne le passage. Elle inverse également le rapport entre la merveille irlandaise, objet de la quête de Rigomer, et le chevalier qui la convoite. Déterminé par l'élément liquide, qu'il a traversé pour le plaisir de l'aventure, Lancelot devient en quelque sorte un être *faé*[3]. Dans cet exemple, l'expression retenue par le roman pour désigner Lancelot est conforme à la tradition mais l'auteur du récit, par la

[1] *Répertoire des noms propres…*, *op. cit.* t. I, vol. 1, p. 682.
[2] La reconquête par Floriant du trône de son père aboutit à l'affrontement de deux grandes armées, l'une menée par Arthur rassemblant les souverains et chevaliers d'Occident, l'autre menée par Maragot, notamment soutenu par Cordroué, roi sarrazin qui lui fournit des hommes, pour conserver le trône qu'il a pris par la force. La configuration du récit rappelle celle des chansons de geste. Notons que si *Floriant et Florete* tient plusieurs noms à tonalité épique du *Roman de Troie*, « Maragot » n'en fait pas partie.
[3] Le rapport entre la merveille et le chevalier est également inversé dans l'épisode de la « vieille desfaé », créature merveilleuse prise de peur à la vue du chevalier, qui est, selon le point de vue de la vieille laide, la vraie merveille de l'épisode (v. 3461 *sqq.*).

situation dans laquelle il place le personnage et par l'organisation du discours qui présente son identité, réactive son sémantisme originel et lui ajoute un surplus de sens.

L'étude de noms qui ne relèvent pas du talent d'invention de l'auteur ne donne pas toujours lieu à une interprétation qui puisse enrichir le texte. Dans certains cas, si les noms employés dans nos textes apparaissent ailleurs dans d'autres œuvres, il s'avère impossible de déterminer une valeur particulière du nom, ou un effet de lecture qu'il tiendrait de ses hypotextes. Nous rencontrons ainsi parfois pour un même nom un ensemble de références différentes dont ne parvenons à tirer aucune piste d'interprétation. Il s'agit de noms propres très fréquents dont les attestations sont nombreuses et dépourvues de points communs. Elles ne convergent vers aucune valeur ni aucun type de personnage en particulier et montrent plutôt une tradition éclatée. Les index de Moisan et de Flûtre comptent chacun six Julien sans lien avec le roi cité dans *Floriant et Florete*. Sont recensés aussi bien un roi d'Afrique, un roi de Chypre et un vieux comte que le saint patron des voyageurs, un noble romain, un chevalier d'Arthur, le secrétaire d'une reine, et un chevalier devenu moine. Rien qui suffise à établir un lien direct entre ces personnages et celui cité dans notre roman, roi d'Italie vaincu par Floriant. Nous remarquons qu'un Julien dépourvu de toute caractérisation est chevalier à la cour d'Arthur dans *Les Merveilles de Rigomer*, et que celui vaincu par Floriant finit par la rejoindre à son tour, mais cela ne semble relever que d'un hasard. D'autres exemples de ce type se rencontrent[1], qui laissent entendre que certains noms, qui sont des reprises au sens où ils ne sont pas la création de l'auteur et sont très communs, ne font l'objet d'aucun choix motivé, que ce soit par la tonalité de l'extrait, le contenu de l'aventure ou le comportement et l'identité du personnage. Toutes les reprises ne sont pas exploitées. Toutes ne nourrissent pas le sens du roman.

Notons enfin qu'il n'y a, dans les textes à l'étude, aucun exemple de contre-emploi. Il n'est jamais arrivé qu'une reprise identifiée fasse l'objet d'un détournement flagrant ou serve de support à un passage parodique. Les liens avec un hypotexte ou une tradition que nous avons identifiés sont toujours positifs, c'est-à-dire que les noms propres importés conservent, pour enrichir le texte d'accueil, les propriétés qui leur sont attachées. En aucun cas ils ne sont dénaturés. Ils sont tout au plus dépouillés de toute connotation et pouvoir dénotatif et deviennent relativement neutres en terme de genre et de tonalité ou subissent une acclimatation qui travaille la référence pour l'enrichir, non pour la critiquer. La part de

[1] Comme Baudris, chevalier dans *Les Merveilles de Rigomer*, dont Flûtre ne connaît autrement que des exemples de saints ou de moines, et pour lequel Moisan recense quatorze occurrences concernant des chevaliers, un traître, un brigand, un bourgeois hôtelier, un émir, et un roi sarrasin, rien qui évoque le personnage de notre roman, hôte bienveillant de Lancelot (*Répertoire des noms propres…*, *op. cit.* t. I, vol. 1, p. 216-217).

création, dans l'art de la reprise, reste limitée. Nous retrouvons ici le goût du Moyen Âge pour la tradition en matière de production intellectuelle, ainsi que la nécessité pour l'auteur de soutenir sa création personnelle par une base culturelle commune, gage d'une forme d'authenticité. Sa compétence est ainsi prouvée par une bonne connaissance des œuvres « classiques » indispensables à sa légitimité de clerc[1]. Le peu de transformations subies par les noms repris par rapport à leurs attestations dans les hypotextes montre aussi que l'effet visé est celui du plaisir de la reconnaissance, qui n'est possible que si le nom propre reste identifiable.

b) Noms issus du réel

(1) Cartographie ou anthroponymie vraisemblables

Rareté des anthroponymes et diversité de leurs emplois

Le réel constitue une des sources d'inspiration de nos auteurs quand il s'agit pour eux de donner un nom aux différents éléments de la diégèse. Elle est différemment sollicitée selon les référents à nommer. Si les toponymes réalistes[2] abondent, les anthroponymes sélectionnés parmi les noms contemporains des auteurs font exception. Ceux dont nous avons trouvé trace dans le dictionnaire de Marie-Thérèse Morlet[3] semblent pour la plupart francisés. « Amauri », « Bauduin », « Herbert », « Robert », le quatuor formé par « Richier », « Richart », « Bernier » et « Bernard » comptent parmi les noms réalistes des *Merveilles de Rigomer*[4]. Dans *Floriant et Florete*, le nom de l'héroïne fait penser aux noms féminins dont beaucoup étaient construit sur un radical « flor- », de même que « Florée », « Florence » ou encore « Flori » dans *Melyador*. « Jonas », que l'on trouve dans *Floriant et Florete* et dans *Claris et Laris* y est également présent. « Helaine », « Hermont » et « Hermondine », « Lucien » et « Lucienne » ainsi que les trois « Lucanor », « Alyenor », « Albanor » et « Henri »[5] font partie des noms réalistes de *Melyador*. Le nombre d'anthroponymes tirés du réel, qui se limitent aux

[1] Sur la construction de ce type d'*ethos* dans le roman voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots…*, *op. cit*. Les stratégies de Chrétien de Troyes, que l'on rencontre aussi dans nos textes, sont en particulier étudiées dans le chap. « Faire la réclame de son savoir-faire », p. 113 *sqq*.

[2] Nous entendons par réalistes les noms propres employés par la fiction et qui existent ou ont existé dans la réalité. Ne relèvent pas de cette catégorie des noms créés de toutes pièces mais qui paraîtraient réels ou vraisemblables.

[3] *Les Noms de personnes sur le territoire de l'ancienne Gaule…*, *op. cit.* Le dictionnaire prend en charge les noms du VI^e^ au XII^e^ siècle, et s'arrête avant nos œuvres. Il permet toutefois de se faire une idée et de confirmer que les anthroponymes sont largement fictifs dans les romans de la Table Ronde.

[4] Sont présents dans le dictionnaire : « Baldwin »/ « Baudouin », « Herbertus », « Richart »/ « Richardus », « Bernardis », « Robertus ».

[5] *Ibid.*: « Helena », « Albanus », « Henricus », « Lucanus », « Lucianus », un radical en « Hermo- » très fécond.

quelques noms que nous venons de citer, est anecdotique. Ne sont concernés que des personnages jouant un rôle mineur dans le récit, à l'exception de certaines jeunes femmes portant un sème floral dans leur nom. Florette dans le roman qui la met en scène et Florée dans *Melyador* occupent le premier plan de l'intrigue, et se distinguent en cela des autres référents. Hermondine déroge à la règle. L'objet de la quête du roman de Froissart et la jeune femme dont tous les chevaliers sont épris porte un nom surprenant de réalisme qui détone par rapport au système onomastique employé par l'auteur pour les autres personnages du roman. Cela tient peut-être au fait qu'Hermondine, bien qu'étant l'objet de la quête et l'une de ses instigatrices, ne tient finalement qu'un second rôle dans l'intrigue. C'est en effet sa cousine Florée, dont le nom est plus caractéristique des fictions médiévales, qui écarte pour elle le prétendant Camel, lui donne l'idée de la quête et lui dicte ce qu'elle doit dire et faire pour parvenir à ses fins. C'est encore Florée qui organise une entrevue entre Hermondine et Melyador avant le terme de la quête en allant à l'encontre de l'une des règles principales du concours, la préservation de l'anonymat des concurrents. En ce sens, le réalisme de l'anthroponyme signalerait que son référent ne joue qu'un rôle mineur dans la fiction. Il apparaît en marge de ce qui se joue dans le roman, tout comme son nom est en marge de l'onomastique arthurienne habituelle[1].

Cette pauvreté actantielle est peut-être encore soulignée par les effets de paires ou d'ensembles formés par certains noms. Comme s'ils n'étaient qu'un pâle reflet des couples formés par les héros, ces personnages vont par deux ou plus. Le quatuor formé par Bernier et Bernart, Richier et Richart dans *Les Merveilles de Rigomer* produit ainsi un effet parodique tant la parenté des noms est renforcée par la manière dont ils sont énoncés :

> « Dame », font il, « soiés haitie,
> Voi chi le miex de vo maisnie,
> Ves chi Richier, voi ci Ricart,
> Voi ci Bernier, vois ci Bernart (…). » (v. 8421- 8424)

Par la répétition du présentatif et l'organisation des rimes, l'auteur insiste sur la symétrie des quatre noms et donne l'impression que ces individus distincts ne sont que la variation d'un seul et même être. Tous les quatre ont pour mission de retrouver une dame qui a été enlevée et agissent de concert. Tout se passe comme si un seul personnage avait été scindé en quatre individus que la redondance des dénominations rend ridicules. Ce quatuor forme aussi, selon les dires d'un des chevaliers, l'élite de la compagnie qui entoure la dame. Le contraste entre

[1] Voir p. 342. Sur les ensembles formés par les noms et la création de systèmes cohérents voir Yves Baudelle, *Sémantique de l'onomastique romanesque*, *op. cit.* p. 26 et 67, et Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.* p. 121 *sqq.*

cette présentation élogieuse et le double décalage des noms, produit aussi bien par leur réalisme que par leur redondance, accentue l'effet comique.

Le roman de Froissart fonctionne différemment. Les couples de noms réalistes n'y ont rien de comique et signalent toujours un lien de parenté[1]. Lucienne est la fille de Lucien, cousin du père de Melyador, tout comme Hermondine est la fille d'Hermont, roi d'Écosse. En l'occurrence le roman semble chercher à reproduire les modes de dénomination contemporains. Marquer un lien filial par la dation d'une version féminisée du nom du père n'est pas inédit au Moyen Âge, surtout pour les femmes qui étaient dépourvues de statut particulier et dépendaient de leur père, de leur mari ou de leur fils. Dans le cas de Froissart, et dans la mesure où les jeunes femmes concernées sont à marier, il semble assez logique qu'elles portent un nom formé sur celui de leur père. D'autres noms, isolés, permettent également de mettre en valeur le rang social des personnages. Nommer la mère du héros « Alyenor », quand Alienor d'Aquitaine est par ailleurs citée dans le texte (v. 28997), n'est sans doute pas anodin.

Remarquons enfin que les anthroponymes réalistes sélectionnés ne comptent pas parmi les noms les plus populaires au Moyen Âge. Nous ne comptons par exemple qu'une occurrence de « Baudouin » qui était pourtant très fréquent. Cette occurrence ne fait d'ailleurs pas l'objet d'un soin particulier de la part de l'auteur et fait référence à un chevalier ne bénéficiant d'aucune caractérisation (*LMR*, « Bauduin » v. 12023)[2].

Noms de pays, de régions, et de continents : confins et frontières de l'univers arthurien

Il en va autrement de la cartographie des intrigues, nettement plus encline à se fonder sur le réel. À l'échelle du monde ou d'un pays, la toponymie rencontrée dans les textes est très largement réaliste. Des noms de pays ou de continents ponctuent régulièrement le parcours des personnages. Dans *Floriant et Florete*, alors que l'affrontement entre Maragot et Floriant se prépare, le sénéchal traître envoie des messagers solliciter des soutiens de par le monde :

> A Atenes manda Porus,
> Sil en estoit sires et dus.
> An Entioche ra mandé
> .J. sien home, Feliocé,
> Cil en estoit sires et rois,
> Et molt estoit preuz et cortois ;
> Puis a mandé em Barbarie
> Et en la terre de Turkie,

[1] Voir p. 385 *sqq.*
[2] Un « Jehan » fait toutefois son apparition dans *Les Merveilles de Rigomer* mais il désigne son auteur (v. 1 et v. 6430), sans plus d'information. Seul le prénom nous est donné, sans surnom ni localisation géographique.

En Ynde la supperiour,
En la grant et en la menor,
Puis mande en terre d'Ermenie,
En Aufrique et en Taubarie.
(…)
Car il manda en la Mouree
Et en terre de Galilee.
A Costantinoble assamblerent (…). (v. 2851- 71)

En début de liste, chaque lieu est associé à son souverain puis les toponymes seuls sont retenus, esquissant une force homogène formée par l'Orient. Celle-ci s'oppose déjà symboliquement, sur le modèle de la chanson de geste, à l'armée occidentale constituée des alliés de Floriant parmi lesquels se trouvent les chevaliers de la Table Ronde. Les noms convoqués, réalistes et cohérents sur le plan géographique[1], donnent au conflit une assise et une lisibilité qu'une cartographie entièrement fictive n'aurait pu apporter. Certains pays peuvent d'ailleurs être représentés par plusieurs toponymes, ce qui accroît encore le nombre de noms présents dans le roman. Dans *Melyador* par exemple, l'Irlande est aussi parfois appelée « Iberne » (v. 12720 et 18008)[2].

De nombreux territoires sont encore mobilisés dans les noms des actants, sans qu'aucune aventure ne s'y passe. Participant de l'identité des personnages, ces lieux s'immiscent dans le cadre du roman arthurien presque clandestinement et en dilatent les limites de l'intérieur. Tout comme dans le roman de Chrétien de Troyes Cligès vient de Grèce, dans *Melyador* Gratien vient d'Italie, et dans *Claris et Laris* Arcelas est originaire de Thèbes, Aaron de Comenie, Calon de Sicile, Celidas de Pouilles, Celidon de Grèce, Corsabrin de Turquie, Ditas de Hongrie, Eleazar d'Egypte, Hedin de Danemark, Ladis de Lombardie, Marbrin de Galilée, Solifas de Russie, Lemprés d'Espagne, et d'autres pourraient encore être ajoutés. Il suffit qu'on ait vu que les territoires en présence s'étendent à toutes les régions connues du monde. Cette profusion de toponymes, en particulier dans *Floriant et Florete* et dans *Claris et Laris*, étend l'espace occupé par l'intrigue et distend simultanément les frontières du roman Arthurien.

Qu'Arthur se rende en Espagne pour libérer la mère de Floriant, ou que l'armée de l'empereur de Rome parte en guerre contre le roi de Bretagne, des interactions avec un monde qui n'a rien de breton se multiplient. Celles-ci se produisent toujours en faveur du royaume de Logres. Floriant, roi de Sicile puis empereur à la mort de Philimenis est un chevalier adoubé

[1] Le réalisme se trouve aussi dans les détails du cheminement des personnages. Le parcours de Floriant et Florette en Italie, détaillé v. 6739 *sqq.*, est aussi plausible en terme de délais. La durée du voyage pour les différentes étapes serait juste. Voir Richard Trachsler et Annie Combes, éd. cit. p. XXVIII.

[2] La première occurrence a lieu à l'ouverture d'un tournoi, lors de la présentation des concurrents, la seconde dans la description de l'itinéraire de personnages. Nous ne voyons dans aucun de ces deux cas un critère qui justifie le changement du nom « Irlande » au profit du terme « Iberne ».

par Arthur et un enfant élevé par Morgane. Son empire étend dès lors les frontières de la civilisation arthurienne au-delà de ses limites originelles, jusqu'à l'Italie. De même, Claris et Laris, quand ils quittent le roi qui les protège, sont de jeunes Gascons avides d'aventures. Ils y reviennent parfaits chevaliers portant l'empreinte d'Arthur et combattant auprès de ses plus grands champions. Laris en particulier, à la mort de son père, devient roi à son tour. Sa sœur est épousée par son ami Claris. Leur trajectoire connaît une fin similaire à celle de Floriant en ce qu'après une formation à la cour arthurienne tous trois regagnent leurs terres, loin du domaine breton, tout en continuant d'appliquer les préceptes et la conduite chevaleresque appris auprès d'Arthur. L'univers fictif du roi breton, en se nourrissant de la sorte de personnels extérieurs à sa matière, finit par absorber le réel convoqué.

Les toponymes réalistes, en même temps qu'ils agrandissent les territoires traditionnels de l'univers arthurien contribuent à le rendre plus vraisemblable. À chaque fois qu'il interagit de la sorte avec le monde, le royaume d'Arthur s'approprie un peu de sa réalité, d'autant plus qu'il triomphe toujours des nations ou pays présentés. Le déploiement de l'univers arthurien à l'œuvre dans nos textes fait d'ailleurs penser à une sorte de *translatio imperii et studii* inversée qui connaîtrait, après la fondation de l'Occident sur des valeurs héritées de l'antiquité latine, une forme de retournement pour ériger cette fois en point de départ la Bretagne d'Arthur. Le rôle civilisateur de la Table Ronde n'est plus à démontrer[1]. Mis en valeur chaque fois qu'un chevalier d'Arthur abolit une mauvaise coutume, il prend une autre envergure dans *Floriant et Florete* et *Claris et Laris* puisque d'une part Arthur lui-même se déplace dans ces deux romans[2] et d'autre part, il ne s'agit plus de rendre son douaire à une jeune femme spoliée, mais de rendre leur trône à de jeunes princes appelés à être rois. Maintenir l'ordre dans le royaume de Logres et apporter le feu de la civilisation jusque dans des territoires hostiles ne suffit plus. La justice royale et le devoir de protection des chevaliers de la Table Ronde s'imposent au monde. Le pouvoir politique d'Arthur, discret pour ne pas dire absent dans les romans de Chrétien de Troyes, s'accroît dans ces deux romans jusqu'à irriter l'empereur de Rome[3].

[1] Philippe Walter, *Le* Bel Inconnu *de Renaut de Beaujeu, Rite, mythe et roman*, Paris, PUF, 1996.
[2] Pour diriger son armée dans *Claris et Laris*, et assister à l'union de Floriant et Florette à Palerme. Voir Katalin Halàsz, « Aventure arthurienne en dehors de Bretagne », *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke et Werner Verbeke (dir.), Louvain, Leuven University Press, t. 2, 1991, p.155- 163.
[3] *CL*, v. 5669. Théreüs enrage lorsqu'on lui rappelle qu'Arthur a conquis dix royaumes romains, dont la Normandie, la France, et la Bretagne. Cet Arthur, même s'il reste un roi courtois, n'est pas sans faire penser à celui, guerrier et conquérant, de Geoffroy de Monmouth. L'évolution du roman en vers tardif, pour certains textes, manifeste la volonté d'un rapprochement avec les premiers récits de la matière. Plusieurs de nos romans partagent d'ailleurs cette nostalgie des premiers textes arthuriens vers l'esthétique desquels ils tendent à revenir, allant à l'encontre de la vogue de la prose et de l'essor de la littérature du Graal.

Noms de villes, de cités, de domaines : interférences et coïncidences entre le réel et la fiction

Le même réalisme ne se retrouve pas à l'intérieur des territoires cités. Lorsque les trajets des héros se font à l'intérieur d'un domaine, d'une région ou d'un pays, la cartographie de l'intrigue entremêle références imaginaires et toponymes réels. En l'occurrence, la difficulté réside dans le fait qu'il est parfois difficile de déterminer avec certitude quels noms existent ou ont existé, et quels autres ont été inventés. Dans *Les Merveilles de Rigomer* , trois types de noms peuvent être distingués : les toponymes issus du réel, aisément identifiables parce qu'ils ont peu évolué depuis le Moyen Âge ou parce que nous disposons de données historiques à leur sujet, les toponymes qui sont de pures créations et dont la signification est proprement littéraire ou métatextuelle, et les noms de lieux que nous situons dans une sorte d'entre-deux, inventés par l'auteur et inspirés du réel[1]. Ainsi, pour libérer la cité de Rigomer, pure création de l'auteur[2], les chevaliers d'Arthur traversent des lieux dont le nom aujourd'hui encore est aisément identifiable comme la ville de « Corque » (v. 4203-4, 4377) et la province du « Cornart » (Connacht) (v. 2376, 2642, 2644, 2985). D'autres noms, dont ne nous pouvons affirmer s'ils sont réalistes ou inventés, présentent l'intérêt d'estomper la trop nette frontière entre les deux précédentes catégories. Ces toponymes, constitués d'éléments descriptifs[3], reprennent le mode de formation habituel des noms des romans médiévaux, notamment des romans arthuriens, fondé sur l'association d'une spécificité du paysage et d'une expression caractérisante, à l'image du « Gué de Blanche Épine », ou du « Château de Beaurepaire ». Dans *Les Merveilles de Rigomer*, les toponymes « Fres Mares » (v. 2269), « Ruiste Valee » (v. 2157) et « Fors Graviers » (v. 7339) suivent ce schéma. Mais ils sont aussi conformes à la description que fait Giraud de Barri de l'Irlande dans sa *Topographia Hibernica* de 1188. Pour le clerc,

[1] Voir Evelyn Mullaly, « The Irish topography of two Arthurian romances *: Durmart le Galois* and *Les Merveilles de Rigomer* », *Ireland, England, And the Continent in the Middle Ages and Beyond: Essays in Memory of a Turbulent Friar, F. X. Martin O.S.A.*, Howard B. Clarke et J.R.S. Phillips (dir.), Dublin, University College Dublin Press, 2006, p. 88- 104. Daniel O'Sullivan, « *Les Merveilles de Rigomer*'s apocalyptic geography », *Medieval perspectives*, 12, 1997, p. 110-122.

[2] Ce nom n'apparaît dans aucune de nos sources et un étymon *rigomè* signifiant « conte ridicule » selon le *FEW* est tout à fait cohérent avec le contenu du roman et la compilation dans laquelle il prend place. Pour une étude des enjeux de ce nom en particulier et de ses liens avec la poétique du roman voir p. 377.

[3] Ce type de noms fait aussi penser aux périphrases utilisées pour désigner certains personnages. Pour Yves Baudelle, une transparence trop parfaite du nom le rend invraisemblable et le désigne comme fictif (*Sémantique de l'onomastique romanesque…*, *op. cit.* p. 85). La question se pose si ce raisonnement vaut pour le Moyen Âge dans la mesure où dans la réalité beaucoup de noms ont été formés à partir de descriptions dont certaines étaient peut-être encore lisibles et motivées à l'époque de la composition des textes. L'analyse est délicate. Faute de preuves historiques, nous en sommes réduits aux hypothèses.

> l'Irlande est une terre inégale et montagneuse, molle et humide, plaine de forêts et de marécages. C'est véritablement un désert, sans la moindre route, mais c'est un désert humide.[1]

Les noms utilisés dans le roman coïncident tout à fait avec ce portait de l'île. Il en est de même pour ses habitants, que Giraud décrit comme incultes et irrespectueux du droit et de la loi[2]. Selon les hôtes de Lancelot, les terres de « Brefeni » et « Tüesmomme » sont ainsi peuplées de voleurs[3]. L'univers romanesque qui se dessine est un espace complexe que génère la superposition, sur des données géographiques plausibles, d'une cartographie fantasmée dont une partie cherche à se fondre dans le réel afin de nous conduire sans heurts ni secousses vers les contrées les plus imaginaires[4].

L'hybridité des territoires arthuriens[5] ne se borne pas à entremêler référents réels et toponymes imaginaires mais construit des ponts entre ces deux pôles. Pour créer cette libre circulation entre les mondes, il n'est pas toujours nécessaire d'inventer de nouveaux toponymes. Fiction et réalité se rencontrent parfois, cristallisées par un même nom. Dans le roman de Froissart, les noms des domaines où se jouent les moments clés de l'intrigue sont des toponymes attestés. Nathalie Bragantini-Maillard reconnaît en Signandon, domaine d'Hermont roi d'Écosse, la ville de Stirling[6]. Le château à l'intérieur duquel s'élabore la quête de cinq ans est une référence avérée, ce qui n'empêche pas le texte de stimuler l'interprétation du lecteur, tenté de faire de Signandon le domaine du signe[7]. C'est à Signandon que Camel aperçoit pour la première fois Hermondine, dont il s'éprend. Au cours d'une chasse au cerf (v. 117-418), l'animal conduit le chevalier, seul, aux portes du château. Le destin semble s'être manifesté et Camel continue de penser, malgré les stratagèmes de celle qu'il aime pour le tenir à l'écart, qu'elle lui est promise et qu'il finira par la conquérir. Cet amour, trop ardent

---

[1] Giraud de Barri, *Topographia Hibernica*, éd. cit. p. 169.
[2] *Ibid.*
[3] V. 2368-74 ; v. 3147-50. Au sujet de ces deux noms, dont nous n'avons trouvé trace chez Giraud de Barri et pour lesquels aucun étymon ni aucune signification ne s'imposent, nous sommes tentés de dire qu'ils sont réels. Si tel est bien le cas, notre auteur aurait une connaissance de l'Irlande supérieure à celle de Giraud, peut-être née d'un voyage personnel. Le voyage de Lancelot, dont l'entée en Irlande se signale par l'arrivée à Cork, et dont les aventures progressent jusqu'à l'extrémité Ouest de l'île (la région du Connacht), nous paraît plausible. Cela fait sens aussi sur le plan symbolique : aller vers l'Ouest mène à Rigomer, vers la merveille et la dernière limite connue de l'Occident. Au Moyen Âge on le sait, les confins sont propices aux excentricités divines et à la manifestation de créatures fabuleuses. Voir Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.
[4] Voir Roger Dragonetti, *Le mirage des sources…*, *op. cit* p. 77. La vraisemblance de certains noms fictifs ne fait qu'accroître l'effet de réel généré par les noms réalistes.
[5] Voir Paul Zumthor, *La Mesure du monde…*, *op. cit*. Ce n'est pas propre aux fictions. La ficticité domine le domaine de la cartographie jusqu'aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles (p. 319).
[6] Éd. cit. t. 2, p. 162. Le domaine a par la suite changé de nom en « Struvelin » (v. 14765) d'après l'auteur du roman. Sur l'évolution dans le temps des toponymes de la diégèse voir p. 263-63 *sqq.*
[7] Voir la réflexion que mène à ce sujet Nathalie Bragantini-Maillard sur Signandon et sur l'ensemble du roman p. 291-296, éd. cit. et Florence Bouchet, « Les "signes" de l'amour… », art. cit.

et indésirable, est trahi par un « signe » (v. 953) que parvient à décoder Florée. Dès lors, Signandon devient un lieu de dissimulation. Si certains y montrent leur amour, encore mis en scène par l'exhibition de son « signe » à la rime :

> Toutes gens vuidirent dehors
> Pour venir encontre Hermondine.
> Se li moustrerent tout **grant signe**
> D'amours, et ce fu bien raison. (v. 1041- 44)

d'autres, au contraire, font montre d'une grande duplicité et deviennent expertes dans l'art de la manipulation. Florée et Hermondine, pour déjouer les avances de Camel, conviennent d'un stratagème connu d'elles seules. Hermondine demande à son père, sans lui avouer le prétexte de sa demande, l'organisation d'une quête de cinq ans à l'issue de laquelle le meilleur chevalier gagnera sa main. Camel en est tenu à l'écart par une lettre écrite par Florée et remise au nom d'Hermondine qui le consigne dans son domaine. Cette lettre prend la forme d'un éloge et prédit à Camel qu'il sera l'heureux vainqueur de la quête, quand les deux demoiselles espèrent en réalité qu'il sera tué dès que possible. La belle lettre confiée à Camel est un leurre, de même que l'anneau que Florée lui offre :

> A tout ce vous faurra esbatre
> S'avoir vous volés ma cousine,
> De ce vous prie et en **ce signe.**
> Tenés, voici un anelet
> Qu'elle vous envoie, et l'a fet
> Pour vous le plus encoragier (…). (v. 2297- 302)

Une parodie de relation courtoise se met ainsi en place, qui cache sous une fausse promesse d'amour le vœu secret de la mort du prétendant. Camel sait se battre, et vainc tous ceux qui se présentent pour la quête. Décidée à mettre un terme à sa progression, Florée révèle à Melyador la lettre écrite par Hermondine à Camel :

> Je li baillai, en bonne foy,
> Pour li donner joie et plaisance,
> Lettres telles que de creance,
> Faites ou nom de ma cousine
> Et, lors qu'il en perçut **le signe,**
> Il fu rejoïs grandement (…)
> La fis tout ce que je voloie
> Et li dis voir que ma cousine
> L'ameroit, mais c'aucun **bon signe**
> Veïst en li de grant proëce. (…) (v. 8087- 8100)

L'expression « bonne foy » masque le but véritable de la lettre. Lorsque Florée relate le contenu de la missive à Melyador, elle lui explique la volonté d'Hermondine d'encourager Camel et dissimule ses véritables intentions. Selon elle, il devait avoir, au terme des cinq années prévues, la prouesse et la vaillance nécessaires à la victoire. La récurrence du terme

« signe » à la rime indique l'entreprise de manipulation de Florée, qui parvient à ses fins et pique l'orgueil et les sentiments de Melyador. Jaloux, le jeune homme se rend à Camois pour combattre Camel et le tue. Dans ces exemples, la résurgence du « signe », toujours à la rime, rappelle l'intrigue fomentée par Florée et menée par elle de bout en bout. Elle souligne aussi à quel point dans la relation entre les personnages tout n'est qu'affaire d'interprétation, ce qui modifie sensiblement l'idéal courtois régulièrement mis en valeur par le roman[1]. L'amour selon Froissart semble exiger un décodage dont les âmes trop jeunes ou impulsives sont incapables[2]. « Signe », par paronomase, s'appréhende ainsi comme l'étymon de « Signandon », où se décide et se dessine la trame du récit tout entier[3], où s'élabore aussi, par l'entremise de Florée, le portrait de l'amant courtois idéal. Sur la référence historique se greffe ainsi un travail poétique propre à l'œuvre qui la mobilise.

L'existence simultanée dans le chronotope de la diégèse de référents réalistes et fictifs étoffe l'univers du roman. Il faut y ajouter les noms réalistes apparaissant dans le discours des personnages à des fins rhétoriques. Ces toponymes, qui n'intègrent pas la cartographie du roman, sont mobilisés dans des comparaisons ou pour souligner la ferme volonté du locuteur et inscrivent le personnage dans le domaine référentiel du lecteur. L'épée que découvre Cristal est telle « qu'il n'estëust nul meillor querre/ En France ne en Engleterre » (v. 4709-10). Dans *Les Merveilles de Rigomer*, ces toponymes expriment la détermination du héros à agir aussi bien que son terrible effroi. Lancelot, qui se voit déjà passer avec succès le pont qui mène à Rigomer « Ne vausist puis es landes estre/ Pour avoir Londres et Wincestre » (v. 9870-81). À l'inverse, le Chevalier Aux Armes Triples se repent d'avoir provoqué Lancelot :

> Qui li dounast Borgoigne et France,
> N'i vausist li Chevaliers estre
> Pour le grant cop devers senestre. (v. 5662- 64)

Et les Bretons, alors qu'ils affrontent des hordes de monstres aux portes de la ville, donneraient tout pour pouvoir se réfugier au Mont-Saint-Michel et ne plus entendre parler de Rigomer :

---

[1] Tel qu'il se présente notamment dans les pièces lyriques insérées dans le texte.

[2] Cette finesse d'interprétation n'est pas sans rappeler les impératifs de discrétion et de mesure de l'idéal courtois traditionnel. Elle exige une acuité et un raffinement particulier, qui dépasse de loin la seule sincérité du cœur.

[3] Les problèmes d'interprétation sont nombreux et prennent des formes bien diverses. Agamanor se représente en amant sincère sur une peinture qu'il offre à Hermondine. Elle ne comprend pas l'allusion (v. 20220 *sqq.*) et le pauvre repart le cœur serré. De même, Melyador et son écuyer se présentent à Montségur déguisés en marchands. Il offre à son tour un anneau à Hermondine sans qu'elle le reconnaisse (v. 12002 *sqq.*). Sur l'épisode d'Agamanor voir Michel Zink, « Agamanor peintre dans *Meliador* de Froissart », art. cit. et « Les toiles d'Agamanor et les fresques de Lancelot », *Littérature*, 38, 1980, p. 43-61.

En tres grande freor estoient,
Que bien vausist li plus hardis
Estre a Biavais u a Saint Lis,
Et se li senescax fust dont
A Saint Michiel en sun le mont,
Ne vausist mais de Rigomer
En son vivant öir parier. (v. 10064- 70)

Ces toponymes, qui ne font l'objet d'aucune aventure ni d'aucun séjour, parviennent à intégrer le monde des personnages. En apparaissant dans leurs discours, ils entrent également dans l'univers romanesque qui les met en scène.

Si la mixité entre fiction et réalité repose le plus souvent sur la coprésence au sein d'un même univers de toponymes réalistes et inventés qui tendent à se fondre en un même plan, elle peut aussi s'élaborer à partir d'un axe vertical. Elle naît de l'entremêlement de différentes époques, dont certaines sont historiques et d'autres correspondent au moment de la diégèse, et produit un effet de profondeur temporelle. Sont ainsi intercalées plusieurs temporalités donnant lieu le plus souvent à des développements pseudo-historiques pris en charge par la voix conteuse. Dans le roman de Froissart, le narrateur présente ainsi le manoir construit en l'honneur du roi Arthur :

Pour le roy Artus fait on a
Un grant manoir biel a merveilles,
Semet de ses armes vermeilles
A .III. couronnes d'or dessus.
Cilz manoirs fu nommés Monchus
Et fu pour celi temps assis
Au departement du pays
Dessus Tuÿde la rivière.
De puis ens ou temps par derriere
Fu il moult mis en noncaloir
Et fu nommés le Vieil Manoir.
Après uns rois le releva,
Qui grandement li lieu ama
Pour tant que ma dame sa mere
Lÿenor et Henri son père
En celle marce frequentoient
Et la engendré l'avoient,
Et y fuet nés et nourris.
Cilz rois l'appella, ce m'est vis,
Rosebourch. Ensi le nomma
Et de nouvielle baptisa.
Encor est Rosebourch nommés,
Car cils noms li est demorés
Et est a present uns chastiaus
Mervilleusement fors et biaus. (v. 28983- 29008)

Dans ce passage, le domaine de Monchus, château légendaire en ce qu'il fut construit en l'honneur du roi Arthur, bascule dans la réalité par la mention de la rivière Tweed, la présence d'Aliénor d'Aquitaine et d'Henri II Plantagenêt, et le toponyme final « Rosebourch »

(Roxburgh). Si Froissart a vraisemblablement inventé les noms « Monchus » et « Vieil Manoir », ce qu'il affirme au sujet du descendant du roi d'Angleterre serait en revanche véridique. Pour Nathalie Bragantini-Maillard, il pourrait s'agir de Jean Sans Terre ou de Richard Cœur de Lion[1]. Non seulement la réalité viendrait cautionner le récit en apportant la preuve que les légendes racontées ont véritablement eu lieu, mais le récit sert aussi la réalité en rendant hommage au couple royal, Aliénor et Henri II étant dépeints comme les héritiers d'Arthur[2]. Nous avons déjà pu étudier le cas de Chepstow, « Cepsto » dans le roman, qui aurait été fondée par César[3]. Nous pouvons encore ajouter celui du domaine de la Blanche Lande, demeure du roi Hermont dans la diégèse, qui correspond en réalité à l'abbaye de Melrose :

> De puis fu nommee Miauros
> Et est une grant abbeÿe
> De noirs monnes bien hebegie. (v. 29019- 21)

Ces diverses explications, une fois combinées, délimitent la temporalité de la diégèse. Située entre la conquête de César et le règne d'Henri II, celui d'Arthur semble quitter le temps mythique pour prendre place au cœur des évolutions historiques et politiques. Notons que les références sélectionnées pour enclore l'ère arthurienne ne sont pas moins prestigieuses que le roi légendaire. L'effet de réel généré par les noms réalistes se renverse ainsi parfois de sorte que ces noms soulignent paradoxalement le caractère fabuleux du récit. En l'occurrence, les références historiques, érigées en mythes par les clercs et la tradition culturelle du Moyen Âge, font écho à l'idéal du règne arthurien et en démultiplient le pouvoir évocateur.

Dénonciation ou promotion de la réalité : la fiction comme fuite ou soutien du réel

L'entremêlement de la fiction et du réel permet de masquer la décadence des temps modernes. Dans son prologue, l'auteur de *Claris et Laris* justifie son recours à la légende arthurienne par sa volonté d'échapper aux malheurs de son siècle :

> Nous savons bien par verité
> Que Grece et Acre et Antïoche [4],
> L'une en chiet et li autre en cloche
> Et la tierce en est ja ploïe,
> Ce n'est pas nouvele joïe.
> Costentinoble en est perdue,
> Antÿoche s'en est rendue

[1] Éd. cit. t.1 p. 253.
[2] Conformément à la tradition selon laquelle la légende arthurienne légitime le pouvoir en place en Angleterre.
[3] Voir p. 166 *sqq.*
[4] La référence porte sur la prise d'Antioche et de Constantinople (1261-8) et la résistance de la ville d'Acre (jusque 1291).Voir la présentation de Corinne Pierreville, *Claris et Laris*, éd. cit. p. 9.

Et sougiete au roy des Tartaires,
S'en vaut assez pis li afaires !
(…)
Qui voudroit estre racontans
Des estours, des hutins, des guerres
Et de l'essil des genz de terres
Voisines, prouchaines, lontaignes,
Des granz travauz et des granz painnes,
Des granz mises et des granz fais,
A piece ne seroit parfais !
Li contes trop y a a dire
Et qui la verité remire,
Il puet apertement veoir
Conment la guerre d'oir en hoir
Se porsuit et se porsuira,
Ne sai conment en avenra. (v. 39-72)

L'auteur explique encore que s'il devait dire la vérité, il s'attirerait des ennuis de la part des responsables, qu'il n'ose donc rien dire (v. 73-85), et que son récit portera sur bien autre chose :

Pour ce me vient en volenté
De dire, c'on ne m'en repraigne,
Des aventures de Bretaigne. (v. 86-88)

La fiction occupe dans cet extrait une fonction de refuge, rassurante et stable en tant qu'elle se construit autour d'une figure mythique et d'un univers immuable. La coprésence dans le monde dépeint des références réalistes et de figures fictives se donne à lire comme la projection sur la réalité d'une vision fantasmée et idéale, symbolisée par le temps d'Arthur. L'immuabilité et la puissance du règne arthurien, matérialisées dans ce roman par la représentation d'un roi combattant et l'emploi régulier d'une tonalité épique, contrastent du point de vue de l'auteur avec les troubles présents de la civilisation occidentale. La légende arthurienne contribue à ce titre à la théorie des quatre âges du monde selon laquelle l'évolution de l'homme est une progression de tous les maux. Elle va jusqu'à se substituer à l'âge d'or d'Hésiode et fait de la chevalerie le point de départ et l'apothéose de toute une civilisation.

Le point de vue de Froissart est différent. Cet auteur se sert du cadre arthurien non pour se détourner de son époque mais pour en faire le portrait, et rendre compte des aspirations des dirigeants de la Grande-Bretagne. Le mariage d'Hermondine, héritière du royaume d'Écosse avec un chevalier arthurien exemplaire, adoubé par Artur en personne, fait en quelque sorte du territoire écossais une annexion du royaume arthurien. De même, la restitution à Sagremor, jeune prince exilé, du trône d'Irlande, alors même qu'il a fait montre de sa prouesse et découvert l'amour à la cour d'Arthur, propage jusqu'aux confins de

l'Occident les codes de la Table Ronde[1]. Une telle unification des pratiques, chaque personnage se devant de partager le code de conduite d'une communauté chevaleresque parfaite en tout point, serait la transcription des aspirations d'Édouard III, souverain d'Angleterre au temps de la composition du roman[2]. Les diverses nationalités représentées parmi les concurrents de la quête seraient aussi un reflet, selon Nathalie Bragantini-Maillard, de la composition de l'Ordre de la Jarretière :

> Un tel rassemblement de chevaliers d'Europe et d'Orient n'est pas sans rappeler la volonté d'Edouard III d'accueillir au sein de l'Ordre de la Jarretière un grand nombre d'étrangers afin d'étendre son autorité.[3]

L'emprise de la réalité sur l'univers décrit touche aussi les personnages du récit. Armel H. Diverres et Beate Schmolke-Hasselman établissent à ce sujet un certain nombre de rapports entre les actants du roman et des membres de la famille royale ou de son entourage[4]. La topographie subit aussi quelques aménagements qui rappellent le contexte de création de l'œuvre. Dans le récit, l'Irlande n'est séparée de la Grande Bretagne que par une rivière nommée « Clarense ». La fiction opère ici une transformation sur le réel pour paradoxalement mieux le mettre en valeur. À la mer d'Irlande se substitue un cours d'eau bien plus facile à traverser, et qui de fait rapproche virtuellement les deux pays, accentuant encore l'entreprise d'unification du territoire qui sous-tend l'intrigue. Le nom de la rivière appelle aussi un commentaire. Pour Beate Schmolke-Hasselman, la « Clarense » est une référence directe au prince Lionel, fils d'Édouard III, gouverneur au nom de son père des terres irlandaises, et duc

---

[1] Nous retrouvons cette même idée dans *Les Merveilles de Rigomer :* l'Irlande y est un territoire à civiliser et apparaît comme une extension des terres arthuriennes après la victoire des chevaliers de la Table Ronde. Aucun prince n'est toutefois cité et il n'est question d'aucun trône. La seule couronne qui puisse être conquise est celle de seigneur de Rigomer que Gauvain refuse.

[2] Nous savons d'ailleurs que Froissart a occupé une charge de clerc dans les années 1360 auprès de Philippa de Hainaut, épouse d'Edouard III, période qui coïncide avec le début de composition du roman. Voir Beate Schmolke-Hasselman, *The Evolution of Arthurian Romance, The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, Margaret et Roger Middleton (trad.), Cambridge University Press, 1998, p. 274. Voir aussi Catherine Daniel sur le grand-père d'Edouard III, « Édouard I[er] et l'identité arthurienne », *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale…, op. cit.* p. 75- 89.

[3] Éd. cit. t.1, p. 253. Voir également Miren Lacassagne, « De l'*ordenance* du *Meliador* de Jean Froissart à la lecture du *Livre de Chevalerie* de Geoffroy de Charny, traité de l'Ordre de l'Étoile », *L'œuvre littéraire au Moyen Âge aux yeux de l'historien et du philologue*, Ludmilla Evdokimova et Victoria Smirnova (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014, p. 145-165.

[4] Beate Schmolke-Hasselman *The Evolution of Arthurian Romance, op. cit.* p. 274. Elle établit un lien entre les armes de Camel de Camois et celle de la famille Bruce qui régnait en Écosse. Voir également Armel Hugh Diverres : « Froissart's *Meliador* and Edward III's Policy towards Scotland », *Mélanges offerts à Rita Lejeune,* Gembloux, Duculot, 1969, t. 2, p. 1399-1409 ; et « The geography of Britain in Froissart's *Meliador* », *Medieval Miscellany Presented to Eugene Vinaver*, Manchester, Manchester University Press, 1965, p. 97-112. Sur le traitement du Pays de Galles et de l'Irlande dans ce roman voir du même auteur « Les aventures galloises dans *Meliador* de Froissart », *Marche romane*, 30, 1980, p. 73-79 ; et « The Irish adventures in Froissart's *Meliador* », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. 1, p. 235-251.

de Clarence[1]. Ainsi se manifeste, sous la plume de Froissart, la volonté politique du roi d'Angleterre.

La situation politique de la Sicile présentée par l'auteur de *Floriant et Florete* s'inspirerait elle aussi de faits réels[2]. Lorsqu'il évoque le cadre dans lequel se meuvent les personnages, le roman privilégie la toponymie italienne, nettement plus détaillée que celle du royaume arthurien. Partant de l'idée que l'auteur disposait d'une connaissance directe des lieux, les éditeurs du texte se sont intéressés au milieu de sa production et voient dans l'intrigue dépeinte la représentation des vœux de Charles d'Anjou, qui perdit la Sicile en 1282. La reconquête de ce trône par Floriant, qui en a lui aussi été évincé, rendrait compte des aspirations du prince angevin[3].

Distinguer les noms réalistes d'un côté et les toponymes et anthroponymes fictifs de l'autre est réducteur et ne rend pas compte de la multitude de liens qui unissent la réalité au monde fictionnel. Celui-ci occulte parfois la réalité, parfois au contraire lui rend hommage, quitte à modeler le monde selon ses désirs. À la différence du roman de *Claris et Laris* qui adopte un point de vue très critique sur son époque, *Melyador* s'inscrit plus proprement dans la tradition arthurienne de soutien et de légitimation du souverain Anglais[4]. Dans cette perspective, le roman de Froissart est plus arthurien qu'on ne le croit dans la mesure où, s'il ne reprend pas les éléments constitutifs des romans d'Arthur, comme le merveilleux par exemple, il poursuit la même visée que Geoffroy de Monmouth et Wace, et s'inscrit naturellement dans leur lignée[5]. À l'inverse, celui de *Floriant et Florete*, s'il s'appuie lui aussi sur le contexte de sa rédaction et se sert de son intrigue pour tendre un miroir à un prince, se démarque quant à lui de la matière de Bretagne en portant son attention sur un territoire habituellement peu exploité par ce type de fiction.

---

[1] Beate Schmolke-Hasselman, *The Evolution of Arthurian Romance*, *op. cit.* p. 274.

[2] Voir l'analyse d'Annie Combes et Richard Trachsler, éd. cit. p. XXIX-XXXI.

[3] Cette interprétation s'appuie sur une datation de l'œuvre postérieure à celle qui a longtemps eu cours dans la critique. La nouvelle datation des éditeurs, fondée sur la proximité du texte avec un autre roman du XIII^e^ siècle, *Claris et Laris*, propose donc aussi un nouvel éclairage sur l'ancrage du récit dans son environnement politique. La précédente datation avait déjà suscité des parallèles entre le réel et la fiction, signe que la précision avec laquelle la Sicile est évoquée, alors qu'aucune tendance de ce type n'a été repérée dans le roman arthurien, doit trouver une autre justification que la simple volonté de permettre au récit de produire un « effet de réel ». *Ibid.* p. XXXI. Voir également Gaston Paris, « La Sicile dans la littérature française du Moyen Âge », *Romania*, 5, 1876, p. 108-113, et Sara Sturm-Maddox, « The Arthurian Romance in Sicily: *Floriant et Florete* », *Conjointure arthurienne. Actes de la « Classe d'excellence » de la Chaire Francqui 1998, Liège, 20 février 1998*, Juliette Dor (dir.), Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2000, p. 95-107.

[4] Voir Amaury Chauou, *L'idéologie Plantagenêt*: *royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt, XII^e^-XIII^e^ siècles*, Rennes, PUR, 2001.

[5] Voir Christine Ferlampin-Acher, « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », art. cit. sur la repolitisation du roman arthurien au XIV^e^ siècle, p. 27.

(2) Provenance et origines prestigieuses

Indépendants de l'univers diégétique, des noms réalistes sont parfois mobilisés pour souligner la valeur d'un objet. Propices à l'interférence entre les matières[1], ces noms véhiculent toujours des valeurs positives et ont vocation à rendre prestigieux l'élément auquel ils sont associés. Ils prennent place au sein de descriptions et précisent l'origine d'un objet ayant trait au statut du personnage, à son habillement, ou à sa monture[2]. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, la selle du cheval monté par Lorie est « taillis a l'euvre Salemon » (v. 14686). Des étoffes dans *Cristal et Clarie* viennent d'Alexandrie (v. 3318) ou de Constantinople (v. 4677). La couronne d'Elyadus, roi de Sicile dans *Floriant et Florete*, a été prélevée d'un immense trésor ayant appartenu à « Otevien de Rome » (v. 117), et la ceinture que Lydaine porte le jour de son union avec Claris vient de Constantinople. Chrétien de Troyes, dans ses romans, use de procédés semblables. Dans *Érec et Énide*, les pièces en brocart dont sont vêtus Érec lors de la chasse au Blanc Cerf et, plus loin dans le roman, les jeunes hommes sur le point d'être adoubés viennent aussi respectivement de Constantinople (v. 98) et d'Alexandrie (v. 2012). Ce procédé topique, en mettant en valeur des éléments proches du personnage, attirent l'attention sur lui, en particulier dans les moments marquants du récit.

Tout comme Chrétien de Troyes met en lumière l'entrée en scène d'Érec, le narrateur de *Floriant et Florete* met en scène la première apparition d'Elyadus, père du héros et héros lui-même de la première partie du roman, lâchement assassiné par un sénéchal traître. La gravité du crime est dénoncée par avance par la grandeur que confère le texte à Elyadus. La description de sa couronne le désigne immédiatement comme le souverain légitime de la Sicile. L'identité de celui qui la posséda avant lui accentue encore sa respectabilité. La figure d'Octavien, premier empereur de Rome, plane ainsi d'emblée sur le récit et, en même temps qu'elle rehausse le statut du père, annonce en quelque sorte le parcours de son fils. Non seulement Floriant venge son père et conquiert le trône de Sicile, mais il devient à son tour empereur après la mort de Philimenis. De la même façon, la ceinture sur laquelle s'arrête l'attention de la voix conteuse lors du mariage de Lydaine et Claris insiste sur la solennité de l'événement décrit[3]. Et lorsque Lorie se présente sur un cheval muni d'une selle magnifique, le récit la fait intervenir immédiatement après le succès de Gauvain à Rigomer, à l'acmé de

[1] Voir Richard Trachsler, *Disjointures-Conjointures…*, *op. cit.*

[2] L'alternative à cette pratique est l'ekphrasis. Des exemples de ce procédé, qui sollicitent différemment les noms propres, sont étudiés p. 316. Voir notamment la tenture qui décore la nef de Floriant.

[3] Outre l'union en elle-même, le mariage est important sur le plan structurel. Claris a quitté la cour à cause de l'amour interdit qu'il portait à Lydaine, épouse de son roi et sœur de son ami. Le mariage clôt la boucle et signe le retour du jeune homme en chevalier aguerri, mari aimé, et roi couronné.

l'aventure. Dans ces exemples comme dans ceux de Chrétien de Troyes, les références mobilisées ont en commun un ancrage oriental et antique. Héritiers des héros antiques et de civilisations érigées en modèle par le Moyen Âge occidental, les personnages de nos textes tirent une forme de noblesse de ces références suivant une relation qui nous fait encore penser au motif de la *translatio studii et imperii*. La convocation systématique de matériaux précieux qui composent ou accompagnent l'élément décrit accentue encore cet effet, la richesse et le raffinement de l'objet traduisant de manière concrète l'autorité et le pouvoir qu'il symbolise. Plusieurs vers sont ainsi consacrés à l'harnachement du destrier de Lorie :

> Les covertures del ceval
> Furent del plus rice cendal
> Dont vos onqes parler öistes.
> N'ainc de si bon point ne veïstes!
> Dont i ot tante campenele
> Dont porpendue estoit li sele,
> Que la noise et la melodie
> A on demie liue öie.
> D'ebenus furent li arcon,
> Tailliés a l'euvre Salemon.
> Li frains et li rices poitrax
> Furent a pieres presiax. (v. 14677- 88)

Tournures intensives et superlatives s'associent à la mention de l'ébène, des gemmes et de la musique pour donner à l'apparition de Lorie un caractère merveilleux que le nom exotique de « Salemon » vient accentuer. De même, le « samit » d'Alexandrie cité dans *Cristal et Clarie* est qualifié de « chier » (v. 3318) et fourré d'hermine blanche, et le « palie » de Constantinople s'accompagne quant à lui d'une ceinture « cointe et noble,/ Qui tote estoit d'or et de soie » (v. 4678-79), en accord avec la réputation des produits qui transitaient par ces grands ports de commerce.

Les textes détournent parfois ces mentions topiques en élargissant l'origine prestigieuse à d'autres contrées ou en l'appliquant à des référents inattendus. Dans *Cristal et Clarie*, le lignage troyen d'une des plus belles femmes du monde (v. 1830), hébergée par la fée Jupiter, est évoqué. La jeune femme, qui ne joue qu'un petit rôle dans l'intrigue du roman et dont le nom, « Narde », ne permet guère de l'identifier efficacement[1], ne se distingue que grâce à la mention d'une ascendance glorieuse. Dérisoire au regard de l'utilité narrative du personnage, son origine troyenne n'est qu'un pâle vernis qui ne réussit à lui apporter aucune noblesse. Alors que ce type de mention prend traditionnellement place au sein de descriptions plutôt nourries et à l'évidence destinées à mettre en valeur l'actant sur le lequel les regards se

[1] D'autres jeunes femmes portent des noms semblables ou formés des mêmes sons, comme Narilde et Lynarde. Elle n'est en outre que l'une des trois plus belles femmes du monde. Le superlatif qui la caractérise est de fait inefficace, dans la mesure où il est aussi attribué à deux autres personnages.

focalisent, le lignage de Narde est convoqué alors que la jeune femme est absente de la scène. Il n'apparaît d'ailleurs pas dans le discours de la voix conteuse, qui prend habituellement en charge ce type de commentaire, mais dans celui d'un personnage. L'effet de prestige tombe à plat et l'aspect purement rhétorique du procédé se fait jour. L'origine de Narde n'étant jamais exploitée dans l'intrigue, les attentes suscitées par la mention de son ascendance ne sont pas comblées. Extrait de son contexte et inutile au récit, l'héritage antique de Narde ne semble être convoqué qu'à des fins parodiques[1].

D'autres réemplois servent au contraire l'esthétique du roman, en témoigne un passage de *Floriant et Florete* dans lequel le héros porte une ceinture offerte par Morgane le jour de son adoubement :

> Lors est Florianz sus sailliz,
> Qui de riens ne fu esbahiz.
> Molt par fu richement vestus,
> Granz est et biaus et bien menbruz,
> Cains ert d'une riche çainture,
> Ou .iij. fees mistrent lor cure
> Plus de .vij. ans, ce m'est avis.
> Li menbre sont d'or tuit masis,
> El monde n'a beste n'oissel
> N'i soit entaillé bien et bel
> De fin or cuit, en lieu de membre.
> Et d'une choze me ramenbre
> Q'en la mer n'a poisson noant
> Gros ne graille, petit ne grant,
> Ne soit el tissu tresgetez.
> Riches pierres i ot assez,
> Esmeraudes et crisolites
> Et maint autres pierres eslites,
> Topaces, bericles, rubiz,
> Et escharboucles et saphirs.
> La çainture ert et bone et bele :
> Trestoz li prez en estincele.
> **Morgain la fee li donna**
> A cel jor qu'ele l'adouba.
> La çainture empirier ne puet
> A nul tens, si la port qui velt. (v. 5127- 52)

Cette longue description reprend les éléments clés de la topique. Une isotopie de la magnificence, traduite par l'anaphore de « riche » (*richement vestus*, *riche çainture*, *riches pierres*) et par des adjectifs et adverbes laudatifs (*grand*, *biaus*, *masis*, *bien et bel)*, des expressions intensives (*assez*, *maint*, *trestoz)* et des matériaux rares et raffinés (*or* et *pierre* dont le détail, précisant les variétés de gemmes utilisées, occupe quatre vers) se combinent pour dire la richesse de la ceinture. Cet objet, dont la nature entre parfaitement dans la

[1] Voir l'ouvrage de Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation*, *op. cit.* L'auteur de *Cristal et Clarie* s'amuse beaucoup des motifs et des textes à succès.

topique, est aussi merveilleux à plus d'un titre. Il se caractérise par la lumière : la ceinture « estincele ». Elle est insensible à l'usure et sa fabrication a exigé plus de sept années de travail à trois fées. La qualité féerique des créatrices de la ceinture, leur nombre, et le temps qu'elles y ont consacré font de cette ceinture un artefact plus merveilleux encore que ceux traditionnellement décrits. Une ekphrasis précise en outre que se trouvent représentées, sur l'or de la ceinture, toutes les créatures existantes au monde. Poissons et oiseaux, créatures des eaux et de l'air, donnent à la ceinture un aspect encyclopédique, presque cosmogonique.

Par ailleurs la ceinture a été offerte à Floriant lors de son adoubement, signalant ainsi le terme de son apprentissage et son entrée dans le monde de la chevalerie. Elle n'est cependant décrite que bien plus tard, lorsque Floriant s'avance pour affronter en duel Maragot, et dans le même temps conquérir le trône de Sicile et regagner son rang de prince. Par le biais de la ceinture, qui se trouve à la fois au début et au terme du parcours du personnage, le récit, si l'on peut dire, est bouclé. L'association de ces procédés, rarement tous convoqués au service d'un seul et même objet, montre la compétence de l'auteur et sa maîtrise des usages stylistiques, aussi bien que sa capacité à s'approprier un mode d'expression galvanisé. Il ne manque plus alors que la mention d'une provenance prestigieuse pour parfaire la description. L'auteur ménageant ces effets, le nom propre à l'origine de la ceinture se fait attendre et trouve sa place, pour produire une plus vive impression sur le lecteur, en toute fin de description.

Seule mais importante dérogation à la tradition, la référence n'a rien d'oriental, de réaliste, ni d'antique. Elle est au contraire solidement enracinée dans le monde arthurien et appartient à la temporalité de la diégèse. Morgane, sœur du roi Arthur dont le nom est mis en valeur en début de vers et annoncé par la mention des trois fées, modifie en profondeur la portée de la description. Féerique, le nom de « Morgane » conserve l'exotisme habituel des origines prestigieuses mais en renouvelle la symbolique. Au lieu de rechercher dans la culture antique voire biblique sa légitimité et la noblesse de ses héros, l'extrait étudié revendique l'univers arthurien comme source de prestige. L'héritage valorisé se déplace vers l'occident et le royaume d'Arthur. Ce sont maintenant, à en croire l'auteur du roman, les artefacts bretons qui confèrent aux descriptions leur piment et aux personnages leur grandeur[1]. Si le don de la ceinture et sa description marquent deux extrémités du parcours de Floriant, il en est de même pour le nom de Morgane, qui enlève et élève l'enfant dès sa naissance, et le fait ensuite venir à Mongibel au terme du roman pour l'empêcher de mourir. Placée à peu près au milieu du

[1] Il y a peut-être déjà quelque chose de cet ordre dans les présents offerts par le couple royal à certains héros de Chrétien de Troyes, par exemple la belle robe qu'offre Guenièvre à Énide.

roman, la mention de la ceinture se donne comme un condensé de l'intrigue, rappelant l'évolution du protagoniste et annonçant sa fin, et faisant de Morgane une figure tutélaire du récit.

Un dernier détournement a attiré notre attention, qui consiste dans le roman de *Claris et Laris*, à étendre la liste des provenances prestigieuses ainsi que celle des objets décrits. Au fil du récit, la voix conteuse fait en effet mention de chevaux qui viennent d'Espagne et qui valent un trésor (v. 1536 et 1069), de lances ou d'épées qui viennent quant à elles d'Allemagne (v. 2102)[1], les deux pouvant d'ailleurs se combiner :

> Einsi vers le Laid Hardi vient
> Li chevaliers armez qui tient
> L'anste roide a fer d'Alemaigne,
> Sor un destrier baucent d'Espaigne. (v. 12787- 90)

Il faut y ajouter de somptueuses tables venant d'Otrante (v. 887), et la richesse de récipients faits à Venise (v. 2004). Ces mentions prennent place dans la description de palais fastueux ou au cours de combats. À la différence des exemples précédents, elles ne ponctuent pas les temps forts du récit et ne concernent pas spécifiquement ses protagonistes. Par ailleurs, les provenances signalées sont éparses et européennes et ne se fondent plus sur l'esthétique de la *translatio*. Les toponymes traditionnels, comme par exemple Constantinople, n'apparaissent plus que dans des comparaisons, toujours à la gloire du lieu ou de l'objet décrit, sans que se dessine aucune filiation, ni aucun héritage :

> Li chastiaus ert en un vignoble
> Mes duques a Constentinoble
> Ne trouvast l'en nul mielz assis. (v. 2989- 91)

> La avoit maint chevalier noble
> Si que jusqu'en Constentinoble
> N'en avoit tant en une place. (v. 9949- 51)

Constantinople reste une référence féconde pour la construction d'un discours laudatif mais elle n'apparaît plus en tant qu'origine. Elle fait plutôt figure de concurrente dont le pouvoir évocateur ne sert qu'à exprimer l'évolution de la société décrite par le roman et sa capacité à se hisser au niveau des civilisations les plus raffinées. Dans *Floriant et Florete*, lorsque le couple de protagonistes se rend à Constantinople, la voix conteuse refuse de s'attarder sur les festivités et la cour mais précise « C'onques sa paraille ne fu/ Des le tens qu'Alixandre fu (v. 8125-26) », une manière de faire de l'époque mise en scène par la fiction un renouveau, la restauration voire le dépassement d'un passé glorieux.

[1] Par opposition, l'épée d'or faite par les « Mor » dans *Floriant et Florete* (v. 832) semble plus conforme au procédé.

Quel que soit l'usage fait du motif des origines extraordinaires et quelles que soit les modalités de sa réécriture, la plupart des textes lui conserve sa fonction traditionnelle, la mise en lumière d'un héros ou d'un lieu de la fiction[1]. Le caractère stéréotypé et rhétorique de ces formules, leur permanence dans les textes ainsi que les jeux d'écriture qu'elles occasionnent en font une pratique éminemment littéraire.

Il convient ici de nuancer l'inscription des anthroponymes et toponymes convoqués par ces occurrences dans la catégorie des noms propres réalistes. S'il est vrai que la plupart des noms de villes ou de souverains mobilisés ont existé ou existent encore, il n'est pas certain qu'ils aient été perçus par les lecteurs comme des références historiques, ni qu'ils aient été sélectionnés par l'auteur pour augmenter l'effet de réel de certains épisodes comme peuvent le faire d'autres noms. Le passage dans *Floriant et Florete* de la référence d'Alexandrie ou de Constantinople, d'où proviennent souvent les plus beaux vêtements des romans, à une autre issue de l'univers arthurien, espace fictionnel totalement imaginaire, sous-entend bien un lien entre les deux dans l'esprit de l'auteur médiéval, leur appartenance à un même modèle, celui de l'âge d'or. Toutes ces références, qu'elles désignent une époque reculée, comme celle d'Alexandre le Grand ou de l'empereur Octavien, ou qu'elles renvoient à des contrées exotiques renommées pour leurs produits manufacturés et leur prospérité, ont en commun d'incarner un idéal de rayonnement et de magnificence.

Pour Bernard Guenée,

> pour l'essentiel, la culture historique d'un clerc d'Occident était le reflet plus ou moins pâle de ce mélange d'histoire sainte, d'histoire romaine, d'histoire troyenne, d'histoire ecclésiastique et d'histoire universelle qui constituait le fonds commun de la culture historique occidentale.[2]

Les nobles partagent cette culture puisqu'ils font leur apprentissage de la grammaire et de la rhétorique à partir de textes d'historiens latins, et parce qu'ils continuent à l'âge adulte d'en lire les travaux sous forme de traductions en langue vulgaire. Des compilations et des sommes produites aux XII^{e} et XIII^{e} siècles par des clercs nourrissent aussi leurs réflexions[3]. Convoquées ensemble sans que rien ne les différencie dans les tours rhétoriques de nos romans et les contextes qui les font apparaître, l'histoire latine, l'histoire troyenne et l'histoire religieuse semblent se mêler indifféremment pour servir une même fin : renvoyer au temps

[1] Froissart est le seul à ne pas mobiliser ce procédé, présent d'une manière ou d'une autre dans chacun de nos textes. Le roman préfère tendre vers une autre matière, plus lyrique, via l'insertion de poèmes, à moins que ces tours rhétoriques soient tombés en désuétude aux yeux de l'auteur comme cela semble être le cas pour certaines expansions du nom (voir p. 88).

[2] Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 1980, Flammarion 2011 pour l'édition utilisée, p. 315.

[3] *Ibid.* p. 316

des origines, à celui des grands héros, quelle que soit la nature de leur prouesse ou de leurs exploits. Selon le mot de Bernard Guenée, c'est bien à un « mélange » que nous avons affaire, à un « fonds commun » qui n'a de valeur qu'en ce qu'il est partagé par les lecteurs et l'auteur, et en ce qu'il réfère à un passé lointain où s'établissent aisément les origines des actants ou des objets que l'on souhaite mettre en valeur. À aucun moment la référence ne désigne un moment historique précis, ni ne renvoie à un événement particulier[1]. Si « l'historiographie médiévale est d'abord marquée par l'obsession de la date »[2], il est clair que cette obsession n'est pas partagée par le roman. Aucune attention n'est non plus prêtée à l'enchaînement des faits[3]. L'histoire n'étant « perçue qu'à l'échelle de la vie humaine »[4], les lecteurs pouvaient avoir à l'esprit les événements des dernières décennies mais ne les envisageaient vraisemblablement pas dans la continuité d'une histoire qui les relierait à l'antiquité. Éloignées du moment de l'écriture et de la réception du texte, les époques indéfinies auxquelles renvoient ces références « historiques »[5], sont rejetées dans un hors-temps incompatible avec le chronotope de la diégèse mais analogue à celui-ci, tous deux partageant le même caractère mythique.

(3) Un refus des pratiques contemporaines ?

Peu présents dans le corpus proportionnellement à l'ensemble des noms propres recensés, les noms réalistes présentent en outre la particularité de se distinguer des usages en vogue lors de la création des textes. Pris dans un entre-deux, ils n'appartiennent pas au monde de la fiction et échouent simultanément à représenter le réel avec efficacité. S'ils ont bien existé et incorporent en cela un peu de leur réalité dans le texte, on ne peut cependant dire qu'ils représentent la transposition du système de nomination contemporain aux récits dans l'univers de la fiction. À la différence de ce qui se pratique en matière de nomination à leur époque de production, les romans à l'étude ne cherchent pas à unifier le système des noms propres. Alors que dans la réalité de nombreux cas d'homonymie sont constatés, rares sont

[1] Sur la relation entre le roman et l'histoire, voir Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme…*, *op. cit.* ainsi que Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique, Aux origines de la littérature française*, *op. cit.* p. 11-33, Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, *Dire et penser le temps au Moyen Âge, Frontières de l'histoire et du roman*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. La plupart des références historiques ne fonctionnaient au mieux qu'en tant qu' « allusions » p. 20.

[2] Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, *op. cit.* p. 147.

[3] À la différence par exemple de romans en prose comme *Perceforest* qui tente au contraire « en reliant Alexandre le Grand et le monde arthurien, d'inventer une préhistoire au roman breton ». Voir Christine Ferlampin-Acher, « *Perceforest* et le temps de l'(h)istoire », *Dire et penser le temps…*, *op. cit.*, p. 193- 215. La citation se trouve p. 193.

[4] Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique*, *op. cit.* p. 24.

[5] Nous conservons ce terme faute de mieux, étant entendu que si la référence est bien historique au sens moderne, elle n'est pas employée comme telle dans le roman.

ceux relevés dans le monde fictionnel et ces exemples ne concernent jamais les noms à la mode dans la réalité[1]. Cette diversité est encore de mise lorsqu'il s'agit de créer de nouveaux noms pour alimenter l'univers arthurien des romans tardifs. Les noms des nouveaux personnages, à l'exception de celui de Melyador, sorte de quintessence du nom arthurien[2], ne suivent que rarement le patron de noms plus anciens. En outre, la forme de dénomination la plus représentée n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, la double dénomination. Le nom simple reste préféré pour les protagonistes même en ce qui concerne les noms créés par nos romans et il s'étend souvent au personnel de seconde zone, surtout dans le roman de *Melyador* qui ne compte que douze noms composés[3]. Des tours archaïques se rencontrent aussi, comme l'expression « fils de »[4], pourtant abandonnée à cette époque dans la réalité.

Dans l'ensemble, l'onomastique réaliste de nos romans fait montre d'un conservatisme qui peut se justifier par le remploi de noms dont la création précède de loin celle de nos textes, et par la nécessité, à partir de ces noms, de former un personnel et une toponymie romanesques cohérents. Par ailleurs, mettre à jour le répertoire de la matière arthurienne reviendrait à signifier son obsolescence et, par la représentation d'une évolution, lui ferait quitter le temps mythique et stable qui la caractérise dans le roman en vers. Paradoxalement, la désuétude des noms retenus par nos récits contribue plutôt à la valorisation du roman dans la mesure où l'univers transfictionnel convoqué demeure parfaitement reconnaissable par le lecteur. Le phénomène de reconnaissance, essentiel à toute lecture, ne fonctionne ainsi pas dans nos romans par rapport au réel mais par rapport à l'univers fictionnel que le lecteur cherche à retrouver en ouvrant un roman arthurien. Les modifications qui ont cours dans la réalité ne contaminant pas le récit, celui-ci peut continuer à se revendiquer d'une matière à succès et prétendre s'inscrire dans le droit fil de la tradition[5].

Cette imperméabilité du roman en vers entre aussi en relation avec la nostalgie dont font preuve les récits à l'étude. Tous font du royaume d'Arthur un portrait optimiste. Renouvelé grâce au roman parodique des *Merveilles de Rigomer*, il demeure dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete* le passage obligé de tout jeune aspirant. De même, la poétique de

[1] Les noms en question sont notamment « Lynarde » dans *Cristal et Clarie*, « Yvain » dans *Les Merveilles de Rigomer*, et « Florée » dans *Melyador*.
[2] Voir p. 328.
[3] Les premiers à porter un surnom fixe, nom de la terre familiale héritée ou conquise, sont les aristocrates. Les chevaliers de Froissart, qui pourtant incarnent l'idéal de cette classe, n'ont donc pas une dénomination conforme au réel. Le choix du nom simple pour les personnages féminins est en revanche en conformité avec l'usage.
[4] Par exemple dans *LMR :* « Itiers le fils Nu » (v. 7066), « Yvains li fius a le Somiere » (v. 7084).
[5] Certains citent explicitement Chrétien de Troyes, en plus d'ancrer explicitement leur production dans la matière arthurienne. Voir p. 283.

l'« implicitation »[1] mise en œuvre par l'auteur de *Cristal et Clarie*, qui emprunte allègrement aux romans de Chrétien de Troyes, manifeste la fidélité du roman en vers à sa forme originelle. Quant au roman de Froissart, dont la temporalité intradiégétique se fonde sur un paradoxe, il est certainement celui qui se tourne le plus vers le passé. En situant l'intrigue du dernier roman arthurien en vers avant les exploits de ses héros habituels[2], *Melyador* inverse la course du temps et tente de rajeunir un univers vieux déjà de plusieurs siècles.

Le réel tel qu'il apparaît dans les récits à l'étude est un réel modifié, et dont la définition varie selon les œuvres. Ce que *Melyador* emprunte à la réalité, les aspirations du roi anglais, l'unification d'un territoire par la participation de son élite à une même quête et à un même ordre, le roman le modèle. L'emprunt est parfois dissimulé et ne se devine que sous le masque de certains personnages. Si les critiques s'accordent sur la présence de références au règne d'Édouard III, le nom du roi d'Angleterre n'est jamais cité. Seule l'analyse du récit et le repérage de quelques allusions nous permettent de signaler la présence en filigrane d'événements contemporains du moment de l'écriture. Certains noms, comme celui de la rivière Clarense, montrent plus explicitement leurs liens avec le monde de l'auteur. Mais là encore, l'allusion au contexte de création est voilée par la transposition du nom d'un duc et fils de roi en nom de rivière, le cours d'eau, en outre, étant une invention de Froissart. La toponymie réaliste des romans à tonalité épique, comme *Claris et Laris* ou *Floriant et Florete*, n'est pas non plus totalement neutre. Placée au service d'une esthétique particulière, la désignation des différents pays apparaît de manière privilégiée sous la forme de listes[3] lorsque sont désignés ou sollicités les adjuvants des personnages principaux. Les toponymes s'y opposent comme s'opposent les personnages dans l'intrigue, conduisant le roman à proposer du monde une cartographie bipartite à l'image de celle des chansons de geste. La sélection des toponymes est à ce titre orientée, de même que leur distribution dans le texte. Si ces noms ne font pas l'objet de jeux de masques comme c'est le cas dans le roman de Froissart, l'exploitation qui en est faite interdit d'y lire une reprise transparente de la réalité.

Certains noms sont bien issus du réel, mais le traitement qu'ils subissent à leur entrée dans la fiction les coupe de leur référent initial pour leur en fournir un nouveau, presque identique à l'original mais associé à des valeurs qui servent l'intrigue. Le monde fictionnel s'approprie ce qu'il prend à l'univers du lecteur et de l'auteur et le modèle, lui retranche des

[1] Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation*, *op. cit.*
[2] Gauvain et Lancelot sont bien trop jeunes. Les exploits de Melyador ont lieu avant que les chevaliers éponymes de Chrétien de Troyes se soient fait connaître.
[3] Voir p. 425 *sqq.*

éléments, le modifie ou lui ajoute du sens, de sorte qu'on est en droit de se demander s'il existe vraiment des reprises qui soient proprement réalistes.

c) Noms issus de la matière arthurienne

(1) Tradition arthurienne et noms arthuriens

« Romans de la Table Ronde »[1], « romans arthuriens »[2] ou « matière de Bretagne »[3] : la désignation de l'ensemble formé par certains romans du Moyen Âge est invariablement construite à partir d'un nom propre issu du texte. Que l'on se focalise sur une institution, un personnage ou un lieu, le nom retenu doit être emblématique, essentiel à chaque œuvre et constituer en quelque sorte le plus petit dénominateur commun du corpus désigné. Ainsi rassemblés par un lien de parenté littéraire, différents récits se rejoignent pour former une famille de textes dont la critique s'attelle à déterminer les points communs et les différences et à reconstituer la généalogie et la descendance. La même recherche de filiation est à l'œuvre chez nos auteurs qui ne retiennent toutefois pas les mêmes désignations que la critique littéraire. Le nom « Table Ronde » n'est jamais utilisé en référence à une production romanesque, de même que l'expression « matière de Bretagne » qui n'apparaît, en définitive, que dans le classement de Jean Bodel[4]. « Aventures de Bretagne » lui est préférée et s'associe le plus souvent au nom d'Arthur, visiblement senti comme le plus emblématique. Dans *Claris et Laris* ces deux repères se succèdent au terme du prologue :

> Pour ce me vient en volenté
> De dire, c'on ne m'en repraigne,
> Des aventures de Bretaigne.
> Au tens que **li rois d'Engleterre**
> **Artus** vint en Bretagne conquerre
> Et saisi ot la seignorie (…). (v. 86-91)

Tout comme dans *Les Merveilles de Rigomer* :

> Jehans qui en maint bien s'afaite
> Et pluisor bele rime a faite,
> Nos a un romanç commenchié.
> Assés briément l'a romanchié
> Des aventures de Bretaigne.
> Bien cuic que des mellors ataingne.

[1] C'est le titre que choisit Emmanuèle Baumgartner pour rassembler sous une même étiquette les cinq romans de Chrétien de Troyes : *Romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2003.
[2] Appellation retenue par exemple par Richard Trachsler dans sa bibliographie *Les romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Paris, Memini, 1997.
[3] Selon Jean Bodel, *La Chanson de Saisnes*, A. Brasseur (éd.), Genève, Droz, 1989, t. 1, v. 6-11.
[4] Voir les actes du colloque « La notion de matière littéraire au Moyen Âge », Poitiers, les 12 et 13 mars 2015, Université Rennes 2, les 21 et 22 mai 2015, à paraître. Au sujet des romans du corpus, voir notre contribution « La matière dans le roman arthurien tardif en vers ».

Del roi Artu et de ses houmes
Est cis roumans que nos lisoumes. (v. 1-8)

Froissart en revanche ne retient que le nom du roi de Bretagne, qu'il fait figurer à la rime du premier vers :

En ce temps que **li rois Artus,**
Qui tant fu plain de grans vertus,
De sens, d'onneur et de larghece,
Regnoit au point de sa jonece (…) (v. 1-4)

Ainsi placé au seuil du roman, le nom « Arthur » marque d'une manière on ne peut plus explicite la filiation entre ces textes et les productions qui les ont précédés. La régularité avec laquelle le nom du roi breton apparaît au début de l'œuvre laisse penser qu'une idée de « roman arthurien », au sens de texte narratif portant sur le roi Arthur, pouvait exister à l'esprit des auteurs. C'est ce que suggère, dans *Les Merveilles de Rigomer*, la construction attributive « Del roi Artu et de ses houmes/ Est cis roumans » (v. 7-8). Jean Frappier affirme au sujet du roman arthurien qu'« on ne saurait le concevoir sans qu'y figure, ne serait-ce que modestement, le fameux roi Arthur de Bretagne »[1]. Les auteurs médiévaux semblent partager cet avis lorsqu'ils brandissent ainsi au seuil de leur création le nom du célèbre roi. Posons donc Arthur et quelques uns des grands noms de la Table Ronde (« ses houmes ») comme les marqueurs d'une seule et même famille de textes[2].

L'ensemble obtenu n'est pas pour autant uniforme et nous distinguons dans le corpus à l'étude plusieurs modes de présence d'Arthur, et plusieurs degrés d'« arthurianité ». La présentation que nous fait Jehan du roman de *Rigomer* est conforme à son projet d'écriture en ce que les protagonistes de la quête sont Lancelot puis Gauvain[3] aidé de Keu, Érec, Cligès, Yvain et d'autres chevaliers encore. L'objet de la quête se situe lui aussi dans l'horizon d'attente du lecteur, quoi qu'il soit parodique. Il s'agit pour les hommes d'Arthur de laver l'honneur de leur roi et de la cour, accusés de faiblesse morale et de paresse, en délivrant une cité maudite. Focalisé sur les héros les plus fameux, tendu vers la réhabilitation d'Arthur au point que lui-même parte à son tour faire ses preuves accompagné de Lancelot, le roman qui nous est narré est bien celui promis par le prologue.

On ne peut en dire autant du roman de *Claris et Laris* dont le projet au seuil du récit s'énonce pourtant dans les mêmes termes qui celui des *Merveilles de Rigomer*. *Claris et Laris*

[1] Jean Frappier « La matière de Bretagne : ses origines et son développement », *GRMLA, Les romans jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, t. IV, vol. 1, p. 184.
[2] Notre objet n'est pas de distinguer la matière de Bretagne du roman arthurien, du roman breton et du roman de chevalerie. Cette terminologie qui gêne essentiellement la critique ne préoccupait visiblement pas nos auteurs.
[3] Lancelot est le protagoniste de sept aventures, Gauvain de huit. Sagremor, Engrevain, Bliobleheris, Yvain, Gaudins, Cligès, et Guaheriet bénéficient tous les sept d'une aventure individuelle.

mobilise effectivement le cadre arthurien, son hors-temps mythique, ses personnages, ses codes, mais ne les fait intervenir qu'à un second plan. Arthur accueille de nouveaux chevaliers, les adoube, mène des batailles et entretient sa légende, mais tout cela ne vise qu'à mettre en valeur deux jeunes chevaliers, inconnus de la cour et de la tradition, et qu'il faut intégrer à l'univers décrit. Les noms de grands chevaliers – toujours les mêmes, Gauvain, Yvain et Keu en priorité – sont présents et ces personnages prennent part à l'action, mais à la différence du roman de *Rigomer* ils n'occupent pas le devant de la scène[1].

Le roman de Froissart présente un degré d'arthurianité encore moindre. Bien qu'il soit présent dès le premier vers, le roi de Bretagne n'entre véritablement en scène que tardivement. Le renom de ses hommes fait des envieux (v. 1905 *sqq*.). Son nom apparaît encore dans le discours d'un personnage qui souhaite obtenir son avis sur quelque affaire (v. 2005 *sqq*.). Sage et auréolé de gloire, Arthur n'est montré en personne qu'au vers 2452, siégeant à sa cour. Il n'intervient que le temps de constater, en quelques vers et d'après ce qu'on lui a raconté, la bravoure de Melyador et exprime son souhait de l'adouber. En une trentaine de vers la chose est réglée : « C'est bon », dit-il, « tost on escrise ! » (v. 2484). Et Melyador de voir sa prouesse reconnue avant même le tiers du roman. Nombreuses sont les occurrences d' « Arthur » qui désignent un roi absent, évoqué pour son prestige, tandis que celles qui désignent physiquement le personnage et qui y réfèrent en tant qu'actant dont on décrit les actes ou les paroles se font rares. Le procédé est encore plus flagrant concernant Lancelot, Gauvain, Yvain, Tristan, Guiron ou encore Merlin. Tous voient leur nom enrichir le prologue[2] sans que l'auteur ne leur donne jamais l'opportunité de dépasser le seuil du livre. Tout juste les plus traditionnels ont-ils droit à deux apparitions supplémentaires chacun[3] : Gauvain est cité pour se trouver dans la demeure d'Arthur, puis, avec Yvain, se trouve dans la chambre de la reine au moment ou Sagremor[4] y passe. Le neveu du roi fait littéralement partie du décor. Les deux autres mentions qui concernent Lancelot, ainsi qu'une de Tristan, ne servent qu'à situer les événements narrés avant leurs exploits, sans qu'aucune allusion à leurs

[1] S'ils sont les héros d'aventures, elles sont secondaires et ne correspondent sur le plan de la structure du roman qu'à des ramifications de la quête principale dévolue à Claris et Laris. S'ils intègrent les péripéties de la quête principale, ils ne le font qu'aux côtés des deux véritables héros et non pour eux-mêmes. Cette utilisation de la cour arthurienne est proche de celle faite par Chrétien de Troyes.
[2] Et quelques autres, livrés au même sort : voir v. 28-35.
[3] Gauvain, v. 25636 et 26183, Lancelot v. 11689 et 30602, Tristan v. 9128 et 11691, Yvain v. 11690 et 26183.
[4] Hormis Sagremor, aucun chevalier arthurien n'a droit à une aventure personnelle ou à un rôle dans l'intrigue quel qu'il soit. Sagremor doit sans doute l'intérêt que Froissart lui porte à son statut de prince d'Irlande, qui le rend intéressant au regard des ambitions politiques d'Édouard III. Son parcours est d'ailleurs inachevé et marginal par rapport à la quête de cinq ans qui donne sa structure au roman.

aventures respectives ne soit faite. Ils servent uniquement de point de référence et n'ont aucun contenu en tant que personnage.

Alors que ces trois romans relèvent de la même tradition et sont introduits par leurs auteurs respectifs de façons comparables, on ne peut que constater qu'ils s'approprient l'univers arthurien chacun à leur façon et, surtout, à des degrés divers. Ces observations imposent d'affiner la définition de ce que serait une reprise de noms arthuriens. Remarquer la présence dans un texte d'un nom issu du personnel ou de la cartographie traditionnelle de la matière arthurienne ne suffit pas à démontrer la prégnance de cette tradition sur un récit. Pour en déterminer l'influence, il est nécessaire de dissocier les emplois qui visent essentiellement à situer l'œuvre dans l'héritage arthurien de ceux qui investissement véritablement l'univers diégétique. Reprendre un nom arthurien ne produit par les mêmes effets ni ne relève des mêmes choix esthétiques selon qu'il paraît gratuit dans le déroulement de l'intrigue ou qu'il contribue au contraire à l'étoffer.

La fréquence des reprises et la variété des noms sélectionnés est aussi à prendre en compte. Des emplois ponctuels comme ceux du roman de Froissart donnent l'impression d'un vernis tout à fait artificiel tandis que des mentions récurrentes laisseront toujours entendre que l'élément emprunté à la tradition a été bien intégré au texte d'accueil et qu'il se fond parfaitement dans le projet d'écriture qui l'a importé. De même, la variété des noms retenus, ou au contraire leur sélection stricte, signale des modes d'appropriation différents de la matière[1]. Quand certains romans semblent vouloir embrasser la totalité de l'héritage arthurien, d'autres au contraire ne retiennent de la tradition que ce qui les intéresse, ce qui a pu leur parvenir, ou ce qu'ils jugent susceptible de plaire le plus à leur lectorat. En incluant Guiron et Durmart dans le peu de personnel arthurien qu'il mobilise, Froissart montre sa prise en compte des dernières productions. En excluant presque totalement Lancelot et Perceval[2], personnages marquants s'il en est, alors qu'ils égrainent par ailleurs des dizaines de noms, *Claris et Laris* et *Floriant et Florete* affirment leur choix d'un monde arthurien profane et leur rejet des principes poétiques de la prose et de l'évolution que le Graal impose au roman arthurien[3].

[1] Nous nous permettons de maintenir l'emploi de ce terme après avoir monté qu'il n'existe pas dans cette acception chez nos auteurs pour éviter les répétitions.

[2] Ils n'apparaissent jamais dans *FF*, et sont inexistants dans *CL* (une occurrence pour Lancelot v. 7470, deux pour Perceval v. 6313 et 13278). Proportionnellement à la taille du roman et compte-tenu du rôle insignifiant qui leur est assigné, ils sont tout simplement invisibles, alors que l'index de *CL*, dans un même temps, dénombre plus de quarante occurrences de Gauvain ou plus de cent soixante d'Yvain.

[3] Le choix d'une forme versifiée est aussi à mettre sur ce compte. *Les Merveilles de Rigomer* va aussi dans ce sens, en ridiculisant Lancelot au profit de Gauvain, Christ rédempteur laïc sans Graal ni péchés. Voir p. 525.

Observons aussi quels noms sont associés à quelles situations, et ce que font les auteurs des noms qu'ils choisissent de reprendre[1]. Quel que soit le roman envisagé, apparaissent généralement dans les temps forts de la narration les noms des personnages les plus traditionnels. Dans les prologues, lorsqu'il s'agit de planter le décor, ce sont principalement les chevaliers que l'on trouve déjà dans les romans de Chrétien de Troyes qui sont choisis. Lorsque la bataille fait rage, le chevalier sur lequel se focalise le narrateur, que son exploit individuel mérite d'être décrit ou qu'il accompagne le jeune héros du roman, porte également un nom issu des premiers textes. Les duels menés par Lancelot sont savamment décrits dans *Les Merveilles de Rigomer*[2]. Et Gauvain et Yvain sont toujours ceux qui épaulent dans le combat les nouvelles recrues[3]. Au cœur de batailles dont les combattants se comptent par milliers, au cours de tournois rassemblant la fine fleur de la chevalerie, les mêmes se détachent toujours de la multitude. Lorsqu'une compagnie de près de soixante hommes se rend en Irlande libérer Gauvain et Lancelot, alors que les Bretons affrontent une armée de tous les diables[4], la voix conteuse s'attarde en particulier sur les réactions de Keu (*LMR*, v. 10273 *sqq*.). Dans *Claris et Laris*, alors que l'armée d'Arthur s'apprête à affronter celle de Rome, ce sont Gauvain, aux côtés de Claris et Laris, Yvain et Keu, le roi Caradoc, Cadiolan, Baudemagu, et Érec « li bien conneüz » (v. 6304 *sqq*.) qui sont les premiers nommés des différents corps de troupe. Une hiérarchie du personnel arthurien est clairement perceptible. Commune aux différents textes, elle met en lumière les héros les plus anciens de la tradition et d'autres, comme Cligès et Érec qui n'apparaissent pas dans les chroniques anglaises mais tiennent un premier rôle chez Chrétien de Troyes. Ce sont eux qui bénéficient d'aventures individuelles lorsque la narration se ramifie. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, sept chevaliers se détachent de la compagnie formée par Gauvain pour secourir Lancelot. Sagremor (v. 7608 *sqq*.), Engrevain (v. 7994 *sqq*.), Bliobleheris (v. 8449 *sqq*.), Yvain (v. 8573 *sqq*.), Gaudin le Brun (v. 8863 *sqq*.), Cligès (v. 9113 *sqq*.) et Gaheriet (v. 9495 *sqq*.) profitent des possibilités offertes par la *conjointure* et se voient accorder chacun un épisode particulier du récit. Leurs aventures respectives se succèdent et ouvrent dans la diégèse une parenthèse qui leur est entièrement dévolue, loin des préoccupations liées à Rigomer.

Le même jeu de structure est à l'œuvre dans *Claris et Laris*, lorsque Laris est enlevé par une fée et que ses compagnons se divisent en trois groupes de dix pour voler à son secours

[1] Voir en annexe H les noms arthuriens retenus par les différents romans et leur exploitation dans l'intrigue.
[2] Voir par exemple dans *LMR* Lancelot contre Savaris (v. 946), contre Macob Dicrac (v. 1576), contre trois voleurs (v. 1881), contre le Chevalier aux Armes Triples (v. 5890).
[3] Voir p. 283.
[4] Ce sont des « moine infernax » (v. 10278).

(v. 20436). Chaque groupe donne lieu à une unité narrative constituée de dix aventures personnelles attribuées aux différents membres de la Table Ronde (v. 20482- 27527). La stratégie semble ici de répartir les « têtes d'affiche » entre les différents groupes. Le premier, comme lorsque le récit dénombre ailleurs ses corps de troupe, rassemble le plus de figures importantes. Claris, Gauvain et ses trois frères, Yvain, Sagremor, Brandalis, Caradoc et Le Laid Hardi le composent. Le second, plus modeste, se constitue de Lucan le Bouteiller, Bedoier, Gales le Chauve, Ydier, le Noir Chevalier, Cador, le Chevalier au Cercle d'Or et du roi de Northumberland, personnages récurrents mais moins chéris des auteurs que Keu et Mordred, frère de Gauvain dans ce texte, qui rehaussent l'image du groupe. Le dernier enfin mobilise Eliduc, Galegantin, Calogrenant, Dodinel, Aglu des Vaus, et Tor fils d'Aré, au milieu desquels ressortent les noms de Cligès et d'Érec[1]. La permanence et la récurrence de certains noms d'un roman à l'autre et dans des épisodes présentant la même configuration indique l'étendue de l'exploitation de noms arthuriens et la possibilité, à partir de ces mêmes noms, d'élaborer des poétiques différentes. Il apparaît clairement que nos auteurs ne se contentent pas de la reprise de noms au hasard mais sélectionnent dans le vaste personnel disponible les noms qui leur paraissent servir le mieux leur œuvre. Que le critère retenu soit la popularité du nom auprès du public, le fait qu'il porte des valeurs particulières, qu'il soit un héritage des premières formes de la légende[2] ou au contraire le nom d'une de ses dernières créations, à l'image du nom « Guiron » dans le roman de Froissart, le nom arthurien convoqué par un récit n'est pas neutre et, s'il ne se montre parfois que ponctuellement au détour d'un vers, il n'en est pas pour autant dépourvu de sens.

L'empreinte arthurienne dans *Floriant et Florete* se distingue assez nettement de ce que nous trouvons dans *Les Merveilles de Rigomer*, *Claris et Laris*, ou *Melyador*. Au lieu de prendre place dans les vers liminaires, la première référence arthurienne surgit non pas dans un prologue mais bien après le début de l'intrigue (v. 553) et sous les traits inattendus de Morgane. La fée, qui enlève le petit Floriant à ses parents pour l'éduquer, précède le roi de Bretagne dans le texte et dans la formation du jeune homme. Le rôle d'Arthur n'en est pas

[1] Nous pensons, en nous appuyant sur les noms retenus dans les textes du corpus, que Cligès et Érec, en tant que héros de Chrétien de Troyes, ont bénéficié d'une popularité particulière. Il n'est pas certain que cela soit vrai. Il serait intéressant d'étendre l'enquête à d'autres textes pour tenter de mesurer un peu mieux leur cote auprès des auteurs et du public. Lancelot connaît une belle destinée dans les romans en prose, et Gauvain, en plus d'être un personnage présent dans la chronique de Geoffroy de Monmouth tout comme Yvain, porte des valeurs particulières qui lui permettent d'enrichir un récit. Ce n'est pas vraiment le cas d'Érec et de Cligès, et je me demande si l'importance que leur donne Chrétien de Troyes suffit pour qu'ils restent par la suite parmi les héros de la légende, ou s'ils ne tendent pas avec le temps à se fondre dans l'ensemble des chevaliers de la Table Ronde.

[2] Voir Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre…*, *op. cit.* p.71. Ce type de noms donnent « à la fable une couleur d'archive ».

pour autant très différent de ce que l'on rencontre d'habitude. De sa cour, il suit les prouesses d'un jeune inconnu qu'il finit par adouber et reconnaître comme l'un de ses alliés. Le rôle de Morgane, plus important que dans les autres textes[1], pourrait être le signe d'une interférence générique et favoriser l'articulation entre roman arthurien et forme épique. Il nous semble en particulier percevoir quelques points communs avec la chanson *Gui de Nanteuil*, vraisemblablement composée dans le même milieu et à la même période que notre roman[2]. Dans cette chanson, deux personnages pourraient prêter leurs traits au Floriant de notre roman, un jeune duc qui porte le même nom que lui et Gui, héros de la chanson. Tous deux souhaitent comme notre héros venger leur père assassiné. Le premier a pour fief le duché d' « Avallon », nom qui fait naturellement penser à l'île féerique arthurienne. Le second a été enlevé enfant et élevé par son ravisseur comme le protagoniste de notre roman. L'importance de Morgane, reliée dans notre roman à ces deux personnages allogènes par un nom de lieu et un rôle de parent de substitution, serait moins surprenante qu'il n'y paraît et assurerait une fonction de relais entre les genres épique et romanesque. La reprise arthurienne, celle du nom de Morgane en particulier, ne se bornerait pas ici à inscrire la création particulière d'un auteur dans une famille de textes mais organiserait aussi les échanges entres deux récits, deux genres et deux matières.

La marque de l'héritage arthurien est encore différente dans *Cristal et Clarie*. Ce roman présente la particularité de n'employer aucun des noms de cet univers, quand le récit qui emprunte de nombreux vers à Chrétien de Troyes manifeste pourtant un certain intérêt pour la matière de Bretagne[3]. Aucun nom, toponyme ou anthroponyme, n'est évocateur de la tradition arthurienne dans ce roman. Seuls quelques surnoms topiques qui concernent des personnages secondaires, comme Brias de Froide Montagne, peuvent faire penser au répertoire onomastique de la légende[4]. La faiblesse voire l'absence d'empreinte onomastique dans ce texte montre d'une part que le nom propre n'est pas le seul moyen d'inscrire sa production dans l'univers arthurien, que des motifs narratifs le permettent aussi de manière assez efficace, d'autre part que l'onomastique peut être employée sur un mode mineur, non en

[1] Elle est très peu présente dans le corpus. Elle apparaît à deux reprises dans *Claris et Laris* : la première fois elle héberge par hasard les deux héros et leur interdit de s'en aller, mais ils parviennent à s'enfuir sans difficultés grâce à la complicité d'une fée (v. 3662), la seconde, elle est présente dans la forêt où la fée Madoine détient Laris dont elle est éprise (v. 11000) mais ne participe pas à l'action. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, son rôle reste aussi ornemental. Elle se trouve aux côtés du roi Arthur et de Guenièvre au Gué de Blanche Épine (v. 9435) et fait simplement acte de présence. Elle n'apparaît pas dans le roman de Froissart.
[2] Cette hypothèse est développée p. 313.
[3] Pour un récapitulatif de ces vers et des autres œuvres qui ont inspiré l'auteur voir Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation*, *op. cit.* p. 153- 167.
[4] Voir p. 328.

exhibant d'emblée un nom emblématique, mais par la discrète suggestion de formes ou de constructions connues[1]. La connotation plus que la dénotation ou la désignation explicite entrent alors en jeu, et exigent du lecteur une lecture plus attentive[2].

(2) Le nom arthurien : une entrée dans la fiction et une caution pour le récit

En ayant recours à des noms arthuriens, qu'ils soient cités dès les premiers vers du roman ou qu'ils apparaissent plus tard et plus discrètement, l'auteur fait profiter sa création du succès de la légende arthurienne. En se plaçant à la suite de Chrétien de Troyes et en revendiquant parfois explicitement son héritage[3], nos auteurs hissent leur production au niveau des récits les plus appréciés et cherchent à montrer leur maîtrise du genre. À l'exception des *Merveilles de Rigomer*, aucun des textes à l'étude ne reprend pour héros un personnage de la tradition arthurienne. Il faut pourtant qu'ils créent d'une manière ou d'une autre un lien entre la tradition dont ils se revendiquent et les jeunes héros qu'ils choisissent de placer sur le devant de la scène[4]. Plusieurs stratégies se présentent, qui permettent à la fois de doter le récit d'un cadre prédéfini et d'offrir une forme de noblesse à de parfaits inconnus.

Dans *Claris et Laris* ainsi que dans *Melyador*, les jeunes chevaliers sur lesquels la voix conteuse concentre son récit bénéficient d'une présentation, quelle que soit sa forme, à un moment ou à un autre du récit[5]. Le protagoniste de *Floriant et Florete*, s'il n'a au début de l'intrigue pas connaissance de son identité, est tout de même introduit en tant que personnage nouveau. Une scène décrit son baptême (v. 572 *sqq*.) et le choix de son nom. Une autre, alors qu'il a fait ses preuves en tant que chevalier, donne à lire le contenu d'une lettre rédigée par Morgane révélant ses origines (v. 2523 *sqq*.). Jamais les références arthuriennes, quand bien même il s'agit de personnages rarement convoqués comme Ydier ou Tor, ne sont présentés ni même décrits dans le récit. Anthroponymes et toponymes arthuriens intègrent directement le

[1] Cela vaut aussi pour la manière dont sont insérés les noms dans le roman. Comme on a pu le voir dans la première partie de cette recherche, les modes d'introduction des noms dans *Cristal et Clarie*, les jeux de rimes et l'emploi des expansions sont tout à fait semblables à ce que l'on rencontre dans des romans dont l'empreinte arthurienne est plus forte.

[2] Ces « implicitations » (GéraldineToniutti, *op. cit.*) pouvaient être reconnues sans trop de difficultés par un lecteur averti. Voir Keith Busby, « *Cristal et Clari*, a novel romance? », art. cit.

[3] Voir *Claris et Laris* v. 627 lorsque l'auteur évoque un épisode du *Chevalier au Lion* et cite le nom de l'auteur, et la reprise du célèbre vers du *Conte du Graal* sur le « sornon », sans que Chrétien de Troyes soit cette fois mentionné (v. 27674).

[4] Sur le désir de rattacher à une matière un texte qui n'en relève pas voir Peter F. Dembowski, « *Meliador* de Jean Froissart, son importance littéraire: le vrai dans la fiction », *Études françaises*, 32:1, 1996, p. 7-19 et Robert Deschaux, « Le monde arthurien dans le *Meliador* de Froissart », *Marche romane*, 30, 1980, p. 63-67.

[5] Voir p. 121 *sqq.*

fil de la narration suivant le procédé de « nomination abrupte »[1]. Certaines expansions viennent parfois enrichir le nom sans que cela apporte de nouvelles connaissances sur le référent. Ces précisions cultivent plutôt le plaisir de la reconnaissance chez le lecteur, qui peut aisément vérifier grâce à ces courtes descriptions que le référent cité est bien conforme à ses attentes et à l'image qu'il conserve de lui.

La récurrence qui fait en partie la valeur des noms arthuriens n'a pas pour seule fonction de satisfaire l'horizon d'attente du lecteur. Par leur intermédiaire se déroule une sorte de rite qui organise l'entrée dans le récit d'une manière simple et efficace. Connus avant que ne commence le récit qui les mobilise, les référents arthuriens que l'auteur choisit d'intégrer à son texte produisent l'illusion que l'univers diégétique décrit préexiste à l'histoire qui nous est contée. Dans *Claris et Laris* comme dans *Floriant et Florete,* les personnages arthuriens bénéficient d'une belle renommée et le monde arthurien tel qu'il apparaît dans ces textes est à son apogée[2]. Froissart adopte une méthode différente mais dont l'effet est similaire. Il situe son texte avant les grandes prouesses que le lecteur connaît déjà et qu'il est subtilement invité à se remémorer :

> Environ ou .IX. ans ou .X.
> Avant que li preus Lanselos,
> Melyadus ne li rois Los,
> Guiron, Tristrans ne Galehaus,
> Gauwains, Yewains ne Perchevaus
> Ne chil de la Table Reonde
> Fuissent cogneü en ce monde
> Ne que Merlin on euist
> Cognissance ne c'on seuist
> Nulle riens de ses prophesies,
> Pluiseurs belles chevaleries
> Avinrent en la Grant Bretagne (…). (v. 28- 39)

Les prophéties de Merlin ainsi que les exploits de Lancelot sont rappelés de manière allusive. De cette façon, Froissart ajoute au cadre de son récit un peu du rayonnement que les héros arthuriens ont déjà acquis si l'on parle depuis le moment de la création du roman, ou qu'ils acquerront avec certitude si l'on adopte le point de vue de la diégèse.

Quel que soit le moment du règne d'Arthur sélectionné par le texte, celui-ci fournit toujours une sorte de cadre romanesque prêt à utiliser. Les vers « Au tens que li rois d'Engleterre / Artus » (v. 89-90) dans *Claris et Laris*, ainsi que « En ce temps qui li rois Artus (…) » (v. 1) dans *Melyador* suffisent à doter ces récits d'une temporalité. Le cadre spatial se définit par rapport au royaume d'Arthur, qu'il lui soit contigu, comme l'Écosse dans le roman

[1] Michèle Perret, « Histoire, nomination, référence », art. cit. p. 177 *sqq*. Voir Florence Plet, qui constate le même procédé dans la prose, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 102 *sqq*.
[2] *LMR* choisit quant à lui une époque moins flatteuse du règne d'Arthur en situant son intrigue dans un royaume suffisamment ancien pour que la gloire passée se soit en partie éteinte.

de Froissart, ou qu'il vienne se lier à lui par le déplacement des personnages principaux. Dans *Claris et Laris*, deux aspirants chevaliers quittent leur Gascogne natale pour se former auprès d'Arthur. Dans *Floriant et Florete*, le héros, encore nourrisson, est retiré à sa Sicile natale pour être élevé par Morgane avant de rejoindre la cour du roi de Bretagne. Réciproquement, le parcours de ces héros tout d'abord étrangers prend fin sur une note arthurienne. Le dernier événement relaté dans *Claris et Laris* est le couronnement de Laris et Marine par Arthur (v. 30284), et Floriant et Florette, après avoir donné naissance à un héritier, sont à nouveau enlevés par Morgane qui les emporte près d'elle pour préserver leurs jours.

Le roman de Froissart, construit autour de quatre tournois qui structurent la quête de cinq ans[1], s'achève sur l'évocation du tournoi suivant, dont l'organisation est rejetée après le terme de l'histoire qui nous est contée. De même qu'Arthur apparaît au premier vers de ce roman, de même il prend place à l'horizon de développements ultérieurs dans la mesure où le dernier tournoi évoqué doit se dérouler à Camelot (v. 30694-700). Proclamée par un héraut et proposée par Arthur en personne, cette possibilité laissée au roman de se poursuivre au de-là de ses propres limites affirme cette fois non plus la préexistence de l'univers arthurien à l'intrigue mais la possibilité pour lui d'admettre d'autres aventures, et plus encore de les organiser, alors même que le roman de Froissart touche à sa fin et que l'histoire particulière qui y est consignée, à cause de la résolution de ses conflits[2], ne peut plus être continuée. Dans ces exemples, non seulement l'univers arthurien donne son cadre spatio-temporel au récit, mais il l'absorbe tout entier. Loin de ne servir que de prétexte à ces romans, le cadre fourni par l'univers arthurien structure chacune de ces œuvres au point d'englober totalement leur intrigue. Présent au début et à la fin du texte, l'univers arthurien prouve sa vigueur en débordant l'intrigue qui le mobilise.

En convoquant, souvent dès le début du roman, des héros pourvus d'un passé littéraire, c'est-à-dire des actants dont il semble qu'ils aient déjà vécu avant le début de la narration, l'auteur donne l'impression que son récit n'est pas neuf, lui procure un charme rassurant de déjà-vu[3]. Cet effort de l'auteur pour donner l'illusion que sa création personnelle n'est qu'une suite ou un prolongement de ce qui a été écrit avant par d'autres revêt une importance

[1] Le tournoi de la Garde (v. 6499-7095), celui de Tarbonne (v. 13095- 13464), de Signandon (v. 15873- 16506) et de Monchus (v. 28832- 29186).

[2] Le prétendant indésirable est mort, le meilleur des chevaliers est victorieux. La jeune fille à marier a épousé l'élu de la quête et de son cœur. Seule l'histoire de Sagremor n'a pas de fin. Cette ouverture sur un personnage arthurien ne fait que conforter notre propos.

[3] Contrairement au roman moderne qui cherche à créer une illusion de réalité, le roman arthurien préfère un dispositif d'immersion instantané dans une fiction revendiquée où l'ensemble des noms fonctionne comme un code, suffit à convoquer un univers déjà construit et rencontré ailleurs. Ces noms évocateurs de l'aventure conduisent le lecteur vers l'espace apprécié de la stabilité et de l'idéal arthuriens.

particulière au Moyen Âge dans la mesure où la valeur littéraire se mesure moins à cette époque à l'originalité dont fait preuve le texte qu'à sa capacité à mobiliser avec succès les motifs et procédés que le lecteur est en droit d'attendre. La convocation de l'univers arthurien, dont les noms de lieux et de personnages ne constituent que la partie la plus immédiatement perceptible, agit donc doublement en faveur du texte d'accueil. D'une part, elle permet à l'auteur de se construire un *ethos* de légitimité et de compétence, d'autre part, en mobilisant le succès de la matière arthurienne en même temps que ses noms les plus évocateurs, elle attribue à la nouvelle œuvre une sorte d'heureuse fortune par anticipation[1]. L'univers arthurien, de cette manière, joue le rôle de caution pour la nouvelle création de l'auteur. Nous comptons trois stratégies adoptées par les différents romans pour promouvoir leurs protagonistes et les placer au rang des meilleurs chevaliers d'Arthur.

Un premier procédé consiste à faire d'Arthur un arbitre et à lui confier la validation des actes et des comportements des différents personnages. Nos romans reprennent ainsi le motif traditionnel selon lequel Arthur siégeant à sa cour reçoit les témoignages et les récits particuliers de vaincus, de personnages secourus, ou encore de spectateurs d'actions d'éclats. De même qu'il suit de loin le parcours des héros de Chrétien de Troyes, de même Arthur écoute avec attention les prouesses des jeunes gens qui souhaitent rejoindre sa cour. Floriant, qui se fait nommer « Le Chevalier qui la nef maine » dans la première partie du roman[2], suscite de vives réactions de la part du roi de Bretagne lorsque celui-ci apprend ses exploits :

> « Si m'aïst Dex en cui je croi,
> Molt est cis chevaliers vaillanz,
> Mes d'une riens sui trop dolanz :
> C'onques encore ne le vi
> Et si m'a en gré servi ». (v. 1618-22)

Claris et Laris font aussi parler d'eux. Leurs faits d'armes impressionnent Arthur :

> Quant li roys ot tot entendu,
> Un clerc manda, n'a atendu,
> Tout a fet en la chartre escrire.
> Par verité vous puis bien dire :
> De quanqu'en Bretaigne avenoit,
> En chartre escrire covenoit
> Por touz jours renomer les faiz
> Que li bon averoient faiz,
> (…)
> Li roys fait savoir par sa terre
> Que nus, tant soit empris de guerre,
> Ne face aus compaignons anuit

[1] Cette stratégie n'a peut-être pas très bien fonctionné dans notre corpus, dont les manuscrits sont pour la plupart uniques.
[2] La périphrase le rapproche d'Yvain ou de Lancelot et renforce le lien entre les premiers romans et l'œuvre tardive.

Ne par le jour ne par la nuit ;
Par tout voisent seürement
Et soient servi richement. (v. 4665- 79)

Quant à Melyador, son renom est tel qu'Arthur demande dans un assez long discours direct[1] à ce qu'il rejoigne sa cour pour l'adouber. La reconnaissance de Melyador, comme celle des autres personnages qu'Arthur fait chevaliers, joue sur deux plans. Non seulement le roi de Bretagne entérine leur compétence et leur bravoure mais il reconnaît en quelque sorte simultanément leur validité en tant que personnage littéraire. Que les nouvelles recrues soient jugées conformes par celui qui fit chevalier les plus grands héros de la tradition équivaut à un certificat de qualité, et cela est d'autant plus vrai dans *Melyador* puisqu'Arthur y adoube, en plus du héros, un autre jeune chevalier nommé Sagremor et bien connu de la tradition arthurienne[2]. La bienveillance et l'assentiment d'Arthur pourraient bien attirer par mimétisme celles du lecteur. Sa présence lors de couronnements, de tournois, ou de mariages relève encore de cette fonction d'authentification des héros qui, au début du récit, n'ont rien à voir avec l'univers arthurien. Dans le roman de Froissart, c'est Arthur qui nomme Melyador grand vainqueur du tournoi et de la quête (v. 29594- 30045). Sa présence au mariage du héros et d'Hermondine et à trois autres unions[3] achève la reconnaissance de leur statut. Dans *Claris et Laris*, il couronne en personne Laris et Marine. Dans *Floriant de Florete*, il se tient près des jeunes mariés lors de la double union de Floriant et Florette, et Gauvain et Blanchandine (v. 5981 *sqq*.)

Quand ce n'est pas Arthur en personne ce sont ses plus éminents chevaliers qui adoubent, indirectement cette fois, les jeunes inconnus. Une seconde approche consiste ainsi à souligner la prouesse des nouveaux chevaliers en les comparant aux hommes d'Arthur, en priorité Yvain et Gauvain[4]. Il s'agit notamment, dès le début du roman, de faire libérer par les jeunes protagonistes des chevaliers de la Table Ronde retenus prisonniers par un ennemi vindicatif ou jaloux. La première aventure de Floriant le mène ainsi à affronter Moradas qui détient dans son château quinze des plus renommés chevaliers d'Arthur[5]. La mise en valeur du jeune homme opère au moment où il affronte et vainc seul celui qui était parvenu à battre

[1] La voix d'Arthur se fait rarement entendre dans ce roman, ce qui rend la convocation de Melyador encore plus solennelle et significative.
[2] Vers 25616- 25813.
[3] Celles d'Agravain et Florée, et Agamanor et Phénonée, Lucienne et Tristan Le Sauvage.
[4] Voir Olga Scherbakova, « De la courtoisie à la pédagogie : Gauvain dans *Claris et Laris*, roman arthurien du XIII^{e} siècle », *Le Personnage de Gauvain dans la littérature européenne du Moyen Âge*, *op. cit.* p. 137-152 ; et Géraldine Toniutti, « *La flors de chevalerie* : Gauvain et Cristal, deux chevaliers exemplaires », *Ibid.* p. 153-170.
[5] Le texte le met bien en avant au moyen d'une liste qui énumère, un à un et en les dénombrant, les prisonniers v. 944-964.

les meilleurs hommes du roi de Bretagne (v. 932 *sqq*.). Le même procédé est à l'œuvre dans *Claris et Laris*. Alors qu'ils viennent de se faire insulter par un nain qui se moquait de leurs visages de demoiselles (v. 463 *sqq*.), Claris et Laris prouvent que la valeur n'attend pas le nombre des années en délivrant Yvain dès leur première aventure. La syntaxe et les choix lexicaux de la voix conteuse, qui mettent aussi l'accent sur la jeunesse du duo, soulignent cet exploit :

> Quand li enfant la parole oient,
> De monseingnor Yvain s'esjoient
> Qui par euls sera delivrez. (v. 631-633)

Véritables catalyseurs de renommée, les chevaliers d'Arthur qui ne prennent pas véritablement part à l'intrigue – ils ne se battent pas, le récit de leur défaite ne nous est pas narré et l'aventure qui les concerne n'a aucun lien avec la quête principale – rehaussent d'entrée de jeu l'image de protagonistes inexpérimentés.

Un troisième procédé réside dans l'association souvent répétée des noms des héros éponymes et de ceux de Gauvain et Yvain lorsque tous prennent part à un même combat ou sont réunis dans une même aventure[1]. Que les jeunes recrues côtoient régulièrement de glorieux chevaliers leur permet d'absorber un peu de leur renom. Cités conjointement, ils semblent se mouvoir d'un même élan et frapper d'une même force :

> Tant ez vous, si com moi samble,
> Floriant et Gauvain ensemble
> Et lor bataille qu'il conduient.
> Je ne croi pas qu'il s'enfuient
> Ainsi i ferront, se Dex me gart.
> Floriant et Gauvain s'esmuevent
> Tant com chevaus porter les puent. (*FF*, v. 3761- 70)

Cette symétrie dans l'action, soulignée par l'emploi d' « ensemble » à la rime, hisse encore un peu plus les jeunes héros au rang des preux les plus aguerris[2]. Ils en deviennent équivalents, voire interchangeables. Claris et Laris souhaitant participer incognito à un tournoi se font prêter les armes que Keu et Gales le Chauve ont laissées derrière eux par un ermite. Ils se

[1] Dans *FF* voir v. 3762, 3769, 3860, 4627. Voir Florence Bouchet, « Les éléments épiques dans *Floriant et Florete* », « *Plaist vos oïr bone cançon vallant?* » *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, *op. cit*,. t. 1, p. 90. Dans *CL*, voir l'association Gauvain et Laris v. 2677 -2835 ; Claris, Laris, Gauvain et Yvain v. 16964-65, 19141 ; Gauvain, Laris et Laris v. 18785-6.

[2] Le choix de Gauvain est intéressant. Outre qu'il est le chevalier préféré du roman en vers tardif, il est aussi, en tant que neveu d'Arthur, une sorte de double du roi qu'il représente ici dans la bataille. Avoir Gauvain près de soi, c'est avoir un peu d'Arthur, et c'est voir reconnaître sa valeur par une instance arthurienne non cette fois à la cour, mais dans l'action au cœur de l'aventure.

battent brillamment. Non seulement personne ne soupçonne le jeune âge de ces participants, mais les spectateurs pensent encore sincèrement reconnaître les hommes d'Arthur[1].

(3) Le retour des noms : la cohérence et le maintien d'un univers fictionnel

Philippe Hamon dit du nom propre qu'il occupe une fonction de repère pour le lecteur et qu'il est un des constituants les plus stables du récit[2]. Cette vocation du nom propre dépasse en l'occurrence le cadre de l'œuvre particulière pour établir la cohérence de tout un univers ou, selon l'expression de Jean Bodel, de toute une « matiere »[3]. La permanence de certains noms d'un texte à l'autre assure la cohésion des œuvres arthuriennes et donne l'impression que l'univers où elles puisent leur inspiration est clairement défini et d'une grande stabilité.

Dans des travaux portant sur un corpus moderne, Daniel Aranda[4] distingue plusieurs formes de retour des personnages[5] qui donnent à réfléchir sur le personnel reparaissant des romans médiévaux. Les œuvres sur lesquelles portent son étude, *Les Rougon* et *La Comédie Humaine* notamment, sont le fruit d'un unique créateur quand l'univers arthurien est constitué des productions d'auteurs différents. Nos poètes tardifs viennent à la suite d'autres et se définissent donc d'abord comme des lecteurs ou des auditeurs familiers de la légende d'Arthur. De leur réception des œuvres précédentes, de leurs connaissances et de leurs lacunes, dépend leur travail d'auteur. Ce que ces écrivains font de la matière arthurienne doit être perçu comme l'indice de ce qu'ils en ont retenu et de l'idée qu'ils s'en sont faite. L'univers investi oscille à ce titre entre parti pris et conformité, l'un marqué par des choix de héros ou de motifs connotés, l'autre par la permanence, quel que soit le projet d'écriture de l'auteur, de noms « communs » comme celui de « Brocéliande ». Alors que tous nos textes ont été écrits après *La Queste del Saint Graal* et les grands cycles prose du XIII^{e} siècle, aucun n'inclut dans son intrigue ni même ne mentionne le précieux objet. Du point de vue de la réception, il est clair que les auteurs à l'étude se sont volontairement tenus éloignés de cette thématique et des motifs qui lui sont associés. La spiritualité et la notion de péché sont

[1] Vers 4801 *sqq*. Pour une étude de scène de quiproquo voir p. 488 *sqq.*
[2] Philippe Hamon, *Le Personnel du roman…*, *op. cit.* p. 107.
[3] Voir également Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges…*, *op. cit.* p. 20-24. Le personnage, et donc aussi le nom propre, font partie des éléments les plus efficaces dans la construction de fictions transfuges qui s'inspirent d'univers fictionnels déjà existants.
[4] Daniel Aranda, « Le lecteur dans le retour », *Poétique*, n^{o} 128, novembre 2001, Paris, Le Seuil, p. 409-419 ; « Usages esthétiques du retour des personnages », *Partages de la littérature*, *Partages de la fiction*, Jean Bessière et Philippe Roussin (dir.), Paris, Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2001, p. 147- 178.
[5] La légende, la déréalisation, l'onirisme, et la variation, dans « Usages esthétiques du retour des personnages », art. cit.

évacuées au profit d'une chevalerie courtoise entièrement profane et le récit, quand il choisit de se focaliser sur les héros de la Table Ronde, fait systématiquement la part belle à Gauvain et délaisse les personnages de Lancelot et Perceval dont s'est déjà emparée la prose. Se dessine ainsi par des choix communs à plusieurs auteurs une vision particulière de l'univers arthurien qui ne se limite pas à la simple reprise de l'existant. En rejetant certains noms et en en préférant d'autres, les récits du corpus proposent leur propre évolution du roman arthurien, différente de celle que l'on peut lire dans la prose. Par le jeu des noms, le lecteur des romans tardifs est ainsi appelé à reconnaître dans les œuvres la définition du roman arthurien propre à l'auteur et est invité du même coup à partager son horizon d'attente[1].

Si les productions successives de Balzac et de Zola donnent à voir, ne serait-ce que furtivement, l'évolution de leurs personnages et les conséquences de décisions ou d'épisodes vécus dans les œuvres précédentes[2], on ne peut en dire autant des héros arthuriens. L'univers des romans en vers, senti comme immuable et mythique, se modifie peu. Représentatif d'un âge d'or, le monde arthurien du roman en vers ne peut connaître d'évolution sans déchoir de son statut d'idéal. Aucune date ni aucun décompte qui permette de situer les intrigues arthuriennes sur l'axe du temps ne sont proposés. Existent éventuellement des précisions sur la jeunesse du royaume, comme dans le prologue de *Melyador*, mais rien n'est jamais chiffré. L'univers arthurien de nos romans n'a jamais d'âge. D'un texte à l'autre les tempéraments ne changent pas, et les personnalités, lorsqu'elles sont définies, restent les mêmes. Sagremor ne s'assagit pas quel que soit le roman qui le mette en scène, et la langue de Keu est toujours aussi bien pendue. Les personnages traditionnels traversent des aventures mais ne vieillissent pas ni ne mûrissent, à la différence des nouveaux héros qui changent de statut social en acquérant des titres, augmentent leur prouesse, voire ont une descendance. Les actants arthuriens, véritables êtres de papier, sont voués à confirmer ce que la tradition a laissé d'eux. S'il arrive que pour les besoins de l'intrigue on doive faire un peu évoluer ces personnages, les modifications retenues par un récit en particulier ne suffisent jamais à bousculer la tradition. Le mariage de Gauvain dans *Floriant et Florete* est surtout destiné à mettre en valeur l'union des deux héros, simultanée à celle du neveu d'Arthur et de Blanchandine. Il n'est que la conséquence logique du rôle qui lui est confié dans le roman. Souvent aux côtés de Floriant, miroir dans l'action du jeune héros, la trajectoire de Gauvain ne peut qu'être symétrique à celle de Floriant. Qu'il se marie est d'ailleurs traité rapidement et l'attention

[1] Voir Francis Corblin, « Noms et autres désignateurs dans la fiction », art. cit. p. 95.
[2] Par exemple, Eugène de Rastignac, que nous quittons à la fin du *Père Goriot* jeune, sans le sou et ambitieux, et que nous retrouvons dans *La Peau de chagrin*, riche et parvenu.

reste focalisée sur le couple éponyme. Floriant et Florette donnent naissance à un héritier. Le couple formé par Gauvain et Blanchandine sombre quant à lui dans l'oubli sitôt la cérémonie terminée. L'évolution du personnage arthurien reste ainsi bien superficielle, et n'a rien de commun avec l'initiation ou la quête identitaire auxquelles se livrent les nouveaux héros. Le retour du personnage arthurien est un retour de l'identique à une époque similaire et pourvu des mêmes caractéristiques. Même Sagremor, pourtant jeune adolescent dans le roman de Froissart, ne connaît pas de véritable progression[1]. S'il fait l'objet d'une initiation amoureuse à la cour d'Arthur, le lecteur n'apprend rien qui permette de nuancer le portrait que fait de lui la tradition. Au contraire, les détails qui nous sont donnés, comme son empressement à séduire Sébillette, ne visent qu'à conforter le lecteur dans l'image qu'il a du personnage.

Les héros reparaissant n'ont en général pas plus de passé qu'ils ne connaissent de progression. Il est évident que le lecteur qui rencontre Lancelot dans les *Merveilles de Rigomer* conserve à l'esprit lors de sa lecture ce qu'il connaît des romans de Chrétiens de Troyes et des apparitions de Lancelot dans les œuvres ultérieures. Pourtant, rien dans l'univers diégétique ne mobilise ces données de manière explicite. Tout juste une allusion au pont de l'épée nous paraît-elle affleurer, lorsque Lancelot est reconnu grâce à la cicatrice qui traverse la paume de sa main (v. 15700). Seul l'auteur de *Claris et Laris* mentionne le passé d'Yvain, dès le début du roman. Alors que les jeunes protagonistes chevauchent en direction de la cour d'Arthur, ils rencontrent une jeune femme sans nom dont on comprend à son discours qu'elle est la dame de Landuc, l'épouse d'Yvain dans le *Chevalier au lion :*

> « Ier main monseigneur Yvain pristrent,
> En trop male prison le mistrent ;
> Ja iert ce mes tres doz ams
> Et je sui cele qui a mis
> Mon cors en son comandement
> Pour l'amor du grant hardement
> Qu'il a toz les jours maintenuz
> Puis qu'il fu au perron venuz
> Seur quoi versa de la fontaine
> Ou assez ot anui et painne
> De foudre qu'entor li cheoit
> Et des arbres qu'il peceoit,
> Si con Crestïens le tesmoine.
> Et je sui cele sanz essoine
> Cui la fontaine iert ligement
> Se Dieux me doint amendement. » (v. 615-630)

Le rappel de l'épisode de la fontaine définit de manière explicite le roman de Chrétien de Troyes comme hypotexte. Nous avons vu comment nos auteurs s'y prennent pour accroître rapidement le renom des personnages qu'ils créent, notamment en en faisant les libérateurs de

[1] William W. Kibler, « Sagremor dans le *Méliador* de Froissart », *« Si a parlé par moult ruiste vertu ». Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Jean Dufournet (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 307-311.

héros arthuriens traditionnels. Le rappel du *Chevalier au lion* intervient en l'occurrence juste avant que ne se produise la toute première aventure de Claris et Laris, et insiste, en évoquant l'épisode de la fontaine, sur la prouesse d'Yvain, parvenu à vaincre dans le roman de Chrétien de Troyes le chevalier qui en était le gardien[1]. La mise en valeur du héros d'Arthur qui opère une véritable fascination sur les deux « enfant » (v. 631) n'a lieu d'être que pour rejaillir sur eux ensuite, qui s'empressent de voler au secours d'un membre de la Table Ronde. Si le passé d'Yvain se trouve ici convoqué, il nous faut remarquer qu'il ne sert en rien à étoffer le personnage. Lorsqu'il est au combat, lorsqu'il prend place à la cour, aucune information issue d'autres textes ne vient développer son rôle dans le roman. La seule citation relevée est ainsi totalement subordonnée à la quête principale et ne vise qu'à mettre encore davantage en lumière l'initiation des nouvelles recrues. Le passé d'Yvain a paradoxalement vocation à rehausser d'autres personnages que le sien. À ce titre, si la mention du nom de Chrétien de Troyes et la reprise d'un de ses motifs montrent bien qu'il reste un modèle, il ne bénéficie pas pour autant d'un statut privilégié dans la mesure où les aventures qu'il a fait vivre aux membres de la Table Ronde ne semblent pas valoir davantage que celles que proposent les textes tardifs. À l'évidence, il ne s'agit pas pour l'auteur de *Claris et Laris* de poursuivre ce qu'a fait Chrétien de Troyes puisqu' Yvain dans ce récit est un personnage secondaire. Il ne s'agit pas non plus de développer ce que l'auteur champenois propose dans son roman. Yvain n'est en aucun cas différent de ce qu'il est dans le *Chevalier au lion*, et bien qu'il soit régulièrement mis en scène par l'auteur de *Claris et Laris*, la dame de Landuc et tout ce qui a trait au passé du personnage sombre dans l'oubli, y compris son célèbre lion.

Ce fait est encore plus flagrant dans les autres romans du corpus. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Cligès de Grèce correspond bien au héros initial de Chrétien de Troyes, preux et parmi les plus fameux de la Table Ronde. Preuve en est que le roman lui confie une aventure particulière (v. 9113-9431). Mais il n'est fait aucune mention de Fenice, comme il n'est jamais question de Lunette ou de la dame de Landuc alors qu'Yvain tient lui aussi le devant de la scène pendant plusieurs vers (v. 8573- 8853). Seul le surnom que lui donne la voix conteuse, « Yvain del Lionnel » (v. 8573, 8737, 8783), peut rappeler au lecteur certains épisodes de son passé. Dans ces exemples, le personnage convoqué est probablement le même que celui mis en scène par Chrétien de Troyes, simplement dépouillé de presque tout ce qui le relie à des intrigues passées. La reprise du nom arthurien dans le roman en vers passe par une étape de nettoyage qui laisse le référent totalement libre de se livrer à de nouvelles aventures.

[1] Ce à quoi avait échoué Calogrenant. Yvain, nouveau chevalier, réussit donc ce qu'a raté un prédécesseur et est aussitôt mis en valeur par le récit. Ce procédé n'est pas sans rappeler ce que font nos propres auteurs.

Les différents romans s'appréhendent alors comme un ensemble de variations qui s'organisent autour de constantes que sont les personnages, les lieux, et les motifs. Libre à chaque auteur de proposer sa propre version de l'histoire.

Le retour des personnages dans nos romans diffère ainsi sensiblement de ce que remarque Emmanuèle Baumgartner au sujet des romans en prose, notamment le *Tristan*, dans lesquels elle distingue deux formes de retour : le retour collage qui « consiste à insérer tels quels dans le texte du *Tristan* des fragments d'autres textes (…) mettant en scène des personnages plus ou moins illustres »[1], et le retour réécriture qui consiste à « faire du chevalier isolé et plutôt marginal des versions en vers un chevalier arthurien à part entière »[2]. On ne peut que constater combien le retour des personnages dans le roman en vers lui est spécifique. Au collage de fragments de textes est préférée une reprise plus souple, pouvant parfois être parodique, qui relève de l'intertextualité et qui en outre ne se focalise pas nécessairement sur un seul personnage. La scène du *Conte du Graal* au cours de laquelle le jeune Perceval s'interroge sur la nature angélique ou démoniaque des chevaliers qu'il rencontre pour la première fois est récrite dans *Les Merveilles de Rigomer*. Lancelot, qui a perdu la mémoire, livre des remarques proches des propos du jeune gallois lorsque Gauvain armé vient tenter de le libérer. Aisément reconnaissable, le texte de Chrétien de Troyes est cependant légèrement détourné pour souligner la gravité de l'état de Lancelot[3]. Dans les deux cas, l'auteur s'intéresse à un protagoniste de la quête mis en concurrence avec Gauvain mais l'épisode repris s'intéresse dans le texte d'accueil à un autre personnage que celui mis en scène dans le passage original. Par ailleurs, lorsque le roman en vers reprend des chevaliers isolés ou marginaux, notamment pour grossir les rangs des membres de la Table Ronde, ceux-ci ne font jamais l'objet d'un étoffement, contrairement à ce qui a cours dans la prose. Les romans en vers s'intéressent exclusivement aux plus populaires des héros arthuriens.

En lieu et place de collage ou de réécriture, il convient plutôt de parler pour nos textes d'un art de la modulation. Il s'agit pour nos auteurs de recommencer et faire différemment avec les mêmes éléments principaux. Dans nos textes, l'idée de retour ne correspond donc pas seulement à la réapparition de mêmes personnages. Le retour, conformément à l'étymologie du terme, y désigne aussi le demi-tour opéré presque systématiquement par le vaste récit

[1] Emmanuèle Baumgartner, « Retour et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII^e siècle », *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e- XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, « Varia », 1994, p. 476. Voir également « Retour des personnages et écriture du roman (XII-XIII siècles) », *Personnage et histoire littéraire*, Actes du colloque de Toulouse, 16/18 mai 1990, Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), Université de Toulouse - le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 13-22.
[2] *Ibid*. p. 475.
[3] *LMR*, v. 14008-126.

arthurien qui, une fois mené à son terme dans un roman, revient en quelque sorte sur ses pas pour que puisse se lancer au sein d'une autre œuvre une nouvelle aventure. À partir d'un même univers et d'une même situation initiale sont ainsi générées un ensemble de quêtes prises en charge par différents romans dont les intrigues se déroulent de façon parallèle[1]. De ce point de vue, les variations possibles paraissent illimitées.

La juxtaposition des différentes réalisations de l'univers arthurien ainsi générées pourrait en menacer l'unité. Le fait que chaque auteur mobilise différemment les mêmes personnages et les mêmes motifs dans une unité close[2] donne l'impression que le royaume d'Arthur se développe de manière anarchique. On ne peut en effet dire des aventures proposées par les différents romans en vers si elles se précèdent ou se succèdent. Rien sur le plan de la diégèse ne permet de les organiser. L'ensemble formé par ces romans parfaitement autonomes les uns par rapport aux autres est sans début, ni milieu, ni fin. Seule la cohérence de l'univers convoqué les unit, non l'unité ou l'enchaînement de leurs différents récits[3]. De là vient peut-être que le regard porté sur Gauvain lui est plus favorable dans les romans en vers. Emmanuèle Baumgartner rappelle l'image que la prose a de lui :

> « Champion de la répétition à l'identique, représentant d'une écriture surannée, Gauvain est, dans la *Quête*, autant qu'une figure du mal une figure du refus, de la crispation sur l'acquis. »[4]

Loin des critiques que lui font les romans en prose, le Gauvain de nos romans s'impose comme protecteur et défenseur des convenances quand Arthur en personne ne semble parfois plus digne de sa fonction[5]. Gardien des valeurs essentielles de la chevalerie et symbole de la mesure et de l'équilibre, il assure à l'univers arthurien la conservation d'une identité et d'une cohérence que les innombrables possibilités ouvertes par une esthétique de la variation risqueraient de troubler.

---

[1] Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, *op. cit.* p. 265, et Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges…*, *op. cit.*: le roman en vers se rapprocherait des types de transfictionnalité « expansions parrallèles » et « séries » p. 93-111. Il se distingue ainsi de l'organisation cyclique de la prose. Voir Patrick Moran, *Lectures cycliques…*, *op. cit.*

[2] Elle n'est pas si close que cela, compte-tenu des romans qui empruntent quelques vers aux autres. *Claris et Laris* et *Floriant et Florete* partagent ainsi quelques passages. Voir *Floriant et Florete*, éd. cit. p. XLIV –LII, et *Claris et Laris*, Corinne Pierreville (trad.), Paris, Honoré Champion, « Traductions des classiques français du Moyen Âge », 2007, p. 681 pour les vers empruntés aux romans de Chrétien de Troyes et p. 691 pour les vers communs au récit des deux jeunes hommes et à *Floriant et Florete.*

[3] Cela vaut aussi à l'intérieur de chaque récit où sont égrainées des aventures souvent indépendantes les unes des autres.

[4] « Retour des personnages et mise en prose… », art. cit. p. 473.

[5] En particulier dans le roman de *Rigomer*. Voir notre article « Gauvain dans *Les Merveilles de Rigomer* : définitions de la mesure dans un roman arthurien tardif », *Le Personnage de Gauvain dans la littérature européenne du Moyen Âge…*, *op. cit.* p. 187-198.

(4) Quelques effets du retour sur le personnage

Reparaître inlassablement doté des mêmes particularités et dans des contextes similaires pourrait avoir des conséquences sur le personnage. Contraint d'adopter les mêmes signes distinctifs d'un texte à l'autre, le personnage arthurien tend à se figer et court le risque d'en être réduit à représenter, par une sorte de glissement métonymique, la valeur, le tempérament ou le comportement auquel il est constamment associé. Le nom ne correspondrait plus tant au personnage en tant que tel, actant prenant part à l'intrigue, qu'à un signe[1]. Mesurer les transformations que son retour fait subir au personnage dans le roman médiéval n'est pas tâche facile dans la mesure où peu d'études s'attellent à définir la notion de personnage dans le texte narratif médiéval[2]. Rappelons avec Vanessa Obry que le personnage médiéval diffère du personnage littéraire moderne notamment par sa faible épaisseur psychologique. La valeur littéraire d'une création au Moyen Âge n'étant pas valorisée comme elle peut l'être aujourd'hui pour son originalité et sa capacité à briser les modèles ou à les subvertir, le réinvestissement d'une tradition est une donnée essentielle dans l'élaboration du personnage, ce qui amène souvent les critiques à parler de types. Nous employons nous-mêmes régulièrement ce terme. Il nous semble toutefois que la part de tradition littéraire que comportent les personnages arthuriens associée au motif de leur retour fasse, au moins de certains d'entre eux, autre chose que des types.

Commençons par remarquer que tous les personnages arthuriens ne sont pas travaillés de la même manière, que tous, en particulier, ne sont pas individualisés. Le processus de référence fonctionne différemment selon les personnages et ces différences ne suivent pas nécessairement la hiérarchie des actants dans l'univers fictionnel ou leur cote de popularité auprès du public ou des auteurs[3]. Selon qu'ils sont plus ou moins élaborés, en partant des personnages les plus riches, nous distinguons trois catégories de personnages arthuriens

[1] Voir Stoyan Atanassov, *L'idole inconnue…, op. cit.*

[2] Les volumes qui interrogent le plus la « fabrique » du personnage sont le volume de *Senefiance* dirigé par Chantal Connochie-Bourgne, *Façonner son personnage au Moyen Âge, op. cit. ;* la thèse de Vanessa Obry, *Et pour ce fu ainsi nommee…, op. cit.* et celle de Bénédicte Milland- Bove, *La demoiselle arthurienne…, op. cit.*, Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, *Personne, personnage et transcendance aux XIIe et XIIIe siècles, op. cit.*. On peut y ajouter la synthèse de Claude Roussel, « La catégorie du personnage dans la littérature médiévale », *Le personnage dans les récits*, Yves Reuter (dir.), CRDP de Clermont-Ferrand, 1998, p. 11- 33, ainsi que le volume dirigé par Danielle Buschinger et Peter Hvilshøj, *Héros épique et héros romanesque au Moyen Âge, Actes du colloque d'Amiens (mars 2004)*, Amiens, Presses du « Centre d'Etudes Médiévales », Université de Picardie –Jules Verne, 2004, qui s'ils apportent des pistes stimulantes ne posent pas véritablement la problématique du personnage.

[3] Que nous déterminons par la fréquence avec laquelle ils apparaissent dans les textes et par l'ampleur et la richesse des aventures qui leur sont confiées.

reparaissant[1]. Viennent en premier lieu les personnages dont la personnalité est la mieux définie. De tous nos textes, Keu est de loin le plus reconnaissable par son tempérament râleur et les piques régulières qu'il adresse à ceux qui le côtoient. Dans la tradition, il est un des héros fondateurs de la légende, un des noms présents dans les textes les plus anciens, sénéchal du roi et frère de lait d'Arthur. Dans nos romans, sa fonction de sénéchal est présente dans son nom, moins dans ses actes qui ne le distinguent pas des autres membres de la cour, et peu de vers proportionnellement à la longueur des textes lui sont consacrés. Il est placé à la tête de corps de troupes ou se bat à l'avant-garde, et bénéficie d'aventures individuelles.

Gauvain et Arthur sont moins bien définis mais conservent des comportements qu'on leur connaît dans d'autres textes. Gauvain est un parangon de courtoisie et occupe systématiquement un rôle de mètre-étalon, bien que cet héritage fasse parfois l'objet d'une réécriture[2]. Il se voit confier l'apprentissage des jeunes recrues et dans un de nos romans est l'élu presque christique de la quête principale. L'Arthur fainéant des *Merveilles de Rigomer* rappelle celui qui fait une sieste au début du *Chevalier au Lion*, et sa version belligérante dans *Floriant et Florete* et *Claris et Laris* fait davantage penser au personnage des chroniques de Geoffroy de Monmouth. Il n'est à la tête d'aucune aventure individuelle et n'est présenté que siégeant à sa cour ou dirigeant une armée, hormis dans la continuation des *Merveilles de Rigomer* qui le fait partir en quête seul avec Lancelot. Sagremor, dont les auteurs s'attachent toujours à actualiser le surnom, est aussi clairement singularisé[3]. Moins sollicité que les trois autres, ses excès le rendent néanmoins immédiatement reconnaissable. Se jetant dans l'aventure sans réfléchir et prenant de force une jeune femme dans *Les Merveilles de Rigomer*, il est aussi un jeune homme réfrénant difficilement ses ardeurs dans le roman de Froissart.

La seconde catégorie de personnages fait intervenir des héros au nom familier, parfois protagonistes de romans, comme Érec. Ces actants n'ont ni comportement ni discours qui leur soit propre. La narration tend à les placer au sommet de la hiérarchie arthurienne en leur confiant des aventures individuelles ou en leur consacrant de courts moments dans le récit. Ils

[1] Bien que certains noms apparaissent toujours dans les mêmes conditions, d'autres ont des emplois qui diffèrent selon les textes. Pour un aperçu du degré d'exploitation par les différents romans des personnages arthuriens qu'ils convoquent, voir l'annexe H.

[2] Dans *LMR*, le binôme qu'il forme avec Lancelot fait penser à la structure des récits de Chrétien de Troyes (*Le Chevalier à la charrette* et *Le Conte du Graal*) mais cette fois la comparaison est à l'avantage de Gauvain. Voir notre article « Gauvain dans *Les Merveilles de Rigomer* : définitions de la mesure dans un roman arthurien tardif », art. cit. Il sert toujours cependant de faire-valoir aux nouveaux venus dans les autres romans.

[3] Voir William W. Kibler, « Sagremor in the Arthurian Verse Romances », « *Por le soie amisté* »…, *op. cit.* p. 283-292 ; « Sagremor dans le *Méliador* de Froissart », art. cit. ; Marie-Luce Chênerie, « Sagremor encore… », art. cit.

sont régulièrement convoqués à des places de choix par les auteurs, mais sont totalement dépourvus de traits particuliers.

Une troisième catégorie de personnages compte les noms qui viennent grossir les listes des compagnies qui partent en quête, comme lorsqu'il s'agit de sauver Lancelot dans *Les Merveilles de Rigomer*, qui combattent dans les tournois ou lors des batailles comme dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*. Ceux-ci fournissent des figurants clé en main qui n'évoluent jamais individuellement. Ils n'occupent jamais le devant de la scène, même lorsqu'il s'agit de quêtes secondaires. Contrairement aux personnages de la seconde catégorie, ils ne bénéficient jamais d'aventures individuelles et leur apparition dans le texte se limite aux rôles de figuration.

Un nom n'entre dans aucune de ces catégories. Il s'agit d'un personnage ayant un nom que le lecteur peut associer à une référence arthurienne mais qui désigne dans le texte d'accueil un actant inconnu et propre à la fiction qui le met en scène. Cette « teinture » arthurienne est appliquée au personnage Torplain de Grineplaigne, vieux chevalier revenu de Rigomer blessé à la tête. Appelé « Li chevaliers mahaingiés » avant que son véritable nom ne soit connu, Torplain fait naturellement penser au Roi Pêcheur (v. 3448) du *Conte du Graal*, lui aussi « mehaigniez », alité comme lui, et souffrant d'une blessure qui ne peut guérir que par l'action d'un personnage exceptionnel. Comme le personnage de Chrétien de Troyes, il ne quitte pas son domaine et c'est en qualité d'hôte qu'il apparaît dans le récit, révélant les maléfices qui pèsent sur Rigomer. Fortement individualisé, caractérisé par une blessure, un nom et un discours qui sortent de l'ordinaire, ce personnage puise dans le roman de l'auteur champenois des traits qui l'enrichissent suffisamment pour le distinguer des autres hôtes et vaincus de Rigomer rencontrés dans notre texte. Laissons-là pour le moment ce personnage[1] qui s'il porte un surnom qui frappe l'esprit ne fait pour autant par partie du personnel habituel de l'univers arthurien. Il importe qu'on ait vu que les noms arthuriens, ou les personnages arthuriens, que nous avons tout d'abord rassemblés sous l'étiquette commune de « reprises arthuriennes » sont à différencier.

Parmi les personnages arthuriens repris, les moins caractérisés nous semblent peu affectés par l'esthétique du retour. Ne disposant d'aucun trait particulier, aucune signification ne peut leur être apposée de manière durable. Interchangeables, ils passent d'un texte à l'autre sans que l'on sache très bien pour quelles raisons telle aventure leur est attribuée plutôt qu'une autre, sans que rien ne les prédestine à accomplir la fonction qu'on leur attribue dans

[1] Pour une analyse en détail de son nom voir p. 369 *sqq.*

l'intrigue. Ceux-là, tous définis par les mêmes qualités et tous chevaliers accomplis capables des mêmes actes et des mêmes réactions, nous paraissent correspondre à la définition du type, celui en particulier du « chevalier errant »[1]. Il en va autrement pour les personnages suffisamment singularisés pour que le lecteur puisse comparer leur réalisation dans différents textes et se rendre immédiatement compte des changements ou des inflexions que l'auteur leur a fait subir. Certains en particulier, aptes à englober tout l'éventail de leurs apparitions sans perdre leur identité, demeurent reconnaissables malgré les différentes incarnations qu'en proposent les romans. Ces personnages basculent dans la catégorie de la figure mythique, du mythe littéraire. Parmi ceux que nous avons évoqués, Sagremor et Keu sont encore associés à une même personnalité dans les différents textes et manquent de cette complexité qui fait la figure. Le personnage de Gauvain, s'il divise la tradition arthurienne, reste lui aussi parfaitement lisible et univoque dans notre corpus. Celui que nous retenons pour l'étude est Arthur, personnage le moins mis en mouvement par les textes mais dont les différentes réalisations nous paraissent les plus à même d'étudier la relation entre personnage et figure mythique[2].

Nous avons déjà pu observer que si les romans à l'étude s'inspirent des œuvres qui les ont précédés, il n'est pratiquement fait aucune mention de ces textes ni de leur contenu. Extraits des intrigues dans lesquels ils sont apparus pour la première fois, les personnages arthuriens que nous rencontrons dans nos romans n'ont aucun passé et ne connaissent aucune évolution. Ces lacunes modifient le statut du personnage pour le rapprocher de la figure :

> (…) ce n'est plus une combinaison de sèmes fixés sur un Nom civil, et la biographie, la psychologie, le temps ne peuvent plus s'en emparer ; c'est une configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques.[3]

Le figement du personnage cristallise sur lui les valeurs auxquelles il est le plus souvent attaché au point d'un faire un cas exemplaire[4]. Les éléments de son portrait ou de ses actes qui pouvaient paraître contingents intègrent un dispositif sémiotique serré et sont appelés à être interprétés. La « sursignification » de la figure n'implique pas qu'elle soit univoque, qu'une seule interprétation soit permise. Elle se caractérise au contraire par un ensemble de tensions

[1] Voir Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, *op. cit.*

[2] Pour une synthèse sur la notion voir Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », art. cit. ; Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *La farcissure. Intertextualités au XVI^e^ siècle*, *Littérature*, 55, 1984, p. 112-126.

[3] Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.* chp. « Personnage et figure » p. 74. La mention de la psychologie du personnage n'est pas ou peu opératoire dans un texte médiéval.

[4] Selon le Godefroy, le terme « figure » au XII^e^ siècle peut prendre le sens de « cas exemplaire », et de « cas symbolique ».

et de contradictions, par l'admission de sens différents, et se distingue en cela du type qui est « tout entier le trait qui le constitue » et incarne « une idée précise » [1]. Arthur de ce point de vue se détache nettement des autres personnages mis en œuvre par nos romans, types du chevalier courtois, du chevalier orgueilleux, du traître, de la demoiselle spoliée… Ces derniers n'admettent qu'une seule lecture quand Arthur suscite des interprétations contraires d'un texte à l'autre et parfois au sein d'un même récit. Son nom est toujours le même, ainsi que son titre, le nom de son royaume et celui de l'ordre qu'il préside. Tous les romans qui en font mention le représentent à un moment ou à un autre siégeant à la cour. Il y adoube des nouveaux chevaliers et centralise les diverses informations au sujet des aventures en cours. Ces constantes mises de côté, qui assurent à Arthur d'être reconnu, des divergences de taille apparaissent qui montrent la cohabitation au sein de la figure de différentes natures voire d'états contradictoires.

Certaines oppositions sont inhérentes à la fonction royale[2]. Le roi de Bretagne est ainsi aussi bien pacificateur que belligérant lorsque les circonstances l'imposent et qu'il faut pour rétablir la justice aider un jeune prince à conquérir le trône qui lui revient. Dans *Floriant et Florete*, l'ensemble de la Table Ronde se déplace pour soutenir le héros et évincer Maragot du trône de Sicile. Dans *Claris et Laris*, Arthur et sa compagnie affrontent également l'armée de l'empereur de Rome, irrité que le territoire d'Arthur s'étende sur le sien. Le souverain dans ces récits est un roi à la fois conquérant et guerrier, chef d'une armée invaincue. Il prend part aux conflits en levant des armées et en organisant ses troupes[3]. Lui revient la tâche de faire appliquer la justice et le droit. Reconnaître publiquement la prouesse d'un personnage et le pourvoir ainsi d'une identité sociale, indispensable à la noblesse médiévale, lui incombe également. C'est la fonction essentielle de sa cour, public bienveillant et à l'affût de la moindre prouesse, et ce rôle est encore plus évident dans le roman de Froissart. N'apparaissant que pour signaler la prouesse de Melyador, attester sa victoire lors du dernier tournoi et le nommer élu de la quête principale du roman, Arthur n'a vocation qu'à entériner les exploits des protagonistes que ses hérauts s'empressent par ailleurs de consigner[4] dans

[1] Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », art. cit. p. 37.
[2] Voir Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1992, p. 604-605.
[3] *FF* v. 2616 *sqq.* : Arthur ordonne à ses alliés de rassembler leurs hommes et leur donne rendez-vous à Londres pour partir ensemble déloger Moradas. Une fois la flotte réunie, il est celui qui dirige le plus grand nombre de navires (140, v. 2668.). D'autres épisodes sont à prendre en compte : v. 3697 *sqq.* : organisation par le roi des armées devant Palerme ; v. 4737 *sqq.* : Arthur répartit à nouveau ses hommes pour libérer Florette. *CL*, v. 19922 *sqq.* : Arthur place ses hommes avant de mener l'attaque contre Tallas ; v. 20358 : il prend l'initiative de mener une armée vers la « marche » de Danemark pour retrouver Laris.
[4] Voir par exemple v. 2648-82.

leurs registres. À la guerre comme à la cour, quel que soit le domaine où elle s'applique, son autorité est reconnue. Différentes en ce qu'elle campe Arthur dans des rôles différents, les images que donnent de lui *Floriant et Florete*, *Melyador* et *Claris et Laris* se rejoignent néanmoins dans la mesure où le portait du roi de Bretagne y reste élogieux. Tout autre est l'Arthur convoqué dans *Les Merveilles de Rigomer*[1]. Les contradictions de ce roman nous paraissent spécifiques au domaine littéraire et retranscrivent à nos yeux une crise de l'univers arthurien plutôt qu'une réflexion politique sur la nature de la fonction royale. L'élan que les plus épiques de nos romans donnent à Arthur n'est plus. Loin du roi guerrier de *Floriant et Florete* et *Claris et Laris*, il est ici incapable de se battre. Parti en quête avec Lancelot dans la continuation du roman[2] pour réaliser à son tour ce que ses chevaliers ont fait dans la première partie du récit, montrer leur prouesse et prouver leur excellence, il laisse chaque fois la situation lui échapper et c'est Lancelot qui inexorablement les tire d'affaire, sous les rires d'Arthur. Ainsi, lorsqu'ils se font attaquer par cinq brigands :

> « Lanselot », dist li rois, « voiiés !
> Cist n'aporte ne pais ne triue.
> Ceste premiere jouste ert miue. »
> A tant s'est vers lui adreciés ;
> Mais Lanselos s'est avanciés :
> Ains que li rois i puist venir
> (…)
> Uns autres s'en issi esrant
> Armés sor .i. ceval ferrant.
> Et li rois encontrer le quide,
> Mais ains en fist la sele vuide
> Lanselos, que li rois i vigne.
> (…)
> Et quant li rois voit celui pendre,
> Qui sa lance ne puet reprendre,
> Grant ris en ot, car cil ens tint. (v. 16394-431)

L'accueil et l'attente qui caractérisent sa cour se renversent dans *Les Merveilles de Rigomer* en paresse dénoncée par une demoiselle dès le seuil du roman et cette oisiveté s'accompagne d'une gourmandise excessive qui gagne l'ensemble de la communauté :

> « Frans rois », fait ele, « a vos le di
> Et a tous chiaus que je vois ci :
> On ne vos doit mie prisier
> Ne que la flor d'un cerisier.
> Tuit iestes torné a pereche.
> N'avés mais cure de proueche

[1] Voir Lori J. Walters, « Parody and moral allegory in Chantilly MS 472 », art. cit. ; « The King's Example : Arthur, Gauvain, and Lancelot in *Rigomer* and Chantilly, Musée Condé 472 (anc. 626) », *De sens rassis…*, *op. cit.* p. 699-717; Francis Gingras, « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII[e] siècle (Chantilly, Condé 472) », art. cit. ; et notre article « Gauvain dans *Les Merveilles de Rigomer* : définitions de la mesure dans un roman arthurien tardif », art. cit.

[2] Voir Francesco Carapezza, « Le fragment de Turin de *Rigomer*. Nouvelles perspectives », art. cit.

Fors seul que de vos encraissier.
Avriés vos paour d'enraissier,
Se vos aliés en autre terre,
Por pris et por honnor conquerre ? » (v. 75-84)

La bienveillance que Froissart lui prête dans son récit cède la place à une irritabilité qui n'a plus rien à voir avec l'idéal de mesure et de courtoisie. Ainsi Arthur se met-il en colère lorsque Gauvain veut former une expédition pour libérer Lancelot :

Quant çou veoit li rois Artus,
Par grant ire et par mautalent
En a juré un sairement,
Se nus oltre son gré i va,
Que jamais ne repaiera
En son päis et en sa terre,
Bien voist aillors son esploi querre;
Car s'il le puet tenir u prendre,
II le fera ardoir u pendre.
« Comment, diauble! por un cors
Esvuidera tote ma cors
De ma millor chevalerie!
Autant ne m'en demore mie.
Se jou [Lancelot tant n'amaise,]
Nesun aler n'en i laisaise;
Car çou est tot paine pierdue:
Ja ne venrés sans revenue. » (v. 7112-128)

Le souhait de son neveu est pourtant parfaitement légitime et s'inscrit tout à fait dans les devoirs et fonctions habituels de la Table Ronde. Un rire dérangeant le caractérise encore lorsque Guenièvre s'inquiète de le voir reprendre les chemins de l'errance. Gauvain intervient :

« Pecié faites et tort avés :
Madame pleure et vos rïés. » (v. 16141-42)

Loin du roi avenant des autres romans, l'Arthur de *Rigomer* est un irresponsable. Déterminé par ses écarts de comportement et ses sautes d'humeur, il entre en contradiction avec la stabilité rassurante et la droiture idéale dont il fait preuve dans les autres œuvres. Se manifeste ainsi la plasticité de la figure d'Arthur, qui n'a rien de commun avec la rigidité et la lisibilité du type. Pour Véronique Léonard-Roques, « la figure mythique est un système relationnel qui ne se conçoit que dans la répétition, la recréation, l'écart, la variation »[1]. Dans ses différentes illustrations, la figure mythique peut faire l'objet d'une valorisation ou au contraire d'une dévalorisation et voir se modifier les valeurs auxquelles elle est rattachée et dont elle est le symbole[2]. L'exemple d'Arthur dans notre corpus le montre bien. Non seulement les

[1] *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, *op. cit.* « Avant-propos », p. 15.
[2] *Ibid.*, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », art. cit. p. 32-33.

caractéristiques du personnage se modifient sans toutefois compromettre son identification, mais sa valeur symbolique et la perception qu'en a le lecteur changent également[1].

L'Arthur des *Merveilles de Rigomer* symbolise l'usure de l'univers arthurien et sa difficulté à se renouveler. La paresse, l'oisiveté, et la difficulté à partir en quête du roi et de ses hommes témoignent de la sclérose d'une littérature dont les rouages, à force d'alimenter sans cesse les mêmes intrigues, grippent ou tournent à vide. Cet Arthur appelle à un renouveau, invite à reconsidérer ce que doit être l'univers arthurien et les romans qui le mettent en scène. Il part d'ailleurs lui-même en quête en fin de roman, comme s'il cherchait à reconquérir son propre univers. Les Arthur de *Floriant et Florete* et *Claris et Laris*, *a priori* nettement plus valorisés, ne sont pas si différents. En proposant un roi conquérant qui se déplace et se bat et non plus seulement un homme qui dicte sa marche au monde sans quitter sa cour, ces romans renouent avec la figure militaire que l'on trouve chez Geoffroy de Monmouth, avant que ne s'élabore la figure d'un roi courtois. En mettant au premier plan, à ses côtés, les héros des romans de Chrétien de Troyes, ce que fait aussi *Les Merveilles de Rigomer*, *Floriant et Florete* et *Claris et Laris* invitent l'univers arthurien à revenir à ses sources et enraye le processus de christianisation opéré par *Le Conte du Graal* et amplifié par la prose. Qu'il fasse l'objet d'une critique ou qu'il soit adulé, Arthur dans ces trois récits incarne une forme de régénération de la légende.

Le roi Arthur proposé par le roman de Froissart, en tant qu'il y apparaît dans les premiers moments de son règne, avant même que les chevaliers les plus prestigieux aient accompli le moindre exploit, se situe dans la même veine. En plaçant l'intrigue du dernier roman arthurien en vers à l'aube des plus belles prouesses, Froissart assure à l'univers breton une éternelle jeunesse. L'auteur de *Melyador* se saisit à ce titre d'une possibilité laissée ouverte par ses prédécesseurs : raconter ce qui se passe au cours du règne d'un jeune Arthur qui a déjà abandonné l'errance et ne quitte guère sa cour, contrairement au choix fait par le *Chevalier au Papegault*, mais qui n'a pas encore connu les actions d'éclat des héros de Chrétien de Troyes. Cet interstice dans lequel se faufile Jean Froissart correspond à un autre trait de la figure mythique. Véronique Léonard-Roques dit en effet d'elle que « l'énigme, les béances inhérentes à sa constitution nourrissent l'imaginaire et suscitent un mouvement toujours ouvert de reprises »[2]. Ainsi se définit le roi de Bretagne, comme la « somme jamais

[1] *Ibid.* p. 35 : « L'identité du nom n'induit pas pour autant la conformité au programme narratif attaché au personnage ».
[2] Véronique Léonard-Roques, « Avant propos », art. cit. p. 15.

close de ses incarnations »[1] et comme la possibilité encore ouverte d'admettre de nouvelles illustrations et de nouvelles métamorphoses.

En ce qu'il incarne l'idéal de toute une classe, le roi Arthur remplit aussi en quelque sorte la fonction de héros fondateur[2]. Les chroniques arthuriennes le comptent parmi les rois de Bretagne historiques, ce qui en fait un héros de légende. Les romans aussi, à leur manière, en font le héros de toute une communauté. En envoyant ses meilleurs éléments abolir les mauvaises coutumes, Arthur se fait le chantre du progrès de la civilisation et glorifie par son action dans la diégèse l'idéal chevaleresque du Moyen Âge. En faisant reposer le sort du monde sur les épaules de chevaliers de haute naissance, en alimentant encore cette élite par l'adoubement régulier de nouvelles recrues, il érige en médiateurs de la civilisation les lecteurs des romans arthuriens, nobles eux-mêmes[3], et les réunit autour d'une image flatteuse de leur condition. Par le miroir qu'il tend à ses lecteurs, le roman arthurien cristallise un idéal collectif et alimente un fantasme de grandeur et d'unité[4]. Autour de la figure mythique d'Arthur se développe une légende dont l'élaboration, en tant qu'elle est permise par certains mécanismes romanesques, peut être étudiée. Parmi les modalités de retour du personnage identifiées par Daniel Aranda, l'« effet de légende » peut ici nous être utile. Il repose selon le critique sur « une logique de ressassement »[5], et est constituée de « retours "par mention", c'est-à-dire d'évocations de personnages par d'autres protagonistes, dans des récits méta-diégétiques »[6]. L'auteur donne l'exemple d'une anecdote énoncée « sur le mode de la véracité historique »[7] et que l'on retrouve dans le discours de personnages différents, chacun donnant sa version de l'histoire. Il s'agit dans *La Comédie Humaine* de faire revenir régulièrement dans le récit une histoire particulière sans lien avec la diégèse et que plusieurs actants se sont appropriée. On devine la nécessité de placer l'anecdote dans le discours des personnages, la circulation et la transmission orale étant un des traits définitoires de la légende.

Dans les romans arthuriens, une circulation semblable est à l'œuvre, aussi placée dans le discours des actants. Contrairement à ce que décrit Daniel Aranda, ce que l'on transmet dans nos romans n'est pas étranger à la diégèse. Les récits relatés concernent directement ses héros. Il s'agit au minimum de mentionner la renommée d'Arthur ou de ses hommes en

[1]Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », art. cit. p. 26.
[2] *Ibid*. p. 27.
[3] Auxquels il faut ajouter la bourgeoisie à la fin du Moyen Âge.
[4] Voir à ce sujet Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, *op. cit.* p. 84-96 et p. 203-207.
[5] « Usages esthétiques du retour des personnages », art. cit. p. 156.
[6] *Ibid*. p. 158.
[7] *Ibid*. p. 155.

quelques mots. Dans *Melyador*, Hermondine évoque le prestige du roi de Bretagne (v. 1758). De même, dans *Les Merveilles de Rigomer*, un hôte s'empresse de rappeler à ses enfants la noblesse des compagnons d'Arthur (v. 2935 *sqq*.). Les exemples de ce type sont nombreux et présents dans tous les romans qui mettent en scène l'univers arthurien. Qu'ils apparaissent dans le discours de personnages différents tend à les rendre véridiques et les érige en connaissance partagée.

La logique du ressassement se développe aussi de manière plus évidente encore, et plus efficace, au niveau de la composition du récit. Diverses formes d'*amplificatio* conduisent le roman médiéval à se répéter, à faire répéter par diverses instances les actes qui doivent marquer les mémoires. Ce système d'échos et d'enchâssements, propice à l'élaboration et à la propagation d'une légende, se fonde notamment sur les récits des actants secondaires, amenés à l'issue d'une aventure à relater devant la cour les prouesses dont ils ont été témoins. Qu'ils aient été libérés ou vaincus, leur récit prend toujours la forme d'un éloge dont le texte propose plusieurs versions. Dans le roman de Froissart, Melyador doit défendre la demoiselle de Montrose que quatre chevaliers veulent dépouiller de son héritage (v. 9932 *sqq*.). La voix conteuse s'étend une première fois sur l'action d'éclat du Chevalier Bleu. Bien plus tard dans le roman, elle explique que la demoiselle de Montrose a raconté son histoire à Florée qui la rapporte à son tour à Hermondine (v. 14525- 1559). Une quatrième étape est évoquée à la fin du discours de Florée selon laquelle la nature de l'exploit doit être connue jusqu'à la cour du roi Arthur (v. 14555). Se propagent ainsi à l'intérieur de la diégèse les exploits des héros qui par la narration répétée de leurs actes accèdent au statut de légende. L'événement narré s'est réellement produit dans l'univers intra-diégétique, a été ressassé par le texte, mentionné dans le discours de plusieurs instances, y compris la voix conteuse. La seule réserve que l'on puisse émettre est que le temps qui s'est écoulé entre la réalisation de l'action d'éclat et la circulation de son récit est très bref, trop pour que s'estompe la version originale de l'histoire. L'« effet de légende » implique en effet que l'appropriation du récit par ses multiples narrateurs fasse émerger quelques contradictions de sorte que la vraie histoire, transformée ou noyée parmi ses adaptations, ne soit plus accessible[1]. Il demeure que par le biais de cet « effet de légende » une forme du retour du personnage se met déjà en œuvre à l'échelle du roman et ajoute au nom du personnage en question une aura particulière.

Selon qu'on se positionne à l'échelle d'un récit ou de l'ensemble des romans, le personnage arthurien pris dans une esthétique du retour peut donc subir deux inflexions qui le

[1] *Ibid*. p. 157.

modifient en profondeur. La première consiste à faire de lui non plus un personnage littéraire dont nous suivons la progression particulière mais un héros de légende identifié par un acte extraordinaire senti comme véridique. Pris dans les discours d'autrui, duquel il tient son prestige et son image sociale, ce personnage voit son identité basculer presque intégralement dans la sphère publique. Le personnage en tant que sujet, déjà peu développé dans les narrations médiévales, en est réduit à un objet d'admiration sur lequel se cristallisent les aspirations et les idéaux de sa communauté. La seconde inflexion vient de ce que l'unité du personnage, menacée par de multiples incarnations parfois contradictoires dans des récits différents, nécessite un travail d'interprétation de la part du lecteur. En tant qu'il en vient à concentrer diverses valeurs symboliques au fil de ses apparitions dans les textes, le personnage dépasse sa nature d'actant du récit pour devenir une figure mythique[1].

Il ne s'agit plus pour l'auteur de mettre en scène un individu fictionnel singulier dans une intrigue particulière mais de véhiculer, au moyen d'un protagoniste bien connu et de jeux de convergences et d'écart, un contenu signifiant. La figure d'Arthur, pour reprendre notre exemple, peut ainsi aussi bien selon la façon dont elle travaillée traduire l'idéal fantasmé et parfois nostalgique d'une classe sociale, une crise idéologique générée par les contradictions inhérentes à la fonction royale, et l'avenir incertain d'une littérature à succès sur le déclin. Le simple nom propre, s'il reste le même, peut donc renvoyer à des référents bien différents et exiger du lecteur différentes postures. Sa permanence et sa stabilité ne doivent pas masquer la souplesse d'un référent que l'auteur est toujours libre de s'approprier comme il l'entend, et les effets que la reprise en elle-même, indépendamment des choix poétiques de l'auteur, peut avoir sur sa réception.

d) Noms issus d'autres sources

Une fois étudiés les noms réalistes et ceux relevant de la tradition arthurienne dans laquelle s'insèrent volontairement les romans à l'étude, restent les noms propres que nos auteurs puisent à d'autres sources, à d'autres formes littéraires[2]. Quatre héritages sont sollicités par nos auteurs dont deux, la Bible et la mythologie antique, signalent le goût du

[1] Pour Dominique Boutet, sur les trois critères définitoires du mythe littéraires posés par Philippe Sellier, seuls deux valent pour le roi Arthur : la saturation symbolique et l'éclairage métaphysique (*Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, *op. cit.* p. 12). Il manque d'après lui la structure concentrique, « le tour d'écrou » selon l'expression de Philippe Sellier (« Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit. p. 122), qui permet aux récits qui le mettent en scène de former un véritable ensemble. Nous partageons cet avis même s'il nous semble que pour ce qui est des romans l'écriture palimpseste et fondamentalement intertextuelle des auteurs médiévaux articule les textes entre eux et donne à l'ensemble une sorte d'ossature.

[2] Il s'agit surtout d'anthroponymes.

Moyen Âge pour les procédés stylistiques reposant sur l'autorité. Les deux autres types de références sont plus proprement littéraires et montrent d'une part l'influence et l'interférence de formes littéraires et de tonalités allogènes au roman arthurien, d'autre part l'omniprésence lors du processus de création des auteurs médiévaux qui ont fait son succès. Deux traitements de ces diverses sources sont aussi à distinguer. Pour nourrir son œuvre et rompre l'uniformité de l'univers fictionnel arthurien, l'auteur peut utiliser des noms étrangers à sa matière et les employer pour désigner certains des actants de la diégèse, donnant ainsi l'impression que plusieurs univers fictionnels s'entremêlent, ou utiliser des noms fameux relevant d'autres traditions non pour les inclure dans l'intrigue mais pour en faire l'instrument d'une comparaison en faveur de son héros.

(1) Ancrage du récit dans une tradition, une matière

Les personnages intra-diégétiques dont le nom n'évoque ni l'univers arthurien ni une inspiration réaliste sont assez peu nombreux au regard de la quantité d'actants mobilisés par nos romans. Ils n'occupent jamais la fonction de protagonistes et s'inscrivent dans des aventures stéréotypées auxquelles ils appliquent une certaine coloration.

Influences antiques et matière de Rome

Selon Philippe Sellier, parmi les cultures marquantes et les références les plus utilisées dans le monde occidental se trouve « la dyade Athènes – Jérusalem »[1]. Commençons par déceler dans nos romans les traces de la culture antique. Les personnages pourvus d'un nom inspiré de cet héritage font exception. Deux occurrences seulement ont été relevées dans deux romans différents qui toutes deux désignent des fées. Dans *Cristal et Clarie*, le héros, toujours en quête de celle qu'il a vue en rêve, rejoint un magnifique château en traversant une rivière grâce à une nef enchantée ensorcelée par la fée Jupiter (v. 1624). Cette « dievesse » (v. 1625) dotée de grands pouvoirs est aussi la cousine des trois plus belles femmes du monde, dont l'une, Narde, est de lignage troyen (v. 1830). Une autre encore, dont l'ascendance n'est pas précisée, porte le nom d' « Olinpa » (v. 2616)[2]. Le nom de la fée, l'origine troyenne de la première cousine, et le nom « Olympe » présent dans la désignation de la seconde créent un faisceau mythologique qui jette un éclairage original sur des motifs classiques du roman courtois. Le pouvoir des fées et la beauté des demoiselles de noble naissance[3], toutes

[1] Qui constitue selon lui le panthéon culturel occidental. Voir « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit. p. 115.
[2] La troisième est Clarie, héroïne du roman.
[3] Voir Marie-Françoise Notz, « Les fées dans le roman de *Cristal et Clarie* », art. cit.

richement vêtues, se trouvent nimbés d'un éclat antique prestigieux quoiqu'en décalage. L'attribution du nom Jupiter à un référent féminin ainsi que la faible exploitation que fait le récit du merveilleux dans ce passage laissent en effet le lecteur sur sa faim.

Plus littérale est la reprise opérée par l'auteur de *Melyador* lorsqu'il prétend que les trois fées qui ravissent Sagremor dans la forêt sont au service de Diane. Tout commence comme une apparition classique de fées, rayonnantes et tout de blanc vêtues :

> Entrues qu'ensi se dementoit
> Saigremor, il regarde et voit
> Trois dames la en sa presense
> Si garnies de reverense
> Et de biauté c'a grant merveilles.
> Les cotes ne sont pas vermeilles,
> Verdes, blewes ne mi parties
> De quoi elles furent vesties,
> Mais estoient lors toutes blances
> A replois et a longes mances
> Qui jusques a terre batoient. (v. 28778- 88)

Les trois femmes souhaitent emporter Sagremor avec elles. Le chevalier accepte, et la voix conteuse nous apprend alors que les « fées » annoncées au début de l'épisode (v. 28367) sont en réalité « nimphes et pucelles/ a Dyane » (v. 28824-25). La convocation de Diane donne lieu à un syncrétisme qui enrichit le motif de la fée. Celles représentées dans le texte relèvent de la magicienne celte de par leur blancheur merveilleuse, de la fée de type morganien[1] qui ravit les hommes, et de la déesse antique. La fusion de ces traditions, assurée par le glissement lexicologique de la fée à la nymphe, est aussi encouragée par d'autres motifs du roman. Sagremor s'est perdu dans la forêt après avoir pris en chasse un cerf blanc (v. 28413 *sqq*.). L'animal, caractéristique du merveilleux breton[2], est aussi rattaché au mythe de Diane par la figure d'Actéon[3] que la déesse transforma en cerf. Le cerf, que chasse aussi Camel de Camois avant d'arriver aux portes de celle dont il tombe amoureux, et qui surgit devant Sagremor alors qu'il pense à la jeune Sébillette, peut être lu comme le symbole du désir des deux personnages. Associé à une pensée ou une rencontre courtoise, rencontré par des héros que la démesure et l'excès caractérisent, l'animal sert en quelque sorte de médiation entre le chevalier et l'objet de son amour[4]. La chasse que donne Camel au cerf est un échec. Le jeune

[1] Voir Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.
[2] On en rencontre de semblables dans *Les Merveilles de Rigomer* (v. 7608-56), dans le lai « Guigemar » (v. 76-144), et dans *Floriant et Florete* où le cerf ramène Floriant sur le point de mourir à Morgane (v. 8181- 8802).
[3] Voir Laurence Harf-Lancner, « La chasse au blanc cerf dans le *Méliador* : Froissart et le mythe d'Actéon », *Marche romane*, 30, 1980, p. 143-152.
[4] C'est déjà le cas dans « Guigemar » dont le héros quitte la cour à cause de son incapacité à aimer puis, blessé au cours de la chasse, se trouve soigné par la demoiselle qui lui est destiné. Marie de France montre avec

homme n'épouse pas celle dont il est épris, et meurt de la main de son rival. Celle de Sagremor continue par delà les seuils du roman, sans que l'on sache s'il parvient à ses fins. La voix conteuse nous dit en effet à la toute fin du roman : « Elle estoit Sebille nommee./ C'est ceste pour qui Saigremor/ travillera le monde encor » (v. 30339-40). Faire apparaître le nom de Diane dans ce contexte enrichit la métaphore de la chasse tout en rendant son interprétation plus complexe. Ravi par les nymphes, Sagremor le chasseur devient Sagremor le chassé[1], comme dans le mythe antique, à la différence que c'est Diane en personne qui commande à ses nymphes d'emporter le jeune homme dans ses vergers. Le lien traditionnel entre la symbolique du cerf et l'initiation à la maîtrise du désir amoureux est maintenu et développé. La figure de Diane, déesse pudique, pourrait incarner la mesure dont manque Sagremor et qu'il doit apprendre pour devenir un véritable amant courtois. Aussi furtive que soit son apparition, simplement mentionnée au détour d'un vers, Diane suffit par son seul nom et les récits qui lui sont attachés à enrichir quelque peu une aventure pour le moins conventionnelle.

De la matière de Rome viennent aussi des noms de combattants, simples soldats, chefs militaires ou souverains, qui donnent aux batailles menées par Arthur un éclat antique. Richard Trachsler remarque ainsi que l'auteur de *Floriant et Florete* emprunte une partie de son personnel au répertoire du *Roman de Troie*[2]. Les noms de Philimenis, père de Florette, et de Netor, roi de Bulgarie figurent dans le roman antique. De nombreuses références extérieures à la diégèse sont aussi présentes dans le texte et encouragent à établir un parallèle entre les deux matières : « Pâris » (v. 873), « Priam » (v. 885), « Troïlus » (v. 876), « Alexandre » (v. 227), « Achille » (v. 875), « Darius » (v. 225) et « Éneas » (v. 887). Les toponymes « Troie » (v. 871), « Athènes » (v. 4606), ou « Rome » (v. 107) renvoient aussi à la matière antique. Se mêlent ainsi à l'univers arthurien aussi bien des références antiques extra-diégétiques que des personnages et des lieux qui prennent véritablement part à l'intrigue.

Une mixité comparable est à l'œuvre dans *Claris et Laris*. Les toponymes référant à la terre d'origine ou au royaume de personnages sont particulièrement évocateurs : « Babylone » (v. 5897), « Carthage » et « Thèbes » côte à côte (v. 4839). « Rome » et la « Grèce », comme dans le roman de *Floriant et Florete*, intègrent toutes deux l'espace de l'intrigue. *Claris et*

---

beaucoup de soin comment la blessure du cœur s'ouvre et s'aggrave au fur et à mesure que celle que s'est infligé Guigemar par sa propre flèche cicatrise (v. 261-542).

[1] Voir Laurence Harf-Lancner, « La chasse au blanc cerf dans le *Méliador*: Froissart et le mythe d'Actéon », art. cit. ; et Sylvia Huot, « Unruly bodies, unspeakable acts : Pierre de Béarn, Camel de Camois, and Acteon in the writings of Jean Froissart », *Exemplaria*, 14, 2002, p. 79-98. Sylvia Huot compare le traitement de la figure d'Actéon dans toutes les œuvres de Froissart.

[2] Voir notre note 1 p. 242.

Laris ne se limite toutefois pas à la mention de quelques noms fameux, ni à l'usage sporadique de noms connotés pour désigner ses personnages. Rome toute entière y est placée sur le devant de la scène. L'empereur romain Théreüs, dont le nom porte la marque du nominatif latin, s'énerve de voir les conquêtes arthuriennes mordre sur le territoire de Rome et veut reconquérir ce qui lui a appartenu. Le terme « interférence » ne convient guère en pareille situation dans la mesure où il est moins question de mêler deux univers fictionnels que de les faire s'affronter, comme si deux traditions ne pouvaient cohabiter pacifiquement, comme si l'une devait nécessairement prouver sa supériorité sur l'autre. Sur le plan de l'intrigue, rien n'annonce l'entrée en scène de l'empereur de Rome, qui n'entretient aucun lien avec les héros du roman. La voix conteuse nous informe brusquement qu'un messager s'est rendu à Rome :

> Mes aus Romains est avenue
> Une merveilleuse nouvele
> Qui ne lor fu mie moult bele
> Car on lor a fait asavoir
> Que rois Artus devoit avoir
> France, la tres nobles, conquise
> Et amenee a sa devise
> Et bien dusqu'a .x. roiautez,
> Et que trop aimoit loiautez
> Et preudomes environ soi,
> Et nus ne se prenoit a soi
> Qu'au desus en poïst [venir].
> Ne le pooit contretenir
> Chastiaus ne bours ne fermeté,
> Ne par yver ne par esté. (v. 5678- 5692)

La division géopolitique nettement exprimée en l'espace de quelques vers se renforce d'un jeu d'oppositions concernant les mœurs et les comportements des forces en présence. Si Arthur est un conquérant sur lequel la victoire est impossible, il est surtout un souverain réputé pour sa loyauté et pour aimer s'entourer d'hommes de qualité. À l'inverse, dans les propos de la voix conteuse comme dans ceux du roi de Bretagne, l'appétit de conquête des Romains fait l'objet d'une sévère critique. Ils sont accusés de convoitise par le narrateur (v. 5673-77) qui leur reproche de vouloir s'approprier les richesses des rois et des souverains qu'ils parviennent à faire plier, propos qu'Arthur reprend à son compte. Selon lui, l'avarice guide les décisions de Rome qui n'agit que par appât du gain (v. 5811- 28). Et de conclure : « Ne veuill pas etre de lor ordre » (v. 5819). La critique virulente d'Arthur est d'autant plus intéressante qu'il reconnaît par ailleurs que son peuple et celui de Rome sont issus d'une même civilisation :

> Ja furent il des Troïens :

Lor viel ancestres et li miens
Furent d'une seule lignie.
Romulus fu, que que nus die,
Cosins Brutus qui ceste terre
Conquiste par droiture de guerre,
Ainsi conquist Romulus Ronme.
Pour ce ne vueille ge, c'est la some,
Que sor nous aient seignorage
Quant estret somes d'un lignage (…). (v. 5829- 38)

La relation entre Brutus et Romulus rappelle le *Roman de Brut* et manifeste une volonté d'assurer le prestige et la légitimité de la Bretagne fictionnelle en en faisant une descendante de Rome. Le roman va toutefois beaucoup plus loin. Dans le discours d'Arthur, la Bretagne n'est pas une extension de l'empire Romain, elle n'en est pas non plus la fille ou la descendante. Les vers suivants l'attestent :

(…) Brutus qui ceste terre
Conquiste par droiture de guerre,
Ainsi conquist Romulus Ronme (…)

Que Brutus et Romulus aient conquis leurs terres de la même manière crée plutôt un parallèle et invite à envisager les deux souverains comme des égaux. Par le jeu du lignage et la transmission des titres et des fonctions, Arthur et Théreüs, héritiers respectifs de Brutus et Romulus, seraient eux aussi égaux. Arthur l'exprime clairement lorsqu'il refuse de céder les territoires conquis et de reculer devant Rome.

La Bretagne n'est clairement pas subordonnée au pouvoir romain. Non seulement il semble qu'elle se soit émancipée de son modèle, mais il apparaît aussi qu'elle le dépasse. Les critiques faites à l'encontre de l'empire de Rome montrent une dynamique de conquête biaisée, un peuple corrompu, un empire décadent. La progression arthurienne, associée à un portrait moral flatteur, s'érige en modèle et supplante Rome dans son statut de civilisation de référence. Close sur elle-même, la capitale romaine semble tournée vers son passé, sans prendre conscience que changent les rapports de pouvoir. Les deux souverains en viennent rapidement à fixer la date d'un affrontement. Au troisième jour du combat, alors que les hommes d'Arthur ont l'avantage, est élevé du côté romain un étendard à l'effigie de Romulus, narrant les exploits du héros fondateur (v. 6616). Sentant qu'elle court à sa perte, Rome se tourne vers son glorieux passé pour y trouver quelques forces. C'est peine perdue, les compagnons de la Table Ronde font reculer les Romains jusqu'à leur bannière, pourtant gardée par plusieurs centaines de soldats (v. 6626). Vaincus, les Romains fuient, et avec eux Théreüs, qui abandonne derrière lui la figure de Romulus et le souvenir d'un éclat passé (v. 6850-64). Se donne à lire une *translatio* à rebours dans laquelle la Bretagne prend en charge l'expansion de son royaume par ses propres moyens, en revendiquant et en défendant

un héritage qu'elle fait entièrement sien, détachée de l'influence ou de l'idéal de la culture latine. En conquérant à son tour des terres que les romains avaient conquises et en vainquant leur armée, Arthur se montre digne de cet héritage et annonce une nouvelle ère faste pour l'Occident, non sous la domination romaine cette fois, mais sous la protection de la Bretagne. Le nom des combattants que Théreüs comptait à ses côtés encouragent encore cette lecture. Si « Théreüs » sonne comme un nom latin, ceux qui le soutiennent portent quant à eux plutôt la marque de l'épique[1]. Absents pour la plupart des index arthuriens mais largement recensés dans le répertoire de Moisan, ces noms mobilisés au moment des batailles, au sein de listes typiques du genre épique, superposent à la division Rome- Bretagne l'univers binaire des chansons de geste. L'opposition entre les deux camps et les deux matières n'en est que plus forte.

Croisements épiques

L'influence de la tonalité épique paraît toujours servir la même fin. Les noms épiques[2] sont convoqués en nombre lorsqu'il s'agit d'énumérer les troupes et les alliances en présence lors d'un conflit[3]. Ils désignent des personnages secondaires, souverain, sénéchal ou simple soldat, qui se battent aux côtés de l'ennemi d'Arthur. Cet ennemi est lui-même caractérisé par un vice moral, à l'image de ce que nous avons observé sur l'avarice romaine dans *Claris et Laris*. Quel que soit l'adversaire et quelle que soit son origine, l'ennemi qui nécessite qu'on lève des troupes pour le vaincre est coupable d'une faute ou d'un vice particulier qui se distingue du motif arthurien de la mauvaise coutume. Dans *Floriant et Florete,* Maragot est coupable de convoiter l'épouse d'un autre, celle de son roi qu'il assassine, ce qui fait aussi de lui un sénéchal parjure. Dans *Claris et Laris*[4], Savaris, roi d'Espagne (v. 13662), s'éprend lui aussi d'une femme mariée, la reine Lydaine pour laquelle il assiège Toulouse. Ces actes ponctuels, motivés par le désir d'une femme ou des aspirations politiques, ont peu en commun avec la mauvaise coutume arthurienne définie comme « une habitude », « un usage collectif ayant force de loi » et exigeant le paiement d'une « taxe »[5]. Ils ne conduisent pas à un progrès

[1] Ladas, Arcelas de Thèbes, Aaron de Comenie, Calon de Sicile, Celidas de Pouilles, Celidon de Grèce, Corsabrin de Turquie, Dalon de Larissa, Datis de Toscane, Datois de Babylone …

[2] Nous identifions comme tels ceux qui apparaissent principalement dans des chansons de geste que répertorie Moisan et qui donnent lieu à de nombreuses entrées dans son index alors qu'ils ne se rencontrent pas (ou peu) dans les index et dictionnaires traitant les romans et la matière arthurienne (Flûtre, West, Bruce).

[3] Sur l'organisation de ces noms en corps de troupes voir p. 425 *sqq.*

[4] Pour une liste des autres motifs épiques que les seuls noms que nous traitons ici voir les annexes de l'étude de Corinne Pierreville, *"Claris et Laris", somme romanesque du XIII^e siècle, op. cit.*

[5] Philippe Ménard, « Réflexions sur les coutumes dans les romans arthuriens », *Por le soie amisté…, op. cit.*, p. 357. Cette définition se complète des éléments suivants : « Elle n'est pas seulement une antiquité provenant

civilisateur qui briserait une règle inique instaurée en des temps immémoriaux mais relèvent plutôt du domaine de la traîtrise et de la faiblesse morale que doit corriger le monde arthurien. Apparaissent systématiquement du côté du droit et de l'ordre Arthur et les membres de la Table Ronde. À l'opposé, au cœur de la critique et appelés à être vaincus, se trouvent toujours des êtres et des troupes dont les noms se retrouvent par la plupart dans l'index de Moisan (où ils renvoient à plusieurs référents, signe de leur fréquence d'emploi dans l'épique) et provenant de régions orientales. Dans *Claris et Laris*, Savaris vient d'Espagne et est soutenu par Jonas, Lemprés et Delis. Dans *Floriant et Florete*, Maragot est originaire de Sicile et rassemble autour de lui Filimenis, Cador, Cornicas, Felitoé, Geremie, Jonas, Natalon, Netor, Porrus d'Athènes, Santipus, Sathans, Cordroué, roi Sarrazin et Soudan (le Sultan), chef des païens venus assiéger Rome. Rien ne caractérise ces actants ni ne les différencie[1] quel que soit le récit envisagé. Il ne s'agit pas ici de reprendre un référent, de faire reparaître un personnage. Seuls les noms sont retenus pour générer une impression de lecture particulière et enrichir l'interprétation du texte. Largement connotés, si l'en croit leur exploitation par la chanson de geste et leur absence du répertoire romanesque, ils contribuent par leurs sonorités à valoriser l'entreprise d'Arthur dont ils font par contamination générique une sorte de héros épique.

La tonalité épique des textes tend à se diluer dans l'ensemble de l'œuvre de sorte que des noms de cette consonance[2] se retrouvent aussi en dehors des contextes belliqueux. De manière générale dans *Claris et Laris* tous les adversaires auxquels s'opposent les hommes d'Arthur portent des noms évocateurs. Citons « Ladas de La Rochelle » (v. 2843) qui enlève l'amie de Caradoc. Le roi « Tallas » du Danemark assiège quant à lui Urien (v. 16623 *sqq*.), aidé d'hommes nommés « Danemon », « Saladin », « Archelas », et « Baraton ». S'y ajoutent des opposants isolés qui agissent seuls et dont les noms semblent issus d'un même paradigme : « Dampnas », enchanteur de Brocéliande (v. 3298), « Matidas » (v. 4165), « Thoas » (v. 4412), « Bilas » (v. 10548), « Moderas » (v. 18229) ou encore « Saris » (v. 29770). Si certains de ces noms n'apparaissent pas du tout dans l'index épique de Moisan, comme « Dampnas », ou y apparaissent sous une forme légèrement différente, comme

---

d'un passé lointain et obscur. Elle possède un pouvoir auquel on ne saurait échapper, même si elle semble contestable. Pour l'abolir, pour la détruire, il faut d'abord commencer par la respecter et triompher des êtres qui la soutiennent et la défendent. » p. 361.

[1] Cela tient autant à leur nature épique qu'à leur petit rôle dans l'intrigue. Sur le personnage de chanson de geste voir François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e^ – XV^e^ siècle)*, *op. cit.* p. 86-90.

[2] Ils se terminent volontiers par des sonorités en –as et en –ois ou en –is, ce qu'on ne rencontre pratiquement jamais dans les noms arthuriens (voir p. 342 *sqq*.). Indépendamment des questions d'interférence générique, ces noms génèrent donc aussi probablement une impression d'exotisme.

« Moderas » qui fait penser aux formes « Mardras » ou « Modras » répertoriées par Moisan, leurs sonorités peuvent cependant les rapprocher des noms de tradition épique employés dans le roman.

L'influence épique se ressent surtout dans les choix de noms propres combinés à des motifs typiques du genre tels que l'énumération sous forme de listes des combattants[1]. La reprise se limite en général aux éléments nécessaires à l'élaboration d'une tonalité et ne cherche pas à acclimater un personnage ou un lieu particuliers à la matière arthurienne. Chercher une correspondance entre les référents épiques de nos romans et ceux portant le même nom dans des chansons de geste ne donne en général aucun résultat. Cela tient sans doute au fait que les noms propres repris désignent essentiellement des actants secondaires voire des figurants.

Lorsque le registre contamine également le protagoniste d'un roman, le travail de reprise semble en revanche plus soigné, sans que nous parvenions toutefois à faire correspondre avec exactitude le référent de notre récit et l'un de ceux, homonymes, recensés par Moisan. Le cas qui nous intéresse ici est celui de Floriant. À la recherche de reprises épiques, nous avons cherché chaque nom du récit *Floriant et Florete* dans l'index d'André Moisan[2]. Parmi la quinzaine d'occurrences relevées par le critique pour le nom *Floriant*, une en particulier a retenu notre attention. Le répertoire signale l'existence d'un Floriant comte d'Avallon dans la chanson *Gui de Nanteuil*, composée au XII^e^ ou au début du XIII^e^ siècle[3]. Notre héros étant élevé par Morgane puis reconduit près d'elle pour finir ses jours, le parallèle nous a paru intéressant. Il apparaît à la lecture de la chanson que les deux Floriant ont peu en commun, celui de notre roman étant le héros du récit, l'autre un actant secondaire pratiquement dépourvu de caractérisation et qui n'apparaît que le temps d'un épisode pour y mourir (v. 595 à 683). Le protagoniste de *Gui de Nanteuil*, en revanche, s'il porte un nom différent, présente de grandes similitudes avec notre héros. La mère de Gui, comme celle de Floriant, attire la convoitise des hommes mais fait montre malgré les nombreuses sollicitations d'une parfaite fidélité à l'égard de son époux. Pour arriver à leurs fins, les prétendants d'Aye tentent d'évincer Garnier, le père de Gui. De même dans notre texte, l'unique prétendant, Maragot, va jusqu'au meurtre pour conquérir celle qu'il aime. Gui comme Floriant sont enlevés jeunes et élevés par des êtres étrangers à leur monde – un roi

[1] Voir p. 425 *sqq.*
[2] Pour une étude de l'épique en général dans ce roman voir Florence Bouchet, « Les éléments épiques dans *Floriant et Florete* », art. cit.
[3] *Gui de Nanteuil*, James R. Mc Cormack (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1970. La chanson aurait été composée entre 1164 et 1207 (p. 128).

sarrazin pour Gui, la fée Morgane pour Floriant – qui les éduquent et les aiment comme leurs propres fils. Gui, dont les qualités se développent rapidement, est nommé sénéchal par son père adoptif. Floriant, montrant les mêmes dispositions, est quant à lui acclimaté à l'univers arthurien et devient un chevalier allié d'Arthur. Gui et Floriant partagent une enfance similaire, et s'emparent de la même mission lorsqu'ils apprennent chacun, une fois adultes et en mesure de se battre, le sort de leur père. Garnier a été tué par Milon, qui a ensuite épousé Aye. Elyadus a été tué par Maragot, qui souhaite épouser la mère de Floriant. Gui comme Floriant vengent leur père en affrontant son assassin (v. 25 pour Gui, v. 5562 pour Floriant). Notons ici que l'enfance et la vengeance de Gui sont relatées dans le premier texte du cycle, *Aye d'Avignon*[1], nommé d'après la mère de Gui. Deux relations hypotextuelles, relevant de deux textes différents mais appartenant au même cycle pourraient peut-être alimenter notre Floriant : la jeunesse de Gui narrée dans *Aye d'Avignon* d'une part, la renommée croissante de Gui qui le fait entrer à la cour de Charlemagne (comme celle de Floriant le fait entrer à la cour d'Arthur) ainsi que le nom et certaines caractéristiques de Floriant, issus de *Gui de Nanteuil* d'autre part. L'un donne au texte d'accueil son personnage principal, l'autre donne à ce même personnage son nom, un nom plus proche de l'univers courtois que celui de « Gui ». Il suffit pour s'en rendre compte de songer aux nombreuses demoiselles portant un nom formé sur un sème floral, et au couple que forment Floire et Blanchefleur dans le roman courtois dès le XII^e^ siècle. En outre, le petit rôle que joue Floriant dans la chanson de geste facilite une récupération. D'ascendance prestigieuse, il est un preux combattant :

> Il a en cheste vile .i. vaillant chevalier
> Qui a nom Florians, fix le conte Gautier,
> De l'antain Kallemagne, che ne puet nul noier,
> De la seror Bertain, la roïne au vis fier ; (v. 594-97)

Et la chanson, en plus de lui assigner une terre qui constitue un pont intéressant vers une autre matière[2], la place à la rime (v. 662 et 683) et en fait parfois une expansion caractérisante : « Florien qui teneit Avalon » (v. 683).

---

[1] *Aye d'Avignon, chanson de geste anonyme*, S. J. Borg (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1967, composée vers la fin du XII^e^ siècle ou au début du XIII^e^ siècle (p. 65-66).

[2] Dans l'analyse littéraire qu'il consacre à la chanson de geste, James R. Mc Cormack observe que *Gui de Nanteuil* mêle à des éléments exemplaires de la chanson de geste le raffinement et la vision de la société que l'on rencontre dans la poésie courtoise (p. 92). Il relève également deux motifs qu'il juge semblables à ce qu'écrit Chrétien de Troyes, p. 94-95. L'influence de la chanson de geste sur le roman a pu en être facilitée. Ces caractéristiques sont plus généralement celles de l'évolution du genre épique dont les textes les plus tardifs se nourrissent de sources diverses, dont le roman. Voir à ce sujet, sur un texte du cycle de Nanteuil mais postérieur à *Guy*, *Aye* et *Floriant et Florete*, Alban Georges, *Tristan de Nanteuil, Ériture et imaginaire épiques au XIV^e^ siècle*, Paris, Droz, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2006.

Venons-en aux limites de cette hypothèse. Il est clair que l' « Avallon » de la chanson de geste ne partage avec la référence arthurienne qu'un nom propre[1], et on ne peut penser que l'auteur ait pu confondre les deux toponymes, d'autant plus que celui de la chanson de geste, associé aux autres terres du personnage (Montpellier, Saint-Gilles, Valence et Avignon (v. 662)) n'a rien de féerique. On pourrait se dire que la reprise naît d'un glissement sémantique comme les aime le Moyen Âge, l'homonymie des deux lieux suffisant à établir un lien entre eux. Mais le lieu merveilleux où Morgane entourée de ses fées élève Floriant ne se nomme pas Avalon mais « Mongibel » (v. 568, 926, 993, 3592, 8274). Comme l'île féerique il permet à ceux qui y demeurent de vivre éternellement[2]. Situé sur une montagne, associé par la critique à l'Etna, il est un autre avatar de l'espace merveilleux éloigné du monde des hommes et non soumis aux contraintes du temps. Si les motifs de Mongibel et d'Avalon sont parents, la différence des toponymes montre que l'identification d'une reprise par le seul lien des noms pose problème.

Le parcours des textes et de leurs témoins manuscrits apporte encore quelques informations intéressantes. L'éditeur de *Gui de Nanteuil* indique que le texte nous est parvenu par des manuscrits postérieurs à la création de l'œuvre présentant un texte altéré par une lecture italienne, quand d'autres versions circulant en France aux XIII^{e} et XIV^{e} sont régulières[3]. Le manuscrit qui renferme *Floriant et Florete* a été conservé dans le sud de la France avant de rejoindre l'Angleterre et comporte quelques noms propres en langue d'oc[4]. Quelques éléments textuels que nous avons déjà évoqués rapprochent aussi ce texte de l'Italie[5]. Le choix de Mongibel pour situer le monde morganien, déjà fréquent dans la littérature de cette époque[6], est ici à repenser par rapport à la Sicile, véritable épicentre du roman[7]. Les manuscrits des deux textes ayant séjourné ou circulé dans des régions voisines, et les manuscrits aussi bien que les intrigues étant marquées par l'Italie, il est peut-être possible

[1] Contrairement aux cas étudiés par Dominique Boutet dans « Au-delà et Autre Monde, interférences culturelles et modèles de l'imaginaire dans la littérature épique (XIII^{e} –XV^{e} siècles », *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher (dir.), Orléans, Paradigme, « Medievalia », 2002, p. 65-78.

[2] Morgane enlève à nouveau Floriant et Florette, une fois leur fils né, pour les protéger de la mort (v. 8228- 30). Voir sur cette fin Sara Sturm-Maddox, « Arthurian Evasions: the End(s) of Fiction in *Floriant et Florete* », *Por le soie amisté…*, *op. cit.* p. 475-489.

[3] *Gui de Nanteuil*, éd. cit. p. 40.

[4] Éd. cit. p. XXI.

[5] La géographie et le contenu de l'intrigue, la reconquête du trône de Sicile (voir p. 253). La graphie d'A*rtu* en A*rtui*, que les éditeurs identifient comme une variante dialectale, pourrait-elle également constituer un argument ?

[6] *Floriant et Florete*, éd. cit. p. XXVII.

[7] On a pu voir que le royaume d'Arthur tend à se déployer vers l'Est dans ce roman comme dans celui de *Claris et Laris*, autre roman à tonalité épique. Passer d'Avalon à Mongibel contribue à cet effort. Voir Ruggero M. Ruggieri, « Morgain la fée en Italie : un personnage et un mirage », *BBSIA*, 1966, p. 170-171.

que l'auteur de *Floriant et Florete* ait eu connaissance de la chanson de *Gui* et qu'il s'en soit inspiré pour son propre roman.

Que retenir de ces hypothèses sur le fonctionnement d'une reprise ? S'il arrive qu'un nom propre se retrouve d'une œuvre à l'autre et que son référent ne soit pas seulement un actant secondaire ou un figurant, à moins que l'auteur ne cherche à intégrer son texte à un cycle ou un univers précis, le référent du texte d'accueil est différent de celui du texte source. Le phénomène de reprise, en ce sens, se montre plus complexe qu'il n'y paraît. Aux degrés de reprises identifiés en prélude à l'étude, il convient à présent d'ajouter la possibilité pour un auteur de puiser à une même source (texte ou cycle)[1] différents éléments qu'il combine ensuite et retravaille dans sa production personnelle. La reprise, dans ce cas, ne se mesure pas seulement à ce qui se perd, se gagne, ou se transforme dans le passage d'un récit à l'autre, mais nécessite que l'on s'interroge sur la possibilité d'agglomérer des éléments épars de l'hypotexte que l'hypertexte fusionne en un personnage à la fois hérité et nouveau. La construction de chimères, créations composites nées de la fusion de différents textes ou matières, pourrait être une piste supplémentaire pour l'analyse des motifs de reprises.

(2) « Pro-récits » éclairant la mise en place de l'intrigue

Distincts des reprises dont les référents prennent part à l'intrigue, certains noms propres désignent des références culturelles extérieures à la diégèse. Ces noms propres sont moins sélectionnés pour la tonalité qu'ils apportent à un passage que pour leur capacité à évoquer à l'esprit du lecteur un récit presque complet. « Pro-récits » selon l'expression de Richard Trachsler[2] ou encore « embrayeurs de narration » pour Véronique Léonard-Roques[3], ces noms propres ont vocation à établir une comparaison entre leur référent et le héros du récit en associant dans l'imaginaire du lecteur leurs histoires respectives. Deux approches sont privilégiées par les romans à l'étude, l'une consistant à diversifier les références pour offrir un portrait complet du protagoniste et annoncer les différentes étapes du récit, l'autre sélectionnant un trait de caractère du héros mis en perspective par une série de références partageant la même caractéristique.

[1] On pourrait imaginer le même procédé, l'auteur empruntant cette fois à différentes sources. Rien de tel ne nous apparaît dans notre corpus. Le Lancelot des *Merveilles de Rigomer* tient autant de Renouart que de Perceval, alliant ainsi deux personnages différents et deux matières, en plus de ce qu'il hérite de son propre passé littéraire, mais le nom reste celui de Lancelot et les influences décelées alimentent son personnage et le nourrissent et ne participent pas à l'élaboration d'un tout nouveau héros.
[2] *Disjointures – Conjointures*, *op. cit.* p. 25.
[3] « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », art. cit. p. 46.

Mise en abyme du récit

Dans *Floriant et Florete*, après avoir été élevé par Morgane qui lui a inculqué les savoirs nécessaires à tout chevalier, Floriant demande à parfaire son apprentissage auprès du roi Arthur. La fée lui offre une nef magnifique et enchantée pour qu'il puisse se déplacer. La voix conteuse s'attarde sur sa décoration (v. 843-923) et sur une tenture en particulier qui compte quatre panneaux, chacun représentant une scène mythique. Les quatre volets que contemple Floriant et qu'énumère la voix conteuse se succèdent de manière chronologique. Sur le premier pan sont représentés les quatre éléments, les étoiles et la mer. À cette figuration cosmique, qui correspond à la création du monde, succèdent les premiers temps bibliques. Là apparaissent les premiers noms propres :

> Et après, en l'autre partie,
> Iert Adan et Evain escris :
> Si com Dex forma paradis,
> Par lor orgueil les jeta fors,
> Comment il engenrerent lors
> Abel, lor premerain enfant,
> Qui fu preudon tot son vivant
> Et puis, si com Caïns fu nez,
> Qui tant fu fel et forcenez
> Et plains de grande mesprison,
> Que il ocist en traïson
> Abel, qui ses freres estoit. (v. 859-69)

Le troisième panneau (v. 870-94) rompt avec cette ère et accumule les références antiques. Vingt-cinq vers sont consacrés à la fondation de Troie, à la guerre que déclenche l'enlèvement d'Hélène par Pâris, et au voyage d'Énée. La dernière partie de la tenture (v. 895-920) met en scène une quatrième époque pratiquement contemporaine du héros et du lecteur et dépeint le dieu Amour armé de son arc et de ses flèches. Près de lui, Tristan et Yseut profitent du cadre idyllique d'un verger, entourés de dames et de demoiselles s'adonnant aux loisirs promus par la culture courtoise :

> D'une part de l'arc ce m'est vis,
> Siet Tristan et Yseut la Blonde,
> En entour iaux a la reonde
> Sont roses fresches et noveles,
> Citoles, harpes et vieles,
> Salteire, rotes, armonies
> Et sauteles et sifonies,
> Dames bien fetes et puceles
> Courtoises, avenanz et beles,
> Chascune sert de son mestier,
> Et si ne s'en font pas proier. (v. 910-20)

Cette « courtine » (v. 921), qui donne lieu à une longue *ekphrasis*, inscrit l'intrigue qui nous est contée dans une chronologie qui la place en position d'héritière des œuvres antiques, le monde dans lequel se meut Floriant étant tout à fait reconnaissable dans la dernière scène décrite. Qu'il s'agisse d'une tenture, donc d'un textile, renforce encore ce lien. En tant que mise en abyme du texte, la courtine montre par la présence au sein d'un même tissu de différentes histoires que la littérature s'élabore par la succession de différentes productions faites d'une même étoffe, sans solution de continuité. De même que les quatre scènes renvoyant toutes à des époques différentes s'enchaînent sur la tenture et se composent d'un matériau unique, de même les œuvres auxquelles fait référence l'auteur et qui sont susceptibles d'inspirer sa réalisation personnelle sont perçues comme un seul et même vaste texte[1].

Là ne s'arrête pas l'intérêt du passage, qui se donne également à lire comme le programme de ce que s'apprête à vivre le protagoniste[2]. Trois des scènes représentées sur la tenture entretiennent un lien avec l'histoire personnelle de Floriant. Ainsi, dans le second panneau, la trahison de Caïn fait écho à celle de Maragot, sénéchal traître qui assassine son roi, Elyadus, le père de Floriant. Que la voix conteuse choisisse des termes anachroniques pour décrire le fratricide accentue le parallèle. La caractérisation d'Abel, qualifié de « preudon » (v. 864), sied à Elyadus, roi courtois et noble d'âme au début du récit. Symétriquement, le « fel » et la « mesprison » de Caïn (v. 866 et 868) dénoncent le crime et le comportement de Maragot, qui tue un innocent par convoitise. Le parallèle entre la trahison du frère et celle du sénéchal, lié à son roi par une relation de loyauté et de confiance unique au sein de la cour, souligne la gravité de l'assassinat perpétré par Maragot. De la représentation de la guerre de Troie qui nous est donnée, plusieurs éléments annoncent également les aventures à venir. Le couple formé par Pâris et Hélène fait penser à celui de Floriant et Florette, issus de camps opposés, Florette étant la fille d'un des soutiens de Maragot. La description des héros dans la bataille annonce celle des v. 3760 *sqq*. dans laquelle la bravoure de Floriant est au premier plan. Hector, Achille, Diomède et Troïlus, preux au combat,

[1] Voir Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 192 *sqq*. L'ekphrasis est « depuis l'Antiquité, le lieu privilégié de la mise en abyme ». Voir aussi Romaine Wolf-Bonvin, Textus, *de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval, Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998.

[2] *Ibid*. p. 106 *sqq*. Les motifs de la tente d'Alexandre dans le roman qui lui est consacré renvoient également à l'histoire du personnage. Y sont représentés aussi bien des territoires que des hommes dont Hercule, qui est donné comme modèle d'Alexandre, comme Hector ou Achille, représentés sur la tenture, le sont pour Floriant.

préfigurent les talents guerriers du jeune homme[1]. Les lances et les épées, ainsi que la violence des coups, apparaissent aussi bien dans la représentation mythique que dans les scènes épiques qui prennent place au sein du roman. Tout comme le récit mêle tonalités épiques et courtoises, la courtine elle aussi passe d'un registre à l'autre. Mobilisant les *topoi* de la *reverdie* et de la *fin'amor*, le quatrième pan de la tenture annonce cette fois l'initiation amoureuse de Floriant, placée sous le double patronage du dieu Amour, dont lui et Florette auront bientôt à subir les assauts (v. 3454 *sqq*.), et de Tristan et Yseut, personnages fameux dont l'amour empêché a malgré tout trouvé à s'épanouir. Comme eux, Floriant et Florette s'éprennent l'un de l'autre alors que des raisons politiques l'interdisent. Comme eux, ils se rencontrent en cachette et sont découverts une nuit dans un verger par un nain, au service dans notre roman du père de Florette (v. 4400-4500)[2]. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de mettre le lecteur, pour peu qu'il soit habile et perçoive les allusions d'entrée de jeu, dans le secret de ce qui va se dérouler. La description de la courtine nous est donnée au moment où Floriant quitte Morgane et prend le chemin de l'aventure. Pour lui, tout reste encore à faire, il lui appartient de tisser sa propre histoire.

Voyageant ainsi sous la tutelle de grands noms des mythologies chrétienne, antique et courtoise, Floriant tantôt réalise ce que prédit le décor de la nef, tantôt le récrit. Des trois pans en lien avec son initiation, un seul s'avère finalement programmatique : la bravoure de Floriant est sans égale, aussi bien lors d'affrontements épiques, qu'au cours d'aventures solitaires se déroulant dans le contexte arthurien de l'errance. Les deux autres tableaux donnent lieu à des réécritures. La trahison du père, dont Floriant n'a pas connaissance lorsqu'il contemple la tenture, lui est révélée par Morgane lorsqu'il est fait chevalier et Maragot, impuni et souverain usurpateur de la Sicile jusqu'à ce que Floriant apprenne son méfait, subit la justice de la main même de celui qu'il a fait orphelin (v. 5562). La persécution divine se mue en duel chevaleresque. Les amours compromises subissent elles aussi une transformation. Loin de se terminer par la mort des amants, comme dans la version du mythe de Thomas, ou d'être entachée par une série d'épisodes subversifs[3], comme dans la version de Béroul, la relation entre Floriant et Florette se solde par un mariage en bonne et due forme,

[1] De même, dans *Melyador*, Agamanor évoque ses souvenirs d'enfance, en particulier les galeries du château peintes sur ordre de son père et représentant la guerre de Troie et les exploits d'Hector (v. 21175), (v. 21260-21296). Séduit par le travail des artisans, le petit Agamanor apprend à peindre à son tour. Voir Michel Zink, « Agamanor peintre dans *Meliador* de Froissart », et « Les toiles d'Agamanor et les fresques de Lancelot », art. cit.

[2] De même, lorsqu'ils décident de repartir à l'aventure, un peu comme Érec et Énide, après leur mariage, ils font une première étape auprès d'un ermite qui leur demande s'ils sont mariés (v. 6880 *sqq.*), ce qui peut faire penser au séjour de Tristan et Yseut dans la forêt dans la version de Béroul, eux aussi hébergés et aidés par un ermite.

[3] On pense en particulier au serment et à la « chevauchée » de Tristan en lépreux.

reconnu par tous et enthousiasmant les foules (v. 6012 *sqq*.), de sorte que Floriant, en plus de recouvrer le trône de Sicile devient aussi empereur de Constantinople à la mort de son beau-père (v. 8032). Le couple donne en outre naissance à un nourrisson mâle dont les prouesses futures, à l'instant même de son baptême, ne font déjà aucun doute (v. 6508 *sqq*.).

Un processus similaire quoique nettement moins développé fournit à *Claris et Laris* une de ses premières scènes. Immédiatement après le prologue, après avoir brièvement présenté Lidaine, son époux, et le jeune Claris, les premiers mots du récit nous décrivent le jeune homme lisant dans un verger :

> En may, quant li orïeux crie
> Et li alöete s'escrie,
> Prent contremont l'air a chanter
> Pour les fins amanz enchanter,
> Et li soleus de ses raiz cuevre
> La terre pour embelir l'uevre,
> Claris en un vergier seoit.
> En un petit livre veoit
> La mort Tibé et Piramus
> Et come Hebé et Firamus
> Morurent d'amors voirement.
> Claris l'esgarde doucement,
> Que de lor dolor li ramembre.
> Forment plaint lors cors et lor membre,
> De lor mort durement li poise
> Et dist qu'Amours n'est pas cortoise,
> Quant tiex genz fet a fin venir ;
> Touz jours les deüst maintenir !
> Foux est qu'en amor met s'entente
> Si durement qu'il s'en repente ! (v. 155-174)

À nouveau, les références convoquées par le texte annoncent un élément de l'intrigue. Les noms de Pyrame et Thisbé et, dans une moindre mesure, le couple formé par Hébé et Firamus[1], placent d'emblée le personnage sous le signe des amours contrariées. Dans le roman, l'amour qui naît en Claris connaît en effet plusieurs obstacles. D'une part celle qu'il aime est à la fois une femme mariée, l'épouse du roi dont il est le serviteur, et la sœur de son ami le plus cher ; d'autre part cet amour, quand il est révélé à la jeune femme concernée, n'est dans un premier temps pas réciproque. La relation entre le jeune homme et les héros dont il lit l'histoire est encore renforcée par le contexte dans lequel prend place la scène de lecture. Alors que Claris, ému par le sort des amants que leurs sentiments a conduits à leur perte, estime qu'il vaut mieux se tenir éloigné de l'amour, tout dans son environnement concourt à ce que puisse se développer chez lui une intense passion. L'association du printemps, du doux

[1] Si Hébé est un personnage attesté de la mythologie grecque, nous n'avons pu identifier Firamus. Ce nom est peut-être une invention de l'auteur à partir de Pyrame, pour la rime et pour accentuer le parallèle entre les couples. La pertinence du couple Pyrame et Thisbé, dont l'amour est interdit par leurs pères respectifs, est en revanche bien évidente.

rayonnement du soleil et du chant des oiseaux sont propices à la naissance de sensations nouvelles. Ce but est affiché à même le texte : « Pour les fins amanz enchanter » (v. 158). Les remarques que se fait Claris au sujet de l'amour détonent en pareil contexte, dissonance qu'Amour s'empresse de corriger. Le dieu frappe Claris au cœur (v. 176-181) sans qu'il s'en rende compte. Les promesses de la mise en abyme ne tardent pas à se réaliser : Claris tombe amoureux de la reine seulement quelques vers plus loin (v. 217). Une entaille au doigt[1] (v. 275-280) rend cette fois bien concrète et visible la blessure qu'Amour lui avait infligée en secret, et les premiers symptômes se font simultanément sentir[2]. Le tissage entre la scène d'ouverture et la destinée du personnage se resserre ici encore. Ému en début d'intrigue par le sort de personnages ovidiens, Claris est à présent tourmenté par des maux décrits par le même auteur dans son *Art d'aimer*.

Sélection d'un trait du personnage

Plus fréquents sont les noms propres convoqués au fil du récit et sélectionnés en fonction de l'épisode dans lequel ils s'insèrent. Ces noms, aussi bien historiques qu'issus de la fiction, sont sollicités pour la parenté entre l'histoire qui leur est associée et celle que vit le personnage du roman. Il s'agit en particulier d'accentuer le temps d'un épisode un trait de caractère particulièrement saillant du personnage ou de souligner, par la mention de références marquées par une expérience similaire, la situation dans laquelle se trouve le héros[3]. Selon les cas, une ou plusieurs références peuvent apparaître, mais toutes servent toujours une comparaison en faveur des protagonistes du récit. Quelle que soit la référence mobilisée, elle a vocation à rehausser le personnage du roman, en particulier lorsqu'il est en conformité avec un type ou un idéal du roman courtois dont il devient alors la plus pure incarnation.

Dans *Cristal et Clarie* ainsi que dans *Floriant et Florete*, l'apparition des noms de Caïn et Abel sert à signaler l'exceptionnelle cruauté d'un ennemi, dont la violence illégitime est associée à un défaut moral. Nombreux sont les mauvais chevaliers affrontés sur le chemin de l'errance, mais peu sont comparés aux figures bibliques, ce qui en fait d'emblée les représentants les plus parfaits de leur classe. Dans *Cristal et Clarie*, la référence biblique surgit quand le jeune chevalier doit affronter un terrible géant (v. 739 *sqq*.) :

[1] Il est en charge de trancher la viande à la table royale. La scène donne lieu à une miniature reproduite sur la couverture de la thèse.
[2] À partir du vers 256. Un tourment nouveau donne lieu à un monologue intérieur : une douleur inconnue, le cœur qui bat la chamade sans raison, et un état de détresse inexpliqué.
[3] Voir Marie-Noëlle Gary-Prieur, « Les noms propres au figuré », *Le Texte et le nom…*, *op. cit.* p. 67-82.

« Dix et neuf pies a de stature,
Ainc ne veïstes tel figure,
Car il destruist tot cest païs.
C'est uns diables anemis
Del lignage Caïm par non,
Qui deus dona la mal(e)ichon,
Quant il ocist Abel, son frere,
Qui mout sainte creature ere. » (v. 765- 772)

La taille démesurée de la créature, son comportement destructeur et la double caractérisation de « diables anemis » préparent à la mention de la référence qui en l'occurrence ne s'inscrit pas dans une comparaison mais est convoquée en qualité d'ancêtre. Le terme « estracion » (v. 773) ainsi que la phrase « Mout est de malvaise rachine » (v. 778) accentuent la relation entre la créature du texte et la référence à laquelle le locuteur la rattache. Le mal se définit comme une tare qui se transmet par le sang, un ancêtre corrompu ne pouvant que transmettre ses vices à ses descendants. Tous les êtres malins que les différents narrateurs comparent à Caïn, par leur appartenance au même lignage, relèvent ainsi de la même famille. La régularité de la référence et le fait qu'elle soit convoquée de manière similaire dans plusieurs textes permet à l'ennemi du héros d'être intégré à un vaste ensemble dont les membres ont la même origine. Ainsi dans *Floriant et Florete*, le traître Maragot qui n'a rien d'un géant mais fait preuve d'une cruauté remarquable est lui aussi affilié à Caïn :

Bien sai qu'il lor vient de nature
Qu'il sont traïtor par droiture :
Quaïns fu leur ancïens peres,
Cil qui ocit .J. de ses freres,
Encor dure leur felonnie,
Leur fausseté, leur tricherie. (v. 233-38)

La « nature » et la « droiture » reprennent l'idée d'une tare atavique tandis que l'expression « ancïens peres » souligne la filiation entre Maragot et le premier criminel de l'humanité[1]. Remarquons également que les deux citations prennent chacune le temps de rappeler en quelques mots l'histoire de Caïn, preuve que le nom propre déclenche toujours le souvenir de son histoire. Dans le cas de *Floriant et Florete*, un second emploi du nom de Caïn concentre l'attention sur la trahison commise par Maragot. Après la première occurrence, qui apparaît au moment du meurtre d'Elyadus, alors que son fils n'est pas encore né, une seconde mention, encore accompagnée d'un résumé de l'histoire de Caïn, apparaît dans le texte, plus tard (v. 865). La représentation de Caïn sur la tenture de la nef qui permet à Floriant de mener à

[1] Le motif de la généalogie fonctionne d'autant plus dans cet exemple que le comparé, le sénéchal traître, est nommé. Dans *Cristal et Clarie*, le géant restant anonyme, la filiation semble moins réaliste, moins efficace. Le nom de Maragot, en outre, suggère déjà par ses sonorités et les éléments qui le composent un comportement mauvais, une basse extraction. Voir p. 368 *sqq.*

terme sa quête identitaire est ainsi un rappel direct du début du roman, que seul le lecteur, à ce moment de l'intrigue, peut comprendre.

Alors que la voix conteuse annonce le crime que s'apprête à commettre Maragot, une succession de noms propres renforce la gravité de l'acte tout en plaçant Elyadus au rang des plus grands souverains :

> Li rois Daires en fu murtris
> Et Julius Cesar occis
> Et Alixandre empoisonnez
> Et li rois Pepins enherbez
> Et Charles ses fils dechaciez
> Et Elyadus detrenchiez (…). (v. 225-230)

La multiplication des références prend une valeur emphatique et indique d'emblée que la voix conteuse s'émeut du sort d'Elyadus[1]. Sa partialité se manifeste aussi dans la construction même de l'énumération, faite de vers symétriques construits sur le même modèle. La variété des noms et des morts, le recours exclusif à la voix passive ainsi que l'attaque systématique du vers par la conjonction de coordination confèrent au passage une tonalité pathétique qui en fait une déploration du roi par anticipation[2]. Les figures convoquées suivent un ordre chronologique depuis l'Antiquité jusqu'aux carolingiens. S'il n'est pas explicitement question de filiation ou de lignage dans cet épisode, l'organisation des noms propres à la suite desquels apparaît le nom d'« Elyadus » place le père de Floriant en héritier des souverains cités. Cette lecture est d'ailleurs encouragée par la forme versifiée du texte qui, en plaçant les noms les uns sous les autres, le plus ancien se trouvant en haut de la liste, prend l'apparence d'un arbre généalogique et donne littéralement à voir une lignée de noms.

Les exemples à venir se limitent à établir une simple comparaison, sans chercher à attribuer au héros une ascendance fictive. Sans surprise, lorsqu'il s'agit de mettre en valeur les actions d'éclat de Melyador au tournoi de Tarbonne, ce sont Hector et Achille, que *Floriant et Florete* convoque aussi dans la description de la tenture, qui rehaussent ses qualités de chevalier :

> Onques Acillés ne Hector
> Ne fisent en leurs temps tant d'armes
> Qu'il en fist la devant les dames. (v. 18616-18)

Les références convoquées d'un texte à l'autre sont souvent les mêmes, que l'on retrouve d'ailleurs dans des contextes similaires. Cette récurrence accentue le lien entre le comparé et

[1] Voir note de l'éditeur, éd. cit. p. 15.

[2] Pour rappel, Maragot organise une partie de chasse au cours de laquelle il prévoit de faire mourir le mari gênant. La mort d'Elyadus, en plus d'être criminelle, est indigne : il est traqué comme une bête et son corps est déchiré (v. 249- 350).

le comparant, créant entre eux une forme d'échange qui affecte les deux parties. Si les références éclairent le parcours du héros et prennent une valeur programmatique, le héros influe aussi sur la référence en la faisant entrer dans le roman et dans le temps présent, temps de la lecture[1]. Le retour de la référence dans plusieurs récits renforce sa mise à jour, de sorte que deux définitions du temps sont amenées à cohabiter dans le même texte : un temps orienté fait d'évolutions perceptible dans le fait que le héros surpasse la référence, un temps du même éternel ou de l'éternel retour marqué par la référence, pérenne, qui ne fait que « rejouer le même drame », « en quête d'*inédit*, ou du moins de *variantes* »[2].

La référence, par la sélection d'un aspect particulier du personnage, rend aussi compte des différents traits de personnalité que le récit met en œuvre. Nous avons vu que comparer Melyador aux héros antiques de la guerre de Troie souligne sa compétence guerrière. Dans un contexte différent, il se compare lui-même à Narcisse. La référence sert ici à mettre en valeur Melyador l'amant épris[3] :

> Je ne sçai voir li quelz eut plus d'anoi
> En ce monde, ou Narcissus ou moy,
> Car Narcissus si morut pour amer,
> Dont li couvint sa dolour definer,
> Et je languis pour ce ne voi mie
> Celle qui est et ma dame et m'amie. (Balade 5, v. 12549-54)

Que la comparaison soit énoncée par le héros en personne et qu'elle prenne place au cœur d'une composition poétique personnelle énoncée sous la forme d'un monologue au discours direct renforce la nature courtoise et lyrique de la comparaison[4]. Le pronom « moy » placé à la rime se charge de focaliser l'attention sur Melyador, aux prises avec la naissance d'un sentiment amoureux matérialisé par le terme « anoi », rimant avec le pronom de première personne. Si l'auteur du poème hésite à déterminer qui de lui ou de Narcisse est le plus à plaindre, la syntaxe et la facture de la strophe s'occupent de laisser la référence en retrait.

[1] Voir Bénédicte Milland-Bove, « Figures bibliques et fabrique du personnage dans quelques récits de fiction des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, *op. cit.* p. 242- 253.
[2] *Ibid.* p. 252.
[3] Pour un autre exemple en contexte similaire voir p. 208-209, et les références que la voix conteuse mobilise lorsque Camel est tué par Melyador. Critiqué pour son orgueil et sa violence, le texte ne retient de lui à ce moment que le sort douloureux d'un jeune homme amoureux tué par son rival. Sur le goût de Froissart pour la figure de Narcisse dans ses écrits poétiques voir Didier Lechat, « *Dire par fiction* », *op. cit.* p. 331-334.
[4] Le choix de Narcisse est inattendu dans la mesure où il meurt pour s'être épris de lui-même et non d'une autre, et dans la mesure où les exemples d'amour courtois sont pléthores, qu'on acclimate des couples antiques comme le fait *Claris et Laris* avec Pyrame et Thisbé, ou que l'on cite des héros littéraires médiévaux comme Tristan et Yseut. Camel est aussi comparé à Narcisse : dans son cas l'interprétation est différente, si le jeune homme est sincèrement épris d'Hermondine, il est aussi critiqué pour son orgueil, ce qui le rapproche du personnage antique. Le choix de Narcisse, dont l'histoire porte sur le rapport d'un être à son image, est par contre intéressant dans la mesure où *Melyador* joue beaucoup sur la représentation et les erreurs d'interprétation qu'elle peut susciter (les personnages se déguisent, se représentent dans des peintures ou des poèmes qu'ils réalisent eux-mêmes).

Différentes facettes du chevalier sont ainsi mises en concurrence selon les besoins du roman[1]. La convocation de références évoquant des qualités différentes au fil du texte permet ainsi de valider l'accomplissement du personnage dans différents domaines, en l'occurrence l'amour et les armes. Complémentaires, elles redoublent les dénominations plurielles et contrastées que propose le roman pour étoffer son personnage[2].

En marge de ces références, que l'on peut qualifier de traditionnelles ou d'attendues, nous relevons une occurrence qui se distingue de celles étudiées en ce qu'elle apparaît dans le discours d'un berger et en ce qu'elle convoque des noms propres inhabituels. Dans *Claris et Laris*, alors que les deux chevaliers demandent à être logés pour la nuit, un berger les met en garde au sujet du propriétaire des lieux, expert en « mal ars » (v. 20754). Caïn n'est cette fois pas évoqué, bien que le personnage soit un mauvais chevalier typique. Ce sont des noms issus du *Roman de Renart* qui sont choisis, et que le berger cite d'un seul trait : « Tybers, Ysengris ne Renars/N'en sevent tant com il, par foi ! » (v. 20755-56). Le chat, le loup et le renard sont les personnages les plus habiles et les plus trompeurs du roman. Le décalage vient de la nature de la référence, qui ne relève en rien des mythologies chrétienne, antique ou courtoise promues par la culture curiale. L'écart n'est pas déplaisant et montre plutôt la souplesse du procédé. L'auteur, s'il maîtrise l'usage habituel de la comparaison comme on a pu le voir au début du roman, sait aussi adapter le procédé à celui qui en fait usage. Pouvait-on attendre d'un berger qu'il fît allusion aux *Métamorphoses d'Ovide* ou à la guerre de Troie comme le font aisément les auteurs ? Déléguer une comparaison que la voix conteuse prend d'ordinaire en charge à un personnage roturier et rural implique quelques ajustements. De là vient le changement de registre, et le passage d'une tonalité courtoise et de références prestigieuses à un point de comparaison plus modeste et qui, par l'écart qu'il génère, prête à sourire. Cette occurrence, la seule du corpus, montre la finesse de l'auteur de *Claris et Laris*, qui s'applique aussi bien à montrer son expertise dans le maniement des motifs et procédés traditionnels qu'à signaler de temps à autre sa capacité à détourner et rénover les lieux communs.

e) De l'efficacité de la reprise

La reprise telle qu'elle se présente dans les romans à l'étude est puisée à différentes sources. Les noms propres retenus, qu'ils soient historiques, bibliques ou littéraires, possèdent toujours un caractère légendaire qui leur donne un pouvoir évocateur particulièrement

[1] Voir Florence Bouchet, « Camel de Camois, anti-héros problématique », et Douglas Kelly, « Analogie et anomalie dans la description de chevaliers : la *diverse ordenance* de Camel de Camois », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, *op. cit.* respectivement p. 67-75 et p. 145-155.
[2] Voir p. 158.

efficace. La puissance de l'imaginaire qu'ils convoquent par leurs seules sonorités nous conduit à les envisager comme formant un seul et unique ensemble, que ces noms soient réalistes ou fantaisistes. La reprise a généralement vocation à rehausser les personnages de l'intrigue ou des objets qui se rapportent à eux mais il n'est pas exclu qu'elle apparaisse dans la description d'un lieu, bien que cet emploi soit plus rare. Le nom référence désigne quant à lui très majoritairement un être humain, qu'il soit fictif ou que son existence soit avérée. Seuls quelques toponymes sont parfois cités.

Apparaissant dans des contextes différents, dès l'*incipit* du roman aussi bien que dans le fil de l'intrigue, les reprises s'effectuent selon plusieurs degrés. Nos romans, qui en emploient tous d'une manière ou d'une autre, usent chacun de reprises différemment exploitées, plus ou moins altérées, et plus ou moins identifiables. *Claris et Laris* et *Floriant et Florete* montrent des approches similaires, liées à la tonalité épique développée dans les deux romans. *Melyador* partage avec ces deux récits des références de nature courtoise et dresse des parallèles entre son univers fictionnel et la réalité, ce que tendent aussi à faire *Les Merveilles de Rigomer* pour la description de l'Irlande, et *Floriant et Florete* pour celle de l'Italie. Le roman de *Rigomer* est en revanche le seul à ne proposer pour ses personnages que des reprises arthuriennes, les anthroponymes références extérieurs au monde fictionnel arthurien étant absents. *Cristal et Clarie* quant à lui ne fait aucune reprise arthurienne et inscrit son texte dans cet héritage par d'autres moyens. Quelques noms en particulier, comme le « Malpas » et « Caïn », associés à des motifs aisément reconnaissables attestent des connaissances et de la compétence de l'auteur et signalent une méthode d'ancrage particulière dans la tradition du roman courtois[1]. Si les références convoquées sont en général utilisées de la même manière par tous les textes, on voit néanmoins que tous ne mobilisent pas tous les types de reprises.

Mis à part les noms propres constitutifs de l'univers arthurien, il apparaît qu'aucun récit n'effectue de reprise complète de l'ensemble formé par le nom propre et son référent, la plupart se limitant à l'importation d'un nom auquel ils attribuent un nouveau référent, plus ou moins différent de l'original. Il est remarquable que les mêmes noms soient sélectionnés par plusieurs textes pour apparaître dans des contextes comparables. Le procédé de la reprise est manifestement à classer parmi les passages obligés du travail d'écriture, attestant par là même d'un patrimoine partagé par une communauté d'auteurs et de lecteurs, et permettant à l'auteur

[1] Nous renvoyons une fois de plus aux travaux de Géraldine Toniutti dans lesquels est développée l'esthétique de l' « implicitation », collages et adaptations d'hypotextes qui forment le corps d'un roman nouveau. Voir *Pour une poétique de l'implicitation…op. cit.* Les passages retenus par l'auteur de *Cristal et Clarie* reprennent souvent les hypotextes à l'identique, tout en prenant soin d'en retrancher les noms.

de montrer l'étendue de sa culture. La nécessité de satisfaire un horizon d'attente en partie défini par l'usage de procédés sentis comme indispensables se fait ici sentir. Ceci explique peut-être que nos auteurs ne s'écartent guère des habitudes en ce domaine, quand pourtant plusieurs de nos romans présentent des traits parodiques.

Que les mêmes noms reviennent d'un roman à l'autre signale aussi l'efficacité du procédé. S'ils sont sélectionnés, c'est qu'aux yeux de l'auteur ils peuvent être immédiatement identifiés de sorte que le lecteur comprenne, à la seule mention du nom, quel trait du personnage ou de l'élément comparé on souhaite faire ressortir. Quand il s'agit de références que le texte utilise pour comparer ses personnages, le fait qu'elles viennent systématiquement des mêmes sources (la triade mythologie biblique, antique, littéraire[1]) quand d'autres héritages sont totalement absents (le fabliau, le théâtre pour les textes les plus tardifs) contribue aussi à affirmer le genre dans lequel s'inscrit l'œuvre. En privilégiant des références dotées d'une certaine noblesse, loin de tout prosaïsme, l'auteur inscrit encore un peu plus son texte dans la culture curiale. Bannis de l'intrigue, les motifs bas et les noms les moins prestigieux n'apparaissent que de manière exceptionnelle, par exemple dans la bouche d'un berger.

Les noms propres importés subissent enfin des inflexions différentes selon qu'ils alimentent une reprise ponctuelle ou peu exploitée, ou qu'ils reparaissent dans plusieurs textes, associés à un même référent, bien identifiable. Le premier cas de figure s'apparente à l'intertextualité quand le second, montrant des liens plus serrés et plus travaillés entre les différents récits, relève plutôt de la transfictionnalité. Si la reprise ponctuelle ou superficielle travaille l'hypertexte par petites touches, le modèle transfictionnel va beaucoup plus loin et donne au texte d'accueil le cadre de son intrigue et ses personnages. Sont ainsi à distinguer dans notre corpus les noms empruntés propres à chaque récit ou dont l'exploitation n'est pas suffisante pour rendre leurs référents clairement identifiables, et ceux, proprement arthuriens, qui inscrivent quatre des cinq romans du corpus dans un même univers fictionnel.

2. Créations à partir de modèles

Lorsqu'ils ne sont pas repris d'autres textes ou d'autres univers, les noms propres convoqués dans l'intrigue semblent souvent créés à partir de modèles[2] qui prêtent aux

[1] Nous rassemblons sous ce dernier terme un peu maladroit les références fictionnelles qui ne sont pas antiques, comme Tristan et Yseut, ou les personnages du *Roman de Renart* cités dans *Claris et Laris*.

[2] Voir Michael Issacharoff et Lelia Madrid, « Nommer », *Littérature*, 97, 1995, p. 112- 125. Les auteurs, s'intéressant au geste particulier de l'écrivain quand il nomme un personnage, expliquent en quoi cette démarche

nouveaux noms leurs sonorités et leur construction lexicale, de sorte que les nouvelles créations puissent se fondre dans les paradigmes existants. Le roman fictionnel médiéval s'inspire de ce point de vue d'un usage en vigueur jusqu'au Haut Moyen Âge dans la tradition germanique selon lequel l'appartenance de plusieurs êtres à une même famille se traduit par la présence dans les différents noms de ses membres des mêmes racines et/ ou des mêmes suffixes[1]. De même dans nos romans, créer un ensemble de noms à partir de ceux rencontrés dans les œuvres précédentes signale une filiation directe entre les textes.

Si l'onomastique romanesque s'appuie sur une pratique réelle, le répertoire de noms exploité reste en revanche largement propre à la fiction. Les créations de nos auteurs trouvent exclusivement leur matière première dans le domaine fictionnel. Elles contribuent ainsi à développer le sentiment d'un monde cohérent et clos, parallèle à la réalité. Différents ensembles fragmentent cet univers par ailleurs solidement construit. Plusieurs modèles en effet se distinguent selon la manière dont ils contribuent à la création de nouveaux noms. Nous en dénombrons cinq dont l'utilisation varie selon les textes et les référents qu'ils servent à désigner. Pour inventer un nom, un auteur peut travailler sur le lexique et choisir une base lexicale féconde dans la tradition qu'il développe et modifie à sa guise, ou au contraire porter son attention sur quelques affixes qui unifieront un ensemble de noms hétérogènes. Il peut aussi sélectionner un sème particulier à partir duquel créer une suite de noms liés par des significations voisines. L'inspiration peut encore venir de la syntaxe, auquel cas l'auteur reproduit une construction particulière et donne naissance à une série de dénominations parfaitement symétriques. Le jeu des sonorités, enfin, semble aussi engendrer quelques noms, notamment par le biais d'associations phonétiques privilégiées.

a) Dérivés de noms identifiables

Rares sont les noms construits à partir d'autres dont ils semblent dériver. Trois anthroponymes de notre corpus entrent dans cette catégorie. Le nom de Melyador, héros du roman de Froissart, est très proche de « Melyadus », nom du père de Tristan, cité dans *Isaïe le Triste*, dans le *Tristan en prose*, ou dans *Guiron le Courtois*[2]. Melyadus et Guiron eux-mêmes sont mentionnés dans *Melyador* (v. 30 et 31), assurant que Froissart connaissait l'existence de ce personnage, au moins par la lecture de *Guiron*. D'autres chevaliers portant ce nom existent

---

créatrice recherche « l'originalité et la différence » p. 123. Ils prennent pour référence les poètes romantiques. On voit encore que la littérature médiévale fonctionne différemment.

[1] Voir Patrice Beck, « Discours sur l'anthroponymie (VI^e^-XVI^e^ siècles) », *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, t. IV, *op. cit.* p. 129.

[2] Nos recherches se fondent sur l'index de Flûtre et l'*Arthurian Names Dictionnary* de Bruce, *op. cit.*

encore. L'*Arthurian Names Dictionnary* en recense sept occurrences, dont les plus anciennes remontent aux *Prophéties de Merlin* et à la *Vita Merlini*. À ces exemples il faut ajouter un large choix de noms composés d'une racine « Mel-», comme « Meliadoc », qui désigne un chevalier dans *Érec et Énide*, « Meleagant », dans le *Chevalier à la Charrette*, « Melian de Lis », dans *Le Bel Inconnu*, *Claris et Laris*, *Durmart le Gallois*, *Érec et Énide*, et *Meraugis*. On pourrait encore allonger la liste d'autres variantes construites sur la même base. Le nom de Melyador, s'il est unique[1] et désigne un nouveau héros, n'a rien de novateur par rapport à l'onomastique arthurienne. Proche des noms que l'on rencontre dans les premiers textes arthuriens, plus proche encore de « Melyadus », qui apparaît dans les romans en prose plus tardifs, le nom de *Melyador* l'inscrit de plain-pied dans la tradition arthurienne et l'assimile à la fois aux personnages les plus anciens et aux actants les plus récents de la légende. Cette conformité au modèle onomastique arthurien est par ailleurs mise en valeur par la temporalité dans laquelle Froissart situe l'intrigue de son roman. Les aventures de Melyador se déroulent avant que les plus fameux chevaliers, tels Gauvain ou Lancelot, aient pu accomplir les prouesses qui fondent leur renom. Du point de vue de la diégèse, le nom de *Melyador* n'est pas le dernier d'une longue liste. Il fait au contraire figure d'exemple et se trouve par là même érigé en modèle.

La parenté entre les noms a pour principal enjeu de montrer que les héros portant un nom similaire sont bien issus d'un même univers. Elle permet aussi d'établir une comparaison entre les référents réunis par le même nom ou des noms proches. Tout comme le parcours de Melyador dans le roman fait de lui le meilleur chevalier des îles britanniques, son nom, par sa composition et sa signification, tend à faire de lui le plus éclatant représentant de la chevalerie. Mêlant un lexème superlatif (*melior*) au rayonnement d'un métal précieux, l'or[2], le nom de Melyador est une réalisation particulièrement réussie du paradigme en « Mel -». De ce point de vue, le nom propre est en totale adéquation avec le personnage qu'il désigne tant il incarne, comme lui, ce que sa classe peut produire de plus abouti. Reste à signaler que dans cette perspective, c'est la matérialité même du nom qui fait sa valeur littéraire et son efficacité dans le texte, en tant que les éléments qui le composent – les sonorités et le sens – manifestent

[1]À la différence des noms cités construits sur la même racine, celui-ci ne présente quel que soit l'index envisagé qu'une seule entrée, celle du roman de Froissart.

[2] Pour les sonorités finales, on peut aussi penser à Escanor, héros de Girart d'Amiens. L'idée de rayonnement se trouve aussi sur ses armes, formées d'un soleil d'or sur un fond bleu, qui lui valent le surnom de « Chevalier au Soleil d'or ». Voir sur cette désignation Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Soleil d'or, soleil noir. Des princes et de leur nom chez Jean froissart », *Froissart à la cour de Béarn, L'écrivain, les arts et le pouvoir*, *op. cit.* p. 63-72.

une compréhension parfaite par l'auteur de l'univers dans lequel il doit s'insérer[1]. Loin de se contenter de reprendre un nom prêt à porter, Froissart construit à partir de la matière première fournie par les noms de la tradition arthurienne un nouvel exemplaire qui peut être perçu comme la quintessence du nom arthurien, comprenant les sonorités qui apparaissent régulièrement dans ces noms[2], et véhiculant une symbolique autour de l'or et de la lumière que l'on a déjà pu lire dans la légende, cristallisée traditionnellement par le personnage de Gauvain.

Le second nom dérivé que nous avons identifié est formé sur le nom du mont Olympe dont la graphie est légèrement modifiée et auquel un *a* final est ajouté. La modification est minime et permet surtout de passer d'un toponyme à un nom de personnage féminin mis en scène dans le roman *Cristal et Clarie*. Olinpa est une des trois plus belles femmes du monde auxquelles Cristal doit transmettre le salut de leur cousine, la fée Jupiter. La formation du nom « Olinpa » entre immédiatement en relation avec le nom de la fée, aussi marqué par l'héritage mythologique antique. Cette relation entre les deux noms traduit en outre le lien familial qui unit les demoiselles. L'intégration du personnage à un paradigme ne semble pas être le but premier dans la création de ce nom, dans la mesure où les romans courtois n'exploitent pas l'onomastique mythologique pour leurs héros. L'établissement d'un réseau formé par les noms des personnages au sein du texte pose aussi problème. Les deux autres plus belles demoiselles sont nommées « Narde » et « Clarie », noms qui n'ont rien de commun avec les deux premiers.

Bien que l'origine du nom « Olinpa » soit transparente, l'usage qui est fait du modèle est très limité. La demoiselle ne tient en effet aucun rôle dans le roman. Sur les trois beautés, seule Clarie, que Cristal a vue en rêve et dont il s'est immédiatement épris, intéresse l'auteur. Olinpa ne bénéficie non plus d'aucune caractérisation remarquable, ce qui, associé à la pauvreté de son rôle dans l'intrigue, empêche le déploiement de l'imaginaire associé à son nom. Celui-ci sert principalement à conférer au récit un léger éclat merveilleux en soulignant par un nom divin la beauté de la jeune femme. Remarquons comme la création de ce nom contraste avec l'exemple précédent, qui exploite bien davantage ce que lui lègue son modèle. Comparé à « Melyador », le nom « Olinpa » paraît terne, dénué de la concentration d'imaginaires présente dans le nom du chevalier. Il n'est pas non plus activé par l'intrigue, qui ne cherche à confirmer à aucun moment le lien que suggère le nom d' « Olinpa » entre la

[1] Voir Yves Baudelle, *Sémantique de l'onomastique romanesque*, *op. cit.* pour qui un nom propre « réussi » se fond dans l'univers fictionnel sans se faire remarquer, p. 26. Le roman médiéval et le roman moderne, sur lequel travaille Yves Baudelle, semblent partager un point de vue similaire.
[2] Voir p. 342.

demoiselle et le mont olympien. Comme la jeune femme vit dans un val (« Valfondee » v. 2615) et non sur un mont ou une montagne, c'est plutôt l'inverse qui se produit. Contrairement à ce que fait Froissart, qui se sert du nom de son héros pour l'intégrer à l'univers fictionnel choisi pour son roman, et qui renforce sa signification et sa symbolique par ce qu'il fait vivre à son personnage dans l'intrigue, l'auteur de *Cristal et Clarie* ne cherche pas à utiliser d'une manière ou d'une autre le potentiel du nom « Olinpa ».

Le troisième nom dérivé est issu du même roman. Passevent est un cheval que possède Brias et qu'il offre une fois vaincu à Cristal. La base à partir de laquelle le nom est construit occupe la première moitié du nom et signifie le caractère exceptionnel du référent. La course rapide du destrier, plus impétueux que le vent, est mise en valeur. Le nom du cheval, rarement mentionné, apparaît justement pour souligner la pointe de vitesse de l'animal, portant Cristal vers son ennemi à toute allure :

> A tant es vos le chevalier,
> Qui vint poignant sor Passevent
> Et fiert en aus delivrement (…). (v. 4732- 34)

Le présentatif épique, le participe présent rimant avec le nom du cheval ainsi que l'adverbe « delivrement » qui véhicule lui aussi une idée de vitesse, soulignent la signification de « Passevent ». Proches de notre exemple, les noms de « Passelande », cheval d'Arthur dans le *Tristan* de Béroul, « Passebrueil », cheval de Tristan dans le récit que lui consacre la prose, et « Passavant », monture d'Ariste dans *La Venjeance Alixandre* et de Galeran dans *Galeran de Bretagne* attestent de la popularité de cet onomatème[1]. Le second élément de ces noms est surpassé (le vent), traversé et parcouru sans effort (la lande, le *brueil*), ou indique que le référent se déplace si rapidement qu'il se trouve *avant* en toute situation. L'idée de dépassement et de surpassement domine[2] dans notre occurrence comme dans celles relevées dans d'autres textes. La conformité du nom « Passevent » au modèle atteste que l'auteur de *Cristal et Clarie* ne fait pas toujours le choix de la marginalité.

b) Affixes productifs

Certains affixes permettent de générer efficacement une série de noms qui rendent le rôle de leur référent parfaitement lisible. L'adjectif « mal » entre ainsi dans la composition de noms de personnages et de lieux pour signaler le danger de l'aventure à venir, et prend place

[1] Selon Yves Baudelle : « radicaux exemplaires ». *Sémantique de l'onomastique romanesque*, *op. cit.* p. 76.
[2] La même structure se retrouve dans le nom de certains personnages comme dans celui de « Passe Beauté », jeune femme mise en scène dans *Guiron le Courtois*, ou de « Passelion », désignant un jeune homme dans *Perceforest*.

le plus souvent en tête du nom, séparé du reste de la dénomination par un espace. Ce procédé est ponctuellement utilisé dans trois de nos romans. Dans *Cristal et Clarie*, un mauvais chevalier du nom d' « Alimagot » fait régner l'injustice dans la forêt qui abrite son château. La forêt qui porte le nom de « Mal Pas » (v. 2875) apparaît comme l'extension du château, nommé « Mal Trepas » (v. 2876), lequel désigne explicitement l'horrible mort qui attend tous ceux qu'affronte Alimagot. Une occurrence semblable dans *Les Merveilles de Rigomer* rappelle une aventure vécue par Érec dans le roman que lui consacre Chrétien de Troyes[1]. Dans le roman de *Rigomer*, un mauvais chevalier nommé le « Mal Ostagier » (v. 9702) brise les règles de l'hospitalité en mettant à mort ceux qui demandent à se loger pour la nuit. Leurs têtes, après que le chevalier en a donné la cervelle à manger à son « Mal Ostoir » (v. 9570), sont plantées sur des piques. La redondance souligne comme dans *Cristal et Clarie* la cruauté du maître des lieux.

L'adverbe « mar » quant à lui est libre d'apparaître au début ou à la fin du nom auquel il s'agglutine, comme dans « Maragot », sénéchal traître dans *Floriant et Florete*, et « Antigomar » (v. 4039), chevalier coupeur de tresses dans *Cristal et Clarie*. Dans les deux cas, il s'agit d'actants qui brisent les codes, celui du service vassalique pour le premier, celui de la conduite courtoise pour le second.

c) Variations autour de sèmes féconds

Beaucoup plus fréquents sont les noms propres formés à partir de sèmes à la fois communs à plusieurs textes et à plusieurs personnages. Récurrents dans la tradition, ces sèmes organisent les actants du récit, essentiellement les personnages secondaires, selon la signification de leurs noms, sans que ceux-ci partagent nécessairement les mêmes radicaux. Les occurrences relevées se répartissent autour de deux pôles, l'un unissant les demoiselles autour de sèmes floraux, l'autre rassemblant les personnages masculins autour d'une thématique de l'hostilité et de la sauvagerie.

La fleur, la blancheur et le fruit

Nombre de personnages féminins portent un nom au thème floral ou lié à la blancheur. Il s'agit généralement de personnages de second rang, occupant les rôles stéréotypés de suivante ou de dame en détresse[2]. Appartiennent à la première catégorie Blanchandine et

[1] Celle du château de Brandigan où les têtes des chevaliers vaincus sont fichées sur des piques (v. 5772-5806).
[2] Voir Bénédicte Milland- Bove, *La demoiselle arthurienne*, *op. cit.* p. 60 *sqq.*

Alemandine, demoiselles de compagnies dans *Floriant et Florete*. Le nom de la première évoque la pureté de la blancheur, celui de la seconde est une dérivation du mot « alemande », désignant l'amande en ancien français. Chaque nom prend en charge un aspect de la beauté d'une jeune femme telle qu'elle se conçoit au Moyen Âge : l'éclat du teint pour l'un, la gourmandise et la fraîcheur du fruit pour l'autre. De même, dans *Melyador*, *Claris et Laris* et dans *Les Merveilles de Rigomer*, celles qui appellent à l'aide sont nommées « La Reine Blanche » (*CL*, v. 821), « Florence de Montrose » (*Mel*. v. 10704), ou encore « Flor Desirée » (*LMR*, v. 707). Les noms « Florée », « Argente », « Argentine » (v. 69, 4807, 6480, 12326), désignant cette fois les demoiselles du roman de Froissart, véhiculent les mêmes idées.

Plusieurs modèles semblent être à l'origine de ces noms. « Blanchefleur », cité dans le *Conte du Graal* serait un hyperonyme parfait dont découlerait toutes les autres appellations. Associant au cœur d'une même dénomination les sèmes qui se déploient séparément dans les noms de notre corpus, le nom de « Blanchefleur » est en outre motivé à plusieurs reprises dans le texte de Chrétien de Troyes. La description de la jeune fille insiste sur l'éclat de son teint. Plus tard dans l'intrigue, la fameuse scène des gouttes de sang se charge de rappeler le contraste séduisant des deux couleurs. Le nom « Blanchefleur » désigne aussi l'héroïne d'un court roman composé au XII^{e} siècle, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*[1]. Le nom de la demoiselle y est motivé par le discours de son ami qui la qualifie de « precïeuse jeme » (v. 725) et se remémore son « cler visage » (v. 721), l'éclat du visage de la jeune femme définissant là encore sa beauté. Nos textes s'inspirent à l'évidence de ces allers-retours entre le visage de la demoiselle, les métaphores utilisées pour en vanter la beauté, et le nom propre transparent et signifiant qui emploie les mêmes images. Par sa description de Florette, la voix conteuse rend légitime le nom de la jeune femme :

> Blanche et vermeille avoit la face,
> Plus clere que cristaus ne glace,
> Petit menton rout enfossé,
> Les dens blanz et menu serré.
> Le levres .J. petit grossetes
> Comme cerises vermeilletes,
> Petite bouche bien seant,
> Si samble qu'adés voit disant :
> « Baise, baise, je voil baisier ». (v. 2897- 2905)

On y reconnaît sans peine l'idéal médiéval et l'harmonie des couleurs dépeinte notamment par Chrétien de Troyes. Si les lèvres de Florette, rouges de jeunesse et de santé, font penser à des

[1] Éd. et trad. de Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2003. La production du texte est située aux environs de 1150 (p. XVII).

cerises, Fleur Desirée, dans *Les Merveilles de Rigomer*, est quant à elle toute entière identifiée à une véritable fleur :

> « Bien sai, del visconte parlerent
> Et d'une flor qu'il mout loërent,
> Que li viscuens lor doit hui rendre ;
> Flor derisee l'apielerent.
> Entr'aus grant joie en demenerent,
> Mais jo ne sai quex la flors fu. » (v. 702- 707)

En l'occurrence, le nom reprend à l'identique la métaphore développée par le texte. Les sèmes floraux et l'imaginaire du fruit que l'on rencontre dans les portraits et les noms des jeunes femmes rehaussent par une forme d'échange et de dialogue entre les deux *topoi* l'allégorie de la Nature régulièrement employée. Après avoir brossé le portrait de Florette, la voix conteuse affirme que rien de plus beau ne peut exister au monde, que Nature n'a rien créé qui surpasse Florette, et que celle-ci est sa plus parfaite réalisation (v. 2917)[1]. Régulièrement convoquée pour signifier l'indicible beauté d'une jeune femme, l'allégorie de la nature prolonge ainsi la métaphore végétale qui au moyen de fleurs et de fruits[2] semble seule capable de rendre compte du corps féminin.

La topique connaît aussi quelques inflexions. Ces noms ne désignent pas toujours les personnages de second rang. Deux héroïnes, Florette et Clarie, sont aussi concernées. Si ces jeunes femmes tiennent le haut de l'affiche dans les romans qui leur sont consacrés, elles ont néanmoins vocation à mettre en valeur le héros. Florette comme Clarie sont inaccessibles[3] et imposent de ce fait au protagoniste de se surpasser pour les conquérir. En ce sens, peu de choses les distinguent des figurantes à secourir et cette similarité dans leurs fonctions semble justifier que rien ne les différencie sur le plan de l'onomastique. L'indifférenciation est poussée à l'extrême par Froissart qui dédouble les noms des demoiselles, dénonçant de ce fait leur caractère stéréotypé. *Melyador* compte ainsi deux Florée distinctes, l'une instigatrice de la quête (v. 69), l'autre enlevée par Begot le Roux (v. 4807), deux Argente (v. 6480 et v. 12326), toutes deux suivantes qui peuvent aussi êtres nommées « Argentine » (v. 6485 et v. 12173).

D'autres modulations sont à signaler qui portent cette fois sur la relation entre le nom et la demoiselle qui le porte. Ces décalages prennent place sans surprise au cœur de romans

[1] C'est souvent le sens de la présence de Nature dans nos textes. Voir *LMR* v. 799 (beauté de Fleur Désirée), *Mel.* v. 12833 (beauté de Phénonée), v. 29956 (beauté d'une dame qui chante un rondeau), *CL*, v. 244 et 248 (beauté de Lydaine), v. 16698 (beauté de Laris- personnage masculin), v. 18180 (beauté de la fille d'un hôte).
[2] La fleur est aussi une métaphore qui signifie « le meilleur de », comme dans l'expression *flor de chevalerie*. Les noms construits sur le radical flor- revêtent de ce point de vue une valeur superlative.
[3] Florette est la fille d'un des alliés du principal adversaire. Clarie a été vue en rêve mais Cristal ne sait ni son nom ni où la trouver.

dont l'esthétique repose sur des jeux de reprises et d'écarts. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Lorie de Rocheflorie est l'amie de Gauvain et un adjuvant précieux. Sa nature féerique se lit dans son nom, qui met au premier plan l'or et la lumière caractéristique des fées (« Lorie ») et rejette dans le surnom le sème floral qui constitue habituellement le prénom (« Roche*florie* »). La présence de la roche, attribut des fées selon Marie-Luce Chênerie[1], révèle encore un peu plus la nature féerique de Lorie, en mêlant aux éléments caractéristiques de la demoiselle arthurienne un indice du merveilleux. Son nom signale de cette façon le rôle particulier que joue Lorie auprès de Gauvain, à la fois amie dans le respect du code courtois et adjuvant magique, experte en philtres (v. 10749 *sqq*.) et pourvoyeuse d'armes d'exception (v. 12893)[2].

Conformément au type dont elle relève, la beauté de Narde, citée dans *Cristal et Clarie*, est extraordinaire. Elle n'est en revanche d'aucun intérêt sur le plan de l'intrigue. Si la fée Jupiter demande au chevalier de retrouver les trois plus belles demoiselles, Narde, la première qu'il doit rencontrer vit justement dans le château où il se séjourne et n'est donc l'objet d'aucune quête. La pâleur et la fadeur du personnage se répercutent sur son nom, qui se distingue des dénominations classiques[3]. Si le nard est connu pour son usage en parfumerie[4], ce qui le fait peut-être entrer dans le domaine de la beauté et de la séduction, il s'agit d'une plante alpestre qui n'a rien d'élégant et dont les fleurs n'ont rien de la délicatesse et de l'éclat que l'on reconnaît aux demoiselles de nos romans. On pourrait ajouter que les sonorités même du mot n'ont pas non plus la douceur habituelle des autres noms, formés du souffle délicat d'une consonne fricative auquel le [l] liquide apporte sa rondeur. Encore une fois, l'auteur de *Cristal et Clarie* s'éloigne des schémas sans toutefois rompre totalement avec la tradition. Rien de flagrant ou qui soit totalement à rebours des usages, juste une dissonance qui entrave légèrement la lecture et appelle le lecteur à la vigilance.

[1] *Le Chevalier errant…*, *op. cit.* p. 172-173.
[2] Dans le même roman, une autre demoiselle dont l'attribut est une pomme d'or entretient elle aussi quelques liens avec la magie (v. 6110 *sqq*). Celle-ci, que Lancelot rencontre après avoir franchi les portes de Rigomer, n'a pas de nom. Le fruit et la fleur que l'on trouve habituellement dans le portrait et le nom des jeunes femmes sont déplacés et deviennent des accessoires : sur la tête de la demoiselle se trouve une couronne de roses, à sa main, une pomme d'or. Le déplacement de ces attributs accompagne une dévalorisation du personnage. Elle est plus belle qu'une sirène (v.6135) mais cette beauté et la séduction qui en découle (symbolisée par la pomme en particulier – on pense à la scène du jardin d'Eden) est pervertie. La fonction de la demoiselle est de tromper les chevaliers qui seraient parvenus à forcer la forteresse pour qu'ils ne puissent réussir à la libérer du sortilège.
[3] Voir Christine Ferlampin-Acher, « *Cristal et Clarie* et *Perceforest* : un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave », art. cit. p. 229.
[4] Voir les citations que propose le Godefroy pour ce végétal, ainsi que la définition qu'en donne le TLF.

Le sauvage et le sombre

Inversement symétriques aux demoiselles florales, lumineuses, et policées du monde courtois, les actants secondaires masculins se caractérisent par des noms évocateurs de comportements brutaux et d'environnements hostiles. Les personnages qui entrent dans cette catégorie sont proprement arthuriens, étant donnés qu'ils n'apparaissent qu'au détour d'aventures individuelles telles qu'on les rencontre sur les chemins de l'errance. Tous nos romans n'emploient pas cette thématique avec la même fréquence ni la même régularité alors que les sèmes utilisés pour former le nom des jeunes femmes se retrouvaient d'un texte à l'autre dans des proportions semblables. Ce sont les romans à quêtes multiples *Claris et Laris* et *Les Merveilles de Rigomer* qui présentent le plus d'exemples de ce type. Quelques noms apparaissent chez Froissart, certains prenant place au sein d'aventures traditionnelles où est activé tout le sémantisme de leur nom, d'autres au contraire ayant une motivation lointaine ou absente. Ni *Cristal et Clarie*, qui se tient à l'écart de noms trop clairement arthuriens, ni *Floriant et Florete*, dont les aventures particulières des héros sont moins nombreuses, n'exploitent ce modèle.

Les occurrences qui vont suivre ont en commun de véhiculer une idée d'hostilité, que celle-ci soit imputable à l'environnement du personnage nommé, à son comportement, ou à ces deux éléments conjoints. Le cadre privilégié est celui des espaces naturels sauvages, en particulier la forêt, territoires qu'il est difficile de franchir et qui peuvent par leurs propriétés topographiques ainsi que par les êtres qui s'y abritent devenir particulièrement dangereux[1]. On comprend que cette thématique se déploie surtout dans le cadre d'aventures individuelles qui correspondent sur le plan littéraire à la mise à l'épreuve du héros[2]. Il va aussi de soi que ceux dont le nom évoque un tel imaginaire se rencontrent surtout en des terres éloignées du royaume de Logres, aux confins des îles britanniques. Ils n'apparaissent jamais dans les listes épiques que proposent certains romans, et demeurent clairement attachés à un type précis de péripétie. Relevons ainsi, déterminés par un environnement naturel et sauvage, les noms « Matidas de la Roche Perdue » (*CL*, v. 4150), « Rous de la Gaudine » (*CL*, v. 5093), l' « Orgueilleux de la Gaudine » (*CL*, v. 8579), « Ladas de la Rochelle » (*CL*, v. 2843) respectivement affrontés par Claris et Laris, Melian de Lis, Claris et Caradoc. *Les Merveilles de Rigomer* comptent des occurrences semblables, à l'image de « Gaudionés » (v. 7363),

[1] Voir Michel Pastoureau, « La forêt médiévale, un univers symbolique », *Le Château, la Chasse, La Forêt*, A. Chastel (dir.), Éditions Sud Ouest, 1990, p. 81- 98 ; Michel Stanesco, « Les lieux de l'aventure dans le roman français du Moyen Âge flamboyant », *Études françaises*, *Le roman chevaleresque tardif*, 32 :1, 1996, p. 20-34 ; Annie Combes, *Les Voies de l'aventure…*, *op. cit.* en particulier p. 354-64 sur la formation des noms de lieux.
[2] Nous renvoyons aux différents sens du mot « aventure » en ancien français.

ennemi jaloux de Gauvain, de « Marescos », qui héberge Lancelot après de terribles aventures en forêt (v. 4025), ou de l' « Orgueilleux de la Lande »[1] (v. 7092) et de « Gaudin li Brun » (v. 9976), personnages récurrents de l'univers arthurien. Nouveaux noms et appellations familières se mêlent ainsi au cœur des textes, construits à partir des mêmes éléments sémantiques. Qu'il s'agisse du marais, du « gaud », de la lande, de la roche ou plus rarement de places fortes tenues par de mauvais seigneurs, chacun de ces noms désigne le cadre typique d'une aventure arthurienne, un lieu non encore civilisé et plein de ténèbres[2].

Ce paysage sauvage se reflète d'ailleurs souvent dans la personnalité de celui qui le fréquente. Se trouve ainsi régulièrement associé au sème du lieu sauvage celui de la démesure, de la violence et de la bassesse morale[3] comme dans le nom des personnages « Desdaigneus del Chastel fort » (*CL*, v. 22705 *sqq*.), « Dampnas li Fiers Orgueillox » (*CL*, v. 3298), ou « Moderas l'Orguilleus » (*CL*, v. 18229 *sqq*.). Plus que des anthroponymes sortis d'un unique moule, ces dénominations semblent correspondre à la scission d'un même personnage en plusieurs avatars, combattus par différents chevaliers en différentes occasions. Dans *Claris et Laris* en particulier, « somme romanesque »[4] et roman à « quêtes multiples »[5], un tel fractionnement assure au récit de pouvoir traiter toutes les illustrations possibles d'un type, et permet à ses différents actants d'affronter un des ennemis les plus caractéristiques de l'univers arthurien, le chevalier à l'orgueil démesuré. Cinq chevaliers différents se voient ainsi confrontés à un moment ou à un autre à un avatar de l'orgueilleux sauvage. Le récit ne cherche donc pas seulement à présenter le catalogue des aventures typiques d'un roman arthurien, il déploie aussi plusieurs réalisations d'un même type d'aventure ce qui crée au cœur du texte des effets de symétrie et de parallèle.

D'autres noms vont plus loin tout en s'inspirant du même modèle. Froissart, jouant sur l'image médiévale de l'Irlande, crée deux personnages, l'un gardien d'un pas, l'autre maître d'hôtel du Manoir du Bois, ainsi liés tous deux à un espace naturel et porteurs tous deux d'un nom à la fois merveilleux et animal. Ces deux « Garoulz » (v. 24475 et v. 20478), dont l'un a

[1] Voir Bénédicte Milland-Bove, « Les orgueilleux dans le *Conte du Graal* », art. cit.
[2] Pour Bénédicte Milland-Bove, l'Orgueilleux incarne justement la part d' « ombre » du héros. *Ibid*. p. 627.
[3] Signalons le cas particulier d'un chevalier des *Merveilles de Rigomer* nommé « Maudin li Gardingnier » parce qu'il se trouve toujours dans le jardin, où il lui plaît de passer du temps (v. 2249-53). Chevalier courtois tout à fait aimable, il porte dans son nom la désignation d'un espace policé où la nature et les instincts ont été domptés par l'homme, à l'opposé des forêts et marais cités ailleurs. Par son comportement et son nom, il s'établit contre le modèle de l'orgueilleux sauvage.
[4] Selon le titre que Corinne Pierreville donne à son étude, *Claris et Laris, somme romanesque du XIII^e siècle*, *op. cit.*
[5] Voir Douglas Kelly, « Multiple quests in French verse romance: *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », art. cit. et Alison Adams, « La conception de l'unité dans le roman médiéval en vers », *Studia Neophilologica*, 50, 1978, p. 101-102.

pour acolyte Trichar[1] li Rous[2] (v. 24476) dont le nom porte lui aussi la marque d'une certaine violence, sont le produit d'une fusion entre l'agressivité traditionnelle de l'irlandais, homme presque sauvage, et la créature qui représente le mieux les instincts animaux de l'homme, le loup-garou. Mais si l'un des Garoulz est bien un combattant, l'autre, maître d'hôtel, se montre particulièrement serviable et invalide l'interprétation que l'on pouvait tirer de son nom. Le modèle de l'orgueilleux sauvage semble être si populaire qu'il apparaît parfois dans des contextes inattendus et dans lesquels le nom peine à signifier, loin des contrées hostiles et des grands espaces. C'est le cas de noms comme l' « Outrageux » (v. 16643), comme « li fiers » « Comte de la Gaudine » (v. 4837) dans *Claris et Laris*, mis en scène au cours d'un tournoi, et « Gobart des Marais » (v. 3526), participant de la quête principale dans *Melyador*. Ces personnages que leur nom apparente à l'adversaire type de l'aventure individuelle apparaissent contre toute attente en environnement plutôt courtois. Ils ne sont d'ailleurs que mentionnés, comme s'ils ne pouvaient être développés dans un tel contexte. Se manifeste ici l'amplitude du nom propre, libre d'être cité sans que rien dans la description de son référent ou l'environnement qui le met en scène en active le sens, ou, à l'inverse, d'être saturé par le renvoi simultané à un trait de caractère, un paysage, voire un trait physique comme la couleur des cheveux ou des armes.

d) Constructions descriptives

Un autre modèle fécond chez nos auteurs est celui de la double dénomination, construite sur l'association d'un nom et d'un surnom. Ce type de dénomination se rencontre déjà dans les romans de Chrétien de Troyes, en particulier chez les héros masculins, comme Lancelot du Lac, Cligès de Grece, ou Perceval le Gallois, pour ne citer que les protagonistes. Ces noms propres s'inspirent directement de la réalité et font entrer dans l'univers romanesque les pratiques onomastiques de la noblesse médiévale. En cours de développement lorsque Chrétien de Troyes écrit ses romans, la double dénomination est devenue le mode de nomination le plus répandu au moment de la composition de nos textes et n'a plus l'exclusivité des classes sociales supérieures. Il est à ce titre remarquable que nos récits, s'ils proposent des noms propres exemplaires de cette catégorie, refusent de l'appliquer à l'ensemble des anthroponymes. Le système onomastique fictionnel est hybride. Tout en

[1] Ce nom est particulièrement plaisant et déforme un nom réaliste tout à fait commun, « Richard », en nom fictif original et efficace.

[2] La couleur est importante dans certains de ces noms, en particulier le roux et le brun : « Begous li Rou » (*Mel.* v. 4893), « Gauduins li Bruns » et « Taibrun »/ « Tanbrun le preu » (*LMR*, v. 14276, et 10491 par exemple). Voir aussi Florence Plet, *La Création du monde…*, *op. cit.*, qui relève un emploi similaire des couleurs dans la nomination des personnages du *Tristan* en prose, p. 373 *sqq.*

adoptant la double dénomination pour certains héros, il conserve pour un grand nombre un nom simple. Prenons comme point de départ, pour la même construction syntaxique (nom + surnom), les possibilités de réalisations offertes par la réalité et voyons celles que privilégient, rejettent ou modifient nos romans.

Les éléments qui composent normalement une double dénomination ne se retrouvent pas toujours dans les textes. Les noms « Fromonde la Grise » (*Mel*. v. 12109), « Gobart des Mares » (*Mel*. v. 3526), ou « Lancelot du Lac » (*LMR*, v. 14), imaginés sur le modèle des appellations réelles, discernent clairement un nom de baptême, qui peut être signifiant ou non, et un surnom, quant à lui la plupart du temps signifiant et descriptif. D'autres noms, qui sont aussi des noms composés et donnent l'impression d'être des doubles dénominations, modifient cette construction et font apparaître en guise de nom de baptême une appellation qui n'a plus rien de vraisemblable. Là où « Érec », « Lorie », et « Ladas », bien qu'ils soient fictifs, sont reconnaissables en tant que prénoms, les « Orgueilleux » ainsi que les premiers éléments des noms « Laid Hardi » et « Biaus Mauvais » paraissent bien plus fantaisistes et montrent que dans certains cas le nom inventé peut exhiber sa nature fictionnelle. De même, des dénominations comme « Torplains de Grigneplaigne » (*LMR*, v. 2791) dont le nom est clairement motivé par le récit[1], si elles présentent une syntaxe comparable à ce que l'on peut rencontrer dans la réalité de l'époque, dénoncent par leur transparence leur appartenance au domaine de la fiction. Deux aspects de la double dénomination sont ainsi à prendre en compte dans son traitement dans le roman : la construction syntaxique en elle-même qui doit correspondre à un nom composé, et sa lisibilité qui, trop évidente, s'écarte des pratiques réelles[2] et manifeste une adaptation du modèle à l'univers romanesque.

Dans la réalité, quatre formes de surnoms ont été recensés au Moyen Âge. Si tous sont employés dans le corpus, certains types sont nettement préférés aux autres. Le surnom peut désigner une charge ou une fonction. Seuls deux exemples entrent dans cette catégorie, « Keu le Sénéchal » (*LMR*, v. 9891, *FF*, v. 947, *Mel*., v. 25628), et « Lucan li Bouteillers » (*CL*, v. 11326, *FF*, v. 2666). Rare, ce type de surnom s'applique à des personnages récurrents du roman arthurien, en particulier à Keu. Les surnoms évoquant un lien filial sont aussi peu

[1] Voir p. 368.

[2] Les noms de baptêmes sont essentiellement des noms chrétiens qui peuvent revêtir une valeur symbolique en fonction de l'histoire du saint auquel ils réfèrent mais qui ne sont pas sélectionnés pour des raisons sémantiques. Le surnom en revanche est à l'origine un élément descriptif. À l'époque de nos textes, la pratique étant courante, les surnoms ont déjà commencé à se transmettre d'une génération à l'autre et donc à se figer, ce qui annule ou amenuise la relation, à l'origine étroite, entre l'individu et son surnom. Qu'une parfaite correspondance se retrouve entre le personnage et son nom dans nos romans pourrait signifier une acclimatation de la double dénomination à la fiction, qui refuse parfois clairement que le nom devienne insignifiant ou qu'il ne soit pas lisible.

employés. Ils n'apparaissent que dans *Les Merveilles de Rigomer* majoritairement au sein de listes (« Itier, li fils Nu » (v. 7066), « Yvain le fil au fort roi Urien » (v. 7081), « Li fius a le Somiere » (v. 7084)), et dans *Claris et Laris* de façon sporadique : « Tor, li fiuz Nui » (*CL*, v. 6323). Ce dernier exemple ressemble d'ailleurs beaucoup au personnage d'Itier cité dans *Rigomer*. Archaïques au moment de la rédaction de nos récits, il n'est pas surprenant qu'on ne les trouve surtout que dans *Les Merveilles de Rigomer*, un des plus anciens textes du corpus dont la description du royaume arthurien est par ailleurs une invitation à revenir dans le passé[1].

Sont beaucoup plus largement représentés les surnoms formés d'un nom de lieu et désignant l'origine du personnage, à l'image de « Florence de Montrose » ou d' « Yvore de Valerne » dans *Melyador*. Le surnom peut être issu d'un domaine, du nom d'un château, d'une ville, ou d'un pays. Le surnom peut aussi désigner un élément de la topographie comme dans « Aglu des Vaux » (*CL*, v. 20460) et « Brias de Froide Montagne » (*CC*, v. 3188).

La forme de surnom privilégiée par les textes et celle sans doute qui alimente le mieux l'univers fictionnel est celle dénotant une particularité, qu'elle soit morale ou physique. Des dénominations comme « Sagremor le Desree », ou « Salatree la Senee », en plus de permettre l'identification du personnage, créent des effets d'attente dans la mesure où ils annoncent certains types de comportement. Le lecteur guette ainsi les manifestations de l'impétuosité du chevalier et de la sagesse de la fée et se plaît à vérifier si le roman confirme les promesses faites par le nom de ses personnages. De même, une caractéristique physique peut donner naissance à une appellation. Citons « Caradoc Briezbras » et « Gales li Chaus », dont les référents sont reconnaissables à un détail particulier si on se fit à leur nom. Certaines créations de nos récits suivent aussi ce modèle, comme « Karins le Grans » (v. 28904), ou « Karentron li Rous » (v. 26706) dans *Melyador*. Lorsqu'il s'agit de couleurs, notamment le roux, le brun, le gris et le noir, il n'est pas toujours possible de savoir si le surnom renvoie à la couleur des cheveux ou à celle des armes, ces surnoms ne trouvant jamais d'explication claire dans le discours de la voix conteuse. Ce flottement laisse le champ libre à l'interprétation et nécessite de la part du lecteur une quête du lien entre le personnage et son nom. Le roux de Karentron, chevalier belliqueux, est sans doute bien celui de ses cheveux, la rousseur au Moyen Âge allant de pair avec la violence ou l'immoralité. Le gris de « Fromonde la Grise » mais aussi de « Dagor le Gris », chevalier qui pourrait tout aussi bien porter des armes de cette couleur,

[1] Tout concourt à une renaissance, une rénovation de l'univers arthurien. Voir p. 537. Qu'ils prennent place au cœur d'une liste de chevaliers arthuriens, supposée concentrer tous les noms de la tradition, peut aussi expliquer cette forme.

pourrait également marquer le passage des années et signifier l'expérience des personnages. Fromonde joue en effet le rôle d'entremetteuse (v. 12110 *sqq*.) en permettant à Melyador et Lansonnet d'entrer à Montségur, tandis que Dagor le Gris accompagne le tout jeune Sagremor dans ses premières aventures et ses premiers émois amoureux (v. 23988 *sqq*.). Ajoutons enfin aux traits proprement physiques tout un ensemble d'attributs susceptibles d'intégrer le surnom d'un actant. Yvain « del Lionniel » (*LMR*, v. 7068) garde trace dans son surnom du lion qu'il secourt dans le roman de Chrétien de Troyes. Les appellations « le Chevalier au Cor », « le Vallés au Cercle d'or » et « le Chevalier aux Armes Trebles » (*LMR*, respectivement v. 7073, 7074 et 6955), employées avec une grande régularité, quittent le statut de périphrase pour accéder à celui de nom[1]. Certains actants se trouvent ainsi réduits aux couleurs ou aux figures de leurs armes.

Si l'activation du sens d'un surnom en contexte peut le rendre très plaisant, il l'est probablement plus encore lorsqu'il apparaît au cœur d'une liste. Associés à toutes les autres réalisations possibles proposées par le récit, les surnoms se répondent et s'entrechoquent, formant un ensemble à la fois varié et dissonant :

> « Et que fait Qeis li senescaus
> Et me sire Wales li Caus,
> Que fait li Chevaliers au Cor
> Et li Vallés au Cercle d'or
> Et que fait me sire Yones
> Et Lanvaus et Waherïés,
> Et Saigremors li Desreés
> Et Engrevains et Carahés,
> Li fil le roi Lot d'Orquenie? » (*LMR*, v. 4489-97)

Cet hôte de Lancelot et vieil ami d'Arthur, lorsqu'il apprend l'identité du chevalier prestigieux qu'il héberge pour la nuit, ne peut s'empêcher de demander des nouvelles de ces anciennes connaissances. La succession des noms[2] donne à première vue une impression d'uniformité et d'unité du fait de la rime, qui associe les noms propres deux à deux, et de l'anaphore de la conjonction de coordination « et » qui place tous les noms sur le même plan syntaxique. Cela ne suffit pas à dissimuler la disparité des noms, qui mêle noms simples et noms composés, formés de tous les types de surnoms possibles. Il en résulte une légère cacophonie qui montre, selon le point de vue, la richesse et la diversité de la Table Ronde, ou la bigarrure et le désordre d'une institution qui peine à traverser les âges.

[1] Sur les dénominations périphrastiques voir p. 71 *sqq*.
[2] Pour une étude des listes de noms voir p. 396 *sqq*.

e) Associations phonétiques

Pour Philippe Hamon, la cohésion du personnel romanesque naît aussi de la capacité de l'auteur à créer une « isotopie sonore »[1] qui garantit, par des noms à la phonétique similaire, la parenté des différents noms propres. Cette pensée ne semble pas étrangère à certains de nos auteurs, dont les nouvelles créations « sonnent » comme d'autres noms plus anciens[2]. Dans *Les Merveilles de Rigomer* et dans *Claris et Laris* en particulier, plusieurs nouveaux noms, dont nous ne rencontrons aucune autre occurrence dans les index, reprennent aux noms traditionnels leur matière première, c'est-à-dire leurs sonorités et leur façon de les combiner. Cela va de la création par anagramme « phonétique »[3], qui recycle l'ensemble des phonèmes d'un nom connu et les réorganise, à l'invention d'un nom fait à la manière des noms arthuriens ou des noms épiques, un peu comme un pastiche[4].

Les Merveilles de Rigomer, seul roman du corpus à mettre au premier plan des héros fondateurs de la matière arthurienne, met notamment en scène Brandelis, chevalier récurrent des romans en vers[5]. Il ne tient dans l'intrigue qu'un rôle de figurant et fait son apparition au sein de listes où sont égrainés les membres de la Tables Ronde. Si ce personnage n'a droit à aucun développement particulier dans le récit, son nom semble quant à lui faire l'objet d'un jeu. Il se déforme à plusieurs reprises pour en composer de nouveaux, propres au roman, et qui ne sont jamais cités loin de leur modèle. Alors qu'une compagnie doit être formée pour libérer Lancelot de Rigomer, Brandelis fait partie des premiers chevaliers sélectionnés (v. 7071). Quelques vers plus loin, un certain « Elibrans » (v. 7092), inconnu du lecteur, est aussi appelé. Son nom surgit encore v. 10221 à la rime. Elibrans, comme Brandelis, n'est jamais décrit, et n'est jamais non plus le héros d'une action d'éclat ou d'une aventure. Qu'ils soient mis sur le même plan dans l'intrigue, ayant pour seule fonction d'enrichir la liste des chevaliers d'Arthur, et qu'ils partagent les mêmes sonorités suffit presque à faire oublier cette différence majeure : l'un fait partie du personnel habituel arthurien, l'autre n'est qu'une création éphémère. Qu' « Elibrans » suive le patron d'un nom connu de la tradition

[1] Philippe Hamon, *Le Personnel du roman...*, *op. cit.* p. 116 -117. Voir Jean Molino, « Le nom propre dans la langue », art. cit. p. 8-9, ainsi qu'Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », art. cit.
[2] Voir Dominique Chassé, « Poétique de la *remembrance* et noms graaliens : de Perceval à Perlesvaus », dans *Le Texte et le nom…*, *op. cit.* p. 123-137. On y lit que la mémoire intertextuelle fonderait les choix phonétiques des noms des nouveaux personnages.
[3]Jacques Ribard donne dans *Le Moyen Âge, Littérature et symbolisme*, *op. cit.*, l'exemple des royaumes de Logres et de Gorre (p. 84).
[4] Voir Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.* et Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, « Fac. Littérature », 1996. Sur le Moyen Âge plus précisément voir le volume dirigé par Isabelle Arseneau : *Faute de style : en quête du pastiche médiéval*, *Études françaises*, 46 : 3, 2010.
[5] Il apparaît notamment dans *FF*, v. 960, et *CL* v. 5158 qui le graphient plutôt « Brandalis ».

arthurienne le fond dans cet univers et lui permet de l'intégrer de manière relativement discrète et ludique[1]. L'effort fourni par l'auteur dans l'analyse et la composition de certains noms se lit d'ailleurs dans les variantes graphiques, comme lorsque « Brandelis » se scinde en « Bras de Lis » (v. 10480), aussi cité dans une liste, et rappelant le chevalier Bran de Lis mis en scène dans la *Continuation* du *Conte du Graal*[2]. La composition des noms semble être un lieu d'échanges. Non seulement certains noms donnent naissance à d'autres, mais ces mêmes noms peuvent parfois se modifier, eux-aussi soumis à l'influence des autres anthroponymes du paradigme. Si « Brandelis » engendre « Elibrans », sa graphie en « Bras de Lis » laisse quant à elle deviner une influence de « Melian de Lis », autre nom traditionnel aux sonorités similaires et avec lequel il rime volontiers (v. 7071-72, et 10479-80). Les noms anciens comme les nouveaux semblent poreux et sensibles à leurs influences mutuelles même lorsqu'un nom a eu tout le temps d'être consolidé par la tradition. Cette souplesse, permise par la *variance* de la langue médiévale, est aussi à mettre sur le compte de la quantité de noms avec laquelle travaillent les auteurs des sommes tardives. De rares confusions viennent ainsi enrichir la poésie du nom, à la fois fragile, en ce que plane toujours sur lui la menace de ne plus être identifiable, et dynamique, prêt à absorber les traits des mots qui l'entoure.

Plus communs sont les noms construis à partir de groupes phonétiques sentis comme caractéristiques d'un univers fictionnel. Pour le monde arthurien, à partir de noms comme « Sagremor », « Engrevain », « Gaheriet », « Gornemans » ou encore « Guingamor », noms hérités que l'on rencontre dans nos textes, s'établit un modèle selon lequel le nom arthurien semble privilégier une composition en trois syllabes, ainsi que les consonnes palato-vélaires, bilabiales et [r], utilisées en digramme ou séparément, et volontiers associées à des voyelles nasales[3]. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, « Greminés » (v. 7072), « Gremions » (v. 7072), « Graemant » (v. 4020), « Garradains » (v. 7093), « Quinquareus » (v. 7095) et « Gonereus » (v. 7096) correspondent à cette description. Ces noms qui désignent toujours des chevaliers, et pour la plupart des membres de la Table Ronde dans le récit, apparaissent également au sein de listes :

> Gavains en apiela par non,

[1] S'agit-il de pastiche, de parodie, d'un simple jeu complice avec le lecteur ?
[2] « Bras de Lis » pourrait de ce point de vue être une erreur du clerc.
[3] Les générateurs de noms à destination des amateurs de jeux de rôle ou des créateurs d'univers fictionnels confectionnent de nouveaux noms sur ce principe. Voir par exemple http://www.gunof.net/ (Générateur Universel de Noms de Fiction), consulté le 08/06/16, où l'on a la possibilité de sélectionner le type « arthurien », ce qui produit des noms comme « Golalant », « Dinagran », « Sagreflet », « Braholt ». Le créateur du générateur explique avoir sélectionné les syllabes récurrentes dans les livres et les films, que l'on combine aléatoirement, et auxquelles on ajoute des syllabes créées et proches en termes de composition et de sonorités. Les auteurs médiévaux semblent avoir une approche similaire.

Partie de ses conpaignons.
Il en fu l'uns et l'autre Keus
Et Saigremors, li Desreés,
Waherïés et Engrevains
Et Yonés et Gladoans.
Girflés et Amangons i fu,
Gauduins et Itier, li fius Nu,
Puis apiela Yvain le Bel
Et puis Yvain del Lionniel.
Dont i vint Melians de Lis
Et Charahés et Brandelis,
Herenc i vint et Greminés
Et Gremions et Dodinés,
Si vint li Chevaliers au Cor
Et li Vallés au Ciercle d'Or,
Cil a le Cote Mal Taillie:
Par aus enforce li maisnie.
Li Biaus Malvais, li Lais Hardis,
Hunes, Clicés et Amauris:
Tot vont a mon signor Gavain.
Mais encor n'avons pas Yvain,
Le fil au fort roi Urien,
Mais il i vint o Julien.
Aprés i vint, ço m'est aviere,
Yvains, li fius a le Somiere.
Yvains, li Aoutres, i vint,
Qui mout noblement se maintint.
Lanvax vint et puis Ginains,
Marmans du Cop et Barnaains.
Leoniés i vint et Auris,
Gingamors, Bliobliheris,
Lor vint l'Orgilous de la Lande,
Drius et Garradains c'on i mande
Idiers i vint et Elibrans
Et Pierchevaus et Gornimans
Et li Valés de Quinquareus
Et Bedinous et Gonereus.
Don i vint Carahués Briébras (…). (v. 7059-7099)

Leur proximité phonique fond dans un même ensemble nouveaux et anciens noms, et crée une harmonie que renforcent l'octosyllabe et la rime.

D'une manière semblable, lorsque l'auteur de *Claris et Laris* nomme les adversaires d'Arthur, il s'inspire de formes et de phonèmes que l'on rencontre plus volontiers dans les chansons de gestes. Les consonnes dentales et sifflantes semblent plus particulièrement préférées, ainsi que la forme dissyllabique. Plus courts, plus frappants, ces noms scandent efficacement l'octosyllabe dans les scènes de combat. L'élégance que donne au nom arthurien une certaine longueur, à laquelle il faut parfois ajouter un titre, s'oppose ici au caractère binaire des noms épiques. Ainsi relevons-nous dans *Claris et Laris* les noms « Dalis » (v. 9060), « Daton » (v. 1410), « Datis » (v. 18375), « Datois » (v. 6469), « Dalon » (v. 6665), « Dator » (v. 6277), « Davis » (v. 12454), « Delis » (v. 7021), « Detor » (v. 25241), « Ditas »

(v. 6261), et « Donas » (v. 3111), nés d'une même matrice[1]. Tout se passe comme si se trouvait entre les mains de l'auteur une série de phonèmes qu'il s'agit d'associer selon toutes les combinaisons possibles et d'une manière assez ludique. Les variantes graphiques que peut admettre un nom accentuent le phénomène[2]. Ce foisonnement est augmenté des erreurs de l'auteur ou du copiste, perdu dans tant de similitudes, et qui soit recopie mal, soit écrit un nom sans chercher à identifier son référent, laissant au hasard le soin de disposer les phonèmes à sa guise. « Nabor » (v. 3114) devient ainsi « Nabon » (v. 3185) au détour d'un vers et donne l'impression que le récit, quand bien même il présente un nombre d'actants défini, ne peut s'empêcher de générer des noms.

Les sonorités qui composent un nom propre participent au même titre que son sémantisme et sa formation lexicale à son interprétation. Étudiées en relation avec un modèle phonétique, elles contribuent à deux titres à l'intégration des nouveaux héros. D'une part, s'inspirant des structures et des sons répandus dans une onomastique précise, qu'elle soit arthurienne ou non, les auteurs forgent les nouveaux noms sur le modèle des noms les plus traditionnels et/ou les plus marquants[3]. Une continuité se met ainsi en place entre les créations de nos auteurs et les récits qui les ont précédées. D'autre part, ces règles de composition assurent la liaison entre personnel repris ou reparaissant et nouveaux personnages. L'univers fictionnel, alors peu fragilisé par l'arrivée d'actants inconnus du public, gagne en cohérence. Sur le plan stylistique, le retour des mêmes sonorités confère au texte une certaine musicalité qu'une lecture à voix haute ou même chuchotée devait mettre en relief. Gardons toutefois à l'esprit que tous les noms propres ne sont pas issus de ces moules. Certains, plus ou moins nombreux selon les récits, se montrent décevants de ce point de vue, comme d'un point de vue sémantique[4] et se montrent difficiles à interpréter. D'autres prennent sens dans leur écart par rapport au modèle. Si nous avons pu remarquer comment Froissart fait déjà de Melyador un parfait chevalier par l'habile composition de son nom, il convient de même de relever que son adversaire, Camel de Camois, dont le nom évoque à deux reprises un animal[5] dont nous

[1] Un paradigme en L peut aussi être relevé, dont certains noms sont presque les inversions de ceux qui composent le paradigme en D : « Ladas » ou « Ladis », « Ladont », « Ladas de la Rochelle », « Leodaras », « Lidas », « Lidaine ». On peut encore constituer des paradigmes en M : « Madras », « Madas », « Matidas », « Madon », « Marbrin », en S : « Sator » et « Saris », en N : « Nabor » ou « Nabon », « Nador », « Nadus » ; en C : « Calon », « Celas », « Celidas », « Celidon », et en E ; « Eleazar », « Eliadias », « Eriadias ». On remarque que les finales sont communes à tous les paradigmes.

[2] « Daton » se rencontre aussi sous la forme « Datoi » ou « Dator ». « Datoi », qui désigne un personnage différent, peut aussi être graphié « Datoys » (v. 6469) ou « Nadois » (v. 6848).

[3] En ce sens, on peut dire que la fréquence d'un nom propre en garantit le succès, quand bien même il n'apparaît dans les textes que pour désigner un figurant sans intérêt.

[4] Voir p. 381.

[5] Selon le *DMF* (le chameau et le chamois). Voir p. 374 *sqq*.

ne voyons pas trace dans le récit, se distingue quant à lui du modèle arthurien. En décalage, à l'image de son référent, le nom de « Camel » signalerait d'emblée le chevalier qui le porte comme un élément allogène à l'univers dépeint et ayant vocation à être banni du récit[1].

3. Créations originales

Les créations pures, qui ne sont inspirées d'aucun modèle, sont difficiles à identifier avec certitude dans la mesure où les influences et les inspirations des différents auteurs sont toujours susceptibles de nous échapper. Nous en trouvons dans tous les romans, certains leur accordant une place plus importante que d'autres. Les créations isolées que les index consultés n'ont repérées dans aucun autre texte et qui ne participent d'aucun système ni d'aucun paradigme sont rares. Les noms, mêmes inventés, tendent à se fondre dans un ensemble, qu'il soit propre au roman ou non, et quel que soit le critère qui le détermine. S'agissant de nos textes, nous retrouvons des procédés de création que nous avons déjà rencontrés, mais qui cette fois ne s'appuient pas, sauf erreur de notre part, sur des modèles extérieurs. Ainsi, même lorsque les noms sont de pures inventions, nous rencontrons parfois au sein d'un même roman une gamme de noms cohérents qui entretiennent des échos entre eux, à l'intérieur de ce seul récit. L'auteur de *Cristal et Clarie* nomme ses personnages féminins en faisant dériver un nom d'un autre, « Lynarde » (v. 6600) étant une dérivation de « Narde » (v. 4371), nom commun désignant un végétal et auquel on semble avoir agglutiné un article défini, ou en formant des anagrammes, comme c'est le cas avec « Narilde » (v. 4075).

Un second auteur crée des noms qui ne forment un réseau qu'à l'intérieur de son roman. Les personnages de *Melyador* sont en effet presque tous inédits. Certains, comme on a pu le voir, sont élaborés à partir de modèles de sorte qu'ils ne paraissent pas avoir été créés uniquement pour cette œuvre. D'autres en revanche, s'écartent de ces schémas et développent une isotopie phonique propre au roman. Une série de chevaliers dont les noms commencent par un « a » donnent au personnel de ce récit une touche particulière. Les noms « Abredane » (v. 11747), « Abyace » (v. 21841), « Agaians » (v. 4565), « Agamanor » (v. 4482), « Agamar » (v. 3716), « Agoris » (v. 16226), « Agrapars » (v. 13023), « Albanor » (v. 6644), « Albanor » (un autre) (v. 23249), « Almanas » (v. 6644), « Aramés » (v. 4208), et « Aratelés » (v. 6641) donnent l'impression d'une chevalerie uniforme, ces différents

[1] Voir Florence Bouchet, « Camel de Camois, anti-héros problématique », art. cit. et Douglas Kelly, « Analogie et anomalie dans la description de chevaliers : la *diverse ordenance* de Camel de Camois » art. cit. Il est tenu à l'écart de la quête par un stratagème de Florée qui le confine à son domaine et l'empêche de se livrer à l'errance, puis tué par Melyador.

personnages ayant un nom et des caractéristiques similaires. D'autres ensembles plus restreints se distinguent encore, et montrent que l'auteur ne cherche guère à varier les appellations de ses actants. On dénombre ainsi un « Dagors li Gris » (v. 23988), auquel fait écho un « Dagoriset » (v. 5542), construit sur une base semblable. « Dréomédés » ou « Dreomadés » (v. 12967) fait aussi penser au nom de « Dromedon » (v. 6641)[1], tout comme « Hermonïas » (v. 6835) entre en écho avec « Hermonicet » (v. 5655). Il arrive dans certains cas que la proximité entre les noms rende compte de la parenté des personnages[2], mais cela reste rare dans ce roman et les quelques relations familiales existantes se diluent dans le flot de noms similaires qui désignent des êtres étrangers les uns aux autres[3]. Tout se passe comme si Froissart cherchait à développer le personnel de son récit à moindre coût. Il va en ce sens plus loin que les auteurs de *Cristal et Clarie* et *Claris et Laris* qui font encore l'effort de mêler dérivation, homonymes et anagrammes pour donner à l'onomastique de leurs textes l'illusion de la diversité. Froissart quant à lui se borne à conserver des anthroponymes tout à fait semblables qui, s'ils participent de l'impression de cohérence de l'univers décrit, en dénoncent aussi la nature fictionnelle. En utilisant régulièrement les mêmes noms ou des noms presque identiques, Froissart crée un monde clos et limité, incapable au-delà d'un certain seuil de produire de nouveaux êtres.

C. LECTURES DU NOM DANS LE ROMAN

La sémantique des noms propres ne se lit pas seulement dans quelques séries de noms de personnages. Au-delà de sèmes privilégiés issus des idéaux et des stéréotypes médiévaux, comme on a pu le voir avec les thèmes du fier chevalier et de la femme fleur, se développent dans le récit différents modes de signification des noms propres. L'objet de ce chapitre est d'identifier et de définir ces modes de signification afin de reconstituer ce que pouvait être la lecture et la compréhension des noms propres romanesques à la fin du Moyen Âge. Nous souhaitons explorer le plus en détail possible les potentialités sémantiques qui se dégagent des anthroponymes et des toponymes employés dans nos romans. Dans un souci de précision et

[1] Il se pourrait ici qu'il ne s'agisse pas de deux personnages distincts mais d'une confusion ou d'une erreur. Rien toutefois ne permet de trancher.
[2] Ici par exemple, dans les noms cités, Aramé est l'oncle d'Agamar. Voir p. 385 *sqq*.
[3] Il tend à faire de même avec les noms qu'il reprend et qu'il dédouble pour créer plusieurs homonymes que rien ne lie dans la diégèse et qui n'y occupent pas non plus les mêmes fonctions. Si Lucien est le père de Lucienne (v. 19506), un second Lucien, chevalier de la quête présent lors du tournoi final (v. 28901), n'entretient quant à lui aucun lien avec eux. De même, les deux chevaliers nommés « Lucanor » n'entretiennent aucune relation –l'un est un chevalier de la quête participant aux tournois (v. 6643), l'autre est un chevalier irlandais chargé de défendre un Pas (v. 25217)–, tout comme les trois personnages masculins portant le nom de « Lot » – l'un est le père de Florée et l'oncle d'Hermondine, héroïnes de la quête (v. 66), le second est un chevalier qui participe au tournoi de la Garde (v. 6644), le troisième est le roi Loth arthurien, père de Gauvain (v. 30).

pour une démarche la plus juste possible, notre étude s'appuie sur un ensemble de critères contextuels et textuels qui nous permettent de baliser les essais d'interprétation formulés dans ce chapitre.

1. Motivation et lisibilité du nom

a) Pratiques d'interprétation au cœur des textes

L'étude du contexte de création de nos œuvres nous a apporté quelques informations sur la place du nom propre dans la pensée médiévale et sur les champs de connaissance dans lesquels s'inscrit son étude. Voyons à présent ce qu'il en est à l'intérieur même de nos récits. Plusieurs d'entre eux se prêtent en effet au jeu de l'interprétation des noms et établissent de manières parfois différentes la signification des noms de certains personnages. Nous ne prenons en compte pour commencer que les interprétations explicitement formulées par des personnages ou la voix conteuse. En nous appuyant sur la façon dont ces noms sont exploités et nous fondant sur les éléments de contexte déjà définis, nous nous livrerons ensuite à notre tour à la lecture de quelques noms.

Tous nos romans, à l'exception de *Melyador*, présentent quelques cas d'interprétation onomastique. On en dénombre trois dans *Claris et Laris*, quatre dans *Les Merveilles de Rigomer*, une dans *Floriant et Florete* et *Cristal et Clarie*. Cinq occurrences sur neuf prennent place dans le discours d'un personnage. Le nom est commenté par son propre référent dans deux exemples. Ces chiffres sont comparables à ce que l'on rencontre dans les romans de Chrétien de Troyes. Sur cinq romans, deux, *Érec et Énide* et *Yvain*, ne présentent aucun commentaire onomastique. Nous relevons en revanche trois lectures dans *Cligès*, une dans *Lancelot*, et quatre dans *Le Conte du Graal*. Sur ces six occurrences, quatre sont prises en charge par un personnage, aucune par le référent lui-même. Si la pratique est fréquente chez Chrétien de Troyes, notons qu'elle n'est pas employée dans tous les textes. Elle ne s'y développe pas non plus de manière régulière, l'auteur en faisant usage d'une manière soignée dans un de ses premiers romans, *Cligès*, pour ensuite la délaisser dans *Yvain*, et la pratiquer à nouveau dans ses deux derniers récits. Il faut ainsi se garder de considérer le commentaire onomastique comme un élément topique et constitutif des romans arthuriens. Sa fréquence et l'ampleur des développements varient notablement d'un texte à l'autre, dans la production de Chrétien de Troyes comme dans celle de nos auteurs. *Les Merveilles de Rigomer* et *Claris et Laris* étant bien plus longs que les romans de l'auteur champenois, on peut noter que les noms

propres y sont moins exploités, puisqu'ils présentent un nombre d'occurrences semblable pour un nombre de vers nettement supérieur[1].

Les analyses onomastiques présentes dans les romans de l'auteur champenois établissent trois types de liens entre le nom et son référent. Dans trois occurrences, lieux et personnages doivent leur appellation à une caractéristique remarquable. Dans le *Conte du Graal*, une demoiselle explique à Perceval l'histoire du roi blessé aux hanches. Incapable de se mouvoir, il se fait transporter dans une nef quant il veut se déplacer et passe ainsi de longues heures à pêcher, « Por ce li Rois Peschierre a non » (v. 3458). Dans le même roman, le nom de Sagremor trouve également une explication. Tandis que Perceval se trouve près du pavillon du roi, la voix conteuse introduit celui qui est chargé de le ramener : « Sagremor, qui par son desroi/ Estoit Desreez apelez » (v. 4153). En quête de renseignements, Lancelot, dans le roman qui lui est consacré, découvre le pont qu'il doit traverser : « Qu'il est com espee tranchanz/ Et por ce trestotes genz/ L'apelent le Pont de l'Espee » (v. 673-75). La motivation du nom propre est dans chaque exemple clairement exprimée au moyen d'une conjonction à valeur causale.

Dans deux autres commentaires, le nom du référent signale ses origines ou révèle son passé. Cette lecture montre plus de subtilité que la précédente, aucun complément de cause n'étant explicitement donné. Dans ces exemples, le lien se fait à la faveur d'une rime et/ou d'une paronomase. Dans *Le Conte du Graal*, le royaume de Logres se trouve doté d'une histoire merveilleuse qui paraît en motiver le nom : « (…) li realmes de Logres/ Qui jadis fu la terre as ogres » (v. 6095-96). De même Thessala, la nourrice de Fenice dans *Cligès*, semble tenir son nom de la Thessalie, dont elle est originaire (v. 2956 *sqq*.). La Thessalie, « ou sont faites les deablies/ Enseignies et establies » (v. 2961-62), confère ses qualités au référent qui en est originaire et qui en porte le nom. Le récit le confirme. Thessala vient en effet à plusieurs reprises au secours de sa protégée grâce à sa maîtrise des philtres et des potions.

Le troisième type de commentaires onomastiques se tourne au contraire vers l'avenir. Le nom propre se donne à lire comme une prophétie et prédit le destin de son référent. Les deux occurrences concernées se trouvent dans le roman de *Cligès*. L'une, dont nous avons déjà proposé une étude détaillée, est consacrée au nom de « Soredamor »[2]. La jeune femme, sentant naître en elle un sentiment amoureux, commente la formation de son nom (v. 923-88)

[1] Les romans de Chrétien de Troyes font environ 6000 vers, à l'exception du *Conte du Graal* qui en compte 9000. *Les Merveilles de Rigomer* fait plus de 17000 vers et *Claris et Laris* près de 30000. *Cristal et Clarie*, long de 9000 vers et *Floriant et Florete*, qui occupe environ 8000 vers, ont des proportions semblables aux romans de Chrétien de Troyes. Le nombre d'interprétations présentes dans notre corpus et leur étude suivent l'analyse des cas présents dans les romans de Chrétien de Troyes.

[2] Voir p. 226.

et y voit le signe de sa destinée amoureuse. Plus tard dans le récit, la scène se répète à travers le nom cette fois de « Fenice », interprété par la voix conteuse : « Fenice ot la pucele a non, Et ne fu mie sanz reson » (v. 2681-82). Selon le narrateur, la légitimité du nom de Fenice tient à sa grande beauté, qui la rend comparable à l'oiseau merveilleux. À cette motivation explicite s'en ajoute une autre, fondée cette fois sur la capacité légendaire de régénération du phœnix[1]. Cette seconde signification n'a toutefois pas droit à une lecture en bonne et due forme. L'initiative est laissée au lecteur de mettre en relation le nom de la jeune femme et le stratagème de la fausse mort bien après l'explication de la voix conteuse (v. 6024-6220).

Ces quelques exemples confirment le propos de la « Veve Dame » qui conseille à son fils, lorsqu'il rencontre quelqu'un, de toujours lui demander son nom car « Par lo sornon conoist en l'ome » (v. 526)[2]. Dans les romans de Chrétien de Troyes, le nom semble en effet une donnée fiable, propre à révéler quelque chose de son référent. Cette réalité commune aux occurrences relevées ne doit toutefois pas masquer les différences que présentent les commentaires cités. Certains tiennent en deux vers et sont énoncés dans le flot du récit, quand d'autres donnent naissance à de longs développements, comme le nom de la jeune Soredamor. Le déploiement de la signification du nom et l'insistance sur sa motivation varient ainsi d'un texte à l'autre. Fondée sur une paronomase, la lecture des noms ne se réalise pas toujours de la même manière. La paronomase peut porter sur le nom tout entier, pris comme un tout, comme pour les noms « Fenice » et « Thessala », ou surgir de manière fragmentée et diviser le nom en plusieurs lexèmes, comme le montre l'analyse de « Soredamor ». L'interprétation peut être univoque. Les noms du Pont de l'Épée et du royaume de Logres admettent une seule lecture, relativement simple. Elle peut aussi s'enrichir de plusieurs explications. La composition de « Soredamor » peut ainsi être analysée de plusieurs façons, de même que le nom de « Fenice » reçoit différentes motivations, en différents moments du texte.

Nous retrouvons cette diversité dans nos romans, dont les commentaires onomastiques semblent directement s'inspirer des récits de Chrétien de Troyes[3]. Les trois catégories interprétatives identifiées chez l'auteur champenois subissent toutefois quelques

[1] « Fenice » a une variante en « Phenice » dont le digramme initial renforce la parenté de la jeune femme avec le phoenix. La graphie savante fait aussi peut-être écho aux origines de la nourrice.

[2] Validé dans les faits par les exemples relevés, cet énoncé n'en demeure pas moins problématique dans la mesure où il est formulé par un actant du récit qui reste anonyme, comme le remarque Hélène Bouget (*Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e^- XIII^e^ siècles)*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age », 2011, p. 353).

[3] Voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 89-94, qui présente les commentaires onomastiques présents dans le Tristan. Il s'agit dans la majorité des cas de « courtes explications tautologiques », plus rarement de « précisions étymologiques internes ». Quelques noms sont aussi concernés par la « digression étiologique ». La plupart des noms du roman ne sont pas glosés.

aménagements. Les interprétations relevées dans les textes à l'étude montrent, comme dans les romans de Chrétien de Troyes, que le plus souvent le nom d'un référent est dû à une de ses caractéristiques. Le nom propre peut également revêtir un pouvoir prophétique. Aucun nom en revanche n'est créé d'après le passé ou l'origine de son référent. Certains sont par contre interprétés sur un mode comique et font l'objet de jeux de mots, proposant ainsi un type de commentaire absent des romans de Chrétien de Troyes.

(1) Une caractéristique donne naissance au nom

Cette motivation est la plus représentée et semble être l'interprétation que font nos auteurs du célèbre vers du *Conte du Graal*. Le narrateur de *Claris et Laris* le cite mot pour mot dans son explication du nom « Biaus Mauvés » :

> Li Biaus Mauvés iert chevaliers
> Preuz et hardiz et forz et fiers.
> Mauvés en sornon l'apeloient
> Toutes les genz quil connoissoient
> Car qui en veult oïr la some,
> Par le sornon connoist on l'ome. (v. 27669-74)

Ces vers se trouvent au tout début de l'aventure individuelle consacrée au Beau Mauvais, dans laquelle il joute sans le savoir contre des femmes chevaliers. La justification du nom semble prétexte à narrer cette aventure qui bafoue les codes de la chevalerie. Le nom « Beau Mauvais », que l'auteur n'invente pas, trouve ainsi une motivation presque à rebours et propre au roman qui le met en scène.

L'apparence physique peut aussi inspirer un nom, comme dans ces deux exemples :

> Li nois qui gist deseur la glace,
> Ne flors de lis ne glous de lait
> Ne sont tant blanc que ele n'ait
> La car encor assés plus blance,
> Et de la flor qui naist de brance.
> (…)
> En la tenre face dalés
> Ot sor le blanc Nature asise
> Une fresce color masice,
> Vermelle comme flor de rose.
> Mout i par avoit biele cose.
> **Por sa biauté ert apelee**
> **La puciele Flor Desiree,**
> Mais Ingle ot non en droit batesme
> Tres cel jor qu'ele reçut cresme. (*LMR*, v. 786-806)

> « Rose de may, rose novele
> Premierement, quant ele est nee,
> N'est pas si bien encoloree
> Comme la face est de m'amie.
> **A bon droit est nomé Clarie :**
> Clere est de male teche et pure,

En lui a gentil creature,
Sage est, cortoise et debonaire,
De totes valors est samplaire. » (*CC*, v. 7751- 60)

Se développe comme on a déjà pu l'étudier la thématique de la femme fleur, dont le nom se justifie par les traits délicats et frais de la jeune femme. Outre les expressions « por sa biauté » et « a bon droit », qui signalent combien le nom sied à son référent, le champ lexical dans lequel s'inscrit le nom propre parcourt la description et unit autour d'un même radical l'anthroponyme et les particularités de la demoiselle. Dans le cas de Clarie, ce procédé permet de déjouer un peu les attentes du lecteur. Débutant sa description par la traditionnelle métaphore de la fleur et faisant état en particulier de ses fraîches couleurs (la « rose novele »), l'auteur bascule ensuite vers une autre qualité de la jeune femme, un peu moins topique et qui se retrouve aussi dans son nom : sa moralité exemplaire[1]. Les noms féminins, dans notre corpus comme dans les romans de Chrétien de Troyes, sont ceux qui ont droit aux développements les plus longs et les plus topiques, les anthroponymes masculins étant plus brièvement traités.

Une habitude peut tenir lieu de caractéristique particulière et motiver un nom propre au même titre qu'un comportement ou qu'une apparence remarquables :

Maudins ai non, li Gardingniers.
Por ço sui Gardingniers només,
Que souvent ai el jardin mes,
Jou et m'amie, par deduit. (*LMR*, v. 2250- 2253)

Jel doi, fait il, et voel bien dire :
Jou ai a non Jorans li Febles.
Li Chevaliers as Armes Trebles
M'apielent auquant par le port
Par çou que trebles armes port. (*LMR*, v. 6955- 59)

Dans ce cas, le nom est explicité par son référent qui se charge spontanément de livrer sa motivation à son interlocuteur. Le nom propre prend ici en compte les deux volets d'un individu. Le prénom ou nom de baptême ressortit à la sphère privée et n'appelle aucun commentaire. Le surnom est quant à lui donné par la société à laquelle appartient le référent[2] et relève de la sphère publique.

[1] Le jeu par rapport au cliché est d'ailleurs double dans la mesure où l'insistance sur la beauté intérieure de la jeune femme n'est en rien confirmée par le récit, à la fin duquel elle accuse son père de gestes inavouables pour parvenir à ses fins et provoquer son mariage avec Cristal.

[2] Que l'introduction du surnom se fasse à la voix passive (« suis (…) només ») dans le premier exemple et que la communauté occupe la fonction sujet du verbe « appeler » dans le second le montre.

Quelle que soit la nature de l'élément qui serve à former le surnom – apparence, comportement ou habitude –, il s'agit toujours d'une caractéristique dont le groupe social dans lequel évolue le personnage peut témoigner[1].

(2) Le nom annonce ou prédit une caractéristique

La spécificité d'un individu peut être annoncée par une appellation programmatique. La motivation est alors confirmée après coup, lorsque le référent accomplit les promesses détenues dans le nom[2]. Deux cas différents entrent dans cette catégorie. L'un apparaît peu après la naissance du fils de Floriant. Le nourrisson est baptisé et l'archevêque, après avoir effectué le sacrement, propose un nom aux parents :

> « –Seignor, et je vous di por voir
> Se nos Froart l'apelïons
> Moi est vis qu'a droit ferïons,
> Car s'il vit tant qu'il soit armez
> Mains escus iert par lui frouez. » (v. 6508- 12)

L'expression « a droit », que nous avons déjà rencontrée, confirme la légitimité du nom qui semble directement construit à partir du verbe « froer » situé à la rime. Déterminé par la force des coups qu'il portera une fois adulte, Froart est fait chevalier avant l'heure. Le récit ne s'étend pas suffisamment pour permettre au lecteur de vérifier si la prophétie se réalise[3], le sort de l'enfant n'étant plus évoqué par la suite. L'interprétation du nom « Froart » n'est donc jamais mise à l'épreuve et ne participe qu'artificiellement à l'élaboration de son personnage. Son enjeu opère davantage à l'échelle de la structure générale du récit. Elle sert en effet surtout à signaler que l'enfant est le digne héritier de son père, un chevalier lui aussi réputé pour sa force et sa vaillance. Cette forme d'anticipation prépare la fin du roman. Floriant et Florette étant rappelés par Morgane pour demeurer à Mongibel jusqu'à la fin des temps, il importe que l'avenir du royaume délaissé par son empereur soit traité d'une manière ou d'une autre dans l'intrigue. La prédiction de l'archevêque assure ainsi la pérennité de l'univers diégétique malgré le départ de ses protagonistes et en dépit du jeune âge de Froart, qui a tout juste atteint six ans quand ses parents lui sont ravis (v. 8162). L'annonce des exploits à venir ménage ainsi une porte de sortie au couple de héros.

---

[1] Cette dimension étiologique du nom qui porte en lui ses propres causes est aussi parfois exploitée pour les noms communs. Lorsque Gauvain cherche à délivrer les chevaliers emprisonnés à Rigomer, il en découvre des dizaines affairés sur des métiers à tisser, dans un passage inspiré de « Pesme Aventure » dans *Le Chevalier au Lion.* Après avoir décrit la scène, la voix conteuse conclut : « Par tel fait et par tel raison / Claime l'on encor les teliers / Soventes fies chevaliers. » (v.6380-83). Cette acception de « chevalier » n'est pas confirmée par le Godefroy.

[2] Howard Bloch, *Étymologie et généalogie…*, *op. cit.* p. 50.

[3] Le caractère performatif du baptême nous encourage à penser que l'archevêque dit vrai.

Dans *Les Merveilles de Rigomer*, cherchant à deviner ce qui attend sa cour, Arthur tente de lire l'avenir dans le nom d'un chevalier. Cette lecture prophétique, formulée par un personnage, est contredite par le récit. Il s'agit de la seule occurrence de ce type : lorsque les noms sont transparents et peuvent être analysés, les interprétations que proposent le texte où celles que le jeu des paronomases nous invitent à émettre spontanément sont toujours confirmées. L'erreur d'interprétation d'Arthur témoigne en ce sens de l'approche particulière du roman, qui conserve sa tonalité parodique jusqu'au terme de l'intrigue. Une demoiselle se présente à sa cour pour lui demander son aide. Un chevalier affirme qu'elle lui a été promise en mariage mais la jeune femme refuse de l'épouser. Elle n'a plus de parents et personne n'accepte de prendre les armes pour la défendre car Miraudiel, le prétendu fiancé, a la réputation de savoir se battre. Arthur annonce qu'il enverra un de ses propres chevaliers, et se sert de cette promesse pour déchiffrer le nom du gêneur :

> « Dites vos homes et vo gent,
> Que toute iestes aseuree,
> Que Miraudiaus avra meslee.
> Jou ferai faire la mellee,
> Et bien saciés sans demoree,
> Par Diu qi fist lune et solel,
> Se jou n'en ai autre consel,
> Ele ne sera desevree
> Des que li uns avra outree.
> Je cuit li nons Miraudiel
> Senefie qui avra duel » (v. 14934-44).

La motivation du nom est une invention d'Arthur qui tente de rassurer la jeune femme en lisant dans « Miraudiel » l'annonce d'un affrontement qui sera naturellement en sa faveur. La thématique du combat se développe d'abord au moyen des termes « meslee » placés à la rime (v. 14936-37) et est reprise par le mot « duel » en fin de passage, lui aussi en fin de vers et rimant avec le nom du personnage. L'analyse d'Arthur, clairement indiquée par l'emploi du verbe « senefier », est pourtant erronée et invalidée par avance par le verbe « cuider ». Le récit donne tort au roi. Lorsque Miraudiel apprend que Gauvain a été retenu pour le combattre, celui-ci est pris d'un angoisse telle qu'il en perd l'appétit et le sommeil (v. 14953-70). Il préfère s'humilier devant le neveu du roi et lui avouer ses craintes pour parvenir à un accord. Gauvain pris de pitié se laisse « emprisonner »[1] le temps que passe la date fixée pour le duel.

[1] Miraudiel prend soin de recommander à ses deux sœurs d'user de tous leurs charmes pour rendre à Gauvain son séjour moins pénible. Il se rend ainsi le jour prévu à l'endroit convenu, plein de fierté, sûr de ne rien risquer, et ayant pris soin d'inviter un large public.

Retenons de ces occurrences que le récit ne prend pas forcément le temps de réaliser les prophéties fondées sur des noms de personnages, que le roman prenne fin avant que le sens du nom soit mis à l'épreuve, ou qu'il soit contredit par le déroulement de l'intrigue. Les romans tardifs se distinguent sur ce point des romans de Chrétien de Troyes qui veillent toujours à confirmer à un moment ou un autre du récit la motivation d'un nom. Les interprétations proposées ne sont pour autant pas dépourvues d'utilité. Si elles ne concernent pas les protagonistes du roman, elles jouent tout de même un rôle important dans la structure du récit, comme dans l'exemple de « Froart », ou dans le maintien d'un registre parodique, dans le cas de « Miraudiel ».

(3) Détournements de la lecture du nom

Le déchiffrement dans les romans de Chrétien de Troyes est une chose sérieuse qui peut aller jusqu'à révéler au personnage son destin et le sens de son existence. Il n'en est pas toujours ainsi dans le roman *Claris et Laris* qui, s'il reprend par ailleurs mot pour mot la citation de la *Veve Dame*, se plaît aussi à s'écarter de son modèle pour faire de la lecture du nom un moment ludique de l'intrigue. Les deux exemples prennent place lors d'aventures individuelles menées par des chevaliers arthuriens connus de la tradition mais qui ne comptent pas parmi ses plus grands héros. Les effets de décalage sont ainsi réservés aux personnages de moindre envergure. À la recherche de Laris, le Laid Hardi demande à un gardien d'abaisser pour lui un pont-levis afin qu'il puisse se loger pour la nuit. L'homme lui demande son nom :

> « Escuier, par le Roy del mont,
> Li Laiz Hardiz apelez sui !
> Euvre, que Diex te gart d'anui ! »
> Cil de la tornele s'escrie :
> « Laiz Hardiz, c'est grant vilonie !
> Vostre non n'est mie bien diz
> Quant apelez iestes hardis !
> C'est uns nons de droite vantance,
> Mes a droit m'est vis qu'il comence
> Car laiz estes a desmesure !
> Mes en la fin hardiz moi grieve,
> Si a pou li cuers ne me crieve
> Quant vous hardiz vous apelez !
> Sire chaitis, vilains pelez,
> Honte vous doint Cil qui ne ment, (…) ». (v. 12680- 95)

Le gardien ne se plie pas aux règles d'hospitalité habituelles et donne à l'aventure un tour original. Alors que le sens du nom « Laid Hardi » n'est jamais activé par les textes qui mettent en scène son personnage, l'auteur choisit de le faire commenter en détail par le gardien. Le comique naît du décalage entre l'accueil auquel on pourrait s'attendre pour un membre de la Table Ronde et celui qui est en réalité réservé au chevalier, ainsi que de la lecture littérale que

fait le gardien de son nom. Des deux éléments qui le composent, l'un est jugé légitime par le gardien, celui qui décrit sa laideur, quand l'autre, qui évoque sa témérité, est au contraire invalidé. Dans les deux cas, le commentaire aboutit à une insulte destinée à provoquer le chevalier. L'interprétation du nom dans cet extrait ne sert aucun développement poétique et n'entretient pas vraiment de lien avec l'intrigue. En devenant le moyen de railler un personnage, elle constitue un moment plaisant et inattendu dans le roman, qui n'a par ailleurs de cesse de vanter les mérites des héros arthuriens. La dissonance introduite est à mettre sur le compte de la tendance au détournement de certains épisodes[1], qui brisent la succession quelque peu monotone d'aventures stéréotypées. L'insolence avec laquelle le gardien déchiffre le nom du « Laid Hardi » contraste ainsi avec l'interprétation de son opposé, le « Biaus Mauvés ». Cette symétrie montre que la curieuse composition et la complémentarité de ces deux noms n'ont pas échappé à l'auteur qui s'applique à tirer le meilleur parti de ce que lui lègue la tradition arthurienne.

Le nom de Laris, pourtant héros du roman, est traité avec encore plus de légèreté. Parti à sa recherche, Tor interroge un chevalier qu'il rencontre en chemin. Ce dernier répond dans un éclat de rire :

> « Laris, fet il, trouvé l'avez !
> Vous meïsmes bien le savez ! »
> Lors respondi : « Se Diex me voie,
> Puis que je ving en ceste voie,
> Laris ne vi ne ne trouvai !
> – Par foi, je le vous mousterrai !
> Fet li chevaliers erraument,
> En ce haut pui meïsmement
> Que vous veez dejouste nos
> A un laris ; veez le vos ?
> Puis que querant alez laris,
> Moustré le vos ai, ce m'est vis ! » (v. 27212- 224)

Deux interprétations de *Laris* se heurtent, sans lien l'une avec l'autre, et sans que les interlocuteurs s'en rendent compte, ce qui engendre une confusion assez comique[2]. En associant un des plus preux chevaliers du récit et un fossé au moyen d'une simple homonymie, ce passage paraît s'amuser de la formation de certains noms construits à partir d'un nom commun. Celui du héros, loin de dénoter une qualité ou un trait particulier, ne peut

[1] Voir par exemple l'épisode consacré à Calogrenant, qui se voit changé en femme lorsqu'il pénètre dans un domaine enchanté. L'esprit farceur de l'auteur va jusqu'à montrer Mordred s'acharnant à séduire celui qu'il pense être une frêle et ravissante demoiselle (v. 26095-361). Voir sur cet épisode Delphine Dalens- Marekovic, « Le Motif du héros travesti dans le roman arthurien », 22e Congrès de la Socité Internationale Arthurienne, Rennes, 2008, Actes réunis et publiés en ligne par Denis Huë, Anne Delamaire, et Christine Ferlampin-Acher, http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/marekovic.pdf, dernière consultation le 02/05/16.

[2] Elle s'accroît dans le manuscrit, qui n'utilise pas les majuscules pour distinguer les noms propres des noms communs.

être envisagé comme un nom transparent. Le discours de l'interlocuteur de Tor force pourtant l'interprétation dans ce sens. La lecture qui en résulte est tout simplement absurde. Si le nom commun dont est tiré un nom propre permet habituellement de révéler des informations sur son référent, la signification du mot « laris » n'est en fait d'aucun secours, de sorte que le parallèle établi entre les deux référents paraît tout à fait incongru. La méprise est corrigée au vers 27222, lorsque « laris » reçoit un déterminant pour la première fois dans le passage. La résolution du quiproquo fait d'ailleurs l'objet d'une légère mise en scène, cette occurrence de « laris » prenant place dans un enjambement. Il est à noter que la curieuse association du fossé et du héros a déjà été employée dans le roman, notamment au détour d'une rime[1]. L'auteur de *Claris et Laris* n'hésite donc pas à s'amuser avec le nom propre d'un de ses protagonistes, alors même qu'il ne reçoit par ailleurs aucune motivation particulière dans le récit[2].

Tout en s'appuyant manifestement sur les interprétations proposées par Chrétien de Troyes, nos récits s'écartent aussi parfois de leur modèle soit en traitant différemment certains *topoi*, comme le nom à valeur prophétique, soit en créant de nouveaux types d'interprétations s'inscrivant notamment dans un registre comique. Quelle que soit la sorte de motivation retenue, les noms expliqués dans les récits à l'étude sont soumis aux mêmes méthodes de lecture que ceux recensés dans les œuvres de Chrétien de Troyes : que l'on prenne le nom tout entier pour lui donner un sens, comme dans le cas de « Laris », « Froart », « Flor Desirée » ou « Clarie », qu'on le décompose en plusieurs segments, comme les noms « Laid Hardi » et « Biaus Mauvés », ou qu'on n'en envisage qu'une partie, comme c'est le cas pour « Miraudiel », dont Arthur ne retient que les syllabes finales. Le travail d'interprétation se fonde dans chacune de ces occurrences sur une réflexion par analogie et paronomase, conforme à ce que pratique la pensée médiévale à cette époque. Sans surprise, les étymons proposés ne prétendent jamais retracer l'histoire d'un nom mais ont seulement vocation à lui donner un sens qui ne peut être compris qu'en lien avec l'intrigue. Celui-ci vaut le temps d'un épisode ou du roman tout entier et est indissociable des qualités et du parcours du référent. Un nom propre n'a de ce point de vue que peu de sens dans l'absolu, celui que le lecteur lui prête n'ayant de valeur que s'il entre en écho avec le récit.

[1] Alors que les deux prénoms Laris et Claris riment très régulièrement ensemble, le nom de Claris rime une fois avec l'homonyme « larris » : « Lors veïssiez appareillier/ Ceus de l'ost pour prendre Claris/ Qu'iert cheü enmi le larris ! » (v. 1511- 13).

[2] On pourrait en dire autant de Claris, dont le nom évoque la lumière ou la clarté, mais dont le sémantisme n'est jamais activé par le texte.

b) Critères retenus pour l'étude

Livrons-nous à présent à la lecture de quelques noms propres. Nous nous fondons pour cette étude sur les moyens et méthodes d'analyse employés par les textes eux-mêmes ainsi que sur les éléments de contexte qui ont imprégné les créations de nos auteurs. Nous appliquerons ainsi la définition médiévale de l'étymologie à l'étude des noms propres de nos romans en prenant en compte aussi bien le sémantisme et les sonorités du nom, les connotations et dénotations, que l'ensemble des relations qu'il peut entretenir avec le contexte dans lequel il apparaît, qu'il soit étroit ou large. Nous souhaitons examiner, dans le cadre d'une œuvre littéraire précise, d'un extrait, d'une aventure, d'une mise en scène particulière du référent, comment se motive le nom propre.

Après avoir longuement présenté les propriétés du nom propre ainsi que la façon dont la littérature et les analyses littéraires s'en sont emparées du Moyen Âge à nos jours[1], Florence Plet-Nicolas conclut dans un court chapitre intitulé « L'invitation au voyage étymologique » que des réserves en matière d'interprétation des noms doivent être conservées. Elle indique ainsi en prélude à son étude, pour se prémunir de tout excès, qu'elle donne des noms du *Tristan* « une lecture personnelle aussi argumentée que possible »[2]. Nous faisons les mêmes observations et adoptons une posture similaire pour nos analyses.

Dans son étude portant sur les désignateurs du personnage dans le roman en vers, Vanessa Obry développe dans le chapitre « arrière-plan onomastique »[3], situé au début du livre, les inspirations qui ont pu présider aux choix des auteurs. Y sont étudiés les phénomènes de reprises et les modes de créations des noms des personnages, dont beaucoup semblent être pensés par rapport à un modèle précis[4]. Les relations qu'entretiennent les référents avec leurs noms sont ainsi essentiellement perçues dans la perspective d'un héritage et leur étude s'appuie sur l'ensemble des occurrences de l'actant dans le récit. Il s'agit de mesurer si le personnage, pris comme un tout, s'oppose à son modèle, le déforme, ou s'y assimile. La motivation du nom intervient dans un second temps et permet à Vanessa Obry d'examiner comment les textes de son corpus s'approprient les noms qu'ils empruntent. L'objet de l'enquête consiste à voir si le nom propre conserve une motivation ou en acquiert une nouvelle dans le récit qui l'accueille. La sémantique du nom en tant que telle occupe donc

[1] *La Création du monde…, op. cit.*, chp. « Cerner le nom propre » p. 17 à 150.
[2] *Ibid.* p. 98.
[3] *Et pour ce fu ainsi nommee…, op. cit.* p. 38-69.
[4] Que les noms se ressemblent ou qu'ils témoignent d'inversions de valeurs, les personnages semblent en effet le plus souvent porter des noms « qui ne sont pas vraiment les leurs » *Ibid.* p. 65. Rappelons que Vanessa Obry s'intéresse aux protagonistes des romans qu'elle étudie. Ces remarques ne valent pas forcément pour tout le personnel romanesque.

une place restreinte. Si les traits et les actes des personnages sont mis en rapport avec leur nom, aucune étude de détail mettant en relation le texte, entendu comme ensemble de lexèmes et de sonorités susceptibles d'entrer en écho avec les noms, n'est convoquée pour éclairer leur lecture. Hormis quelques noms propres dont elle étudie avec précision le potentiel poétique en mobilisant des passages précis du texte, comme le nom du « Castel Marin »[1], Florence Plet-Nicolas préfère aussi généralement analyser le sens des noms propres du *Tristan* dans une relation au contexte large[2]. Il est le plus souvent pensé uniquement dans son rapport au référent sans que la matérialité du texte, sa forme, ses rythmes, les lexèmes qui y accompagnent le nom soient étudiés. Bien que cela ne soit pas toujours possible, nous souhaitons pour notre part mettre l'accent sur les relations qui se construisent entre le nom et le texte, et qui montrent une poésie qui dépasse la simple adéquation entre le référent et son nom propre. Nous choisissons ainsi de convoquer chaque fois que nous le pourrons[3] des extraits précis des œuvres pour observer au plus près le fonctionnement sémantique des noms.

L'étude qui suit, de par l'approche retenue et l'organisation des noms qu'elle propose, doit beaucoup aux travaux d'Yves Baudelle. Dans sa thèse sur la *Sémantique de l'onomastique romanesque*[4], il consacre une réflexion très stimulante à un corpus constitué de romans de Balzac, Proust, Bernanos et Céline. Il nous invite à établir une différence entre la connaissance *a priori* du nom, qui est indépendante de toute connaissance du dénoté, et sa connaissance *a posteriori*, nourrie de ce que l'on apprend du référent[5]. Cette idée est aussi valide pour notre étude, dans la mesure où des noms parfaitement transparents se donnent à lire et à interpréter avant même l'entrée en scène du référent, comme par exemple le nom de « Clarie ». De même, ces noms, et d'autres parfois qui ne dégageaient aucun sens avant la mise en mouvement du référent, acquièrent de nouveaux sèmes et de nouvelles connotations au gré de la conduite du récit, à l'image du nom de *Melyador*, dont l'or brille davantage à chaque action d'éclat. Le critique ajoute : « Dans un texte romanesque, presque tous les noms de personnages reçoivent des traits sémiques *a posteriori* par l'accumulation d'informations souvent récurrentes sur le porteur du nom »[6]. Cette généralisation ne nous paraît pas applicable à notre corpus. Certains noms semblent ne jamais admettre aucune interprétation,

[1] *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 456-70.
[2] Voir le chapitre « Pouvoir suggestif » du nom p. 373 *sqq.*
[3] Le texte ne fournit pas toujours de quoi nourrir une étude détaillée, bien que généralement lorsqu'un nom est motivé, il dissémine des éléments sémantiques qui montre son rayonnement et celui de son étymon dans les vers qui l'entourent.
[4] *Op. cit.* Voir également le numéro *Onomastique romanesque*, *Narratologie*, 9, *op. cit.*, ainsi que sa synthèse « Sémantique de l'onomastique fictionnelle : esquisse d'une topique », *Le Texte et le nom*, *op. cit.* p. 25-40.
[5] *Ibid.* p. 17. La liberté de création n'est donc pas totale.
[6] *Id.*

même construite au fil de la lecture, et d'autres, prometteurs de par leur mode de composition, ne voient jamais leur sémantisme activé par le récit et restent en quelque sorte en dormance. Concernant les relations qu'entretient la sémantique des noms avec le texte qui les convoque, les conclusions d'Yves Baudelle sont proches de celles que nous tirons de l'examen de nos récits. La construction d'un sens naît en effet, dans son corpus comme dans le nôtre, d'une relation réciproque entre le nom qui « en distribuant ses signifiants, appelle dans un contexte donné des lexèmes homophones »[1] et ces mêmes lexèmes qui le remotivent. Nous nous efforcerons de montrer l'apport particulier du nom médiéval dans la dynamique de ces échanges. Souple et soumis à la *variance* de la langue et aux réceptions des copistes successifs, le nom propre médiéval peut revêtir plusieurs formes et sélectionner parmi ces possibilités celle qui sera la plus susceptible de participer à l'élaboration de son sens selon les contextes, quand le nom propre « moderne »[2] est quant à lui presque immuable[3].

Prenons comme point de départ qu'un nom propre motivé est un nom auquel il est possible de donner un sens par la collecte des sèmes associés au nom lui-même et à son signifié. Il y a motivation lorsque les informations transmises par le nom *a priori* ou *a posteriori* de la lecture et celles qui s'accumulent au sujet du référent peuvent être mises en relation, soit qu'elles coïncident, soit qu'elles entrent suffisamment en contradiction pour manifester un travail volontaire de détournement et de décalage de la part de l'auteur. Imparfaite, cette définition se place résolument du point de la vue de la réception. Elle traduit en ce sens notre ambition qui est essentiellement de reconstituer les pratiques de lecture médiévales ayant trait à l'onomastique. Cette définition se consolide d'un critère d'acceptabilité du nom[4], c'est-à-dire que les significations potentielles dégagées ne doivent pas rompre l'esthétique générale du roman, sauf à envisager un trait parodique ou un effet volontaire de rupture, dont nous chercherons alors aussi les traces dans la narration, afin de le confirmer ou de l'infirmer. Sa capacité à se fondre dans une matière, l'emploi d'un matériel phonique particulier et la manière dont il est agencé, ainsi que le mode de composition du nom nous aideront ainsi à juger de la pertinence des interprétations.

---

[1] *Ibid.* p. 29-30.
[2] Tel que l'étudie Yves Baudelle.
[3] Presque : le nom est invariable d'un point de vue grammatical mais l'ajout de suffixes diminutifs ou de déterminants, la troncature de certaines syllabes, l'emploi du nom complet, du seul prénom, ou du seul patronyme etc… peuvent légèrement modifier sa perception.
[4] Voir Yves Baudelle, *Sémantique de l'onomastique romanesque*, *op. cit.* p. 68. Le nôtre est un peu différent en ce qu'il ne s'appuie pas sur le réalisme du nom ni sur sa vraisemblance, critère retenu par l'auteur, puisqu'on a vu que les noms réalistes font exception. Il s'agit pour les noms du corpus qu'étudie Yves Baudelle de « n'accrocher en rien le regard par ce qui pourrait ressembler à un procédé de fabrication ». Une divergence notable entre la thèse du critique et la nôtre tient bien entendu aux différences d'époques des textes envisagés.

Avant d'entrer plus avant dans l'analyse, posons aussi les limites de l'étude. Le sémantisme d'un nom propre peut évoluer au fil du récit. Nous ne chercherons donc pas à figer le nom dans une lecture, mais à rendre compte de son interprétation la plus fine et la plus précise possible à un moment donné du texte. Chaque nom étudié l'est en lien avec des éléments textuels précis, des extraits plus ou moins longs du roman, qui font résonner un ou plusieurs éléments du nom propre. Conformément à l'approche étymologique médiévale, nous ne chercherons pas à écarter des lectures concurrentes qui pourraient se dégager d'un même passage. L'encodage d'un nom préalable à la lecture sera évoqué, mais nous donnerons la préférence au sens façonné par le mouvement de l'écriture. Il convient aussi de rappeler que les interprétations que peut recevoir un nom dépendent des compétences du lecteur, critère difficile à prendre en compte de manière concrète dans l'établissement de nos analyses, et que chaque lecteur peut collecter et organiser différemment les informations qu'il perçoit dans le récit.

Le classement retenu s'intéresse d'abord aux noms dont la motivation est la plus évidente pour ensuite se concentrer sur les noms qui nous paraissent les plus opaques ou dénués de motivation[1]. Cette progression a surtout vocation à montrer l'éventail des possibilités de signification mises en œuvre dans les textes : il va de soi que les noms propres ne se laissent pas classer aisément en ensembles clos et que les frontières entre les différentes catégories ne sont ni nettes ni hermétiques. Compte-tenu du nombre de noms présents dans notre corpus, et bien que nous n'ayons trouvé de significations qu'à une assez faible proportion de noms propres, nous renonçons à en cataloguer les interprétations de manière exhaustive. Nous ne retenons pour chaque entrée qu'un ou deux noms propres qui nous semblent représentatifs d'un type de motivation et que nous étudions en détail.

2. De la transparence à l'opacité

a) Noms transparents

Pour Yves Baudelle, un nom transparent est un nom « à la fois limpide et motivé »[2]. Il constate dans son corpus la rareté d'une telle transparence, qui serait surtout présente dans les

[1] Nous gardons à l'esprit que des éléments de sens peuvent bien sûr aussi nous échapper malgré nos efforts. Les modes de lecture qu'identifie Yves Baudelle dans ses romans sont la transparence partielle, la traduction, l'explicitation, les tropes, les métaplasmes, les associations lexicales, la symbolique phonétique, les connotations lexicales, phonologiques, graphémiques, et morphémiques, les stéréotypes, les symboles, le renvoi à l'intertexte, et les allusions à un nom réel. Ils sont répartis dans sa thèse au cours d'une étude en trois parties : signifiés dénotatifs, connotatifs et culturels. Notre thèse portant sur tous les aspects du nom propre et non seulement sur sa sémantique, notre classement est nettement moins détaillé.

[2] *Ibid.* p. 138.

romans populaires, la fable ou le conte[1]. Plusieurs noms de notre corpus, dont la proportion varie selon les romans, remplissent les conditions de la transparence, ce qui est sans doute à mettre sur le compte du caractère stéréotypé de nombreux personnages médiévaux et sur la proximité du roman médiéval avec les genres qu'évoque le critique[2]. La transparence d'un nom peut prendre trois formes d'après notre relevé, qui peuvent se combiner.

(1) Lectures à sens unique

Les noms dont l'interprétation est la plus évidente sont ceux dont la forme et le sens se laissent saisir le plus simplement. Ce sont des noms formés d'un mot unique, dont le sémantisme correspond parfaitement aux potentialités du référent. L'exemple le plus remarquable dans notre corpus est le nom de Clarie, demoiselle destinée en rêve à être conquise par Cristal. Le nom n'étant donné que tardivement dans l'intrigue, et la jeune femme n'étant rencontrée que bien plus tard encore, « Clarie » traduit d'abord la seule information qu'on ait de la jeune femme, sa grande beauté. Les sèmes de la clarté et de la lumière semblent dans un premier temps signifier la délicatesse et la fraîcheur du teint de la demoiselle d'une manière tout à fait topique[3]. Le sens de « Clarie » continue de se développer au fil de l'intrigue pour admettre une nouvelle signification, déterminée par l'action de la jeune femme sur le chevalier qui la recherche. Clarie est le but d'une quête qui invite le héros à s'initier à l'amour. Nous avons déjà eu l'occasion de commenter quelques unes des pensées qu'il développe durant la solitude de l'errance : le cheminement vers Clarie est le lieu d'une prise de conscience, celle de la douleur qui accompagne le sentiment amoureux tout d'abord, suivie par l'ivresse que cause le souvenir de la séduisante Clarie, jusqu'à ce que Cristal comprenne enfin qu'il aime :

> Cristal se plaint, forment sospire,
> A soi meïsme mout s'aïre,
> Que **or meïsmes s'aperchoit**
> Que l'amors l'a en son destroit.
> **Ce est amors, ce set il bien,**
> **Qui li mostre la doce rien ;**
> Doce voire, mais mout amere.
> -« Por coi l'as dit ? **Ja est plus clere**
> C'onques ne fu voire ne glace,
> **Mirer se poet on en sa face**

[1] *Ibid*. p. 139.
[2] Voir par exemple Marie-Luce Chênerie, « Un recueil arthurien de contes populaires au XIII[e] siècle: les *Merveilles de Rigomer* », *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge. Actes du colloque de Toulouse, janvier 1986*, Michel Zink et Xavier Ravier (dir.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 39-49.
[3] Dans la vision de Cristal, la demoiselle se distingue par sa beauté frappante, qui lui suffit pour tomber immédiatement amoureux.

Et si est **plus blans de cristal**. »
-« Amere est, quant el(le) me fait mal. » (v. 7194- 204)

La clarté de « Clarie » se fait alors plus métaphorique et traduit cette fois la fonction narrative de la demoiselle, qui agit sur Cristal comme un révélateur. Elle le met en mouvement, le pousse à partir en quête et à se dépasser, l'invite par le charme qu'elle opère sur lui à questionner son intériorité. Les deux pans de l'initiation chevaleresque, la prouesse et la découverte de l'amour, s'articulent ainsi par le biais d'une seule et douce figure. Le nom de la jeune femme entre alors en résonance avec celui du héros. Outre la parenté phonétique de leurs deux noms, ils sont liés par leur sens, et par le pouvoir qu'ils ont l'un sur l'autre. Tout comme la lumière est sublimée par le cristal, le cristal ne peut révéler son éclat sans clarté. De même, Cristal rend Clarie « enluminee » (v. 2627) d'amour et, réciproquement, Clarie amène Cristal à une plus grande lucidité.

Quelques éléments de détails, en apparence de moindre envergure, s'ajoutent à cette métaphore filée. Dans le discours de Cristal, Clarie est « clere » de « male tache et pure » (v. 7757). Elle une jeune femme « samplaire » (v. 7760). Deux éléments nous intéressent ici. Le premier consiste en l'attribution d'une propriété du cristal, la pureté du minéral[1], à la jeune femme, chez qui elle devient l'image d'une moralité irréprochable. Le second réside dans le fait que cette belle métaphore est plusieurs fois dévoyée par la suite dans le récit. Clarie la douce n'hésite pas à mentir et à menacer son propre père de l'accuser de gestes honteux à son égard (v. 8907-18) pour pouvoir épouser Cristal, lequel a déjà profité des atouts de la jeune femme dans une scène qui ressemble fort à un viol (v. 8217-8370)[2]. La pureté de la jeune femme est ainsi doublement contredite par le mensonge et la consommation de l'union avant le mariage. Dissimulé dans la chambre de Clarie avant les noces, Cristal ne doit pas être aperçu du père. Une pierre magique prodiguée par la demoiselle l'en protège en le dotant du pouvoir d'invisibilité (v. 8855). La métaphore toute courtoise qui motivait jusque là le nom du héros se désamorce. La lucidité du noble chevalier sur ses sentiments se mue en stratagème de l'amant qui cherche à duper le père. D'une transparence qui touchait à l'âme chez le jeune

[1] Le minéral est cité en tant que tel à deux reprises : dans une métaphore du chevalier lui-même dans l'extrait ci-dessus, et dans la description d'une chapelle dans laquelle pénètre le héros : les sièges y sont en cristal (v. 6190) et le sol fait de corail.

[2] Il s'agit d'une « implicitation » du viol de Mélior dans *Partonopeu de Blois*. Voir Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation…, op. cit.* p. 98 et « De *Partonopeu de Blois* à *Cristal et Clarie* ou la réécriture *implicitée* d'une rencontre amoureuse », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 27, 2004 :1, p. 260-285. Dans la version de notre roman, la scène est éclairée par des chandelles et présente Clarie couchée, le visage baigné de lumière (v. 8210 *sqq.*). Après l'acte, Clarie affirme « Mais je n'en doi(e) estre blasmee, / Se je de vos fui alumee, / N'a de moi n'en doit nul mal venir, Se tost ai fait vostre plaisir » (v. 8394). On note le passage d' « enluminee » à « alumee », nettement moins poétique. « Enluminee » est réemployé plus tard v. 8572, au retour de la tonalité courtoise, lorsque la demoiselle se délasse dans le verger.

homme, nous passons à un don d'invisibilité qui fait disparaître le corps et la faute. La motivation des noms des deux amants en devient paradoxale. Loin de signifier encore l'initiation amoureuse et la promesse d'une union en tout point courtoise, « Cristal » et « Clarie » dénoncent maintenant les stratagèmes de dissimulation des personnages. Noms à la facture topique et trompeuse, ils jettent un voile sur les comportements inappropriés des jeunes gens en fin de roman[1].

Les exemples de Cristal et Clarie sont les plus développés de notre corpus. D'autres nom fonctionnent toutefois d'une manière similaire et décrivent en un seul mot un trait fondamental de leur référent. Ces noms, comme le « Mal Ostagier » des *Merveilles de Rigomer* (v. 9702) ou l' « Orgueilleux de la Gaudine » dans *Claris et Laris* (v. 8579), attribués à des personnages plus stéréotypés et plus conventionnels que les héros pour le moins déroutants de *Cristal et Clarie*, admettent une signification unique qui englobe le trait marquant du personnage, celui qui définit le mieux le rôle qu'il tient dans l'intrigue. Essentiellement fonctionnelles, les lectures de ce type ne sont pas les plus poétiques ni les plus développées mais rendent le personnel romanesque aisément identifiable et les rouages de la narration d'autant plus efficaces.

(2) Lectures symboliques

Des noms composés désignant aussi bien des lieux que des actants du récit intègrent aussi la catégorie des noms propres transparents. Le plus souvent constitués de descriptions définies, leur limpidité ne fait aucun doute. Le lecteur y lit sans peine la topographie et la nature des lieux auxquels se réfèrent les toponymes, de même que les éléments de caractérisation qui prennent place au minimum dans le surnom du personnage, parfois dans les deux éléments qui forment son nom. La motivation de ces noms est aussi assez évidente. Constitués de noms communs, ils prennent souvent la forme d'une périphrase dont le statut de nom propre peut parfois paraître discutable[2]. Le nom décrit très exactement et de façon littérale ce à quoi il renvoie et témoigne en ce sens de la manière dont a été formée une grande partie des noms propres qui existent encore dans la langue moderne. Monsieur Lefevre était à l'origine forgeron, la Rue du fil est l'endroit d'une petite ville où s'amassaient simplement les

[1] Pour d'autres passages relatifs à la clarté et à la transparence voir Christine Ferlampin-Acher, « *Cristal et Clarie* et *Perceforest* : un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave », art. cit. Ces notions apparaissent aussi dans l'« ambre clere » des chambres, l'or du bec de la corneille ou de l'épi de blé, les gemmes du trésor de la chapelle, l'éclat des ornements des lits, celui des escarboucles sur un heaume. Nous nous sommes limités dans l'analyse à ceux qui entraient en relation avec la définition des personnages et leurs comportements dans l'intrigue, mais la thématique court tout le long du récit.

[2] Voir p. 71 *sqq.* Celles qui sont récurrentes et fixes sont considérées comme des noms propres.

tisserands. Dans le cadre la fiction, il semble cependant qu'on puisse aller plus loin et prêter à certains noms une valeur symbolique. À l'époque où nos récits sont composés, les noms propres sont déjà en train de se figer et certains ont perdu leur motivation. La fiction a quant à elle conservé un rapport étroit entre ce que désignent ces noms descriptifs et leurs référents, ce qui témoigne d'une volonté d'exploiter la poésie du nom et les rêveries qu'elle peut susciter chez le lecteur. Il nous apparaît notamment que ces noms descriptifs encodent le parcours du chevalier errant dont ils signalent les étapes symboliques, des passages, des moments de tension et de repos[1]. Il est admis que pour un chevalier, ou tout autre personnage en situation de devoir choisir sa route à un carrefour, décider d'aller à droite ou à gauche (« senestre ») n'est pas neutre[2]. La direction prise présage de la suite du voyage, de son confort ou de son danger. De même, le nom des lieux fréquentés et des personnages rencontrés peut admettre en plus d'une lecture littérale une interprétation plus abstraite qui doit beaucoup au choix des qualificatifs. Comme le rappelle Marie-Luce Chênerie, « ceux-ci exploitent, ou transforment les données géographiques en fonction de la vision affective, et des emplois que le décor doit jouer dans l'action héroïque »[3]. « Roche Perdue » est un domaine sauvage situé en Brocéliande, sur lequel règne l'enchanteur Dampnas[4] aussi nommé « le Fiers Orgueillox » (v. 3298), et abritant le « Chastiaux Perillous » :

> Vers un mont vienent merveillox :
> La ert li Chastiaux Perilloux.
> En un trop ruiste desrubant
> Iert li chastiaux en un pendant.
> Li mur ierent de roche bise
> Qu'ierent fermé sor la falise ;
> Bien sembloit que li vis deables
> Fussent du chastel conestables. (v. 3347-54)

La convergence des trois dénominations prépare le lecteur à la survenue de terribles épreuves. Les lieux, qui nous sont décrits du point de vue des personnages, font une vive impression que traduit le terme « merveillox », et que justifie la falaise escarpée. Qu'il s'agisse d'un mont n'est pas anodin. Au terme d'un cheminement dans « la riche lande/ C'on apele Broceliande » (v. 3325-26), le parcours des jeunes gens prend la forme d'une épreuve ascensionnelle dont le but est de vaincre le plus terrible des enchanteurs. La topographie

[1] Voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 65, au sujet des lieux nommés et de ceux qui ne le sont pas : « Somme toute, les « oublis » que nous avons relevés dressent une bonne carte de l'univers fictionnel : ces romans laïcs ne sont ni urbains, ni ruraux, – restant aux héros les chemins de l'aventure, les forêts, et les châteaux pour l'étape. » Voir aussi p. 354 *sqq.* sur la « cartographie de l'errance chevaleresque ».
[2] Voir Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant…*, *op. cit.* p. 223-225.
[3] *Ibid.* p. 165. Voir également Annie Combes, *Les Voies de l'aventure, Réécriture et composition romanesque dans le* Lancelot en prose, *op. cit.* p. 354 *sqq.*
[4] Son nom fait songer eu verbe « damner », aussi parfois graphié « dampner ».

mime l'effort exigé des jeunes chevaliers qui doivent, conformément à la définition de l'aventure romanesque, se dépasser pour prouver leur valeur. La Roche Perdue, nous dit le texte, « ja n'ert de cöart veüe » (v. 3302). Que les domaines des ennemis se trouvent souvent sur des hauteurs n'est pas seulement un trait réaliste[1], ils signalent aussi, comme le péril inscrit dans leurs noms l'atteste, que le personnage doit continuer de progresser, au sens de poursuivre son chemin et son évolution, en dépit des difficultés. Le « Castel Malpas » (v. 2876) et « Froide Montagne » (v. 3277), « la montagne froide et dure /Ou on a quis mainte aventure » (v. 4131-132) dans *Cristal et Clarie* peuvent recevoir ce type d'interprétation.

Une descente dans une grotte peut être tout aussi symbolique. La « Fose Gobiene », dans *Les Merveilles de Rigomer*, qualifiée de « Fose », de « chavee », ou de « cave » (v. 6111, 6194, 6216), accueille depuis des temps immémoriaux des chevaliers prétentieux, épris de gloire, qui se sont lancés à la conquête de Rigomer en pensant en être l'élu. Ceux qui sont parvenus à passer le pont et à pénétrer la citadelle sont immédiatement ensorcelés et jetés dans un souterrain où, charmés par un anneau magique, ils oublient jusqu'à leur nom. Le terme « Fose » ne demande aucune explication. « Gobiene » pourrait être formée sur l'adjectif « gobe », signifiant notamment « orgueilleux », « vaniteux ». La « Fose Gobiene » serait donc une « fosse aux vaniteux » dans laquelle s'entassent dans l'attente d'être un jour libérés les chevaliers présomptueux[2]. Sous terre, sans la moindre idée de qui ils sont, sans pouvoir avertir leurs proches restés sans nouvelles, ils sont comme morts. La « Fose Gobienne » est la dernière étape d'une déchéance qui commence avec l'intention obsessionnelle de libérer Rigomer en dépit des avertissements, et concrétise cette chute morale par une descente sous terre, une disparition du corps et une dissolution de l'identité.

D'autres toponymes correspondent à des lieux de passage, comme le gué ou le pas. Les trois pas, « Pas de la Garde » (v. 18776), « Pas du Brun Rocher » (v. 19037) et « Pas des Perrons » (v. 23181), sont gardés par des chevaliers de grande taille chargés de réguler les déplacements des actants sur le territoire irlandais. Affronter et soumettre ces personnages comme le fait Melyador, vestiges de géants dans un roman sans merveilleux et qui défendent une terre réputée pour son hostilité, permet de signaler l'accomplissement de celui qui les vainc et la progression de la civilisation sur l'ignorance et la superstition. La présence de la pierre dans deux des toponymes ajoute à cette idée, déjà présente à travers le choix de l'Irlande. Ces noms s'opposent ainsi à l'onomastique florale et végétale du monde courtois et curial. La réalisation de l'épreuve en trois temps, par l'effet de répétition qu'elle engendre,

[1] Les forteresses doivent dominer le territoire sur lequel elles sont construites.
[2] Voir p. 525.

assoit la valeur du héros, capable seul d'affronter des combattants surhumains et le plus souvent au nombre de deux.

Le gué signifie lui aussi un passage, ou plutôt un élan. Cet espace, qui permet concrètement la traversée à pied ou à cheval d'un cours d'eau, peut renforcer la valeur de transition des événements qui s'y déroulent. Le Gué de Blanche Épine, familier du roman arthurien, est ainsi convoqué dans *Les Merveilles de Rigomer*. Arthur, sa cour et ses chevaliers s'y réunissent à un moment charnière de l'intrigue. La partie du roman consacrée à Lancelot[1] a atteint son terme avec l'emprisonnement du chevalier dans la « Fose Gobiene ». Une seconde partie de la narration commence donc au gué, lorsqu'il est décidé d'envoyer une compagnie menée par Gauvain voler à son secours. Dans les vers qui suivent et jusqu'à la libération de la citadelle par Gauvain, nous sont narrés les exploits du neveu d'Arthur, aussi mesuré dans son comportement et brillant au combat que Lancelot était présomptueux et, parfois, ridicule. Avec le départ de Gauvain du gué au printemps, saison du renouveau, s'amorce non seulement un second volet de l'histoire, mais aussi la rénovation de la cour d'Arthur et de l'univers arthurien. Accusés de paresse et de se complaire dans leur gloire passée, ce que ne parvient pas à contredire le parcours de Lancelot, les membres de la Table Ronde voient leur salut racheté par Gauvain qui à lui seul libère tous les chevaliers retenus prisonniers à Rigomer et guérit tous ceux qui portaient encore les stigmates de leur audace. Le « Gué de Blanche Espine », dont le nom est motivé par les floraisons du printemps, indique en quelque sorte la transition dans laquelle se trouve le monde arthurien à ce moment du récit, meurtri par les accusations et privé d'un de ses meilleurs chevaliers, mais aussi sur le point de retrouver tout son éclat. L'auteur rend d'ailleurs ce nouveau départ encore plus manifeste en insérant juste avant l'épisode du gué une sorte de second prologue, alors que le récit compte déjà plus de six mille vers :

> Chi commence nostre romans,
> Qui mout est riches et vaillans,
> Des aventures qi avinrent
> A chiaus qui a Rigomer vinrent.
> Gavains, li preus, s'en entremist,
> Si con li escriture dist,
> Si'n ot maint mal et mainte paine
> Main jour et mainte quarentaine.
> Or entendés, et roi et conte,
> Cou que Jehans nos dist et conte (…). (v. 6421-30).

[1] Identifiée comme telle par la voix conteuse, qui annonce au tout début du roman une « Lancelot del Lac partie » (v. 14).

(3) Surenchères

Quelques noms propres, peu fréquents, sont surmotivés. Nous entendons par là le fait que la même idée est transcrite de plusieurs façons dans le nom propre, générant à la lecture un effet de redondance. Relèvent de ce modèle le héros de Foissart et un de ses personnages secondaires. Dans « Melyador », les étymons « melior » et « or », associés au soleil que le chevalier porte sur ses armes, redoublent l'idée de parangon de la chevalerie qu'incarne le personnage. Ces deux étymons s'activent plus particulièrement lorsqu'il donne la mort à Camel de Camois, un chevalier pourtant très puissant, à l'heure de midi. Dans le même roman, le défaut moral de « Trichard li Rous », mauvais chevalier, se renforce de la symbolique de la rousseur, couleur néfaste et satanique au Moyen Âge. Que la consonne [r] soit présente à trois reprises dans le nom accentue son effet dépréciatif en créant entre le nom de baptême et le surnom, en plus du lien sémantique, une relation phonique qui les met réciproquement en valeur. Le comportement de ce personnage vindicatif, qui affronte Melyador sans raison apparente, confirme le sens du nom. Dans ces deux exemples, deux étymons se combinent assez simplement pour enrichir la signification du nom propre mais d'autres cas sont plus complexes. Certains étymons sont polysémiques. Un même étymon peut ainsi nourrir plusieurs lectures d'un nom propre. Certains noms multiplient en outre les étymons de sorte que leur sens peut s'éclairer au moyen de trois ou quatre racines potentielles.

Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser la construction du nom « Maragot », formé de l'adjectif « mar » et du substantif ancien français désignant l'égout, l'ordure, de sorte que le second terme du nom, déjà très dépréciatif, se trouve renforcé par un adjectif lui aussi dévalorisant. Cette lecture, mise en relation avec la fonction de traître qu'occupe le personnage, est en outre soutenue par quelques cours passages du récit. Lorsque la voix conteuse commente l'enfance du personnage, elle s'applique à convoquer des sèmes et des lexèmes constitutifs du nom comme pour en renforcer la signification. Alors que le projet du sénéchal de tuer le roi est révélé, la voix conteuse s'exclame :

> He, las ! Com c'est grant mesprison
> Et com **vilainne traïson** !
> Mes ja sovent oï retraire
> C'onque **hons sers** ne pot bien faire. (v. 221- 224)

Cette allusion à la basse extraction de Maragot fait résonner l'élément « -agot » de son nom qui relaie les origines serves du personnage et son appartenance à la lignée de Caïn, père de tous les traîtres (v. 235). L'étymon de l'égout nourrit une double métaphore à la fois sociale – le sénéchal, si l'on peut dire, vient du caniveau –, et morale, en développant la thématique

de la trahison. « Maragot » désigne un être ignoble, dans tous les sens du terme. Cette signification est confirmée une fois le meurtre commis. Juste après avoir tué son suzerain, Maragot revient sur les lieux du crime, embrasse le corps, et joue le rôle du vassal éploré :

> « He, las ! **com <u>mar</u> fu onques nez**,
> Quant je voi ci mon seignor mort,
> Ne quier jamés avoir confort ! » (v. 372- 74)

C'est cette fois le premier membre du nom qui s'éclaire. L'emploi de « mar » en ce contexte est à double sens. Dans le discours hypocrite du sénéchal, le terme fait allusion à la vive douleur que celui-ci prétend ressentir et jette sur sa naissance le poids d'une malédiction. « Mar » renvoyant au mal, on peut aussi lire dans ce propos la prédisposition du personnage à commettre des actes condamnables et à se conduire de manière malhonnête. Inscrit dans son nom et inscrit dans ses gênes si l'on en croit l'ascendance que lui attribue le récit, ce penchant lui serait naturel. De part et d'autre du meurtre d'Elyadus, point de départ de l'intrigue, se trouve ainsi développée la motivation du nom de son assassin : par la convocation de Caïn et de la basse naissance du personnage lorsque le projet de l'assassinat est révélé, et par cette phrase à double sens une fois le crime perpétré. Le nom de « Maragot », dont la composition limpide pouvait déjà fournir au lecteur une interprétation *a priori* voit ainsi sa signification relayée par plusieurs éléments du texte, auxquels il faut ajouter les expressions utilisées par les autres personnages, « Li traïtour » (v. 591) et « Le desloial » (v. 653), qui contribuent également à propager les sèmes de la souillure et de la corruption.

Dans *Les Merveilles de Rigomer*, dans un épisode qui fait penser à la rencontre du Roi Pêcheur dans le *Conte du Graal*¸ Lancelot trouve à s'héberger pour la nuit chez un homme, frère jumeau d'un hôte précédent. L'homme se présente en ces termes : « J'ai non Torplains de Grineplaigne, /N'ai voisin qui de moi se plaigne » (v. 2791-92). Le nom prend la forme d'une double dénomination classique dont le surnom, introduit par une préposition, indiquerait l'origine géographique du personnage ou le nom de son domaine. Sur le plan sémantique, cette dénomination est bien plus originale et développe à la fois dans le nom et le surnom une isotopie de la plainte. Plusieurs étymons possibles dont trois relèvent de cette isotopie peuvent être relevés :

- le substantif « tort » au début du nom de baptême, qui fait penser aux verbes « tortuer » et « tordre » dont le sens physique et le sens moral peuvent tous deux être activés par le contexte.
- le substantif « plaint » à la fin du nom de baptême, qui pourrait aussi être l'adjectif « plein/plain »,

- l'élément « grine », qui fait penser aux verbes « grigner » ou « graignier » et qui évoque à la fois un sentiment de mécontentement, une humeur grincheuse, et un bruit de grincement pouvant peut-être retranscrire le son d'une plainte,
- et « plaigne », en fin de surnom, très proche des noms « plaigneiz » ou « plaignement » et dont le sens puise aussi dans le verbe plaindre avec lequel il rime. Cet élément pourrait aussi correspondre au mot « plaine » et renvoyer à la topographie du domaine.

Nous distinguons dans la composition d'un même nom quatre éléments différents, dont trois peuvent être lus de deux façons, ce qui donne en tout sept étymons possibles. Deux d'entre eux, « plaint » et « plaigne » semblent venir de la même famille lexicale. « Grine » partage avec « plaigne » des sonorités nasales qui invitent à les mettre en relation. La forte empreinte laissée par l'isotopie de la plainte dans le nom du référent renvoie sans équivoque à son passé. Jeune orgueilleux comme l'est Lancelot au moment de leur rencontre, il s'est jadis confronté aux sortilèges de Rigomer et en est revenu blessé à la tête d'une terrible plaie. Le prénom « Torplains » pourrait ainsi signifier l'erreur passée de l'homme, qui n'aurait pas dû entreprendre de conquérir Rigomer. Ce nom a valeur de présage : Lancelot devrait tirer des leçons de l'histoire particulière de cet homme, ou il finira lui aussi blessé d'une façon ou d'une autre par les sortilèges de Rigomer[1].

Le nom de baptême de l'hôte peut recevoir une seconde interprétation, en lien cette fois avec sa situation présente. En renfort à l'idée de plainte, l'étymon « Tor » peut être rapproché du verbe « tordre » dont le participe passé en ancien français signifie contrefait, tordu ou boiteux[2]. Nous y voyons une allusion à l'infirmité de l'hôte, constamment alité dans un environnement des plus opulents, comme le Roi Pêcheur dans le *Conte du Graal*.

Ces premières analyses se fondent sur l'identification d'étymons qui nous paraissent se distinguer aisément dans le nom propre, et dont l'interprétation s'appuie sur une recherche dans le dictionnaire des mots dont les graphies sont les plus proches et le sens le plus pertinent mais d'autres peuvent être évoqués, qui seraient peut-être moins évidents, et qui ajouteraient au nom si lisible un peu de profondeur. Le « plain » de « Torplains » peut ainsi être rapproché de la locution « a plain » et de l'adverbe « plainierement », qui dirait à quel point l'homme tout entier est perclus de douleur. La gravité et l'ampleur de la blessure, aussi bien que celles

[1] Il n'écoute guère et est en effet à son tour frappé par la malédiction. En guise de blessure à la tête, Lancelot qui ne souffre d'aucune séquelle physique hormis une sérieuse prise de poids a perdu la mémoire et oublié son identité. Les deux expériences sont en ce sens assez proches. Voir p. 537.
[2] Voir le dictionnaire Godefroy.

de la plainte qu'elle génère, seraient aussi présentes dans l'élément « grigne », qui peut faire songer à l'adjectif superlatif « greignor »[1].

Comme pour le nom de « Soredamor », nous voyons dans le nom de l'hôte de Lancelot plusieurs étymons possibles. Quelques uns relèvent d'un même champ lexical. Tous convergent vers la même idée : la plainte liée à la fois à une faute passée (il s'agirait plus précisément de remords), et à une intense douleur présente, sanction de cette même faute. Nous voyons comment se déploient les sens et l'interprétation du nom, non seulement par la saturation du nom par différents étymons, mais aussi par le tissage des nombreuses relations que peuvent nouer entre eux les étymons. Cette fertilité sémantique rend impossible la traduction de tels noms, qui contraindrait toujours à privilégier certains sens au détriment d'autres.

b) Motivation voilée

Le nom propre ne se donne pas toujours à lire de manière limpide ou, du moins, un ou plusieurs étymons potentiels ne surgissent pas toujours immédiatement à l'esprit. Plusieurs raisons peuvent être liées. Alors que les noms précédemment étudiés désignaient sans détour un trait remarquable de leur référent, les désignations que nous allons analyser à présent peuvent être reliées à leur référent de manière plus lâche, c'est-à-dire que s'ils réfèrent bien à une de ses qualités, il ne s'agit plus d'une caractéristique principale ou aisément remarquable. Ces noms propres peuvent aussi perdre en limpidité dans la mesure où le nom, à cause d'un travail sur le signifiant, masque ses étymons potentiels et rend plus difficile son interprétation[2]. Ceux-ci sont dilués dans un nom qui comprend des parties non signifiantes, affleurent de manière discrète en prenant la forme de mythèmes qui pourraient échapper à un lecteur peu vigilant, ou donnent lieu à une superposition de sens différents qui brouillent la lecture et gênent la compréhension du référent.

(1) Étymons atténués

Dans *Les Merveilles de Rigomer*, un oiseau magique est chargé par une fée de guider l'élu de Rigomer jusqu'à sa tente. L'oiseau, d'apparence merveilleuse, est paré de mille couleurs :

> Colors avoit de tante guise

[1] Ces deux ajouts fait monter le nombre d'étymons potentiels à neuf.
[2] Ce gommage peut aussi résulter d'erreurs de copistes, qui en recopiant mal et en modifiant un nom rendent méconnaissable son étymon.

Que n'en sai faire la devise,
Fauves et vers, indes et blaus,
Gaunes et noirs, blans et vermax,
Et coulors de tantes manieres,
Qui tant furent bieles et cleres,
Que ne le vous saroie dire
Ne clers ne vos poroit descrire (…). (v. 11635- 42)

Son chant est d'une grande beauté et intelligible pour qui sait l'écouter, car l'oiseau parle plusieurs langues :

Avec çou que si vallans ert,
Une autre bontés li apert,
Que Dames Diex li ot donee
Et otroiie et destinee,
Que parler savoit et entendre
Si comme Diex li fist aprendre.
Tant ert li oisiaus de grant sens,
D'iluec a le cité de Sens
N'ot bieste ne oisiel si sage.
Parler savoit plusor langage.
Dont parla si que cil l'öirent,
Et aproisma, que bien le virent. (v. 11643- 54)

Ce chant en outre possède la faculté de guérir de la peur (v. 11760). De ce point de vue, « Willeris », le nom de l'oiseau (v. 1689), pourrait avoir pour étymon « guilleri », qui désigne selon le complément du *Godefroy* le chant du moineau. Mais il pourrait aussi avoir été construit à partir de la « guile », et désigne de ce fait le caractère trompeur et rusé de l'oiseau. L'animal, en effet, est malicieux et sait ne guider que celui qu'il a pour mission de ramener à la fée. Il est pour cette raison accusé de « deçoivre » tout autre individu (v. 11658). Ce second étymon se fait plus discret, dissimulé en début de nom et en quelque sorte atténué ensuite par une succession de lettres qui selon nous n'a pas de signification propre[1].

Les parents de Clarie dans le roman qui la met en scène portent des noms à première vue surprenants. « Orbe » (v. 5992), désignant la mère de la jeune femme, et « Bruiant » (v. 2620), qui désigne son père, sont aussi inhabituels que le nom de leur fille est topique. On peut pourtant leur trouver un sens. Le voile qui masque leur signification ne vient pas ici d'éléments qui l'on aurait ajoutés autour du nom ou de modifications phonétiques ou orthographiques qu'on lui aurait fait subir. « Orbe », qui signifie « aveugle», « sombre », ou encore « triste », tout comme « Bruiant », qui pourrait entretenir quelque lien avec le terme médiéval « bruiance »[2], paraissent de prime abord assez lisibles. La difficulté est qu'en

[1] On serait tenté de lire dans « Willeris » l'association de la tromperie et du rire, mais s'il est bien accusé de tromper les chevaliers, le rire n'est à aucun moment associé à cet oiseau de près ou de loin et les deux passages qui le font apparaître ne présentent rien de comique.
[2] D'autres étymons viennent aussi à l'esprit : un « bruiant », plus proche encore du nom, désigne un torrent ou des eaux vives, mais nous ne voyons rien dans le récit qui encourage cette lecture.

l'occurrence rien dans le récit ne fait écho à ces étymons. À aucun moment on ne nous prévient de la tristesse ou de la cécité de la mère de Clarie ; rien n'indique non plus que son père soit quelqu'un de particulièrement « bruiant ». Dans un article qu'elle consacre au roman, Christine Ferlampin-Acher voit dans le nom « Orbe » la marque d'une tonalité parodique[1]. La complémentarité de noms ayant trait à la vue et à l'ouïe dans un contexte courtois peut en effet sembler suffisamment curieuse pour prendre place au sein d'une écriture du décalage. Lydie Louison réfléchit aussi en ce sens et apporte une interprétation tout à fait intéressante[2]. Pour elle, la signification du nom « Bruiant » s'active lorsque Clarie, alors que son père vient d'entrer dans sa chambre, invite celui-ci à parler moins haut de peur que les accusations qu'il lui porte soient entendues par d'autres. Le nom se donne alors à lire en quelque sorte en creux et signale en lieu et place d'une caractéristique attestée ce que ne doit pas être le personnage. Parallèlement, le nom « Bruiant » peut être interprété comme la crainte du père de Clarie que l'accusation que sa fille retourne contre lui en évoquant une conduite incestueuse ne s'ébruite, ce qui le pousse à précipiter son mariage avec Cristal. On pourrait penser d'une manière un peu similaire qu'Orbe est aveugle à ce qui se passe sous son toit et à la véritable nature de sa fille. Le nom de Golan, frère de Bruiant, est aussi intéressant dans cette perspective, d'autant plus qu'il en est très proche dans le sens et dans la forme. On peut par exemple imaginer qu'il soit construit sur le mot « golee », signifiant « parole » et même « cri ».

Les trois membres de la famille de Clarie qui lui sont les plus intimes portent ainsi des noms en rapport avec la perception, qu'ils signifient l'acte de transmettre quelque chose de manière sonore et brutale, selon les noms de l'oncle et du père, ou qu'ils indiquent au contraire l'incapacité ou l'absence de volonté de percevoir, comme le nom de la mère. Se trouve ainsi placée au cœur du roman mais de manière allusive la problématique de la perception. Aussi discrète soit-elle, celle-ci suffit à dénoncer la transparence trompeuse des noms des deux amants et s'inscrit comme en creux dans l'onomastique générale du roman[3].

Un procédé d'atténuation pourrait aussi être à l'origine du nom « Camel de Camois » dans le roman de Froissart. Cette appellation curieuse, dont les deux éléments aux sonorités

[1] Voir Christine Ferlampin-Acher, « *Cristal et Clarie* et *Perceforest*: un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave », art. cit. p. 232.
[2] Voir Lydie Louison, « Crimes et châtiments dans le « bas pays » de *Cristal et Clarie*, *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, Philippe Haugeard et Muriel Ott (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Esprit des lois, Esprit des Lettres », p.183.
[3] Qui oscille, comme bien d'autres aspects du texte, entre topique et parodie. Pour une interprétation parodique de ce récit voir Francis Gingras, « Réécriture, collages et bricolages dans *Cristal et Clarie* et *Biausdous* de Robert de Blois », art. cit.

proches évoquent le chameau et le chamois[1], pourrait être une allusion à la destinée du personnage. Il s'agirait moins dans ce cas de masquer des étymons potentiels en travaillant sur le signifiant que de voiler les significations potentielles du nom en opérant un glissement sur le plan sémantique. Que le nom du personnage présente deux étymons potentiels renvoyant tous deux à des ruminants pourrait être une allusion déguisée au cerf, animal dont la plupart des apparitions dans le texte sont liées à Camel et Camois. C'est d'ailleurs au cours d'une chasse au cerf[2], alors que Camel poursuit sa proie, qu'il parvient aux portes du château d'Hermondine et fait sa connaissance. Sylvia Huot[3] remarque que Froissart prend soin de lier de manière étroite la mort que Camel donne au cerf dans le premier épisode de chasse, et celle qu'il reçoit de Melyador, encouragé par Florée. La comparaison des deux extraits est en effet intéressante :

Mise à mort du cerf	***Mise à mort de Camel***
Adont est Camels descendus Sus le cerf, qui tous quoi se tient, L'espee trait et si s'en vient. Camelz li met l'espee ou corps. ***Li chiers chiet jus, il vault que mort :*** Mors est li chers. (…). (v. 150-155)	Melyador se boute avant, L'espee roide, et en levant La pointe li met en le gorge Et la telement li engorge Desous le hÿaume ens ou vuit Que trouvé li a bon conduit Passer li fait bien et biel Deus piés oultre le hateriel Et puis retrait a lui l'espee, Qui toute estoit ensanglantee. Messire Camels ne poet plus, ***Il vault que mors. Il chiet la jus,*** Il s'estent, onques ne parla. (v. 9093-105).

Les vers de ces épisodes se ressemblent fortement mais la mise à mort de Camel, racontée avec force détails paraît nettement plus cruelle. Une intervention de la voix conteuse déplorant que Camel ait rencontré Hermondine lors de la chasse achève d'établir le parallèle entre le chasseur et son gibier. Pour le narrateur, la mort de Camel devenait certaine au moment même où il ôtait la vie au cerf :

> En tel maniere s'en rala
> Messires Camelz de Camois.
> Or en eut pais pour toutes fois
> Floree, Los et Hermondine.
> Ce fu pour li trop povre estrine
> Quant onques le cerf poursievi
> Jusc'a Montgriés, ***car cel anui***
> ***A il par le cerf vraiement***,

[1] Selon le *DMF*.
[2] Voir Michel Zink, « Froissart et la nuit du chasseur », *Poétique*, 41, 1980, p. 68, et Laurence Harf-Lancner, « La chasse au blanc cerf dans le *Méliador*… », art. cit.
[3] « Unruly bodies, unspeakable acts: Pierre de Béarn, Camel de Camois, and Actaeon in the writings of Jean Froissart », art. cit. p. 89-90.

Vous savés bien comment,
Car, au jour qui prise corna,
D'Ermondine il s'enamoura (…). (v. 9106-16)

Alors que Foissart cite en comparaison avec nos héros toute une galerie de morts d'amour puisés dans le répertoire antique[1], Actéon n'est pas cité. La présence de ce mythe, pourtant manifeste dans la diégèse, reste discrète sur le plan de l'onomastique[2].

(2) Allusions mythiques

L'auteur peut voiler la motivation d'un nom propre et en rendre la lecture plus délicate en ayant recours à un système d'allusions. Affleure alors dans le nom propre un élément mythique dont la reconnaissance offre au lecteur un surplus d'informations. Il s'agit moins dans ce cas d'apporter des connaissances nouvelles sur le référent ou d'en révéler la nature profonde que de faire surgir, au moyen d'une notation, un fond de croyances qui enrichit la lecture. Ces éléments sémantiques se développent surtout à partir de notations topographiques et prennent place essentiellement dans les surnoms des personnages.

Dans son ouvrage sur *Le Chevalier errant*, Marie-Luce Chênerie explique que « le décor arthurien, comme la toponymie encore aujourd'hui, garde le souvenir d'un très lointain passé légendaire »[3]. Il nous semble que peuvent se superposer à la lecture de type symbolique que nous avons déjà commentée des impressions de lecture moins efficaces dans l'encodage de l'intrigue dans la mesure où elles ne révèlent aucun élément de sens majeur du texte, mais tout aussi importantes sur le plan poétique à cause de leur pouvoir de suggestion. Marie-Luce Chênerie rappelle que l'onomastique s'appuie parfois sur le folklore pour créer des noms évocateurs de créatures féeriques, de divinités ou de peuples disparus. Elle remarque notamment le goût des romans en vers pour les noms d'héroïnes qui relient leur personnage à l'univers des fées des roches, voire aux fées des montagnes[4]. Notre corpus paraît s'inscrire dans cette tradition : en témoigne le nom de l'unique fée présente dans *Les Merveilles de Rigomer*, « Lorie de Rocheflorie ». Le nom du domaine sur lequel règne l'amie de Gauvain ne se limiterait pas à inclure un sème floral caractéristique des demoiselles courtoises mais signifierait également la nature féerique de la jeune femme. Le récit s'applique d'ailleurs à montrer le grand pouvoir de la fée, qu'elle endorme tout un château au moyen d'un philtre (v. 10750-58) pour libérer Gauvain, qu'elle se fasse médecin et guérisse Lancelot par des

[1] Voir v. 9120-35.Voir p. 243 *sqq.*
[2] Diane est mentionnée une fois dans l'intrigue, lorsque des nymphes à son service ravissent Sagremor dans la forêt d'Archenai (v. 28825). Le mythe d'Actéon refait ainsi surface dans un épisode qui concerne également un être épris manquant de mesure.
[3] *Le Chevalier errant* …, *op. cit.* p. 143. Cette partie doit beaucoup à son analyse. Voir également p. 191.
[4] *Ibid.* p. 172-173.

onguents (v. 16977-17020), ou qu'elle prodigue à son ami des armes à nulles autres pareilles, tout droit venues de l'Autre Monde (v. 12893-924). Mais l'allusion peut être plus subtile, surtout lorsque le roman n'a pas pour objet la quête de « merveilles »[1]. Plusieurs personnages féminins du roman de Froissart portent ainsi des surnoms composés d'un premier élément « mont » qui nous paraît relever de ce paradigme. Citons « Florence de Montrose » (v. 9974), « Florée de Montgoffin » (v. 5123) et « Sebille de Montmille » (v. 25835). Hermondine et Florée, les demoiselles protagonistes, viennent aussi de lieux semblables : Hermondine réside à Montségur (v. 11897) le temps de la quête, et le père de Florée a élevé sa fille dans son domaine de Montgriés (v. 64). Rien dans l'intrigue ne laisse penser que ces jeunes femmes soient des fées, quoique l'habilité avec laquelle Florée oriente la quête selon ses intérêts en fasse une demoiselle un peu particulière. Le merveilleux, élément pourtant attendu dans un roman arthurien, est presque totalement évacué du récit. Tout juste surgit-il, édulcoré et rationalisé, dans les épisodes de chasse au cerf. Dans cette perspective, le nom des demoiselles nous paraissent le signe d'un merveilleux en mode mineur.

D'une manière semblable, l'étrangeté des îles[2] peut aussi imprégner un nom. Dans *Floriant et Florete*, alors que le couple profite d'une situation enviable après son mariage et la naissance de son enfant, un reproche de *recreantise* plane sur le héros qui décide de reprendre l'errance, accompagné de son épouse. Tous deux choisissent des pseudonymes. Florette, en particulier, troque un nom tiré de la topique courtoise et parfaitement policé pour le plus énigmatique « Plaisante de l'Ile » (v. 6873). Si la noblesse de caractère et de naissance de la jeune mère se lit dans le qualificatif « plaisante » et n'apporte rien de nouveau sur son identité, la mention d'une origine insulaire lui apporte en revanche un sous-ton féerique, une part d'altérité. Dans l'imaginaire médiéval, les îles sont des lieux extraordinaires par la frontière aquatique qu'il faut traverser pour les rejoindre, et par leur forme close génératrice d'un certain nombre de fantasmes. Les êtres qui y vivent sont des créatures à part et Dieu, qui peuple les confins de la terre de créations excentriques, fait de même avec les îles. Le second nom de Florette, en désignant son origine sicilienne réelle, l'enveloppe en même temps d'une aura de mystère. Le caractère énigmatique de son nom et de celui de son époux, qui intègre

[1] L'auteur des *Merveilles de Rigomer* n'a de cesse en effet de rappeler à l'esprit de son lecteur que l'objet du roman est bien les « mervelles » de Rigomer (v.16, 1142, 1163, 1166, 1339, 1370, 2150, 2818, 2913, 2914, 3104 etc…). Il continue d'ailleurs de le faire même après que les merveilles ont été « asomees » (v. 14747) par Gauvain (v. 15534).
[2] Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant*, *op. cit.* p. 172-173.

pour sa part un paradigme différent[1], ainsi que leur pouvoir de fascination sont d'ailleurs mis à profit par la narration qui leur crée rapidement un nouveau renom, fondé sur ces nouvelles appellations[2].

Les noms des personnages masculins comportent aussi quelques allusions, portant essentiellement sur un monde chtonien, en témoignent les noms « Ladas de la Rochelle » (*CL*, v. 2897), « Matidas de Roche Perdue » (*CL*, v. 3301), « Brias de Froide Montagne » (*CC*, v. 3239), ainsi que les pas « du Perron » (*Mel*. v. 23181) et du « Brun Rochier » (*Mel*. v. 19037), gardés par des chevaliers à la taille gigantesque[3]. Le sémantisme que nous avons déjà dégagé pour certains de ces noms, qui désignent prioritairement des ennemis dont le comportement agressif est en accord avec leur nom à la fois sombre et minéral, pourrait être encore enrichi d'un arrière-plan légendaire qui doterait les personnages ainsi nommés d'une force toute particulière, directement inspirée des géants du folklore. Au plaisir de l'interprétation littérale et métaphorique du nom propre se mêle ainsi, d'une manière certes subtile, un imaginaire commun qui ajoute encore de la profondeur au nom.

(3) Superpositions

Nous l'avons déjà constaté, un nom propre peut admettre plusieurs lectures. Même s'il se constitue d'un mot parfaitement reconnaissable et qui ne peut prendre en ancien français qu'un seul sens, comme par exemple le nom « Cristal », un nom peut être lu de plusieurs manières selon le passage du récit en lien avec lequel il est envisagé, et selon que l'on se livre à une interprétation *a priori* ou que l'on cherche au contraire à déterminer un sens précis d'après le texte. Une lecture folklorique peut ainsi enrichir une lecture littérale, le gardien du « Pas du Brun Rochier », pour reprendre un exemple récent, devenant ainsi à la fois celui qui garde un lieu portant le nom de « Brun Rochier » et un géant qu'il sera difficile de vaincre. De même, la lecture de *Cristal* et *Clarie* en début de roman et celle qu'on peut en faire en fin d'ouvrage se complètent en mobilisant différentes acceptions et applications de l'idée de clarté et de transparence[4]. La superposition de sens que nous souhaitons étudier ici a donc

[1] Il se fait nommer « Li Biaus Sauvage ». Ce nom s'inspire directement de sèmes que nous avons étudiés précédemment tout en conservant, comme celui de Florette, une part de courtoisie à travers le qualificatif « biaus ».
[2] Voir p. 537.
[3] Voir Florence Plet, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 432.
[4] Les différentes lectures que propose le récit d'un même nom convergent généralement vers une même idée ou se superposent pour étoffer un peu le référent et le rendre plus complexe, mais elles ne se contredisent ni ne s'opposent jamais. Nous relevons une exception dont les interprétations du nom entrent en contradiction sans surprise dans le roman parodique des *Merveilles de Rigomer*, en la personne du « Chevalier aux Armes Trebles », dont on apprend par la suite, une fois vaincu par Lancelot, qu'il a reçu comme nom de baptême

déjà été abordée indirectement, et la constituer en catégorie à part n'est pas satisfaisant dans la mesure où tout nom propre, dès lors qu'il apparaît à plusieurs reprises dans le récit et dans des passages différents, est susceptible d'être lu de différentes façons. Nous choisissons malgré tout de consacrer quelques lignes à l'analyse de ce phénomène pour examiner de plus près ce qu'engendre sur le plan poétique la superposition de plusieurs sens, et ce que ces sens peuvent générer comme effets de brouillage ou au contraire de redondance.

Dès le prologue du roman *Les Merveilles de Rigomer*, la voix conteuse annonce l'objet du récit : « Et si vos voel dire et conter/ Les mervelles de Rigomer[1], / Dont cis romanç muet et commence. » (v. 15-17). La cité de Rigomer, vers laquelle se ruent de nombreux chevaliers, demeure bien mystérieuse jusque tard dans le récit. Si Lancelot parvient à passer le pont qui permet d'entrer dans la citadelle, il est aussitôt emprisonné et ne peut aller plus loin. Les hôtes qu'il rencontre sur son chemin, tout comme ceux que rencontre Gauvain par la suite, ne détiennent pas plus d'informations et ne peuvent qu'en décrire la malédiction. Aucune description de cette citée dont les chevaliers d'Arthur, au moment de partir en quête, ne connaissent pas même le nom n'est donnée avant que Gauvain y pénètre. Le lecteur comme les personnages en sont réduits à patienter. Le nom de « Rigomer », dont le référent est ainsi passé sous silence, ne peut que stimuler l'imagination[2]. Deux lectures sont ici possibles, dont l'une, littérale, s'inspire de la situation géographique de la cité. Bâtie sur un « rigort de mer » selon Roger Sherman Loomis, que cite Christopher W. Bruce dans son *Arthurian dictionnary*[3], Rigomer tiendrait son nom d'une donnée concrète. L'expression employée par Roger S. Loomis, sauf erreur de notre part, n'apparaît pas dans le roman mais cette rapide description, donnée du point de vue des Bretons venus soutenir Gauvain, en confirme le sens. Prêts à en découdre, ils établissent pour la nuit leur campement

> Sour le comble d'une montaigne,
> Que bien püent veir le mer
> Et le castiel de Rigomer,
> Les riches murs et les clochiers
> Et les palais et les mostieis
> Et les falises et les roches. (v. 9842- 47)

« Jorans Li Febles ». S'opposent ainsi force et faiblesse, bravoure apparente et déficience morale. Pour l'analyse de ce nom déjà proposée dans l'étude, voir p. 193.

[1] Ce vers apparaît en petites majuscules dans l'édition, typographie que nous ne reproduisons pas ici dans la mesure où rien ne l'encourage dans le manuscrit. Pour la clarté de la démonstration, nous souhaitons partir de la version la plus neutre du texte.

[2] La versification s'y emploie aussi, voir p. 104.

[3] Christopher W. Bruce, *The Arthurian Name Dictionary*, *op. cit.* p. 423-424. Il cite *The Development of Arthurian Romance*, *op. cit.* p. 385.

Une seconde interprétation, cette fois réflexive, complète cette première lecture. Selon le *FEW*[1], l'étymon wallon « rigomè » signifie « conte ridicule ». Le roman débute en effet par un raté, l'insulte par une demoiselle de la cour d'Arthur qu'elle accuse de paresse, et poursuit dans la même tonalité avec les faux départs de Sagremor et d'Yvain et la fin piteuse de Lancelot, bien que celui-ci parvienne tout de même à entrer dans la citadelle. Plusieurs critiques ont déjà étudié ces aspects du texte que nous qualifions avec eux de parodique[2]. Le ridicule, à la fois ludique et satirique, commente en réalité ce qui apparaît comme une décadence. Ce n'est pas un grand roman d'Arthur qui nous est donné à lire, encore moins la quête d'un idéal. D'après son titre, ce récit se rapproche davantage du ton satirique des *nugis curialium*. Les héros des *Merveilles de Rigomer* y apparaissent imparfaits et rabaissés, usés par le temps et par les textes. Le choix du vers, marginal alors que la prose devient la forme dominante, rend manifeste cette intention de l'écart. Partir en quête des « merveilles de Rigomer » n'aurait alors plus grand-chose à voir avec la chasse aux sortilèges dans laquelle se lancent les actants du récit, désireux de voir enfin, comme peut-être le lecteur qui n'aura pas su décrypter le toponyme, ce que sont ces fameuses « merveilles »[3]. Celles-ci, finalement, ne sont qu'une ruse destinée à les duper : la victoire de Gauvain prend un tour bien rationnel, montant à cheval et frappant la quintaine (v. 14557-84), tandis que les quelques éléments merveilleux, comme les gardiens de cuivre, s'évanouissent comme s'ils n'avaient jamais existé (v. 14435-502). De fait, l'enjeu du roman est ailleurs, dans le plaisir de lire les « merveilles » d'un conte ridicule, de sourire de ces héros que la prose met en scène dans la quête du Graal avec beaucoup de sérieux. Plus encore, la merveille serait qu'un sens puisse être tiré de ces rires parfois mêlés de larmes[4]. Le texte nous encourage en effet à voir plus loin, d'une part en continuant d'annoncer les « merveilles de Rigomer » alors que la cité a été

[1] Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 10, 405b. D'après Alexandre Micha, le dialecte utilisé est le Picard, avec des traces de Wallon. Il situe la production du manuscrit dans le Hainaut ou dans la région de Tournai. Voir *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, K. Busby, T. Nixon, A. Stones et L. Walters (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1993. vol. 2, p.41.

[2] Voir Christine Ferlampin-Acher, « La Table Ronde dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit. ; Richard Trachsler, «Lancelot aux fourneaux: des éléments de parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit. ; Isabelle Arseneau, « Lancelot échevelé: la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit. ; Dominique Boutet, « Le comique arthurien », art. cit. ; Neil Thomas, « The secularisation of myth: *Les Merveilles de Rigomer* as a contrafactura of the French Grail romances », art. cit. ; Lori J. Walters, « Parody and moral allegory in Chantilly Ms. 472 », art. cit. ; Marie-Luce Chênerie dans sa présentation du roman dans *La Légende Arthurienne*, *op. cit.* ; Francis Gingras « Décaper les vieux romans: voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^{e} siècle (Chantilly, Condé 472) », art. cit. ; notre article « *Les Merveilles de Rigomer* : un « conte ridicule » ? », art. cit.

[3] Rigomer est donc un lieu merveilleux au sens où il étonne et surprend le lecteur.

[4] Gauvain, lorsqu'il trouve Lancelot abruti dans les cuisines de Rigomer oscille entre le rire face au comique de la situation et les larmes, mortifié de voir un ami et si grand chevalier réduit à un tel état (v. 14060- 126).

délivrée et qu'aucun chevalier n'y retourne plus, d'autre part en invitant son lecteur à « entendre » et à « apprendre » :

> Qui bien i meteroit sa cure
> En escouter et en entendre,
> Mout grant sens i poroit aprendre; (v. 6438-40)

Sous « la fable » (v. 6441) serait dissimulée une « parole estable » (v. 6442), qu'incarnerait Gauvain, l'élu de la quête. Conseiller lucide du roi qu'il n'hésite pas à corriger lorsque cela s'impose[1], Gauvain est aussi celui pour lequel les chevaliers de la Table Ronde prennent les armes et sont prêts à se battre. Humble devant le succès, il ne tire de sa victoire que la joie d'avoir accompli sa tâche (v. 14743-60). Ami courtois au bras de Lorie, il est aussi un combattant exemplaire. Il redonne par l'ensemble de ces qualités tout son éclat à la fonction de chevalier et insuffle un nouvel élan à l'univers arthurien des romans en vers, en prouvant la valeur de ses personnages et leur capacité à accomplir de belles aventures sans le secours du Graal.

Ces deux lectures enrichissent le référent de la cité maudite de deux manières[2]. L'une joue sur la déception du lecteur. Le toponyme, évocateur de la topographie du lieu, se révèle en effet simplement descriptif et frustre le lecteur qui le voit associé depuis les premiers vers du roman au terme « merveilles ». Cette interprétation fait perdre au référent une grande partie de son charme. Le lecteur, dont la voix conteuse a pris soin de constamment stimuler l'intérêt, reste sur sa faim. Le nom déçoit, de même que la cité, qui ne présente pas de véritable « merveilles » et dont la malédiction est levée sans efforts[3]. En ce sens, l'interprétation élémentaire de « Rigomer » entre en conflit avec la structure de l'intrigue qui réserve une large portion du texte à la quête de cette cité de sorte qu'une longue attente mène en réalité à une fin abrupte, courte, et surprenante. L'autre lecture, métatextuelle, nous encourage à quitter l'univers de la diégèse pour chercher un sens dans la facture du roman, dans la mise en scène des personnages et la tonalité employée. Le roman de *Rigomer* décrit par ce toponyme son propre mécanisme et invite le lecteur, averti de la dimension parodique du texte, à prendre de la distance. La frustration cède la place à une connivence entre la voix conteuse et le lecteur qui peut ainsi percevoir le plus finement possible et avec davantage de

[1] Comme au moment du départ du roi dans la continuation, lorsque Guenièvre exprime son inquiétude. Arthur, immature et infantile, ne fait que justifier cette angoisse en pouffant de rire. Gauvain le rappelle à l'ordre : « Pecié faites et tort avés: / Madame pleure et vos riés. » (v. 16141 -42)

[2] Il nous est impossible de déterminer laquelle de ces lectures, si tant est que nos interprétations soient bien conformes à celles que pouvait formuler le lecteur médiéval, vient la première à l'esprit et comment s'élabore dans l'imaginaire du lecteur le sens de « Rigomer ». Nous nous gardons d'évoquer une quelconque chronologie dans l'émergence des différentes interprétations.

[3] Les derniers moments de la quête voient le serpent gardien du pont, le noble cheval sur l'îlot ainsi que la lance et l'écu destinés au meilleur chevalier s'agenouiller et s'abaisser spontanément devant Gauvain (v. 14557-76).

profit les jeux intertextuels auxquels se livre l'auteur et la critique qu'il dresse à l'encontre du roman arthurien et de son évolution, presque entièrement consacrée à la quête du Graal. Le démantèlement de la fiction arthurienne, loin de manifester le faible talent d'un épigone de Chrétien de Troyes, montre au contraire sa connaissance du matériel roulant de ce type de récit pour lequel il suggère une orientation poétique précise : revenir à une thématique profane et courtoise, renouer avec le modèle des premiers romans de Chrétien de Troyes. De la frustration et du jeu de dupes, le roman bascule dans les domaines de la complicité et de la réflexion poétiques, au moyen du seul toponyme « Rigomer ».

c) Déceptions

Bien que le contexte dans lequel nos œuvres s'insèrent et les interprétations recueillies au cœur même des romans puissent nous faire penser que le nom propre peut toujours faire l'objet d'une interprétation, certaines dénominations résistent à l'épreuve de la lecture. Ces noms, pour lesquels nous n'avons trouvé aucune motivation, ont fait l'objet d'enquêtes dans les répertoires de noms réels, des dictionnaires étymologiques, des index recensant les noms propres des romans en vers et en prose et des chansons de geste et n'ont produit aucun résultat. Il est naturellement très probable que malgré nos efforts nous n'ayons pas su lire certains noms qui auraient pu être interprétés par un lecteur médiéval. Cette évidence mise à part, trois raisons nous paraissent expliquer l'opacité de noms.

Le sens d'un grand nombre de noms de personnages ne semble pas faire partie des préoccupations de l'auteur qui s'applique en revanche à créer des séries de noms propres uniformes ou harmonieuses sur un plan phonétique. De tels ensembles ont déjà été étudiés dans *Melyador* ainsi que dans *Claris et Laris*. Ce n'est probablement pas un hasard si ce phénomène apparaît dans les deux romans les plus longs du corpus, qui comptent plus de trente mille vers chacun. Le personnel de ces deux récits, particulièrement riche, ne pouvait donner lieu à une motivation soignée et pertinente pour chaque personnage. Non seulement leur nombre rend la tâche impossible, mais l'intrigue ne peut non plus leur consacrer à tous suffisamment de vers pour qu'une interprétation de leur nom puisse se développer. Plusieurs chevaliers du roman de Froissart gonflent les rangs des participants de la quête ou n'apparaissent que ponctuellement au cours des quatre tournois qui structurent le récit[1]. De même, les combattants que *Claris et Laris* met en scène dans ses passages épiques ne sont pas suffisamment particularisés, c'est-à-dire que le texte n'en propose pas une description

[1] Nous ne dénombrons par exemple que peu d'occurrences pour les personnages Almanas, Aratalé, Bekins Faroulz, Hermonias, ou Lyonne.

suffisamment riche ni ne détaille leurs actions de manière suffisamment précise pour qu'une lecture particulière puisse leur être associée[1]. Il semble tout simplement que les auteurs aient renoncé à former ces noms à partir d'éléments dont l'interprétation, de toute manière, n'aurait pu être confirmée ou développée par le récit.

Indépendamment des propriétés de chaque texte, de leur longueur ou de leurs choix particuliers, il faut envisager qu'à leur époque de production certains noms propres ont dans la réalité déjà perdu de leur lisibilité. Albert Dauzat donne l'exemple de Baudoin[2], très répandu au Moyen Âge, et dont le sens s'est dissipé très tôt. Le figement du surnom en nom propre, en patronyme que l'on se transmet, l'éloigne de sa nature originelle de nom commun et gêne voire empêche sa lecture. De même, nos récits ont pu sélectionner des noms dont le sens était déjà perdu ou oublié. Cela ne concerne pas que les nouvelles créations. Il n'est que de penser aux héros fondateurs tels qu'Yvain, Lancelot ou Gauvain, plébiscités par nos auteurs, dont le nom est difficilement interprétable. Il semble même que les seuls noms véritablement motivés soient des noms de personnages nouveaux. L'héritage onomastique arthurien, s'il est un apport considérable pour le prestige du récit, est en revanche de peu d'intérêt sur le plan sémantique.

Restent enfin quelques noms trompeurs qui exhibent un sémantisme qui n'est jamais activé par le texte. Contrairement à ceux que nous venons d'évoquer, qui n'admettent aucune interprétation à aucun stade de la lecture, ceux-ci comportent un sens *a priori* que rien ne vient confirmer dans le récit et laissent le lecteur sur sa faim. Nous les avons commentés au gré de l'analyse. Certains convoquent des sèmes très productifs dans les romans médiévaux et qui font habituellement partie des noms d'actants types. Ainsi, l'Outrageux (v. 16643) et le comte de la Gaudine (v. 4837) dans *Claris et Laris*, et Gobart des Marais (v. 3526) dans *Melyador*, portent des noms qui tendent à les classer dans les opposants, et plus précisément dans les chevaliers farouches ou orgueilleux, ce que le texte ne permet pas de confirmer. Au contraire, le sémantisme du nom est à ce point atténué que ces personnages, dont l'appellation correspond plutôt à des chevaliers isolés ou retranchés dans un territoire hostile, apparaissent en contexte courtois : au cours de tournois, pour les exemples issus de *Claris et Laris*, et comme prétendant d'Hermondine et membre de la quête principale, pour celui issu de *Melyador*. En outre, ce que nous avons identifié comme des allusions folkloriques dans les pages qui précèdent, pour les plus discrètes d'entre elles, peuvent être une surinterprétation de

[1] Nous renvoyons aux paradigmes phonétiques étudiées plus tôt, dont les noms qui les constituent sont le plus souvent simplement mentionnés au cours d'une bataille.
[2] *Les Noms de personnes, origine et évolution…*, *op. cit.* p. 36. Ce nom apparaît dans *LMR* v. 12023.

notre part. Nous pensons en particulier à la série des dénominations féminines en « Mont- » dans *Melyador*, qui n'ont éveillé notre intérêt que dans la mesure où la récurrence d'un même modèle les rendait remarquables. De même que nous rencontrons des difficultés à délimiter quels noms peuvent être interprétés et quels autres ne le peuvent pas, de même les lecteurs médiévaux pouvaient certainement prêter parfois un peu trop d'attention à certains noms, et pas assez à d'autres. Tous les lecteurs n'ont d'ailleurs probablement pas tous perçus tous les noms d'une manière identique. Si la transparence de certains ne fait aucun doute, de même que l'opacité de certains autres, force est d'admettre l'existence d'une zone grise où s'entremêlent les intentions de l'auteur qui auraient échappé aux lecteurs, et une réception du texte par ces derniers parfois peut-être un peu trop inspirée[1].

[1] En l'absence d'indices qui nous indiqueraient une tendance plutôt qu'une autre, nous posons l'hypothèse que le lectorat médiéval, un peu comme nous, est susceptible d'avoir commis à parts égales ces deux « écarts » de lectures. Nous touchons ici à des questionnements fondamentaux de la littérature : où est la mesure dans l'interprétation d'un texte ? À partir d'où et de quand le lecteur a-t-il tort ? Peut-on reprocher au lecteur de ne pas percevoir ce que l'auteur avait à l'esprit, ou d'ajouter dans sa lecture du texte ce que l'auteur n'y a pas mis ?

TROISIÈME PARTIE : LE NOM DANS L'*ORDENANCE*[1] DU RÉCIT

La troisième partie de la thèse envisage le nom propre comme un élément de l'intrigue et examine de quelle manière il prend part à l'organisation et au sens du récit. Un premier chapitre étudie les réseaux que forment les noms propres dans le texte. Relations familiales, amoureuses, ou actantielles se lisent parfois dans les noms propres et esquissent l'organigramme du récit. Les noms propres s'accumulent aussi au sein de listes. Leur longueur, le contexte de leur apparition, ainsi que la sélection des noms qui s'y trouvent et leur relation avec l'ensemble de l'intrigue sont interrogés. Nous dégageons de ces analyses les effets des listes sur l'univers diégétique qui les mobilise.

Le second chapitre est consacré à l'étude du nom propre comme élément d'un motif narratif. Y sont étudiés les mécanismes par lesquels les noms propres alimentent l'intrigue. Nous élaborons une typologie des aventures liées au nom recensées dans les textes et en étudions les enjeux pour chaque roman. La quête du nom, l'incognito, les scènes de *mesconnaissance*, le quiproquo sont définis dans nos textes. Les passages au cours desquels le nom propre sert de pivot et permet l'organisation de différents éléments du récit sont aussi étudiés, comme lorsqu'il constitue le point de départ d'une digression et fournit à la narration un moyen de bifurquer, ou encore lorsque le simple fait d'énoncer un nom suffit à influer sur le cours du récit. Le nom propre est ensuite replacé dans l'esthétique générale des romans de chevalerie et étudié dans son rapport avec le renom, ce qui nous permet de mettre en tension les découvertes personnelles que peut faire le personnage sur son identité et ce que la sphère publique, incarnée dans nos romans par les spectateurs qui assistent aux tournois, la cour qui écoute les récits des aventures, et les hôtes qui accueillent les héros, en retient.

Le dernier chapitre pose le problème de l'usure de certains motifs liés au nom propre devenus topiques dans le roman arthurien. Il rend compte des blocages et des dysfonctionnements que l'on peut lire dans les textes, et examine les solutions proposées par les auteurs pour y remédier.

[1] Nous reprenons un terme cher à Froissart, dont il use en abondance pour désigner toute forme d'organisation. Employé 87 fois dans *Melyador*, il désigne aussi bien les idées d'ordre et de composition, rationnelles, que le sentiment de la beauté et de l'harmonie.

A. LE TISSU DES NOMS ET LA COHÉSION DU RÉCIT

Nous avons déjà pu constater que les noms propres renforcent la cohésion d'une matière en reparaissant d'un roman à l'autre, ou l'efficacité d'un *topos* en désignant toujours, quelle que soit l'œuvre envisagée, certains types de personnages par des noms voisins construits de la même manière et au sémantisme proche. La cohésion est aussi interne à chaque roman. Parmi les noms recensés dans un même texte, certains se font écho et nous invitent à chercher des liens entre leurs référents. Au-delà des effets de symétrie et de miroir des stéréotypes qui, comme celui de l'Orgueilleux, peuvent se multiplier au sein d'un roman, des attractions apparaissent, qui disent autre chose que la parenté littéraire du personnage. Elles signalent que certains actants vont de pair ou ont vocation à être réunis. Elles rendent immédiatement perceptibles leur destinée ou la mission qu'ils ont à accomplir et font apparaître la ligne directrice de l'intrigue. La visibilité de certains de ses enjeux, rendus évidents par les affinités des noms, accroît l'efficacité du récit. Les forces qui traversent le monde décrit par la fiction en sont plus sensibles. L'univers diégétique gagne en consistance[1].

1. Relations familiales et filiations

Il a déjà été remarqué que les noms des personnages invitaient à les envisager comme parties d'un système. Vanessa Obry observe que le lignage et la hiérarchie entre les personnages des romans peuvent être lus dans leurs noms, et met en avant des jeux de miroir et de double dans les textes de son corpus[2]. Florence Plet-Nicolas souligne également l'expression des lignages dans les noms du *Tristan* en prose, et relève leur rôle dans l'organisation de la société arthurienne. Dans notre corpus, contrairement à ce que l'on peut lire dans les romans en prose[3], le lignage des personnages[4] ne fait l'objet d'aucun développement et influe peu sur leur destin et sur l'intrigue. Les liens de filiation ou de parenté nous paraissent plutôt simplement retranscrire certains usages en matière de nomination au Moyen Âge, comme le fait de donner à un enfant le nom du parrain ou de la

[1] Florence Plet-Nicolas note que le nom propre contribue à « la création d'un monde », *op. cit.* Il en va de même dans nos récits qu'il permet parfois de penser comme un tout uni et global, alors que les nombreuses aventures qui s'y déroulent tendent plutôt à en faire éclater la cohérence.
[2] *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 70-97.
[3] Voir Claire Serp, *Identité, filiation et parenté dans les romans du Graal en prose*, Turnhout, Brepols, « Histoire de famille. La parenté au Moyen Âge », 2015.
[4] Voir notamment Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne : actes du 3e colloque arthurien organisé à l'université de Haute-Bretagne 13-14 octobre 2005*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; Martin Aurell et Catalina Gîrbea (dir.), *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XIIe-XIVe siècles)*, Turnhout, Brepols, « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2010.

marraine, à un fils premier né le nom de son père. Dans *Cristal et Clarie*, la jeune Lynarde (v. 6590) porte ainsi le même nom que sa tante (v. 6703), mère de l'héroïne. Cet exemple fait figure d'exception dans le corpus, qui compte par ailleurs quelques homonymes sans qu'aucun lien susceptible de les unir ne soit explicité[1].

Lorsqu'une relation familiale se lit dans un nom, celui-ci garde le plus souvent une trace de l'individualité de chacun de sorte que les noms qui se font écho possèdent à la fois des traits communs et des traits divergents. Gauvain et ses frères, Agravain, Gaheriet et Gueherret, dont les noms partagent plusieurs sonorités, en sont une illustration parfaite, que viennent cependant parfois perturber des graphies concurrentes, en G et W par exemple. Le nom propre fonctionne alors un peu comme un blason. Chaque membre de la famille reprenant un élément des armes de la lignée tout en montrant, par le choix d'une brisure, son unicité. Ce modèle est transposable dans nos textes.

A minima, la modification porte sur le genre du nom. Les noms d'Hermont, roi d'Écosse dans le roman de Froissart, et de sa fille Hermondine, prix de la quête, témoignent du lien qui les unit. La transmission du nom rappelle en outre l'enjeu de la quête : épouser une fille de roi, et c'est à peu près le seul intérêt d'Hermondine, qui se laisse totalement guider par sa cousine Florée. Les expressions qui gravitent autour de son nom en témoignent. Alterne régulièrement avec « Hermondine » une périphrase qui désigne la jeune femme comme « la fille au roy Hermont d'Escoce » (v. 619, 3220, 9862, 12085, 14359). Une proposition subordonnée la définit comme une « dame de grant arroy, fille de royne et de roy » (v. 3635). Le mot avec lequel « Hermondine » rime le plus volontiers est par ailleurs le terme « cousine »[2]. Cette jeune femme, parfaite en tout point, ne se définit finalement que comme héritière du trône d'Écosse et dans son étroite relation avec Florée, qui écarte pour elle un prétendant gênant, lui organise une quête qui la mène au mariage ainsi qu'une entrevue secrète, avant même l'annonce officielle des résultats, avec le vainqueur. Dans *Claris et Laris*, l'intérêt de Lydaine, jeune reine de Gascogne, tient au fait qu'elle est la sœur de Laris, héros du roman. La parenté de leurs noms, qui débutent par la même consonne, en rend compte. Un second binôme se compose des noms « Lydaine » et « Ladon », insistant cette fois sur le couple qu'elle forme avec son époux et sur son statut de femme mariée[3]. La composition dissyllabique, le choix et la disposition du [l] et du [d], ainsi que la voyelle nasale finale créent une impression de déjà-vu et rapprochent les deux noms.

[1] Voir notre index.
[2] Nous relevons une trentaine d'occurrences.
[3] Cela décourage Claris de l'aimer et le conduit à vouloir quitter la cour pour gagner celle d'Arthur. C'est en fait l'élément déclencheur de toute la quête.

La tension entre similitude et différence se retrouve aussi dans le nom que Floriant et Florette donnent à leur enfant. « Froart » hérite de la consonne initiale des noms des héros. En lieu et place du [l] vient un [r], roulé à cette époque, qui ne s'écarte donc guère des sonorités parentales. La signification du nom du nourrisson est un rappel des prouesses de son père. Le verbe *froer*[1], transformé en substantif par l'ajout d'un suffixe reconnaissable[2], annonce d'emblée la vaillance et la force guerrière du petit garçon, digne héritier par anticipation.

La cellule familiale n'est cependant pas le seul réseau dont peut rendre compte l'onomastique. La dépendance d'un personnage sur le plan actantiel peut aussi se lire dans son nom, qui indique alors clairement qu'il n'existe que pour la fonction qu'il occupe auprès d'un autre.

2. Relations actantielles

Les serviteurs, écuyers, messagers et suivantes ne portent généralement pas de nom. Le statut de certains d'entre eux, qui s'extraient de cette condition par le rôle de conseiller qu'ils tiennent auprès des héros, leur permet cependant d'accéder au nom. C'est par exemple le cas de Lansonnet, écuyer de Melyador, ou de Bertoulet, écuyer d'Agamanor dans le roman de Froissart. Leurs noms ne révèlent rien de ce qui unit les écuyers aux deux chevaliers. Si le diminutif peut être interprété comme une marque de l'affection que portent Agamanor et Melyador à leurs écuyers, les noms en eux-mêmes n'ont rien de commun avec ceux des deux héros. Nous recensons dans le corpus une seule occurrence qui rende compte à travers l'onomastique de la relation entre un serviteur et son maître. Dans le roman de Froissart, qui tend en général à conférer au type de l'écuyer une place plus importante que les autres romans, Florée, la demoiselle instigatrice de la quête, compte parmi ses serviteurs le jeune Flori. L'adolescent n'entre en scène qu'au moment où il peut être utile à sa maîtresse et c'est dans le discours de Florée, rapporté sous la forme directe, que son nom apparaît pour la première fois :

> Dist Floree : « Je te commande,
> Flori, que tu partes de ci
> Et ceste lettre, je te di,
> Porte devers le chevalier
> Que si bien veïs tournoiier
> Devant Signandon l'autre jour. » (v. 23106-11)

[1] Pouvant signifier « rompre », « briser », et désigner « le combat » et « la mêlée » selon le *Godefroy*.
[2] Il forme les mots désignant celui qui accomplit l'action (*froissard*, celui qui froisse, *robart*, celui qui vole). Froart est celui qui frappe, qui se bat.

Le nom « Flori », rejeté, isolé dans une adresse directe et placé sous celui de Florée avec lequel il entre directement en écho, est mis en valeur. L'apparition du nom à la suite du verbe « commander », redoublant le pronom de seconde personne qui précède le verbe, insiste sur le rôle d'adjuvant de Flori dont l'existence dans le récit et l'accès au nom ne sont permis que par son utilité auprès de Florée. Faisant figure de messager, Flori doit transmettre une lettre à Melyador qui s'achemine vers l'Irlande et qu'il suit pendant une partie de son voyage. Il s'agit de porter au jeune homme, éloigné du domaine de celle qu'il aime, l'assurance du soutien d'Hermondine et de sa cousine. Le favori de la quête devrait ainsi voir son courage renouvelé. Flori, porte-voix de sa maîtresse, donne à ses discours et ses stratégies une envergure et une puissance d'action redoublées. Cette fonction dépasse d'ailleurs le transport de la missive puisque Flori chante à Melyador au cours de leurs pérégrinations les pièces lyriques qu'Hermondine et Florée ont composées dans leur château (v. 23596-23945). L'écuyer les reproduit de mémoire avec exactitude, mot pour mot : les demoiselles les lui ont faites apprendre par cœur et ont pris soin de lui faire « rendre [s]a liçon » (v. 23681-82). Melyador prend plaisir à écouter les chants de l'écuyer, et l'interroge sur les talents de ses maîtresses. Les souvenirs qu'il conserve d'Hermondine sont ainsi entretenus par leurs conversations et ravivés par les chants de Flori.

Par la présence de l'écuyer, l'entremise de Florée dans la relation que nouent Hermondine et Melyador se poursuit. Le jeune homme n'existe qu'au cours de ce voyage, le temps d'apprendre à Melyador un chant d'Hermondine et d'apprendre de lui, dans une parfaite réciprocité, un rondeau de sa composition. Flori s'empresse de le réciter aux cousines à son retour d'Irlande, garantissant à Hermondine l'intensité des sentiments de Melyador comme il avait garanti au jeune homme, par le même moyen, la fidélité de ceux de la demoiselle. Véritable projection de Florée dans le récit, Flori la remplace lorsque les conditions de la narration ne permettent pas de la mettre en scène[1]. Empruntant en quelque sorte sa voix, ses discours et son nom, il maintient sa présence et l'efficacité de sa parole dans un contexte où elle ne devrait plus avoir de portée.

3. Relations amoureuses ou de compagnonnage

Les parentés onomastiques les plus structurantes sont certainement celles qui impliquent des actants entre lesquels il n'existe aucun lien de parenté ni aucune dépendance actantielle. Ce sont des personnages dont on devine qu'ils doivent interagir d'une manière ou

[1] On constate autrement qu'elle endosse volontiers le rôle de messager elle-même, comme lorsqu'elle porte une lettre à Camel de la part d'Hermondine (v. 2157- 2245).

d'une autre indépendamment de leur situation initiale, et l'attente de cette interaction, que l'on guette, nourrit la dynamique de la narration en laissant présager tôt dans le roman de la finalité des événements. Il ne s'agit plus dès lors que d'observer comment le récit tend vers l'accomplissement de ces promesses, et quelle forme il choisit de leur donner.

Les noms des protagonistes de *Cristal et Clarie* comportent tous deux la même idée de transparence et de lumière dont on a vu qu'elle pouvait revêtir des connotations bien différentes selon les contextes[1]. Leurs sonorités sont également proches, les deux noms étant par ailleurs presque des anagrammes. Cette proximité onomastique conduit sans surprise à l'union des jeunes gens, qui ne rencontre que peu d'obstacles. La correspondance des noms se traduit ainsi par une intrigue linéaire procédant jusqu'à la rencontre de Cristal et Clarie, de manière assez naturelle. À la limpidité des noms correspond la facilité avec laquelle le récit réunit ses protagonistes. La situation diffère dans *Floriant et Florete*. Les noms des héros signalent bien qu'ils sont prédestinés à s'aimer mais plusieurs difficultés s'opposent à la réalisation de ce présage. Florette est originaire de Constantinople et la fille de l'empereur Philimenis, allié de Maragot. Floriant vient de Sicile, et est le fils sans terres du roi Elyadus, assassiné par ce même Maragot. L'écart de statut des jeunes gens et leur appartenance à des camps opposés rend leur union impossible, en dépit des sentiments qui naissent immédiatement entre eux. Lors de leur rencontre, leurs discours, organisés en chiasme, traduisent ces contrastes :

> « Sire, **droit de Coustantinoble**,
> Une cité molt riche et noble ;
> **Fille sui a l'empereour**,
> Se Dex me doinst joie et honor.
> **Florete sui par non noumee**
> Par toute la nostre contree.
> Mes dites mois, se vous voulez,
> Comment vous estes apelez,
> Dont estes et de quel contree
> Qui si bien ferez de l'espee ?
> (…)
> **Pucele, j'ai non Floriant,**
> **De ceste terre fu je nez**
> **Et d'Elyadus engenrez**
> **A cui fu trestouz cis païs.**
> **Mes il fu en .J. bois murdris**
> **Et si l'ocit ses seneschaus,**
> **Maragoz, li fel desloiaus.** » (v. 3315-36)

L'axe de symétrie qui s'organise autour des noms suggère une attraction difficile à ignorer. Au fil du texte, alors que les sentiments se développent avec la même puissance chez l'un et

[1] Voir p. 362 *sqq.*

chez l'autre, Floriant et Florette tentent de leur résister. L'auteur avait fait survenir le coup de foudre au cours d'une scène de bataille, alors que Florette regardait Floriant combattre. Ce contexte guerrier annonce la violence des maux qui s'emparent des jeunes gens après leur rencontre[1]. Chacun dans leur chambre, ils ne parviennent pas à trouver le sommeil et subissent les tourments traditionnels de l'amour. Si « Sens » (v. 3455) dicte à Florette de ne pas s'éprendre de Floriant, un raisonnement fondé sur leurs noms respectifs lui fait pourtant penser qu'ils sont faits l'un pour l'autre :

> « Noz nons sont auques resamblant :
> On vous apele Floriant
> J'ai non Florete, vostre amie
> Se la chose est a droit partie.
> Donques serez vous mes amis
> Ou li gieus seroit mal partis
> Se j'aim et vous ne m'amez mie
> Dont seroie je mal baillie ! » (v. 3485- 92)

Tout comme Soredamor dans *Cligès* croit lire dans son nom qu'elle est destinée à Alexandre, la valeur programmatique de son nom apparaît à Florette comme une évidence. Dans son discours, son nom et celui de Floriant apparaissent dans des constructions symétriques. La nécessité de leur relation se trouve exprimée dans le contre-rejet « vostre amie ». Cette appellation, qui suit immédiatement le nom de Florette, vient en quelque sorte compléter son identité. La locution « a droit » confirme sa justesse. Les deux occurrences de l'adverbe « mal » condamnent simultanément la possibilité d'une autre réalité.

L'analyse des noms de Cristal et Clarie nous a montré que la parenté onomastique des amants dans un roman n'est pas toujours qu'une facilité d'écriture. De la transparence à la dissimulation, de la *fin'amor* des débuts du récit aux comportements discourtois qui précipitent l'organisation de leur mariage, les noms des personnages trouvent de multiples résonances dans l'intrigue. Ceux des héros de *Floriant et Florete* font aussi l'objet d'un travail poétique particulier au sens où la proximité des noms, loin d'annoncer une union à la fois rapide et évidente, entre en réalité en contradiction avec la situation personnelle des personnages. L'écho onomastique entre les jeunes gens se donne à lire comme un paradoxe qui doit être résolu. L'attraction et la relation amoureuse qui naissent entre les jeunes gens ne seraient pas les mêmes si elles ne trouvaient pas leur justification dans leurs noms. Il y a en effet dans l'inscription de l'amour à venir dans les noms propres de ces personnages une fatalité qui maintient le récit sous tension. Dans *Cristal et Clarie* comme dans *Floriant et*

[1] Voir Florence Bouchet, « Les éléments épiques dans *Floriant et Florete* », art. cit. L'auteur remarque que dès l'arrivée de Florette, qui fait penser au type de la Sarrasine amoureuse, la tonalité de la scène de combat se réoriente et le vocabulaire est détourné pour décrire le premier contact entre les héros (v. 3301-3306), p. 93-94.

Florete, la proximité onomastique des héros ne prend de sens que confrontée à l'univers diégétique qui les met en scène et qu'elle contribue à enrichir. Les programmes des noms font parfois écho au récit, parfois au contraire semblent indiquer une direction contraire. Ces jeux d'accords et de désaccords rehaussent des aventures par ailleurs topiques, et donnent en partie leur piment à des récits dont la facture demeure assez traditionnelle.

Le roman de *Claris et Laris* joue lui aussi de l'effet de symétrie entre les deux noms mais en tire parti différemment. À la différence de *Cristal et Clarie* et *Floriant et Florete*, les noms des héros n'ont *a priori* aucune signification. Aucune thématique n'est identifiable. La promesse de leur relation tient uniquement à leur presque homonymie, les deux noms présentant les mêmes sonorités disposées dans le même ordre, l'un des deux étant simplement discriminé par une lettre supplémentaire. La relation appelée à se développer chez les jeunes chevaliers ne peut de fait être mise en valeur par des résonances sémantiques telles qu'on a pu les étudier ailleurs[1]. D'autres ressources doivent être mobilisées pour souligner la proximité des noms et retranscrire dans le récit l'importance de la relation entre les personnages. Une première tendance consiste à rapprocher autant que possible, dans la langue et dans le texte, les deux garçons. Leurs noms se côtoient très souvent, riment ensemble, apparaissent de manière symétrique dans des vers évoquant l'un et l'autre dans les mêmes actions ou la même posture[2]. Ces juxtapositions systématiques[3] tendent à rendre les héros interchangeables[4], et en font en quelque sorte des jumeaux. Réunis au sein d'une même expression, les « enfanz » (v. 933, 956, 2333, 2369, 2837) partagent également les mêmes armes[5].

L'amitié des jeunes gens se lit aussi dans les motifs narratifs employés dans le récit. Le duo de guerriers qui se battent côte à côte et sont liés par une amitié indéfectible n'est pas inédit. On le rencontre dans la chanson de geste, incarné par Roland et Olivier, ou encore par Ami et Amile, assez similaires à nos héros[6]. La même relation virile est mise à l'honneur dans *Claris et Laris* depuis l'adoubement des jeunes hommes le même jour[7], leur départ ensemble

[1] Nous avons cependant pu relever à une ou deux occasions un jeu de mots sur « Laris »/ « larris », sans que le second terme révèle quoi que ce soit du héros (voir p. 355 *sqq.*). Rien ne fait jamais écho à « Claris », qui présente pourtant un potentiel intéressant sur le plan sémantique.
[2] Voir par exemple : « Claris et Laris sont armé » (v. 1364), « Atant Claris et Laris vien »t (v. 1411), « Claris et Laris les fierent » (v. 1464), « Laris fiert et Claris abat » (v. 1483), « Claris et Laris esperonnent » (v. 1784).
[3] L'adverbe « jouste » est utilisé dans le texte, par exemple v. 1444 « Claris jouste lui se tenoit ».
[4] Corinne Pierreville remarque v. 2339 et v. 5592 (éd. cit.) une erreur dans le prénom cité.
[5] Voir par exemple v. 1944 et v. 1922 : « les semblanz armures qui tant par sont riches et pures », v. 4593 « les armes jumeles ».
[6] Outre la proximité des noms, retenons qu'Ami et Amile naissent le même jour et sont placés sous la protection du même parrain. Leurs parcours personnels sont aussi liés par une prophétie au terme de laquelle l'un doit sacrifier ses propres enfants pour sauver l'autre, sacrifice auquel il consent après une brève réflexion.
[7] Voir v. 366 *sqq.* Un peu comme Ami et Amile, qui sont conçus à la même heure, Claris et Laris entrent en chevalerie simultanément, mus par un même désir de quitter la cour de Gascogne pour faire leurs preuves.

vers la cour d'Arthur, jusqu'à leur retour couronné de gloire. De la même manière qu'un ange annonce aux parents d'Ami et Amile la force de l'amitié à venir entre leurs garçons, les liant l'un à l'autre dès leur naissance, le roi qui adoube Claris et Laris unit leurs sorts avant même leur départ de la cour :

> Li roys a fet venir Lairis
> Et jurer ensemble Claris
> Que loial foi se porteroient
> Ne jamés jour ne se fauroient
> Il le jurerent bonnement
> Et le tindrent si finement
> Qu'onques genz tant ne s'entramerent
> Ne si droite foi ne porterent. (v. 397-404)

Cette amitié virile placée dans le contexte d'un roman courtois, comme le remarque Corinne Pierreville[1], subit un traitement particulier[2]. Pour rendre compte du lien presque fraternel qui rapproche Claris et Laris, l'auteur mobilise des ressources qui d'ordinaire apparaissent plutôt en contexte amoureux, comme la plainte suscitée par la perte d'un être cher. Un pan entier de l'intrigue est consacré à la recherche de Laris, victime d'un enlèvement. Des scènes semblables se rencontrent dans d'autres romans arthuriens[3], mais l'émotion décrite dans *Claris et Laris* est nettement plus intense, et ne concerne toujours que les héros du récit. Ces accès d'émotion les distinguent des membres de la Table Ronde également mis en scène dans le roman et signalent que le duo qu'ils forment perdure au-delà de leur cheminement depuis la Gascogne, et n'est en aucun cas absorbé ou dépassé par leur intégration à la communauté arthurienne. Parmi la trentaine de chevaliers ayant pris la route en quête de Laris, aucun ne souffre autant que Claris de l'absence de son ami :

> « Las, fait-il, que m'est avenuz ?
> Las ! Laris, Qu'es tu devenuz ?
> Ja estoies tu mes confors
> Et mes deduiz et mes depors,
> Mes droiz amis en lëauté !
> Bien savoie ta fëauté
> Car mainte foiz l'ai esprové
> Et entier et leal trouvé.
> Ainc nus autant ne fist pour home
> Com tu pour moi ce est la some.
> Laris, compainz, que devenrai ?
> En quel partie te querrai ?
> Ne sai ou te puisse trouver !
> Compainz, ainc ne vous soi rouver
> Chose que vous ne feïssiez ;

[1] Voir Corinne Pierreville, *Claris et Laris, somme romanesque du XIII^e siècle*, *op. cit.* p. 158-180.
[2] L'auteur parle d'une « courtoise compaignie » formée par les jeunes gens, vouée à « servir ententivement/ Chevalerie de cuer fin » (v. 4681-85).
[3] Dans les *Merveilles de Rigomer* une compagnie est formée pour secourir Lancelot. Lorsque Gauvain est à son tour retenu prisonnier, le reste de la compagnie se montre également attristé.

Compainz, toz jors le disïez
Que riens n'amïez tant con moi !
Compainz Laris, bien sai et voi
Qu'en ceste nuit m'estes emblez ;
Compainz, ou furent assemblez
Les gens qui embler vous oserent ? » (v. 8267- 87)

La succession d'adresses, « droiz amis » et « compainz », prononcées cinq fois et mises en valeur par une anaphore, rappelle le lien indéfectible et privilégié qui unit Claris à Laris. Des expressions de haut degré (« riens n'amïez tant con moi », « maintes foiz », « nus autant ne fist », « toz jors ») rendent également compte du caractère exceptionnel de leur relation[1]. Réciproquement, lorsque Laris apprend que son compagnon est peut-être mort, sa douleur est sans pareille :

Quant la parole entent Laris,
A la terre paumez chaï,
Si grant duel au cuer l'envaï.
(…)
De paumoison revient Laris,
Con forenez en haut s'escrie :
« Seignor, je pert ma compaignie,
Ge pert mon soulaz et ma joie
Que cent tanz plus que moi amoie ! » (v. 8030-60)

La séparation des héros, donnant naissance à chaque fois à des discours directs de l'être resté seul, souligne l'intensité de leur amitié et motive un peu plus à chaque fois la proximité de leurs noms. Cette symétrie n'est pas sans rappeler les couples formés par Floriant et Florette Cristal et Clarie, ou Floire et Blanchefleur. Il est remarquable à ce titre qu'alors que les jeunes chevaliers s'initient aussi bien à l'amour courtois qu'aux armes, ce soit leur relation amicale qui s'inscrive dans leurs noms, et non les relations amoureuses qu'ils nouent au fil du texte avec leurs futures épouses. Se met en place par ce choix une concurrence entre deux modèles d'éducation sentimentale, l'un, attendu, celui de l'apprentissage amoureux, l'autre, propre à ce texte, s'incarnant dans une amitié masculine idéale[2]. Le parallèle est cultivé par l'auteur. La plainte de Marine, quand elle voit tomber au combat Laris, dont elle est éprise, est semblable à celle formulée plus tôt par Claris :

« Lasse ! fet ele, que ferai ?
Laris, jamés ne vos verrai !
Vous estïez mes doz amis.
Helas ! J'avoie mon cuer mis
A vous tout enterinement

[1] Les mêmes tourments reviennent plusieurs fois dans le roman, comme lorsque Claris chevauche sans son compagnon : « De grant doulor li cuers li part » (v. 8478) ; et plus loin : « De Laris durement se deult/ De ce que trouver ne le puet./ Or s'en va Claris a mal aise, / Petit voit chose qui lui plaise, / Trop a au cuer dolor et ire. » (v. 10723-30).
[2] Voir Corinne Pierreville, *Claris et Laris, somme romanesque du XIII^e siècle, op. cit.*

Pour amor vostre hardement
Car vous estes la flor del mont,
De tretoz ceus qui ore i sont ! »
Atant Marine chiet paumee. (v. 19071-79)

La douleur de l'amie s'exprime de la même manière que celle du compagnon d'aventures. Les mêmes procédés[1] se retrouvent dans les deux discours. On remarque tout de même que la plainte de Claris est bien plus développée que celle de Marine. La comparaison entre les deux relations met encore un peu plus en valeur l'amitié qui unit les deux chevaliers.

4. Une étoffe irrégulière

Les relations qui se lisent dans les noms ne prennent pas en compte l'ensemble du personnel des romans. Elles demeurent en fait minoritaires compte-tenu des nombreux actants mis en scène par nos récits. Bien qu'elles contribuent considérablement à la cohésion de la diégèse en rendant visibles les liens qui unissent certains de ses personnages, le tissu qu'elles forment demeure très irrégulier. Les noms qui se font écho peuvent aussi bien désigner des personnages de second rang, comme Lynarde et sa fille dans *Cristal et Clarie*, que les protagonistes de l'aventure, comme Claris et Laris. Il arrive également qu'ils renvoient à des êtres occupant des rôles de niveaux différents dans la narration, et n'ayant pas en outre le même statut social. Flori, serviteur de passage dans *Melyador* est ainsi lié à Florée, instigatrice de la quête. Aucune généralité ne peut en fait être énoncée : les liens onomastiques sont susceptibles de se développer entre des personnages de tous types, quel que soit leur rôle dans le récit. Ils peuvent aussi bien faire défaut alors qu'on s'attendrait à les voir unir certains actants. Le roman de *Melyador* prend fin avec l'union du héros de la quête et de la belle Hermondine. L'idéal courtois ainsi mis à l'honneur n'est cependant pas exprimé dans les noms du chevalier et de la demoiselle destinés à s'aimer. Il revient au jeune homme de corriger ce manque et de mettre en accord leurs dénominations respectives. Alors que la quête impose l'anonymat à ses participants, au moment de choisir ce qui lui permettra d'être reconnu au cours de l'aventure, Melyador adopte des armes bleues, en référence au nom de « Bleue Dame » que s'est donné Hermondine au début de la quête :

[1] Expressions de haut degré, adresse à l'être absent. Les premiers vers des deux discours en particulier sont similaires :

Plainte de Claris :
« *Las, fait-il, que m'est avenuz ?*
Las ! Laris, Qu'es tu devenuz ?
Ja estoies tu mes confors
Et mes deduiz et mes depors,
Mes droiz amis en lëauté !

Plainte de Marine :
« *Lasse ! fet ele, que ferai* ?
Laris, jamés ne vos verrai !
Vous estïez mes doz amis.

« Pour l'amour de la Blewe Dame
Serai li Bleus Errans, par m'ame. » (v. 3294- 95)

On note que cette tentative du héros, qui accorde son nouveau nom à celui de sa promise, n'est que partiellement adoptée par la voix conteuse et les autres personnages du récit. L'expression « Bleus errans » n'apparaît que dans l'énoncé du personnage pour disparaître aussitôt. D'autres tournures, qui contiennent la couleur bleue associée à différents termes, sont préférées au long du texte, telles que le « Chevalier Bleu Armé », le « Chevalier au Bleu Escu », le « Bleus Errans », ou encore simplement le « Bleu Chevalier »[1], qui est la plus utilisée. Une tension se fait ainsi sentir entre la tentation du récit d'exhiber à même le langage la destinée de ses héros et une réticence à rendre si évidente l'union à venir. Il semble y avoir dans ce roman à la fois un désir de perpétuer les liaisons onomastiques et une gêne à employer un procédé peut-être trop traditionnel, trop attendu. Atténué par l'utilisation de pseudonymes quand d'autres personnages sont liés par leurs noms de baptême, et par la dilution d'une appellation pourtant choisie par le héros lui-même dans un ensemble de dénominations à la symbolique moins développée[2], le lien tissé entre les noms d'Hermondine et de Melyador n'est pleinement motivé qu'en de rares moments. Le sens du pseudonyme de Melyador s'estompe encore par le voisinage d'appellations décrivant les armes de ses concurrents dans la quête. Le « Chevalier au Vert Escu » désignant Camel et Dagor (respectivement v. 5914 et 24924), le « Chevalier Noir » (v. 13588), et le « Chevalier Rouge », désignant Agamanor (v. 4473), rendent l'appellation « Chevalier Bleu » ordinaire.

Il arrive en outre que des similitudes apparaissent entre des noms dont les référents n'ont rien en commun. Froissart compose ainsi plusieurs anthroponymes à partir des mêmes sonorités. Ces noms, qui semblent relever d'un seul paradigme, n'entretiennent paradoxalement aucun lien sur le plan de la diégèse. Agamar, Agrapar, Albanor et Agamanor ne sont ni parents ni amis et ne prennent pas tous part aux mêmes aventures. La proximité de leurs noms ne trouve en fait aucune justification dans le récit. Le réseau qu'ils forment et qui invite à envisager ces personnages comme un ensemble cohérent induit en erreur. De même la parenté entre Narde, Lynarde et Narilde dans *Cristal et Clarie*, que rien ne réunit hormis la façon de leurs noms, éveille une curiosité que rien ne vient satisfaire. Non seulement aucun lien n'est développé entre elles dans le texte, mais elles ne s'y côtoient à aucun moment. Le

[1] Voir respectivement v. 7008, 16377, 3295, 3581.
[2] Comme « le chevalier de Cornüaille » (v. 9025). D'autres appellations ont un sens symbolique qui oriente différemment la lecture. L'insistance sur le soleil d'or qui orne les armes de Melyador (l'expression « le Chevalier au Soleil d'Or », v. 3418 par exemple, utilisée plus d'une trentaine de fois) en fait un héros solaire, une incarnation du renouveau de la chevalerie et place l'accent sur l'exemplarité du personnage comparé aux autres chevaliers du roman. Cette analyse, confirmée par les faits racontés dans le roman, crée une lecture concurrente de celle de l'amant courtois.

tissu des noms se fait dans ce cas plus lâche. Il se distend et devient inapte à rendre compte des rapports entre les personnages.

B. LES LISTES DE NOMS : DE L'EXPANSION À LA DILUTION

La liste, procédé traditionnel et fréquent dans la littérature médiévale, établit un autre type de mise en réseau des éléments du récit, qu'elle rassemble en un même lieu pour en dresser l'inventaire[1]. À la proximité sonore et graphique des noms propres se substitue ou s'ajoute, selon les cas de figures, une proximité dans l'espace du texte qui active d'autres liens, rend compte d'autres relations que celles étudiées précédemment. Quatre de nos romans contiennent des listes[2]. Elles sont en particulier fréquentes dans *Floriant et Florete* et *Les Merveilles de Rigomer*, qui en comptent respectivement quatorze et dix, et dans *Claris et Laris*, qui en comporte vingt et une. Les plus courtes ne comptent que quelques noms, moins d'une dizaine, la plus longue, celle formée des soutiens de Gauvain dans la quête de Rigomer, en comprend exactement cinquante-deux (v. 7049-99). Elles concernent majoritairement des personnages de la diégèse, bien que des listes de références ou de lieux, notamment ceux parcourus au cours d'un long périple, soient aussi possibles. Ces deux dernières catégories ayant déjà été envisagées[3], nous nous concentrons dans ce chapitre sur les listes d'actants.

1. Contexte, composition, variations

Presque toujours prises en charge par la voix conteuse, les listes apparaissent dans trois contextes. Elles soulignent l'aspect mondain et prestigieux d'un tournoi dont on énumère les participants ou d'une cérémonie officielle[4], comme un jugement ou un mariage, dont on nomme les témoins. En contexte martial, elles égrainent les combattants placés en rangs avant leur entrée dans la bataille. Au cours d'aventures particulières, consacrées aux protagonistes

[1] Sur la liste dans la littérature médiévale, voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots, L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII-XV)*, *op. cit.* Voir également Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 326-334. Pour une étude de la liste en général voir Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013 ; Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

[2] Voir en annexe I un récapitulatif de ces listes.

[3] Elles sont disséminées dans le chapitre sur les noms repris, voir p. 239 *sqq.*

[4] Les listes de noms composées par Chrétien de Troyes apparaissent surtout dans ce contexte. Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 326-334. Elles se trouvent pour la plupart dans *Érec et Énide* : liste des membres du conseil au sujet de la coutume du baiser (v. 312-20), des personnages qui guettent l'arrivée d'Érec (v. 1520-26), des chevaliers de la Table Ronde, dont une partie donne les noms hiérarchisés et numérotés et l'autre les donne sans ordre et sans nombre (v. 1687-1746), des nobles invités au mariage d'Érec et Énide (v. 1927-2010), des lieux d'où proviennent les invités présents à la fête de la Nativité à Nantes (v. 6636-47). Une autre liste se trouve dans *Cligès* et nomme les compagnons d'Alexandre (v. 1275- 83). Les références des vers viennent des éditions réunies dans Chrétien de Troyes, *Romans*, *op. cit.*

seulement, elles offrent un contrepoint à la solitude du chevalier errant en faisant intervenir dans le texte une succession de noms, ceux de prisonniers qu'il s'agit de délivrer, ou ceux d'adjuvants se réunissant pour former une équipe de secours[1].

a) Rimes, rythmes, et structure interne de la liste

D'une manière générale et dans leur définition la plus stricte, les listes relevées dans le corpus se constituent simplement d'une suite de noms rimant entre eux :

> Pres le suit mesire **Gauvain**
> Et ses compains, mesire **Yvain,**
> **Agravains** et Quaheriez,
> Girflés, Mordred et Gaherez,
> Lucans et **Keux li senechaus**,
> Et mesire **Galles li Chaus**
> Et **Galehous** et Brandalis
> Et Mador et li Lais Hardis. (*FF*, v. 4765- 72)

Les sonorités semblent seules présider à l'organisation des noms qui riment aussi parfois à l'intérieur du vers. La versification peut cependant contraindre à condenser certains noms dont on omet alors le surnom, ou au contraire à meubler les espaces laissés vacants par des noms un peu courts. Certains anthroponymes sont ainsi ponctuellement enrichis d'une expansion du nom ou d'un titre d'une manière qui semblerait aléatoire si le texte n'était pas versifié :

> La ot bele chevalerie :
> Ses conduist **li fort rois d'Irlande**
> Qui nule autre riens ne demande
> Fors bataille et tornoiement ;
> Avec lui vient premierement
> **Li riches rois de Cornoaille**
> Armez, laciee la ventaille.
> D'autre part iert **li rois Cador**
> Et **li fiers rois au Cercle d'Or**
> Et **li riches dus de l'Angarde**
> Cui li tornoiemenz trop tarde,
> Et **li fiers quens de la Gaudine**
> Et **li dus de la Blanche Espine,**
> **Cil de Tebes, cil de Cartage,**
> **Cil de Penil** sor le rivage
> De la riviere Marsamite

[1] Les listes formulées dans l'*Histoire des rois de Bretagne* de Geoffoy de Monmouth (Laurence Mathey-Maille (trad.), Paris, Belles Lettres, « La roue à livres », 2013), dans le chapitre qu'il consacre aux « temps d'Arthur », sont les suivantes : une énumérant les invités à qui des messagers sont envoyés à l'occasion des fêtes de la Pentecôte (p. 218-219), les alliés des autres îles et le nombre de chevaliers qu'ils peuvent fournir pour un affrontement à venir (p. 229), la liste des alliés et des soutiens de l'armée ennemie (p. 230), la liste des hommes tombés au combat dans les deux camps (p. 240-241), une dernière liste présentant l'organisation des troupes prêtes à combattre (p. 242-243). Les contextes de ces listes sont sensiblement les mêmes que dans notre corpus à l'exception des événements relevant de la culture courtoise comme les tournois, absents du texte de Geoffroy.

Et **li quens de l'Ille Petite**. (*CL*, v. 4826-42)

Les expansions du nom, en plus de souligner en l'occurrence l'âpreté des concurrents dans la bataille (« fiers », « fort ») et leur envie d'engager le combat, exprimée dans les relatives, constituent une variable d'ajustement pour la versification. Les adjectifs courts, aidés d'une conjonction de coordination, ajustent le nombre de syllabes. Les relatives, qui laissent à l'auteur une plus grande liberté dans la composition de son vers que les noms propres, lui permettent de suivre plus aisément le schéma des rimes.

Une numérotation orne aussi parfois la liste, énoncée par le narrateur qui fait le compte des noms au fur et à mesure qu'il les mentionne :

Li premiers fu Loth d'Orcanie
Qi preudons fu sanz vilonnie.
Li secons fu rois Uriens
Qui de nul mal ne savoit riens.
Li tiers refu li rois Cados
Et **li quars** fu rois Carrados.
Rois Baudemagus fu **sinquiesmes**
Et li rois Brangoire **sissiemes**
Septiemes fu Cadiolans,
Et li rois Marc qui fu vaillans
Fu **octemes**, ce m'est avis. (*FF*, v. 5070-80)

Dans ce passage de *Floriant de Florete* qui dresse la liste des témoins chargés d'assister, aux côtés d'Arthur et de Gauvain, au duel entre Maragot et Floriant, la numérotation souligne le caractère officiel de la scène et l'importance des référents sur le plan juridique. Dix témoins sont exigés de part et d'autre du duel. Le décompte assure ainsi la conformité de l'affrontement et la légitimité du vainqueur. Les expansions du nom, associées à la récurrence du titre de roi précisé pour presque chaque témoin, confirment leur probité et leur valeur en tant que témoin.

À ces effets il faut ajouter quelques aménagements dans le rythme des listes, dont le développement n'est que rarement linéaire et régulier. Une même succession de noms peut à différents moments compter un nom par vers, développé et enrichi, parfois accompagné d'un verbe, puis présenter deux ou trois noms, changeant ainsi la densité de la liste et modulant l'attention accordée aux différents référents. Dans la suite de noms donnée au départ de Gauvain pour Rigomer, on remarque ainsi qu' « Yvain le Bel » et « Melian de Lis », dont on prend le temps d'indiquer les surnoms, occupent un vers chacun (v. 7067 et 7069), et que « Le Beau Mauvais » et « Le Laid Hardi », sans doute en raison de la symétrie de leur nom, doivent cohabiter (v. 7077) dans un vers saturé par leurs noms propres, sans conjonction ni verbe. « Hunes », « Clicés », et « Amauris », derniers des noms énumérés dans la proposition, sont quant à eux serrés dans un octosyllabe (v. 7078). Des conjonctions de coordination

scandent aussi parfois la liste et articulent les noms entre eux, créant cette fois une impression de cadence régulière. Dans cet extrait des *Merveilles de Rigomer*, la récurrence de la conjonction à l'attaque de chaque vers manifeste l'empressement du roi de Dessemoume à prendre des nouvelles de la cour d'Arthur :

> « **Et** que fait or me sire Gauwains
> **Et** mes sires, li rois Artus? »
> « Sire, si sont de grans vertus. »
> « **Et** que fait Qeis li senescaus
> **Et** me sire Wales li Caus,
> Que fait li Chevaliers au Cor
> **Et** li Vallés au Cercle d'or
> **Et** que fait me sire Yones
> **Et** Lanvaus **et** Waherïés,
> **Et** Saigremors li Desreés
> **Et** Engrevains **et** Carahés,
> Li fil le roi Lot d'Orquenie? » (*LMR*, v. 4486- 4497).

Il y a donc une variété dans le traitement des listes qui, si elles brassent régulièrement le même personnel, en particulier arthurien dans nos romans, admettent malgré tout une certaine diversité dans leur composition et leur organisation.

b) Récurrences et variations d'une liste à l'autre : mémoire et cohérence du texte

Il arrive fréquemment que plusieurs listes à l'intérieur d'un même roman mobilisent les mêmes noms. Que la quête racontée par Froissart dure cinq années ponctuées par quatre tournois auxquels participent certains concurrents de la quête impose à la voix conteuse, au moment de nommer les actants présents au cours des différents épisodes du roman, de citer régulièrement les mêmes noms au fil du récit. Les affrontements épiques mis en scène dans *Floriant et Florete* et dans *Claris et Laris* donnent également lieu à la multiplication de listes similaires. Les soutiens arthuriens, alliés de Floriant, interviennent notamment à plusieurs reprises. Une première liste est dressée lorsque la flotte arthurienne se rassemble pour déloger Moradas (v. 2637 *sqq*.), une seconde lorsque les troupes bretonnes se mobilisent contre Maragot (v. 3252 *sqq*.), une troisième lors de leur mise en place à Palerme (v. 3696 *sqq*.), une autre au moment de secourir Florette enlevée (v. 4729 *sqq*.), une dernière énumérant les chevaliers arthuriens se battant aux côtés de Floriant pour libérer son amie (v. 4765 *sqq*.). On dénombre de même dans *Claris et Laris* quinze passages mentionnant à la suite les personnages arthuriens prenant part à l'action, qu'il s'agisse de nommer ceux présents lors d'un tournoi (v. 4827 *sqq*., 13128 *sqq*. et 13257 *sqq*.), les rois se rendant auprès d'Arthur et lui manifestant leur soutien (v. 5911 *sqq*.), d'énumérer avec précision les corps de batailles

prêts pour l'affrontement (v. 6301 *sqq*. et v. 6517 *sqq*., 14148 *sqq*., 19865 *sqq*., 19922 *sqq*.), ou de préciser comment s'organise une compagnie de trente chevaliers, chargée de retrouver un des leurs retenu prisonnier (v. 20376 *sqq*., v. 28793 *sqq*.). Moins structurées et plus courtes, d'autres encore décrivent par exemple, sans qu'ils prennent vraiment part à l'action, les personnages assis à table près d'Arthur (v. 29579 *sqq*. et 29699 *sqq*.). Les listes formulées dans *Les Merveilles de Rigomer* fonctionnent un peu différemment. Les mêmes noms arthuriens reviennent toujours mais à différents moments d'une seule et unique quête, toujours cités dans le cadre de l'aventure principale. Il s'agit notamment de faire le point sur les forces encore en action et de tenir les comptes des chevaliers arthuriens au fil de leur progression vers Rigomer[1].

La même récurrence s'observe dans les listes de personnages non arthuriens, lorsque *Floriant et Florete* nomme à plusieurs reprises les hommes de Moradas, ou lorsque *Claris et Laris* énumère d'une façon similaire les alliés de Théreüs et de Rome. La comparaison de ces listes montre que quel que soit le personnel envisagé, qu'il relève des héros arthuriens traditionnels ou qu'il forme une armée nouvelle créée pour l'œuvre, les noms retenus d'une liste à l'autre restent stables, et les décomptes sans erreur. Une telle régularité est étonnante et interroge sur la manière de procéder des auteurs. Hormis quelques inflexions au niveau de leur graphie, les noms restent strictement les mêmes malgré le nombre de vers qui les séparent les uns des autres. Nous avons constaté plus tôt dans notre recherche que nombre de noms sont issus du même moule et se ressemblent fortement. On remarque à l'étude des listes que les confusions sont exceptionnelles. Tout se passe comme si à tout moment l'auteur avait en mémoire l'organigramme précis de son personnel romanesque. Dans *Claris et Laris*, dont l'index est riche de plus de deux cent cinquante noms, les listes des alliés et des adversaires sont fixes et bien définies. À quelques centaines de vers l'une de l'autre, on trouve dans le roman ces deux listes des alliés romains, la première, ordonnée, juste avant l'affrontement, la seconde à la reprise du combat, après le rassemblement des troupes et le décompte des morts :

Avant la bataille :
Li roys de Grece Celidon
Et cil de Sezile Calon
Et Ditas, li roys de Hongrie,
Madon, li roys de Bouguerie
Firent la premiere bataille ;
(…)
Li roys de Toscane Detis

Après les premiers affrontements :
Vint roys **Ladis de [Lombard]ie**
Et rois Daton de Tabarie
Et de Surie roys Nadus
Et d'Aufrique roys Menalus
Et Salatrins de la Moree
Et roys Marbrins de Galilee
Et Hendris, roys d'Esclavonie,

[1] Voir v. 6589-594, 7059-7100, 9447-52, 9901-05, 9975-80, 10171-77, 10479- 84, 10487- 93, 10519-56, 14240-48. Voir Christine Ferlampin-Acher, « La Table Ronde dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit.

Et de **Lombardie Ladis**[1]
Et de Surie roys Nadus
Et d'Aufrique roys Menalus
La seconde bataille firent.
(…)
La tierce conduit Salatree
Qui estoit roys de la Moree,
De Galilee roys Marbrins,
Et de Turquie Corsabins
Et de Tabarie Datoi
Furent asemblé li conroi.
Eleazar d'Egite
Dont mainte parole fu dite
Et Hodris, roys d'Esclavonie,
Et d'Inde li roys Geremie
Et de **Babyloine [Nad]ois**[2]
Qui asser iert preuz et cortois
Ont la quarte bataille faite.
(…)
Solifais, li rois de Rousie,
Et **Aaron, rois d'Ermenie**,
Et de Danemarche Heldins
Et de Cartage Saladins,
La quinte bataille menerent :
Leur genz entor euls conforterent.
De trebes li rois Arcelas
Et de Puille roys Celïas
Et Sator, li dus de Venis,
La sisieme bataille o[n]t prise.
La septime ot l'empereeur,
O lui furent li senateur.
(*CL*, v. 6359- 300)

Et d'Inde li roys Geremie
Et de **Babyloine Datois**,
Et d'Egyte Eleazar roys
Et Solifaz, roys de Rosie,
Et **Aaron, roys de Comenie**,
Et de Danemarche Heldins
Et de Cartage Saladins
Et de Trebes roys Arcelas
Et de Puille roys Celÿas
Et Sator, li dus de Venise.
(*CL*, v. 6537-53)

Mes Thereüs moult se deshaite
De ce qu'est mort roys Celidon
Et de Sezile rois Kalon
Et li rois Ditas de Hongrie,
Et roys Madon de Bouguerie
Et de Tosquane rois Datis.
(*CL*, v. 6567-72)

Les différences ont été mises en caractère gras. Le seul nom manquant de la première à la seconde liste a été souligné. Dans la seconde liste, on remarque qu'en dépit de quelques arrangements l'auteur suit globalement l'ordre des noms présentés dans les corps de bataille. Certains se déplacent un peu : les noms des morts, placés au terme de la seconde liste et un peu à l'écart des autres noms dans le texte, est en fait une simple reprise des noms du premier corps de bataille. Le reste de la seconde liste suit dans l'ensemble l'ordre de la première en partant du second corps de bataille, et sans toutefois reprendre le décompte et le morcellement des troupes. Il est d'une part assez logique que les premiers à trouver la mort soient ceux qui occupent les premières lignes lors du combat, il est d'autre part judicieux de déplacer ces noms, écartés de la liste pour cause de décès. Si je me fie à ma propre expérience, avec les réserves que cela implique, on ne retient surtout de ces listes que les premiers noms, et il suffit de les modifier ou de les déplacer pour produire l'impression d'une nouvelle organisation. Cet écart suffit à donner la sensation d'un foisonnement des personnages, comme si de nouveaux

[1] Dans la seconde liste, « Ladis de Lombardie » devient « Ladis de Surie », corrigé par l'éditrice.
[2] Correction de Corinne Pierreville en remplacement de « Datois », pour aligner ce nom sur les occurrences suivantes du personnage dans la bataille, alors nommé « Nadois ».

actants surgissaient régulièrement, l'ensemble des noms ne pouvant se figer totalement dans l'esprit du lecteur.

Cet effet de profusion n'est pourtant qu'un traitement de surface, les noms voyageant globalement par ensembles, dans cet extrait par corps de bataille, en conservant finalement un certain ordre. Il ne s'agit toutefois pas de simplement recopier vers à vers ce qui a été noté précédemment. Si l'ordre des noms est dans l'ensemble bien le même, les pauses dans le vers et sa tournure diffèrent un peu. Selon les vers le titre de roi est retiré ou le nom du royaume escamoté, l'ordre dans lequel sont placés le nom du royaume et celui du souverain inversé. Ce sont encore une fois de menues modifications qui vivifient le passage, et empêchent de simplement donner à lire l'exacte copie d'un épisode précédent. Ajoutons à ce titre que les erreurs détectées dans la comparaison des deux listes ne sont pas aberrantes. Noter « Ladis de Surie » au lieu de « Ladis de Lombardie », que l'erreur soit imputable à l'auteur ou à un copiste, peut s'expliquer par une erreur de décalage dans la lecture. Dans la première liste, le nom « Surie » se trouve exactement sous celui de « Lombardie ». Il semble simplement qu'on se soit déplacé d'un vers par étourderie, ce qui laisse entendre que la seconde liste a pu être réalisée en ayant la première sous les yeux. Pour ce qui est du nom « Nadois », sa proximité avec ceux d'autres actants peut expliquer la confusion. Il peut être issu d'une contamination de « Datois », nom donné depuis le début du roman au personnage, par d'autres anthroponymes du texte, comme « Nadus », « Nador » ou « Nabor ». Ces caractéristiques – récurrence des noms, ordre et composition des listes, rareté des erreurs – ont été relevées pour l'ensemble de celles que nous avons comparées et dont nous ne donnons ici qu'un exemple[1], qu'elles comportent des noms nouveaux propres aux œuvres ou ceux bien connus de la tradition arthurienne. Aucune différence de traitement ne peut en ce sens être formulée entre créations et noms repris, ou entre forme épique et matière de Bretagne.

c) « Effet liste »[2] et listes véritables

À côté des successions continues de noms qui forment au sens strict des listes, certains passages égrainent les noms sans toutefois correspondre exactement à la définition du procédé. Ils sont de deux types, l'un consistant à énumérer les noms de façon discontinue[3],

[1] Pour un relevé exhaustif des listes de noms propres présentes dans le corpus et leur description, voir l'annexe I.
[2] Nous reprenons partiellement le titre de l'ouvrage *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.* pour désigner certaines suites de noms qui produisent des effets de lecture en apparence semblables à ceux des listes sans en être tout à fait.
[3] Voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots…*, *op. cit.* p. 35. Cette discontinuité est liée par l'auteur au procédé de la *conjointure* et à la structuration de certains récits en « branches », comme le *Roman de Renart*.

l'autre à les enchaîner sans que tous désignent des actants, en déroulant à partir d'un nom de personnage plusieurs noms de références.

Dans *Les Merveilles de Rigomer*, alors que Gauvain arrive aux portes de la cité pour en libérer Lancelot et les autres chevaliers détenus, un tournoi s'annonce et les troupes d'Arthur se rassemblent :

> Dont veist on aparillier
> D'armes maint vaillant chevalier.
> **Li rois de la Roge Cité**
> *I vint* par grant nobilité,
> **Et li rois de Monmelitire**
> *I amena* mout grant empire,
> **Et li fors rois de l'Aiglentier**
> *I amena* maint chevalier;
> **Et li rois de Mori Maroüac**
> *I vint* pour Lanselot do Lac;
> Kar bien savoit do haut baron
> Qu'a Rigomer ert en prison.
> Qant tot furent venu ensanle,
> .X.M. furent, ço me sanble.
> Cil tornerent tote lor gens
> En l'ajue de ciaus dedens,
> Puis sont une autre gens venue,
> Qui as Bretons fisent ajue.
> Dire l'öi : **li rois Frisons**
> A .IIII. M.compaignons
> *I est venus* por Lanselot
> Qui de sa fille .I. enfant ot.
> **Midolias de Galöee**
> *I a mout grant gent amenee*,
> .M. chevalier de sa compaigne.
> **Li fil Torplain de Grieve Plaigne**
> *I amenerent* .I. millier
> Por Lanselot q'il orent chier.
> **Del visconte de Pavengai**
> Vos dirai ço qu'apris en ai:
> A Grive Plaine *estoit venus*,
> O lui .C. chevaliers u plus.
> Quant del tournoi öi parler,
> Saciés que il i volt aler
> Et il et tot si compaignon
> Por Lanselot, son compaignon.
> *Dont vient* **li rois de Dessemone**
> **Et puis li rois de Tüesmoine,**
> *Apries i vint*.**li rois d'Iberne,**
> Qui maint boin chevalier governe. (*LMR*, v. 10517- 556)

La discontinuité de la liste rend le procédé moins sensible mais certaines régularités dans la mention des noms produisent malgré tout un « effet-liste ». Deux phrases introductives, soulignées dans la citation, annoncent l'énumération des alliés arthuriens. Les noms ensuite dévoilés se font écho et prennent place dans des tournures syntaxiques comparables. Les anthroponymes de la première partie de la liste se répondent parfaitement, les vers qui les

mettent en scène étant tout à fait symétriques. Chaque nom régit un verbe de mouvement partout situé au même endroit dans le vers et systématiquement précédé du même pronom adverbial (« i vint », « i amena », « i amena », « i vint »). On remarque d'ailleurs que les variations au niveau des verbes prennent la forme d'une construction en chiasme de sorte que l'introduction du premier et du dernier nom de liste coïncident parfaitement. Il en résulte un effet de clôture qui rassemble au sein d'un espace textuel bien défini des noms propres qui à première vue pouvaient sembler dispersés.

La cohérence de la seconde partie de la liste, introduite par les vers 10532-33, est un peu moindre. Le parallélisme des vers présentant les noms propres est atténué. Bien que l'auteur prenne soin de mettre en valeur chaque nom propre à la rime, des différences apparaissent qui brisent la régularité établie dans un premier temps. Les noms ne sont plus cités au même rythme. À la succession cadencée des premiers noms s'oppose maintenant un égrainage dont la discontinuité est renforcée par la fréquence variable d'apparition des noms dans la liste. Le mode d'introduction du nom varie, bien qu'on note malgré tout la permanence des verbes de mouvement et le maintien partiel du pronom adverbial. Le temps auquel ils sont conjugués varie (« est venus », « a amenee », « amenerent », « estoit venus », « vient », « vint »). Ces modulations atténuent encore l'effet de parallélisme entre les noms. La discontinuité des noms ne dessert pas nécessairement l'efficacité de l'énumération. Elle permet dans le passage à l'étude d'alterner précision et indétermination et d'éviter la monotonie dont peuvent pâtir les listes. Se succèdent dans le texte la mention précise d'un personnage et la description des forces qu'il apporte aux Bretons, parfois chiffrées. Le pluriel, les grand nombres (« X.M. », « .IIII.M. », « .M. », « .C. chevaliers u plus »), les expressions indéfinies (« maint chevalier », « mout grant empire ») contrastent avec la singularité des noms propres qui figurent seuls au cœur du vers. Les alliés d'Arthur tirent profit de cette alternance qui rehausse leurs noms. La discontinuité permet ainsi de pallier certains défauts de la liste ordinaire. Condensés dans un même espace, les noms propres tendent à perdre de leur relief, l'auteur des *Merveilles de Rigomer* préserve dans ce passage ses personnages de ce danger.

Un second « effet liste » naît de passages énumérant des noms qui ne relèvent pas de la même catégorie dans la diégèse :

> Mes ja sovent oï retraire
> C'onques hons sers ne pot bien faire.
> Li rois Daires en fu murtris
> Et Julius Cesar occis
> Et Alixandre empoisonnez
> Et li rois Pepins enherbez

> Et Charles ses fils dechachiez,
> Et Elyadus detrenchiez,
> Se vous entendre me voulez,
> Si com par tanz oïr pourez. (*FF*, v. 223-32)

Dans cet extrait, la concordance des vers, unis par la reprise à l'identique d'une même structure, masque la différence qui sépare les cinq premiers noms du dernier de la liste, le seul à désigner un actant du récit. La nature composite de la liste introduit, en dépit de son caractère linéaire, une nouvelle forme de discontinuité dans l'énumération. Celle-ci n'est plus constituée de la juxtaposition de noms équivalents, comme le sont les autres listes du corpus qui rassemblent soit uniquement des références, soit uniquement des actants au statut social et au rôle narratif similaires. Elle se définit plutôt comme un développement allogène au récit, le prolongement d'un seul nom qui fournit une ouverture vers d'autres textes. Au resserrement des anthroponymes et des identités se substitue l'étoffement d'un unique personnage. Déployé sur plusieurs vers par l'entremise des premiers noms de la liste, l'expression du destin d'Elyadus, père assassiné du héros, prend une envergure nouvelle, à la fois due au nombre de vers qui lui sont consacrés dans le récit, et aux comparaisons établies avec d'autres souverains trahis[1].

2. Peindre le monde arthurien

Commentant « la double tendance contradictoire » qui anime les listes, Philippe Hamon observe que leurs auteurs semblent

> « d'un côté se laisser griser par le dynamisme propulsif, la relance et le mouvement perpétuel de l'inventaire énumératif et désignatif (« Il y a…il y a…il y a… »), de l'autre s'efforcer de la maîtriser en la doublant et régentant d'une mise en ordre surplombante qui classe les items permutables de la liste et la dérive infinie et non maîtrisable des *etc*. dans des cadres non permutables de rangement (ordre alphabétique, logique, thématique, hiérarchique, numérique). »[2]

Le même tiraillement peut être détecté dans les listes de personnages de nos romans. Toutes semblent viser la totalité et l'exhaustivité mais l'impression produite varie considérablement selon la manière dont s'énonce la liste et le contexte dans lequel elle apparaît. Si certaines énumérations, structurées et harmonieuses, participent d'un univers diégétique ordonné et abouti, d'autres au contraire, caractérisées par leur hétérogénéité et leurs contours fluctuants, brossent le portrait d'un monde chaotique.

[1] Voir p. 316 *sqq.* où les références choisies sont étudiées plus en détail.
[2] « La mise en liste », *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.* p. 28-29.

a) Un rêve encyclopédique

Que les mêmes noms reviennent toujours indique une sorte de « complexe de Noé »[1] chez nos auteurs, qui cherchent à incorporer à leur texte l'annuaire le plus complet possible du roman arthurien. Ces listes fonctionnent comme une collection d'essentiels ou d'indispensables[2]. Il s'agit de fournir en un espace restreint et sous une forme qui en facilite la consultation et l'exploitation les noms phares de la matière arthurienne :

Et si estoit emprisonnez
.XV. de ses plus haus barons
Dont je vous nomerai les nons :
Li uns ert **Keus li seneschaus**
Et li autres **Gales li Chaus**
Et li tiers ert **mesire Yvains**
Et li quars ot non **Agravains,**
Li sinquiemes ot non **Lucans**
Qui molt ert preudons et vaillans.
Li sisieme ot non **Sagremors**
Et li septiemes ot non **Tors.**
Melians de Lis fu octemes
Et **Carrados Briebras** novemes,
Dis furent au **Noir Chevalier**
Et li onzieme, au mien cuidier,
Fu **Girflés** par non apelez
Et **Brandalis,** li biaux armez,
Fu douzieme, si com je pens
Trezieme fu **Calogrenens**
Et **Bedoiers** fu quatorziemes,
Dodinias ot non li quinziemes.
(*FF*, v. 944- 964)

Gavains en apiela par non,
Partie de ses conpaignons.
Il en fu l'uns et l'autre **Keus**
Et **Saigremors, li Desreés,**
Waherïés et Engrevains
Et Yonés et Gladoans.
Girflés et Amangons i fu,
Gauduins et Itier, li fius Nu,
Puis apiela **Yvain le Bel**
Et puis **Yvain del Lionniel.**
Dont i vint **Melians de Lis**
Et Carahés et **Brandelis,**
Herenc i vint et Greminés
Et Gremions et **Dodinés**,
Si vint li Chevaliers au Cor
Et li Vallés au Ciercle d'Or,
Cil a le Cote Mal Taillie:
Par aus enforce li maisnie.
(*LMR*, v. 7059-77)

Laris et Claris tout confont
Et craventent en lor venir
Touz ceus ou pueent avenir.
Mesire **Gauvains** ensement
I feroit trop isnelement,
Luquans et **Keus li seneschax**,
Gaherïez, **Gales li Chaux**,
Roys Cador et li Laiz Hardiz,
Roys Karados et **Brandaliz**,
Bedoiers et **mesire Yvains**,
Kadïolanz et **Agravains,**
Girflez, Tors et Baudemaguz,
I ont mainz ruistes cox ferus,
Roys Brangoires li alosez
Et **Sagremors li Derreez**
Et Herec li bons chevaliers
Qui n'ert pas d'armes noveliers,
Roys Urïens, chiere hardie,
Et Loth, li bon roys d'Orcanie,
Et li roys de Norhombrelande
Et Helidus, li roys d'Irlande.
Cist sont des barons de
Bretaingne !
(*CL*, v. 6514-35)

Ces listes se trouvent au début du roman *Floriant et Florete* lorsque sont précisés les noms des hommes détenus par Moradas, au début de la seconde partie des *Merveilles de Rigomer* lorsque des chevaliers se proposent pour aller délivrer Lancelot[3], et au cours de l'affrontement entre Bretons et Romains dans *Claris et Laris*. Figurent en caractères gras les noms apparaissant dans au moins deux des listes. Sans que tous coïncident, on remarque que nombreux sont ceux que l'on retrouve dans plusieurs romans. Dans *Floriant et Florete* comme dans *Claris et Laris*, à l'exception de Gauvain qui joue un rôle un peu plus important,

[1] Gérard Berthomieu, « Sur une figure *critique* du roman. La liste des lieux-dits dans *La Route des Flandres* de Claude Simon », *Ibid.* p. 91. Voir aussi Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots…*, *op. cit.* p. 27 : ce désir de plénitude ou de complétude se lit aussi au Moyen Âge dans les énumérations litaniques des attributs de Dieu et de la Vierge.

[2] Et font penser à la pratique du florilège « conçu pour transmettre sous forme énumérative les éléments à retenir dans les textes d'autorité », Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots…*, *op. cit.* p. 40.

[3] Nous ne donnons dans cet exemple que les premiers noms de la liste qui en compte en tout près d'une soixantaine. La liste est reproduite intégralement p. 418-418.

la plupart des chevaliers nommés ne sont que des personnages secondaires[1]. Nous ne les rencontrons que dans la bataille ou au premier plan de courtes aventures subordonnées à la quête principale. Dans les *Merveilles de Rigomer*, les noms qui composent la liste ne s'illustrent presque jamais dans l'action. Hormis Gauvain, élu de la quête, et sept autres chevaliers à qui sont confiées des aventures individuelles de second plan[2], aucun des chevaliers nommés n'apparaît ultérieurement dans le roman. Leur existence se cantonne à cette liste longue et prolixe, finalement artificielle au regard de l'usage qui est fait des personnages qui la composent.

(1) Liste modèle, modèles de liste

Des noms fameux apparaissent, issus d'autres textes, dont la présence n'est à l'évidence motivée que par l'aura qu'ils suscitent. Leur rassemblement en liste donne au récit des allures d'inventaire, comme si l'auteur cherchait à constituer une encyclopédie[3] du matériau arthurien. Les listes qui émaillent les œuvres ont ainsi un enjeu mémoriel, et se donnent à lire comme un répertoire ouvert vers d'autres textes[4], où sont véritablement mis en scène les noms qu'on se contente de citer dans nos romans. Le modèle de la liste lui-même est d'ailleurs à comprendre comme une donnée intertextuelle. Elle constitue par sa forme même un pont vers d'autres récits dans lesquels des listes apparaissent déjà. Bien que les romans de Chrétien de Troyes ne comprennent pas la quantité de noms que l'on trouve dans les nôtres et qu'ils ne manifestent pas nécessairement le besoin de faire la synthèse des forces en présence, l'auteur champenois a parfois recours au procédé de la liste[5]. Celle-ci en particulier, énumérant les membres de la Table Ronde, présente des caractéristiques communes avec celles du corpus :

> Des chevaliers i avoit tant,
> Quant eles en la sale entrerent,
> Qui encontre eles se leverent,
> Que je n'en sai nommer le disme,
> Le trezieme ne le quizisme.
> Mais d'aucuns des meillors barons
> Vos sai je bien dire les nons,

[1] Danièle James-Raoul remarque la même chose sur les listes présentes chez Chrétien de Troyes, qui permettent surtout de donner corps aux seconds rôles et aux figurants en créant des « effets de groupes », *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 326.
[2] Sagremor, Engrevain, Bliobleheris, Yvain, Gaudin le Brun de la Montagne, Cligès, et Guaheriet.
[3] Sur le goût de l'encyclopédie au Moyen Äge voir Bernard Ribémont, *La « Renaissance » du XII^e siècle et l'Encyclopédisme*, *op. cit.*
[4] Voir Marion Colas-Blaise, « Dynamiques de la mise en liste. Une approche sémio-linguistique », *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.* p. 33-44.
[5] Seulement dans ses premières créations, les trois derniers romans de l'auteur n'en comportent aucune. Voir note 4 p. 396.

De ceus de la Table Reonde,
Qui li mellor furent dou monde.
Devant toz les bons chevaliers
Doit estre Gauvains li premiers,
Li seconz, Erec li filz Lac,
Et li tierz Lanceloz dou lac,
Gornemanz de Grohoht **fu quarz**,
Et li quinz fu li Beax Coharz ;
Li sistes fu li Laiz Hardiz,
Li simes Melïanz dou Liz,
Li huitiemes Mauduiz li Sages,
Nuemes Dodinez li Sauvages ;
Gandeluz soit **disme** contez :
En lui avoit maintes bontez.
Les autres vos dirai sanz nombre,
Por ce que li nombrers m'encombre :
Esliz i fu avec Brïen,
Et Yvains li filz Urïen ;
Yvains de Loenel fu outre,
D'autre part, Yvains li Avoutre ;
Lez Yvain de Cavalïot
Estoit Gorsoein d'Estrangot.
Aprés le Chevalier au Cor
Fu li Vallez au Cercle d'Or.
Et Tristanz, *qui onques ne rist*
Delez Bliobleheris sist,
Et par delez Brun de Piciez
Estoit ses frere Grus l'Iriez ;
Li Fevres d'Armes sist aprés,
Qui mieuz amoit guerre que pes.
Aprés sist Karados Briesbraz,
Uns chevaliers de grant solaz;
Et Caverrons de Rebedic
Et li fiz le roi Quenedic
Et li Vallez d'Escume Carroux,
Et Yders dou Mont Doloroux,
Galerïez et Keus d'Estraus,
Amauguins et Galez li Chaus,
Grains, Gorneveins et Guerreés,
Et Torz, li fiz le roi Arés,
Girflez, li fiz Do, et Taul[l]as,
Qui onques d'armes ne fu las;
Et uns vallez de grant vertu,
Loholz, li filz le roi Artu,
Et Sagremors li Desreez.
Cil ne doit mie estre oblïez,
Ne Bedoiers li conestables,
Qui mout sot d'eschas et de tables,
Ne Braavains, ne Loz li rois,
Ne Galerantins li Galois,
Ne li filz Keu le seneschal,
Gronosis, *qui mout sot de mal*,
Ne Labigodés li Cortois,
Ne li cuens Cadorcanïois
Ne Letrons de Prepelesent,
En cui ot tant d'afaitement,
Ne Breons, li fiz Canodan,
Ne le conte de Honolan,
Qui tant ot le chief bel et sor;
Ce fu cil qui reçut le cor

Au roi plain de male aventure;
Qui onques de verté n'ot cure. (*Érec et Énide*, v. 1678-1746)[1]

Chez Chrétien de Troyes comme dans nos textes, la densité de l'énumération varie au moyen d'expansions du nom, souvent des relatives, qui aèrent la liste et délivrent quelques informations sur des référents autrement difficiles à distinguer les uns des autres. L'extrait est par ailleurs construit en deux temps. Une première partie structurée par le compte croissant de la voix conteuse montre une volonté d'ordonner l'univers diégétique convoqué. Celui-ci s'organise en outre selon une hiérarchie plaçant Gauvain au-dessus des autres membres de la Table Ronde. La même tendance s'observe dans nos romans. Lorsqu'il fait partie des noms énumérés, celui de Gauvain arrive systématiquement en tête. La seconde partie de la liste abandonne toute tentative de classer les héros, laissant aux effets sonores la possibilité de s'exprimer pleinement, comme si les noms se mettaient d'eux-mêmes les uns à la suite des autres. Dans la liste de Chrétien de Troyes, leur nombre final, cinquante exactement, montre toutefois que l'aléatoire ne l'emporte pas totalement sur la précision et la rigueur. De même, bien que le décompte cesse, la répétition de coordinations, positives ou négatives selon les passages, continue de rythmer l'égrainage des noms et de les articuler entre eux. La tension entre une certaine souplesse de la liste, qui par endroit donne l'impression que l'esprit de l'auteur suit un cheminement dépourvu de contraintes, et la tentation d'en organiser le contenu, comme si l'univers enclos dans la liste devait à tout prix être maîtrisé, est présente chez l'auteur champenois comme dans nos textes. La capacité du vers à admettre tantôt un seul nom, tantôt plusieurs, également observée dans les romans à l'étude, accroît cette tension, la liste se faisant tour à tour plus concise ou plus verbeuse. De fait, la présentation des membres de la Table Ronde par Chrétien de Troyes constitue sur le plan rhétorique l'archétype des listes présentes dans nos romans. Celles-ci, en réponse, se donnent à lire pour les plus longues comme des morceaux de bravoure rappelant la manière d'écrire de l'auteur champenois[2].

Le corpus étant tardif, on pressent aussi dans ces longues listes de noms la quête d'exhaustivité et de complétude qui caractérise la fin du Moyen Âge. À l'image des armoriaux[3], répertoires animés par un désir de totalité et de précision, les listes de nos romans

[1] Sur cette liste en particulier, voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 328-331.
[2] Dans ses premiers romans du moins : le procédé n'est plus utilisé ensuite. L'énumération des noms prend alors d'autres formes, notamment le recours aux différents points de vue de personnages spectateurs, qui identifient chacun successivement un ou plusieurs individus. *Ibid.* p. 333-334.
[3] Voir Michel Pastoureau *Les Armoiries*, *op. cit.*, et Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures*, *op. cit.* p. 48-58. Dans *Melyador*, un passage liste les armes des vaincus de Camel, dont les écus sont suspendus dans une salle dédiée à la prouesse de Camel de Camois :

revêtent une fonction à la fois de conservation et de synthèse. Les noms qu'elles recensent, éveillant à l'esprit du lecteur le souvenir d'autres aventures et d'autres textes où il a pu les rencontrer, produisent un effet de compilation. L'univers arthurien composite dont rendent compte nos listes, constituées à la fois de noms déjà présents dans les œuvres de Chrétien de Troyes, majoritaires, de noms tirés d'autres textes, plus rares[1], et de noms façonnés par les auteurs du corpus[2], est un univers qui s'est enrichi au fil des textes et du temps. Dresser la liste des êtres qui le constituent permet de fondre en un même lieu les différentes strates de sa création, de faire appartenir à un même ensemble des êtres dont la provenance varie, de relier entre eux différents romans, différentes histoires. Cette volonté est d'autant plus manifeste que nos auteurs prennent le temps de toujours composer de longues listes quand Chrétien de Troyes, notamment dans ses derniers romans, évite de se lancer dans de telles énumérations. Alors que l'auteur champenois s'économise, ceux de notre corpus mettent un point d'honneur à inclure dans leur texte le plus de noms possibles. L'annuaire des personnages permet ainsi d'embrasser en un nombre limité de vers l'ensemble de l'univers arthurien et des aventures qui le mettent en mouvement. Bien que les listes soient parfois fermées, encloses dans les contours nets d'un nombre rond[3], elles demeurent finalement ouvertes, dans la mesure où

« Melÿador en la devis/ des blasons un grant temps s'esbat/ et si avant adont s'embat/ que il en recogneut bien .IIII./ as quels ils s'est poüt combatre/ qu'il a trouvés bons chevaliers:/ le blanc et le vert tout premiers/ et ossi le bleu et le rouge/ et un aultre qui le harouge/ fist moust quant il deut assambler. Il ne le scet mie nommer, mais moult bien par l'armoierie le recogneut a ceste fie (…). Le quart ravise bien adont de vermeil a vert escu. (…) Li tiers blasons fu biaus et grans, / d'or a .II. fasses azurees/ moult jolïement mesurees. Blans fu li quars par convenant/ a un lÿon d'azur rampant. / (…)/Li .V^ez^. blasons fu tels/ de geules a .II. faissiés pels/ de blanch et de bleu, ce me samle/ et li .VI^ez^., qui l'asamble,/ fu vairiet encontre vairiet, /a un baston parmi brisiet/ qui estoit de blanc et de noir./ Dou .VII^e^. vous dira voir/ de bleu fu a .III. croissans d'or./ Je ne vous ay pas dit encor/ dou .VIII^e^. con fais il fu:/ il avoit geronné l'escu/ de rouge et de noir, ce m'est vis./ Li nuefimes, par mon avis, / fu blans a une harpe noire./ Li disimes, on m'en doit croire, / fu d'asur a .II. blans griffons. » (v. 8568- 8633). Voir sur cette scène l'article de Florence Bouchet, « Rhétorique de l'héraldique dans le roman arthurien tardif. Le *Meliador* de Froissart et le *Livre du Cuer d'Amours espris* de René d'Anjou », art. cit. p. 239-255.

[1] « Yonés » dans *LMR* (v.4493) qui peut faire penser au Yonec de Marie de France, on trouve aussi un Lanval dans ce roman (v. 7087), Guiron et Melyadus dans *Melyador* (v. 30 et 31).

[2] Par exemple « Gremions » et « Greminés » dans *LMR* (v. 7071 et 7072).

[3] On pense également à la compagnie formée pour partir en quête du Graal composée de cent-cinquante hommes. Voir *La Queste du Saint Graal, Roman en prose du XIII^e^ siècle*, Fanni Bogdanow (éd. et intro.) et Anne Berrie (trad.), Paris, Le livre de Poche, « Lettres gothiques », 2006, p. 128 : « Et quant il orent fet le serement [cil qui mis s'i estoient], cil qui mis les avoient en escrit troverent qu'il estoient .c. et .l. ». Cette idée est reprise par le *Tristan* en prose qui énumère plus d'une centaine de noms dans une configuration semblable : les chevaliers viennent de prêter serment, comme dans la *Queste*, et la voix conteuse fait le point sur les forces en présence. Voir *Le roman de* Tristan *en prose*, Philippe Ménard (dir.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », t. VI, Emmanuèle Baumgartner et Michelle Szkilnik (éd.), 1993, p. 273-274 et p. 437. La liste du *Tristan* reprend aussi bien des noms issus des romans en vers, ceux de Chrétien de Troyes et d'autres plus récents comme *Le Bel Inconnu* et *Meraugis de Portlesguez*, que des noms que l'on rencontre dans le *Lancelot* en prose. Les effets de résonance entre les noms se sont estompés par rapport à nos listes en vers, mais on relève quand même la formation de quelques ensembles : « Li Biaus Couars » et « li Lais Hardis » se suivent dans la liste, de même que « Melianderis », « Mandrin li Sages », et « Andelis », dont les noms partagent certaines sonorités. « Li Cevaliers d'Escor » et « li Vallés au Cercle d'Or », touts deux formés à partir d'une périphrase et se terminant par la même finale, se suivent également.

elles cherchent à embrasser un monde fictionnel toujours susceptible de s'enrichir. La tendance encyclopédique de nos romans, dont nous avons vu qu'ils cherchent à intégrer à la diégèse une quantité étonnante d'individus, ne peut finalement être totalement satisfaite. La liste ne peut être définitivement close. Fondamentalement intertextuelle, en particulier quand elle mobilise des personnages arthuriens, elle ne s'ouvre pas seulement aux textes qui l'ont précédée. Elle constitue aussi un appel aux textes futurs qui pourraient la compléter à leur tour.

(2) L'illusion de l'exhaustivité

À y regarder de plus près, aucune liste ne fournit l'énumération exhaustive des noms propres convoqués dans nos récits. Celle des *Merveilles de Rigomer*, située au départ de Gauvain et de sa compagnie pour libérer Lancelot, est la plus complète du corpus. Comptant près de soixante noms, on ne peut cependant en dire qu'elle soit exhaustive. La plupart ne correspondent à aucun actant du récit. Jaidon (v. 7099), qui clôt la liste et à qui l'auteur offre donc une place de choix, ne fait aucune autre apparition. Il en va de même pour Lanval (v. 7087), autrement cité dans le discours d'un personnage qui évoque de vieux souvenirs (v. 4494), Perceval, Gorneman de Gohort (tous deux v. 7094), et de nombreux autres. Les noms cités dans la liste débordent largement ceux présents effectivement dans la narration. Cet excès, qui peut passer à première vue pour une forme d'exhaustivité, montre plutôt qu'il est difficile de composer de longues listes qui ne soient fondées que sur les actants de la diégèse. Il masque simultanément l'absence de personnages qui pourtant sont quant à eux de véritables actants et mériteraient leur place dans la liste. C'est notamment le cas de Lancelot, retenu prisonnier à Rigomer. Malgré l'effort de l'auteur, il n'est possible de donner de l'univers arthurien qu'un instantané. La quantité de noms ne produit qu'une illusion de complétude. La tentation encyclopédique de compiler tous les héros possibles, réunis en une même quête, est vaine. L'étude des listes montre une incompatibilité entre les dimensions de l'univers fictionnel arthurien, définies en partie par un royaume au rayonnement toujours plus puissant dont tentent de rendre compte nos romans, et celles de l'univers diégétique tel qu'il se présente dans les textes, nécessairement limité et fluctuant au gré des déplacements et des actions de ses personnages.

Le roman de *Claris et Laris* satisfait durant tout un pan de son récit cette exigence. Alors que Laris est retenu prisonnier, une compagnie se forme pour le retrouver. Le dispositif de départ est le même que dans *Les Merveilles de Rigomer* mais il est nettement plus organisé. Un groupe se forme, constitué de trente chevaliers arthuriens, séparés en trois

équipes de dix qui chacune prennent des directions différentes. Là où l'auteur des *Merveilles de Rigomer* semble nommer les personnages sans chercher à les faire davantage entrer dans le récit, faisant de leur nombre leur qualité première, l'auteur de *Claris et Laris* donne à chacun sa place, clairement identifiée dans le groupe. Pour augmenter la clarté et l'efficacité du passage, l'auteur procède en deux temps et propose une liste complète des chevaliers volontaires avant de la reprendre en la segmentant, seulement quelques vers plus loin :

Gauvains li cortois aprés dit
Que se Damediex li aïst,
Il s'en ira avec Claris
Querre son compagnon Laris.
Autretel dist mesire Yvein[s]
Et Sagremors et Agravains,
Gaherïez et Brandaliz,
[Karados] et li Laiz Hardiz,
Lucans et Keus li seneschaux,
Bedoiers et Gales li Chaux,
Mordrez, Guerrehés et Ydiers
Qui assez iert bons chevaliers,
Li Noirs Chevaliers et Cador
Et li biaus roys au Cercle d'Or
Et li roys de Norhombrelande
Et Elidus, le roys d'Irlande,
Et Gallegatins li Galoys
Et Calogrenanz li adroiz
Et Erec et li biaus Cligés,
Li preuz Tors et li fiuz Arés
Et li sauvages Dodiniax
Et li Biaus Mauvés agreniax.
Cil .xxx. chevaliers jurerent
Sor sainz et por voir afïerent
Qu'au roy Artu ne parleroient
N'en leu ou il fust n'enterroient
S'avroient oïes nouveles
De Laris, ou laides ou beles.[1] (v. 20374- 401)

En trois parties se tornerent,
.x. en a en chaucune part.
Claris li roys qui moult est tart
Est en la **premiere partie**.
Gauvains est en sa compaignie
Et Yvains et Gaherïez
Et Sagremor et Guerrehés
Et Agravains et Brandalis,
Karados et li Laiz Hardis.
Cil .x. vont lor chemin a destre
Et en celui dervers senestre
Est Lucans et li seneschaus,
Bedoiers et Gales li Chaus,
Mordrez, Ydier et roys Cador
Et li biaus roys au Cercle d'Or,
Li Noirs Chevaliers ensement.
Avec eus estoit voirement
Li bon roys de Norhombelande
Qui toz jours bataille demande.
El tierz chemin iert li bons roys
D'Irlande qui trop ert cortois,
Guallegantins, Calogrenanz,
Erec et Cligés li vaillanz
Et li sauvages Dodiniax
Et li bons chevaliers Bretiax,
Aglu des Vaus et Tors li preuz
Et li Biaus Mauvés corageus.
Einsi vers Danemarche en vont
Les trois parties dont vous cont.[2] (v. 20435-63)

Ne sont mobilisés que des noms que le lecteur a déjà rencontrés dans le roman et qui seront ensuite systématiquement mis en scène de manière individuelle en suivant fidèlement, à un ou deux écarts près, l'ordre de la liste et la répartition en groupes[3]. De nouvelles subdivisions suivent en effet la tripartition de la compagnie. Chaque groupe ayant emprunté la voie qui lui était indiquée, les ensembles de dix se fragmentent cette fois pour permettre à chacun de vivre une aventure racontée dans le détail. Toutes ont environ les mêmes proportions et s'enchaînent parfaitement suivant un rythme plutôt soutenu. Nous sont narrées, pour le premier groupe, les aventures de Claris (v. 20508 *sqq*.), de Gauvain (v. 20736 *sqq*.), d'Yvain

[1] On remarque malheureusement une erreur dans le décompte, ils ne sont que vingt-neuf.
[2] Ils sont cette fois bien trente, grâce à la présence supplémentaire d'Aglu des Vaus.
[3] Sur la *conjointure* qui lie ces épisodes et le rôle des noms propres dans son efficacité voir p. 185 *sqq.*

(v. 20841 *sqq*.), de Sagremor (v. 21116 *sqq*.), d'Agravain (v. 21318 *sqq*.), de Gaheriet (v. 21504 *sqq*.), de Guerrehet, (v. 21697 *sqq*.), de Brandalis (v. 22157 *sqq*.), de Karadoc (v. 22495 *sqq*.), du Laid Hardi (v. 22705 *sqq*.). L'auteur ne suit pas exactement l'ordre donné lors de la constitution des groupes, mais il convoque les bons personnages et en bon nombre.

La suite du récit s'organise d'une manière comparable, dans le même respect de la liste initiale[1]. Au cours de ces trente aventures, la voix conteuse accompagne l'action d'un décompte et fait régulièrement le point. Elle indique, une fois le premier cycle de dix aventures terminé, le passage au groupe suivant : « Ore est droiz que nous redisons/ De leur autres .X. compaignons/ Dont encor n'avonmes conté (…) » (v. 23157-59). Puis annonce les péripéties du dernier groupe : « Si vous parleromes de ceus/ Derrier .X. qui Laris queroient./ En plusors leus parti estoient./ Un et un les ramembrerai,/ Si con le livre conterai[2] » (v. 25638-42). Ce décompte exact s'enrichit d'autres, intermédiaires et parallèles, qui rendent compte de la manière dont se rejoignent peu à peu les différents membres des trois groupes, augmentant au fil du récit le premier ensemble de dix, jusqu'à ce que le compte rond de trente chevaliers soit retrouvé. Ils se retrouvent ainsi à « .XII. » au refuge de Merlin (V. 25628), qui avait annoncé plus tôt au cours d'une prophétie que les chevaliers devraient constituer un groupe de vingt-cinq, déguisés en moines, pour se rendre chez Tallas :

> « Un hermitage trouverez.
> Ilueques vous hebergerez
> Tant que li compaignon venront.
> Bien sai dusqu'a .XV. seront.
> Puis irez en un chastel
> Auques pres de la, bon et bel.
> En prison .X. en trouverez,
> Adonques .XXV. serez.
> Li autre .V. veraiement
> Seront en prison ensement
> Avec Laris, bien le sachiez,
> Mes bien serez d'euls aprochiez. » (v. 22977-88)

Peu à peu, la prévision de Merlin se réalise. Au vers 27615, les dix prisonniers ont été libérés par la compagnie partie de l'ermitage. Un groupe de vingt-cinq se forme et tous se griment. La voix conteuse poursuit :

[1] Nous suivons les péripéties du second groupe : à partir du v. 23165 Lucans le Bouteiller, v. 23213 Keu, v. 23535 Bedoier, v. 23703 Gale le Chauve, v. 23897 Mordred, v. 24108 Ydier, v. 24572 Le Noir Chevalier, v. 24796 Kador, v. 5037 Le Chevalier au Cercle d'Or, v. 25103 le roi de Northombrelande ; et celles du troisième : à partir du v. 25643 Eliduc d'Irlande, v. 25930 Galegantin, v. 26095 Calogrenant, v. 26396 Érec, v. 26548 Cligès, v. 26754 Dodinaus, v. 26957 Aglu des Vaus, v. 27190 Tor, v. 27667 Le Beau Mauvais, v. 27947 Bretiaus.

[2] Les verbes « compter » et « conter » sont homonymes au Moyen Âge, ce qui lie fortement le processus du décompte et l'avancée de la narration. Voir Christine Ferlampin-Acher, « La Table Ronde dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit.

Ainsi li .XXV. s'en vont
Et o Laris dont je vos cont
En a trois, ce sont .XXVIII. ;
Dui l'enquierent, si con je cuit. (v. 27661-664)

Nous avons à ce stade suivi les aventures individuelles de deux groupes entiers, restent deux chevaliers du troisième groupe dont les aventures n'ont pas encore été racontées. La voix conteuse a raison. Le décompte parallèle s'arrête à cet instant et nous reprenons le fil des cycles de dix aventures, en terminant par celles du Beau Mauvais et de Bretiaus. Pendant ce temps la compagnie de vingt-cinq part libérer les trois prisonniers, dont Laris. Les vingt-huit reviennent et rejoignent le Beau Mauvais et Bretiaus auprès d'Arthur, dont les troupes ont atteint le Danemark. Au vers 28793, les trente sont réunis dans la bataille, ce qui donne lieu à une nouvelle liste, de trente et un cette fois, puisque Laris peut se joindre à ses compagnons. Celui-ci apparaît naturellement en tête de liste, à la rime, auprès de son acolyte Claris, signe que l'ordre est restauré. Quant aux noms des autres personnages, ils apparaissent encore approximativement dans l'ordre énoncé près de 8000 vers plus tôt, au moment de la première liste[1] :

Du chastel ist li biaus Claris,
Gauvains, Yveins, li preuz Laris,
Sagremor et Gaherïez
Et Agraveins et Guerrehés
Et Karados et Brandalis
Et Lucans et li Lez Hardis,
Bedoiers, Keus li seneschax
Et Mordrés et Gales li Chauz,
Idiers et li Noirs Chevaliers
Qui assez iert et forz et fiers.
Avec eus est li rois Kador
Et li bons roys au Cercle d'Or
Et li rois de Norhombelande
Et Elidus li roys d'Irlande,
Galegatins, Kalogrenanz,
Erec et Cligés li vaillanz,
Aglu des Vaus, li Mauvés Biax,
Torz, li filz Arés(t), et Bretiax.
Cil .XXX. vienent tuit ensemble
Vers la bataille ce me semble. (v. 27983- 812)

Dans ce roman, l'idéal de totalité et d'exhaustivité indiqué par le procédé du catalogue, dont on a pu voir qu'il était vain pour plusieurs raisons, est remplacé par une maîtrise plus modeste mais non moins efficace du personnel, exercée à des moments précis de la narration. La

[1] Comme on a déjà pu le noter pour cet auteur, qui conserve rigoureusement les mêmes personnages d'une liste à l'autre et qui mène ses aventures avec rigueur et clarté, l'ordre des noms, en étant tout-à-fait reconnaissable, n'est pour autant pas strictement le même que dans la première liste de trente, ou dans la seconde présentant les héros en trois groupes. La constance et la précision s'associent toujours à de subtiles variations qui évitent la monotonie.

manière dont l'auteur notifie à son lecteur les variations dans l'organisation du personnel, et tient à jour les comptes des personnages libres d'intervenir dans le récit ou déjà chargés d'une aventure, donne aux multiples listes dressées dans le roman un statut particulier. Accumulées au fil du récit, leur lecture donne l'impression de synthèses régulières permettant au lecteur de se repérer dans le travail de *conjointure* à la fois riche et complexe auquel se livre l'auteur.

Les listes éclairent à des moments clés la structure du récit et guident par là même la compréhension du lecteur. En particulier dans le passage que nous venons d'étudier, la liste finale, rassemblant tous les noms des actants ayant participé au feuilleté d'aventures déclenché par la quête de Laris, se donne à lire comme le montage des différents éléments de la *conjointure* et fournit un condensé de cette partie de l'ouvrage[1]. La fonction de pro-récit des noms propres, évoquée précédemment dans une perspective hypertextuelle[2], vaut aussi à l'intérieur des limites du récit. Les noms des personnages revêtent ainsi, selon le moment du récit auquel on les fait apparaître, avant ou après qu'ils se sont illustrés dans l'intrigue, un caractère cataphorique ou anaphorique. Si la tentation encyclopédique qui préside à la réalisation de listes trouve à s'épanouir quelque part dans le texte, ce ne peut être qu'à ces moments où l'auteur domine sa matière à un instant précis sans se risquer à vouloir dompter tout un univers fictionnel. La liste est alors motivée et non gratuite. Elle ordonne des éléments textuels qui pouvaient paraître dispersés et dont l'harmonie aurait pu échapper à l'intelligence du lecteur, et réalise un état des lieux des connaissances dont il est censé disposer à ce moment de l'intrigue. De là vient l'efficacité de certaines listes, qui participent pleinement à la cohésion du récit, alors que d'autres, qui manipulent des noms échappant à leur pouvoir, n'ont sur la conduite de la narration qu'un impact limité et dérisoire. Les premières, dont *Claris et Laris* nous fournit plusieurs exemples, soutiennent l'intrigue en en mettant à jour la structure et en montrant que chaque mention de personnage est soumise à la présence et à l'action effectives de ce dernier dans la diégèse. Les secondes, comme celle des *Merveilles de Rigomer*, diluent le contenu narratif et atténuent le rayonnement des véritables actants dont les prouesses perdent de leur intensité, dépassées par la quantité d'aventures fantômes promises par des noms qui ne trouvent jamais à s'illustrer.

[1] Voir Georges Mathieu, « Lois et plaisirs de la table des matieres », *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.* p. 111-128.
[2] Voir p. 316.

b) Témoigner d'un présent radieux : unité et longévité d'une communauté idéale

Pour Gérard Berthomieu, l'auteur d'énumérations voudrait « soustraire au déluge un trésor »[1]. Cette nécessité de sauvegarder un bien menacé par le temps fait écho à certains traits esthétiques de nos romans, qui perpétuent la rédaction en vers alors que la prose est devenue la forme dominante, et qui donnent de l'univers arthurien une vision plus proche de celle des romans de Chrétien de Troyes que des récentes productions en prose. Il semblerait que nos auteurs aient souhaité investir un royaume arthurien où la chute est impossible, où la temporalité se trouve figée dans un présent radieux. La liste se présente alors comme la cristallisation d'éléments du texte que l'on soustrait au déroulement de l'intrigue. La pause narrative que constitue la liste place ceux qui en font partie dans un hors-temps. Tout se passe comme si l'énumération des noms, en précisant les acteurs mis en mouvement dans l'épisode à venir, devait aussi simultanément les sauvegarder de l'oubli. Froissart, dont le roman, proportionnellement au nombre de vers qui le composent, compte assez peu de listes, fait consigner par écrit les exploits de ses protagonistes. Régulièrement des hérauts sont chargés de diffuser les résultats des divers tournois, de faire connaître le nom du vainqueur, et de « recorder » ou de « mettre en escriture » ses prouesses. Cette étape n'existe pas dans les autres romans du corpus qui contrebalancent peut-être cet accès à la postérité par des listes, à lire alors comme des mémoriaux destinés à rappeler le nom des acteurs et des témoins des grands moments de l'intrigue.

(1) Cohésion des listes, unité de la communauté

Madeleine Jeay souligne l'influence du dénombrement épique sur toute liste[2]. Il s'agirait dans nos textes de transposer ce modèle au monde arthurien pour créer, à la manière d'une chanson épique, le sentiment d'une geste arthurienne en cours de formation et donner à des romans, dont les aventures sont traditionnellement prises en charge par des chevaliers errants et solitaires, une tonalité collective[3]. Le ressassement des mêmes noms d'une liste à

[1] « Sur une figure *critique* du roman. La liste des lieux-dits dans *La Route des Flandres* de Claude Simon », art. cit. p. 92.
[2] *Le Commerce des mots…, op. cit.* p. 41.
[3] Un cri collectif, lancé au moment de fondre sur l'ennemi, produit le même effet. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, les hommes de Pavongai crient le nom de leur terre et de leur seigneur au moment de sortir de leur cachette dans les bois pour attaquer l'ennemi (v. 1031-41) : « Quant li visquens a ço vëu/ Que la teste s'en va del bu/ "Pavongai", son castiel, escrie./ Dont saut toute la compaignie,/ Qui ens el bois armé estoient./ Et quant li robeor les voient,/ Vers la montaigne s'avoierent,/Et cil de pres les convoierent/Et asalent mout fierement./Pres en ocisent demi cent,/ Car n'en i avoit gaires mains./Cil sont chëu en males mains:/ Tous les ont mors et detrenciés. » On pense à « Munjoie », cri de guerre des Chrétiens dans la *Chanson de Roland*.

l'autre montre ainsi la force des liens qui unissent les chevaliers de la Table Ronde et l'indéfectible loyauté des alliés d'Arthur, qui répondent présents avec empressement quand le besoin de leur soutien se fait sentir.

Témoins du duel de Floriant contre Maragot :

Li rois Artuz vient d'autre part
Et Floriant, (…)
Avec aus est venus Gauvains,
S'i ot .VIIJ. rois a tot le mains :
Li premiers fu **Loth d'Orcanie**
Qi preudons fu sanz vilonnie.
Li secons fu **rois Uriens**
Qui de nul mal ne savoit riens.
Li tiers refu li **rois Cados**
Et li quars fu **rois Carrados**.
Rois Baudemagus fu sinquiesmes
Et li **rois Brangoire** sissiemes
Septiemes fu **Cadiolans,**
Et **li rois Marc** qui fu vaillans
Fu octemes, ce m'est avis. (*FF*, v. 5063-80)

Alliés contre Théreüs :

Ore est bien droiz que je vous die
D'Artus et de sa compaignie.
Li rois a fait sa gent venir
Car entour soi les velt tenir ;
Ne set quant li Romain venront
Qui vers la bataille tenront.
A lui vint **roys Loth d'Orcanie**
Qui onques n'ama vilenie
Et li riches **roys Urïens**
Qui de nul mal ne savoit riens,
Et li **roys de Norhombellande**
Et li **rois qui maintient Yrlande,**
Roys Carados et **rois Cador**
Et **li bons roys au Cercle d'Or,**
Roys Mars et **roys Baudemaguz**
Et **roys Brangore** i est venuz,
Li riches **roys Cadïolanz,**
Qui asset iert preuz et vaillanz,
Et cil de la Table Roonde
Qui sont li plus prisié del monde. (*CC*, v. 5905-24)

Présents au tournoi organisé par Arthur :

Car ja i ert li roys Artus
Et li fors **roys Baudemagus**
Et li **roys Carados Brief Braz**
Et **roys Cador,** plein de solaz,
Et cil de la Table Roonde
Ou toute courtoisie habonde.
D'autre part iert **Kadölenz**,
Li roys qui assez iert vaillanz,
Et **li roys de Norhombelande**
Et **Elidus, li roys d'Irlande,**
Et li roys **Marc de Cornoaille**
Armez, laciee la ventaille. (*CC*, v. 13129-140)

Assis à la table du roi, après la victoire sur Tallas :

Après sist roys **Cardïolans**
Qui estoit et preuz et vaillans,
Rois Karados et **roys Kador**
Et li bons **roys au Cercle d'Or**
Et li **rois de Norhombelande**
Et **Elidus, li roys d'Irlande,**
Rois Loth et **li roys Urïens**
Qui de ronmanz ne savoit riens,
Rois Marc et **rois Baudemaguz**
Et **rois Brangorre** li chenuz,
Et li rois de la **Blanche Lande**
Qui touz les jours tornoi demande. (*CC*, v. 29703-14)

Ces quatre listes issues de deux romans montrent avec quelle régularité les personnages apparaissent. Alors que les différentes énumérations précédemment comparées relevaient les actants participant à la même action, celles-ci nomment les acteurs d'épisodes différents éloignés les uns des autres dans le récit. La cohérence du personnel romanesque mobilisé montre la stabilité de l'univers arthurien. Elle souligne la solidité des relations entre les personnages, considérées comme acquises et parfaitement fiables en toute occasion. Cette constance rassurante, liée au symbole que constitue la Table Ronde et que l'on trouve plusieurs fois mentionnée dans ces énumérations, contribue à l'élaboration d'un univers

idéalisé. Remarquons par ailleurs qu'en plus du retour des mêmes noms, le même ordre et les mêmes expansions reviennent parfois d'un texte à l'autre. Nommé l'un après l'autre, Loth d'Orcanie et Urien sont pourvus des mêmes caractéristiques dans les deux textes, énoncées en des termes très proches. Dans l'un, Loth est un homme « Qi preudons fu sanz vilonnie », dans l'autre, « Qui onques n'ama vilenie ». Urien, dans les deux extraits, « de nul mal ne savoit riens »[1].

Une autre forme d'harmonie, signe d'une ère où règnent l'ordre et l'équilibre, apparaît dans la mention de comptes ronds, qui complètent souvent l'énoncé des listes[2]. Il peut s'agir de nombres qui accompagnent des énumérations de personnages, comme les trente chevaliers listés dans *Claris et Laris*, les dix autres qui accompagnent les deux héros jusqu'en Gascogne (v. 6964 *sqq*.), les dix témoins requis, issus des deux parties, lors du duel opposant Floriant à Maragot, ou les dix rois qui accompagnent l'empereur aux funérailles des morts au combat (v. 5049 *sqq*.). Il peut aussi s'agir de nombres donnés en l'absence de listes, notamment lorsque les actants concernés sont trop nombreux. Froissart en fait usage à plusieurs reprises. Au lancement de la quête, sont ainsi dénombrés « .CC. chevaliers nouviaus » (v. 2651) et « .CCC. dames qui bien estoient /appareillies ricement » (v. 2719-20). Plus tard, on ne compte pas moins de « .CC. chevaliers » au tournoi de la Garde (v. 6583). Les contours des groupes mis en scène sont ainsi nettement définis. L'unité et la régularité sont préférées à la confusion, même lorsqu'il est question de foules dont les éléments sont indéterminés et dépourvus d'identité propre.

Cette belle « ordenance », selon l'expression chère à Froissart, se retrouve aussi dans le matériau qui constitue les listes, les sonorités et les volumes dont sont faits les noms. Le voisinage des noms au cœur des listes rend ainsi plus perceptible la permanence de certains phonèmes dans les noms des personnages. Les correspondances entre les noms sautent aux yeux et à l'oreille du lecteur, ce qui peut rendre ces énumérations assez plaisantes :

> Gavains en apiela par non,
> Partie de ses conpaignons.
> Il en fu l'uns et l'autre Keus
> Et Saig**r**emo**r**s, li Des**r**eés,
> Wahe**r**ïés et En**gr**evains

[1] Une telle similitude est propre à ces deux romans qui ont en commun un certain nombre de vers et reste à ce titre exceptionnelle. Leur manière d'énoncer les noms leur est propre également. Eux seuls rassemblent les *barons* d'Arthur qui sont rois, et leur donnent un statut privilégié, visiblement au-dessus des chevaliers de la Table Ronde.

[2] Aucun nombre précis n'est jamais donné concernant l'ensemble des chevaliers qui forment la Table Ronde, dans aucun roman. On ne rencontre de fait aucun symbolisme particulier rattaché au nombre de héros qui la composent. Les chiffres présents dans nos récits n'évoquent pas non plus les neuf preux, ni les douze pairs. Ils semblent assez neutres du point de vue de l'interprétation.

Et Yonés et **G**lado*an*s.
Gi**r**flés et *Aman***g***on*s i fu,
Gauduin*s* et Itier, li fius Nu,
Puis apiela Yvain le Bel
Et puis Yvain del Lionniel.
Dont i vint Meli*an*s de Lis
Et Charahés et Br*an*delis,
Here*n*c i vint et *Greminés*
Et Gremions et Dodinés,
Si vint li **Chevaliers au Cor**
Et li **Vallés au Ciercle d'Or**,
Cil a le Cote Mal Taillie:
Par aus enforce li maisnie.
Li Biaus Malvais, *li Lais Hardis*,
Hunes, Clicés et Amauris:
Tot vont a mon signor Gavain.
Mais encor n'avons pas Yvain,
Le fil au fort roi Urïen,
Mais il i vint o Julien.
Aprés i vint, ço m'est aviere,
Yvains, li fius a le Somiere.
Yvains, li Aoutres, i vint,
Qui mout noblement se maintint.
L*an*vax vint et puis Gi*nain*s,
Mar*man*s du Cop et Bar*naain*s.
Leoniés i vint et Auris,
Gingamors, Bliobliheris,
Lor vint l'Orgilous de la Lande,
Drius et Garradains c'on i mande
Idiers i vint et Elibrans
Et Pierchevaus et Gornimans
Et li Valés de Quinquareus
Et Bedinous et Gonereus.
Don i vint Carahués Briébras,
Et Jaidons qi sovent fu las
En la voie d'armes porter. (*LMR*, v. 7059-7100)

Voici dans son intégralité la liste des compagnons nommés pour accompagner Gauvain à la rescousse de Lancelot. Outre la forte concentration de noms, et la manière dont ceux-ci sont intégrés ou non dans le récit, la façon dont l'auteur les organise en aménageant des effets de rupture et de continuité donne tout son intérêt à l'énumération. Elle débute sans surprise par la mention du sénéchal d'Arthur et de son neveu, montrant une forme de hiérarchie, déjà observée plus tôt, maintenue au sein de la cour arthurienne en dépit de l'idéal de la Table Ronde. Les noms suivants sont liés non par leur statut mais par leurs sonorités. La récurrence du [r] dans « Saig**r**emo**r**s li Des**r**eés », « Wahe**r**ïés », et « Eng**r**evains » crée une unité entre ces noms. « Gladoans », « Amangons », et « Gauduin » partagent des sonorités nasales et la consonne [g]. Deux Yvain se répondent ensuite[1], jouant cette fois sur l'exacte homonymie des noms, de même que le duo « Greminés »/ « Gremions », aux vers suivants. Émergent ainsi, au

[1] Trois autres sont cités un peu plus tard et constituent un autre ensemble : Yvain fils d'Urien, Yvain fils « a le Somiere », et Yvain « li Aoutres », sans doute Yvain li Avoutre, déjà présent chez Chrétien de Troyes.

fur et à mesure que l'on découvre la liste, toute une série de paires et de trios qui renforcent la cohésion de l'énumération. L'harmonie ressentie à l'écoute ou la lecture de ces noms dont beaucoup sont faits des mêmes sons s'affine en de multiples ensembles, juxtaposés les uns aux autres, qui structurent le contenu de la liste. D'aspect linéaire et ininterrompu, la liste est formée en réalité, lorsqu'on en regarde le détail, de différents motifs, constitués des divers échos qui unissent chaque famille de noms. D'un statut privilégié qui unit quelques noms, nous passons ensuite à un son consonantique qui en rapproche deux ou trois autres, puis deux homonymies distinctes constituent deux nouvelles paires. Les motifs mobilisent des ressources variées. Le « Chevaliers au Cor », « li Vallés au Ciercle d'Or », « Cil a le Cote Mal Taillie » sont liés par leur construction syntaxique, formée d'une périphrase. Le « Biaus Mauvais » et le « Lais Hardis », eux aussi élaborés suivant le même modèle, nourrissent en plus un lien sémantique. Leur antonymie est ainsi mise en valeur par leur juxtaposition dans le vers. Plus bas dans la liste, un autre couple est constitué de personnages appartenant au même roman et fortement liés dans son intrigue. « Pierchevaus » et « Gornimans », créés dans le *Conte du Graal* par Chrétien de Troyes, aspirant chevalier et vavasseur, se côtoient ainsi dans le même vers. Le procédé ne fonctionne pas pour tous les noms de la liste[1]. Il demeure qu'à l'intérieur de l'énumération, des effets de résonances peuvent être identifiés, qui font saillir les éléments qui la constituent et invitent le lecteur à établir des liens entre eux. L'interprétation d'une liste ne peut ainsi se construire que par « la compréhension simultanée de ses composantes », dont il faut établir une « lecture intel-ligente qui procède par liaisons et déliaisons »[2].

(2) Destinées parallèles et force d'attraction

Placés les uns à côté des autres, juxtaposés et donc indépendants sur un plan syntaxique, les noms réunis en listes demandent à être envisagés simultanément selon un axe syntagmatique[3]. Cette approche entre en relation avec l'idéal chevaleresque promu par nos romans, où la relation de compagnonnage et l'amitié prennent une place importante. Floriant ne parvient à découvrir son identité qu'à l'issue d'un perfectionnement auprès d'Arthur et de ses hommes et ce n'est que grâce à leur aide qu'il peut venger son père et restaurer la paix en Sicile. Cette association se traduit notamment par le double mariage dans le roman de Floriant

[1] Certains liens ont pu nous échapper, et il se peut aussi que certains noms n'aient aucun lien et se trouvent associés pour des questions de versification.
[2] Raymond Michel, Sophie Milcent-Lawson et Michelle Lecolle, « Introduction », *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.*
[3] Voir Howard Bloch, *Étymologie et généalogie…*, *op. cit.*, « Littérature et lignage » p. 126-173, et « La famille du Graal et la Table Ronde » p. 271 *sqq.*

et Florette, et de Gauvain et Blanchandine, respectivement adjuvant régulier de Floriant et confidente de l'héroïne. Dans *Claris et Laris*, la relation qui unit les protagonistes écarte de la scène principale du roman le stéréotype de l'aventure solitaire affrontée par un chevalier errant seul. L'isolement est perçu comme un désordre à corriger, en témoigne la douleur dans laquelle se trouvent plongés les deux héros quand ils se trouvent séparés l'un de l'autre. Là encore, comme pour renforcer ce lien, Arthur et ses hommes apportent leur soutien, et les comptes scrupuleux de la voix conteuse ont soin de rappeler au lecteur que l'équilibre ne peut être rétabli tant que les différents groupes, dispersés par l'action, ne se sont pas ressoudés.

De même dans *Les Merveilles de Rigomer*, Lancelot, archétype du chevalier errant, est tourné en ridicule[1] au profit de Gauvain, dépeint dans le roman comme un individu très estimé de ses pairs, meneur d'hommes prêts à le suivre sans qu'il ait à en faire la demande. Dans *Melyador*, alors que nous sont comptés les exploits particuliers des nombreux prétendants d'Hermondine, parmi lesquels brillent plus particulièrement ceux de Melyador, la quête prend fin, selon le procédé vu dans *Floriant et Florete*, avec plusieurs mariages énoncés ensemble[2]. Ce parallélisme en fin de roman marque l'aboutissement d'un récit constitué des parcours symétriques de jeunes chevaliers promouvant le même idéal courtois, les mêmes valeurs, et tournés vers un avenir rayonnant, à l'image du soleil qui orne les armes de Melyador. À l'inverse, *Cristal et Clarie* choisit de se focaliser sur un héros unique qui ne rencontre son égal à aucun moment du récit. Les listes abondantes, ou les comptes ronds et équilibrés de quatre de nos romans, que l'on ne rencontre aucunement dans *Cristal et Clarie*, seraient à mettre en relation avec cet idéal de compagnonnage et avec les bénéfices de la formation d'une communauté dont la plupart de nos héros tirent profit.

Alors que la prose, en même temps qu'elle situe ses personnages au sein de l'institution de la Table Ronde, a également à cœur de les établir au cœur d'une généalogie qui permet de les lire selon un axe vertical[3], les romans en vers, à de rares exceptions près, ne mentionnent jamais l'ascendance ni la descendance de leurs actants. Lorsque nous relevons ce type d'informations, il concerne essentiellement des personnages dont l'ascendance royale ou noble importe dans l'intrigue parce qu'elle leur donne du prix, rarement parce qu'elle pèse sur leur destin. Les parents de Laris, Melyador, Hermondine et Florée sont connus sans que leur lignage façonne à proprement parler leur destinée. Il en va autrement pour Floriant dont

[1] Pensons en particulier à l'épisode des cuisines. Voir par exemple Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux… », art. cit.

[2] Melyador et Hermondine, Agamanor et Phénonée, Gracien et Florence, Dagoriset et la dame de Carmelin, Tangis de Sormale et la dame de la Garde, Agravain et Florée, Tristan le Sauvage et Lucienne.

[3] Voir Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques narratives dans le roman en prose », *De l'histoire de Troie au livre du Graal…*, *op. cit.* p. 133 *sqq.* et Florence Plet-Nicolas, *La Création du Monde…*, *op. cit.* p. 328-351.

l'histoire, qui s'achemine vers la vengeance de son père assassiné, ne pouvait se passer de la mention de son origine. Le poids du lignage se fait dans ce cas bien sentir, d'autant qu'il pèse aussi sur l'amour naissant entre Floriant et la fille de celui qui soutient son ennemi. Mais la fatalité est déjouée, et si Floriant confirme sa position sur l'axe vertical qui l'unit à son père en récupérant son trône, il tisse des liens autrement plus nombreux sur un axe horizontal avec Florette, sa nouvelle cour, Arthur et ses hommes. Le poids du passé s'efface alors au profit d'alliances nouvelles et heureuses.

Les chevaliers occupant un rôle de second rang peuvent aussi voir leur ascendance signalée, surtout au moyen de tours figés et archaïques[1], notamment dans les *Merveilles de Rigomer*. La mention de l'origine d' « Itier, li fius Nu »[2] (v. 7066) ou de « Carahés /Li fil le roi Lot d'Orquenie » (v. 4497) ne trouve cependant aucune utilité dans l'intrigue. Celle d' « Yvain/ le fil au fort roi Urïen » (v. 7080-81) ne sert qu'à le distinguer d'homonymes, et ne fait non plus l'objet d'aucune mise en scène. Lot comme Urien peuvent intervenir dans le récit au même titre que leurs fils, notamment dans *Claris et Laris*, mais ils n'agissent alors qu'en tant que soutiens d'Arthur, accomplissant leur devoir à l'égard du roi au même titre que leurs enfants, qui font partie de sa cour. Une fois dans l'action, hormis leur titre, rien ne les distingue. Les deux générations se mêlent au cours des mêmes combats et s'unissent dans leur devoir commun envers Arthur. L'axe vertical de la filiation s'atténue donc une fois les êtres lancés dans la même aventure. L'unité des personnages vient davantage de ce qu'ils appartiennent à la même communauté et prennent part aux mêmes événements.

Hormis Gauvain, toujours maintenu, quel que soit le roman, un cran au-dessus des autres, et éventuellement Keu dont la place dans le récit remotive parfois le surnom de sénéchal autrement peu exploité dans nos textes, les chevaliers mis en scène se définissent d'abord par leur appartenance à la cour d'Arthur, et ne s'illustrent jamais aussi brillamment que lorsqu'ils mutualisent leurs efforts. Nous avons vu que certains noms n'existent pas en dehors des listes. Leur présence dans le texte est donc conditionnée à leur inscription dans la communauté arthurienne. D'une manière semblable, les personnages qui bénéficient dans les romans d'une aventure individuelle sont toujours amenés à regagner la communauté. Partis à plusieurs en quête, comme dans *Les Merveilles de Rigomer* au secours de Lancelot, ou dans *Claris et Laris* au secours de Laris, les chevaliers dispersés au fil de l'errance sont condamnés

[1] Les doubles dénominations construites sur le schéma « X fils de Y » sont tombées en désuétude au moment où s'écrivent nos romans.

[2] Ce nom fait l'objet d'une confusion dans *Claris et Laris* qui fait intervenir Idier sans en préciser nulle part l'ascendance. Il est en revanche question à plusieurs reprises de Tor fils d'Arés (v. 19932), aussi appelé lors de sa première mention « Tor, li fiuz Nui » (v. 6323). Tor et Idier, rapprochés par un surnom de même composition, semblent se télescoper.

à reformer tôt ou tard la compagnie initiale. Nous ne revenons pas sur l'insistance avec laquelle l'auteur de *Claris et Laris* reconstitue, unité par unité, le groupe des trente chevaliers mobilisés pour sauver un de ses protagonistes. L'auteur des *Merveilles de Rigomer*, qui s'essaie également à la *conjointure* d'aventures sans toutefois faire preuve de la même rigueur, semble aussi avoir à cœur de maintenir, dans la dispersion causée par les aventures individuelles, une cohésion minimale. Les sept chevaliers dont on suit les pérégrinations après le départ de la compagnie formée par Gauvain, écartés du groupe, sont régulièrement réunis dans le discours de la voix conteuse. Au Gué de Blanche Épine, où se tient la cour d'Arthur, l'organisation d'un tournoi ne suffit pas à égayer les esprits, tous préoccupés par les absents :

> Mout i regretoit on Gavain
> Et Saigremor et Engrevain
> Et Yvain et Waherïet
> Bliobleheris et Clicet
> Et mout des autres compaignons,
> Dont jou ne sai dire les nons. (*LMR*, v. 9447-52)

La mention des personnages suit presque fidèlement l'ordre dans lequel les aventures individuelles nous ont été racontées et perpétue grâce au procédé de la liste la solidarité d'un groupe en réalité disloqué dans la diégèse. Cette méthode est employée trois fois dans la suite du récit, sans que les noms soient toujours donnés dans le même ordre :

> C'est mesire Waheriés
> Et Gaudins, li Bruns, et Cligés
> Et s'i est mesire Engrevains,
> Bliobleheris et Yvains
> Et Saigremors, li Desreés.
> Or les vos ai tous .vij. només. (v. 9975-80)

> Dont regretent Breton Gavain
> Et Saigremor et Engrevain
> Et Gaudin, le Brun, et Cliget
> Et Yvain et Waherïet.
> Sovent regretent, ço m'est vis:
> « Ou estes, Bliobleheris? »
> Et Lanselot do Lac regretent. (v. 10171-77)

> Vos vaurai jou dire les nons.
> Yvains del Lionel fu uns
> Et mesire Gaudins, li Bruns,
> Et mesire Caherihés,
> Saigremors i fu et Cligés,
> Si i fu mesire Engrevains,
> Li orguellous as dures ains,
> Si i fu Bliosbleheris,
> Uns chevaliers amanevis. (v. 14240- 48)

La stratégie utilisée diffère un peu de celle employée dans *Claris et Laris*. Alors que l'auteur de *Claris et Laris* égraine les noms au fil des entrées en scène de leurs référents dans le récit,

traitant chaque personnage et chaque groupe l'un à la suite de l'autre en fonction de leur présence dans la diégèse, celui des *Merveilles de Rigomer* choisit de rappeler à la mémoire du lecteur les actants dont les aventures ont déjà été narrées et qui ont quitté le devant de la scène. Il s'agit de ne pas perdre de vue certains acteurs du roman lorsque le récit se focalise sur d'autres qu'eux. La *conjointure*, en donnant l'occasion à la cour de s'inquiéter pour ses membres et en faisant regretter aux personnages en errance la compagnie de leurs pairs, renforce paradoxalement l'unité de monde arthurien. Les listes contribuent à cette cohésion. Elles donnent l'impression qu'en dépit de l'éclatement de la diégèse les personnages cherchent toujours à se côtoyer et à former un ensemble clos. La communauté arthurienne semble tenir sa force d'une énergie centripète qui pousse ses membres à se réunir et à se retrouver constamment, quel qu'en soit le lieu[1].

Il résulte de cet effort inclusif que le temps ne paraît pas s'écouler pour le personnel arthurien. La seule évolution possible pour lui tient à la forme que prend la communauté qu'il constitue, tantôt soudée, tantôt dispersée, attendant de se souder à nouveau. La façon dont le temps défile s'exprime surtout par la succession des aventures rythmées par l'alternance entre moments d'errance, loin de la cour, et retours auprès du roi, au terme de la quête ou indirectement par le biais des récits qui y sont faits par des témoins. Le temps se mesure alors par la variation des contours de la cour et de la Table Ronde, au moyen de l'absence et de la présence successives de leurs membres dont le détail nous est notamment donné dans les listes. Peu de données sur la chronologie des faits nous sont fournies dans les différents récits. On ne recense que peu de dates et les notations concernant la perception du temps par les personnages sont rares[2]. En dehors des mouvements de la compagnie, peu de choses changent, rien n'est jamais modifié en profondeur[3]. La reformation systématique de la

[1] On remarque en effet que ce n'est pas une localité qui permet les retrouvailles des hommes et conditionne la cohésion des troupes. D'une part la cour d'Arthur est mobile, d'autre part les listes qui nous sont données et qui soulignent le mieux la cohésion du personnel arthurien ne semblent pas être liées au rassemblement de la cour. Les noms sont égrainés aussi bien lors de la présence des chevaliers à la cour, certes, mais aussi sur le chemin de l'aventure, au cours même de l'histoire pour faire le point sur les forces en présence et les absents, ou bien encore loin de la cour d'Arthur, hors de son royaume, lors de la présentation de l'armée bretonne à Rome ou en Espagne dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete.* L'attraction qu'exerce la cour d'Arthur, qui attire à elle les nouveaux chevaliers, les individus en détresse, et les chevaliers vaincus par ses héros, doit pour cette raison être distinguée de la force qui tend à faire se rassembler les membres de la Table Ronde.

[2] Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Lancelot, en route vers l'Irlande et ayant déjà subi quelques déconvenues, trouve le temps long et commence à regretter son choix (v. 420 *sqq.*).

[3] Voir Paul Zumthor, « Le roman courtois, essai de définition », *Études littéraires*, 4, 1, 1971, p. 82-83 ; et Friedrich Wolfzettel, « Temps et histoire dans la littérature arthurienne », *BBSIA*, 2002, p. 362- 384.

communauté qui n'est jamais que provisoirement dispersée, sorte d'éternel recommencement, contribue à ce sentiment de permanence[1].

3. Des énumérations épiques

Claris et Laris et *Floriant et Florete* présentent des listes d'un type que l'on ne rencontre pas dans les autres récits. Les noms des actants y sont le plus souvent énumérés au cours de conflits, lorsque se forment des armées destinées à s'affronter. Ces listes concernent aussi bien les personnages arthuriens que leurs ennemis dans la diégèse, alors rassemblés sous l'étiquette d' « ost »[2], et sont nettement plus structurées que les listes ordinaires de compagnons d'aventure ou de témoins d'une scène.

a) Grandeur et contraintes des listes de noms en contexte épique

Alors que les noms constituant les énumérations étudiées jusqu'ici forment en général un ensemble assez uniforme et ininterrompu, les listes épiques données dans les épisodes de combat se scindent en *batailles* clairement définies. Les personnages qui y sont mentionnés sont répartis dans l'espace, organisés en corps de troupes, alors qu'ordinairement aucune indication n'est donnée sur le positionnement des actants dans la diégèse. Plusieurs ensembles se succèdent donc, présentant à tour de rôle les différents corps de troupes pour chaque camp. En voici deux, disposant face à face les armées adverses. Le premier correspond au placement des troupes dans *Floriant et Florete* aux abords de Palerme :

Li rois Artus a ordenees
Ses batailles et devisees :
L'autre conduist Kaheriez
Et Agravains et Gaherez,
Lucans et Keuls li seneschaus,
Ensamble o els .X.M. vassaux.
Li riches rois Cadiolens
Conduist la tierce de ses gens,
Avec lui ert li Lais Hardis

L'emperere les ot venant,
Si a fet armer maintenant
Ses gens, ses a mis en conroi.
Ja i avra riche tournoi !
Maragoz premiers s'en ist fors
Et tuit si home par esfors
S'en vont o lui enjusq'as lices,
Passent les portes couleïces,
Ens es plains se sont fors mis.

[1] Voir Howard Bloch, *Étymologie et généalogie…, op. cit.* L'auteur rappelle que chanson de geste remonte toujours aux ancêtres alors que le roman en prose va des ancêtres à la descendance. Le roman en vers refuse quant à lui toute progression. Pour Howard Bloch, les talents de magicien de Merlin servent surtout dans les romans en prose à assurer et mettre en place la généalogie des personnages. Or, Merlin est absent de trois romans sur les quatre du corpus qui convoquent des personnages arthuriens, ce qui est sans doute significatif. Il tient un petit rôle dans *Claris et Laris*, évoqué plus haut. Le fait qu'il y organise la compagnie des trente peut être une transposition dans le vers du rôle qu'il tient habituellement dans la prose. Au lignage et aux questions de descendance se substitue l'organisation de la communauté formée par les chevaliers. Aux problématiques posées par l'écoulement du temps se substitue l'éclatement d'une société dans l'espace, qu'il s'agit de réunir pour assurer au monde arthurien la sauvegarde de son équilibre.

[2] Distinct du terme plus courtois de compagnie, *ost* n'est utilisé que dans les épisodes épiques. Voir par exemple dans *Claris et Laris*, v. 6252, 20014, 28789.

Et Bedoiers et Brandalis,
.XX. mile sont en lor conroi.
Tot belement et sanz desroi
Après les autres s'arouterent,
Vers Palerne s'acheminerent.
Li riches rois Baudemagus,
Od lui .XXX.M. home et plus,
A faite la quarte bataille.
La sinquesme conduist sanz faille
Rois Mars et sil de sa contree,
Molt estoit bien sa gent armee.
Rois Cador la sissieme fist,
Rois Carrados o lui se mist.
Andui estoient de grant renon.
Rois Brangoires fist la septieme
Et li rois Artus fist l'uitiesme,
S'iert la daaraine bataille.
Sa gent n'estoit mie frapaille
Que li rois Artus conduisoit,
Trop bons chevaliers i avoit.
(*FF*, v. 3697- 3725)

L'emperere Filimenis
Ra l'autre bataille rengie :
Li rois Turnicas de Turkie
La conduist, molt iert bien armez
Et sor .J. bon cheval montez.
Li roi d'Ermenie, Turcanz,
Qui molt ert preudons et vaillanz,
Conduist par soi le sien conroi,
.XX.M. chevaliers moine o soi.
Li rois Jonas de Taubarie
Ra la quarte et sa gent fornie.
La sinquiesme fist Santipus,
Et li dus d'Atenes, Porus.
Filitoé fist la sissieme
Et Geremie la septieme.
L'uitiesme conduist Danador
Et li rois de Libe, Cator.
Li rois Netor de Bouguerie
Cil ra la noviesme fornie.
L'emperere Filimenis
Fist la disieme, ce m'est vis.
Fors de la cité issu sont,
En mi les chanz rengié se sont.
(*FF*, v. 3729- 60)

Le second présente les corps de bataille des Romains et des Bretons dans *Claris et Laris* :

[S']est l'ost des Romains atornee :
Vestent haubers mailliez menuz,
Lacent hiaumes, prennent escuz,
Espiez et lances ont coubrees,
Ja orent ceintes lor espees.
Li empereres par devis
Les a tretoz en conroy mis.
Li roys de Grece Celidon
Et cil de Sezile Calon
Et Ditas, li roys de Hongrie,
Madon, li roys de Bouguerie
Firent la premiere bataille ;
Lor gent ne sont mie frapaille
Mes chevaliers bien combatant
Et en bataille bien batant.
Li roys de Toscane Detis
Et de Lombardie Ladis
Et de Surie roys Nadus
Et d'Aufrique roys Menalus
La seconde bataille firent.
Ceus de leur terre avoc ax mirent.
La tierce conduit Salatree
Qui estoit roys de la Moree,
De Galille roys Marbrins
Et de Turquie Corsabins
Et de Tabarie Datoi
Furent assamblé li conroi.
Eleazar li rois d'Egite
Dont mainte parole fu dite
Et Hodris, roy d'Esclavonie,
Et d'Inde li roys Geremie
Et de Babyloine [Nad]ois
Qui assez iert preuz et cortois

Li roys Artus de l'autre part
Ne fait pas chiere de cöart,
Ainz a ses batailles rengiees,
Pour combattre bien atiriees.
L'avant garde conduist Claris,
Gauvains li preuz, Yveins, Laris,
Lucans et Keus li seneschaux,
Gaherïez, Gales li Chaux.
Cil font l'avangarde premiere.
Après eus parmi la bruiere
Chevauche Karados li rois
Et Kador, sires des Iroys,
Et Perceval et Brandalis,
Bedoiers et li Laiz Hardiz :
L'autre bataille cil conduient.
Ge ne croi pas que il s'enfuient,
Ainz i ferront maint cop de lance,
Ainz que Romain aient pris France !
En la tierce est Cadïolans
Li rois qui moult par est vaillans,
Et li rois Mars et Agraveins
Qui ert Gauvain frere germains,
Et Girflez et Tor, li fiuz Nui,
Qui soufert a maint grant anui :
Cil feront les Romeins trembler
Quant ce vendra a l'asembler.
En la quarte est Baudemaguz
Et Herec, li bien conneüz,
Rois Brangoire et li Desreez
Qui Sagremor est apelez :
Cil feron[t] Romains [esbahir]
S'entre eus les voient parvenir.
Roys Urïens et sa mainie

Ont la quarte bataille faite.
(…)
Solifais, li rois de Rousie,
Et Aaron, rois d'Ermenie,
Et de Danemarche Heldins
Et de Cartage Saladins,
La quinte bataille menerent ;
Leur genz entor euls conforterent.
De Trebes li rois Arcelas
Et de Puille roys Celïas
Et Sator, li dus de Venise,
La sisieme bataille o[n]t prise.
La septieme ot l'empereeur,
O lui furent li senateur.
(*CL*, v. 6252- 6300)

Et li bons roys Loth d'Orcanie
Et li rois de Norhombelande
Et Helidus, li rois d'Yrlande,
La cinquieme bataille firent.
Devant le roy Artu se mirent,
Qui fait la sisieme bataille.
Petit a o soi de frapaille
Car cil de son hostel i vienent
Fors cil qui les batailles tienent
Que je vous ai devant nonmez.
Ja sont les olz tant pres alez,
N'i a fors des lances baissier.
D'ambeparz laissent le noisier.
(*CL*, v.6301-46)

Ces listes illustrent en partie la « belligérance du texte »[1] décrite par Madeleine Jeay. Diverses ambitions du roman s'y trouvent en effet mêlées et exhibées avec ostentation. L'ampleur de ces passages, longs de trente à quarante vers[2], ainsi que le nombre important de noms qui y apparaissent témoignent de la volonté de créer un univers diégétique mettant en mouvement le plus de personnages possible. La variété des noms, notamment des toponymes, témoigne aussi de l'ambition d'étendre le territoire de la fiction arthurienne[3]. Exotiques, exhaustifs dans leur manière de convoquer toutes les régions possibles du globe, les toponymes créent par leur voisinage l'impression que la totalité du monde connu peut être absorbé par l'univers arthurien. De la Russie à l'Afrique, de l'Irlande à l'Inde, l'ensemble des terres connues se retrouve dans la diégèse. Cette tendance, déjà observée dans le récit de manière générale[4], est plus flagrante encore à l'examen des listes[5] où la densité et la proximité des noms font ressortir leur grande variété. Les rapprochements motivés par des considérations phoniques amènent d'ailleurs parfois à se côtoyer des territoires fort éloignés, comme le « Danemarche » et Carthage (liste n°3, v. 6290-91), dirigés par des souverains dont les noms « Heldin » et « Saladin », situés à la rime, se font aussi écho.

La quantité de noms brassés par les listes épiques contraint les auteurs à fortement les structurer. Elles sont ainsi avant tout des énumérations enchâssantes dans lesquelles sont distingués les différents segments d'une armée, mimant ainsi la disposition des hommes en bataille rangée. Cette découpe de la liste est plus sophistiquée que la simple énumération de

[1] *Le Commerce des mots…*, *op. cit.* p. 55.
[2] À l'échelle du manuscrit, les plus fournies d'entre elles occupent presque une colonne complète du folio.
[3] Voir Christine Ferlampin-Acher, « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge… », art. cit. et Richard Trachsler, *Disjointure-Conjointure…*, *op. cit.* Cette expansion est aussi le signe d'influences de la matière épique, et témoigne notamment de la tendance à la fin du Moyen Âge de développer les interférences entre matières.
[4] Voir p. 253.
[5] Voir aussi les listes qui ne comptent que des noms de lieux, comme lorsque le narrateur raconte le parcours effectué par les messagers chargés de solliciter des soutiens : *FF*, v. 2851-71, *CL*, v. 5883-904.

noms rencontrée ailleurs et donne aux ensembles décrits un aspect plus réaliste qui peut faire penser au ton adopté par les chroniques. Dans l'*Histoire des rois de Bretagne*, alors que les Bretons menés par Arthur s'apprêtent à affronter les troupes romaines, Geoffroy de Monmouth se livre à la description des corps de batailles :

> Selon l'usage breton, les corps de fantassins étaient disposés en carré avec une aile droite et une aile gauche. Le commandement de l'une de ces divisions fut confié à Angusel, roi d'Albanie, et Cador, duc de Cornouailles, l'un à l'aile droite, l'autre à l'aide gauche. Deux célèbres comtes, Gérin de Chartres et Boro de Richiden, c'est-à-dire d'Oxford en saxon, furent placés à la tête d'une seconde division tandis qu'Aschill, roi des Danois et Loth, roi des Norvégiens, se chargaient d'une troisième. Une quatrième fut confiée à Hoel, roi d'Armorique, et à Gauvain, le neveu du roi. Derrière ces quatre divisions, on en disposa quatre autres à l'arrière-garde dont l'une fut commandée par Kai le sénéchal et Beduer l'échanson ; une autre revint à Holdin, duc de Rutènes, et Guitard, duc des Poitevins. Jugein de Leicester, Jonathal de Dorchester et Cursalem de Kaicester en dirigeaient une troisième, la quatrième ayant à sa tête Urgennius de Bath. Quant à Arthur, il choisit de s'installer avec une légion qu'il avait placée sous ses ordres, dans un endroit situé à l'arrière de ces formations, où il fixa le dragon d'or qui lui servait d'enseigne ; c'est là que pourraient se réfugier, comme dans un camp, les hommes blessés et épuisés, qui y seraient contraints. Cette légion qu'Arthur gardait auprès de lui, comptait six mille six cent soixante-six hommes.[1]

Plusieurs éléments sont communs à nos textes : répartition de l'armée en divisions confiées à des personnages de haut rang, numérotation de ces divisions dont la présentation par le chroniqueur suit rigoureusement la mise en place sur le terrain. L'énumération se clôt par la mention d'un nombre à la fois grandiose et frappant, et par la description de la bannière d'Arthur[2]. À la différence de ce que nous rencontrons dans nos romans, cette organisation est justifiée sur le plan historique et témoignerait de « l'usage breton ». Une telle remarque, qui permet dans la chronique d'insister sur les particularités des différentes armées, n'apparaît jamais dans notre corpus qui cherche plutôt à cultiver la ressemblance entre les camps adverses.

b) Jeux de miroir : les armées jumelles

Les listes de combattants se succèdent immédiatement et sont construites de la même manière quel que soit le camp envisagé. Qu'il décrive l'armée d'Arthur (v. 3697-3725) ou celle rassemblée par Maragot (v. 3729- 60), l'auteur de *Floriant et Florete* se limite à donner les noms des notables à la tête des corps de troupe, un ou deux par *bataille*, puis désigne la cohorte qu'ils dirigent par une expression imprécise comme « sa gent », « si home », ou par

[1] Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, éd. cit. § 168, p. 242-243.
[2] Elle est aussi présente dans *Claris et Laris* lorsque Arthur et ses hommes se déplacent en Espagne (v. 14255 : « Lors voient le dragon venir/ Que Cligés li vaillanz aporte/ Sor une lance roide et forte ;/Artus lui avoit comandé. », puis au Danermark v. 28748-60, sans qu'elle soit cette fois décrite. Les Romains aussi ont la leur, à l'effigie de Romulus (v. 6612-27).

un nombre qui frappe l'esprit. L'auteur de *Claris et Laris*, conformément à ce que l'on a déjà pu observer de sa manière d'écrire, entre davantage dans le détail en donnant plus de noms, approximativement six par corps de bataille. Les énoncés sont là encore comparables, qu'ils se réfèrent aux Romains (v. 6252-6300) ou aux Bretons (v. 6301-46). La numérotation croissante employée par les deux auteurs accentue le parallèle entre les listes. Le lexique et les procédés rhétoriques retenus pour mettre les hommes en valeur sont aussi les mêmes de part et d'autre de la ligne de conflit. Les termes « conrois », « batailles », « eschieles » ou « avant garde »[1] apparaissent indifféremment dans la description de l'un ou l'autre camp, de même que les verbes indiquant le placement des combattants, « atorner », « ordonner », « deviser », « metre en conroi », « ranger ses gens ». Les formules qui introduisent ces listes nourrissent également cet effet de miroir. Après avoir décrit les forces arthuriennes d'une part, l'auteur de *Claris et Laris* présente « li Ronmain d'autre part » (v. 6247), accentuant ainsi le rythme binaire du passage. La symétrie des armées se résorbe finalement au moyen d'adverbes comme « ambeparz », qui apparaît dans la dernière liste reproduite, en fait d'extrait, pour marquer le début de l'affrontement et de la mêlée formée par les deux armées. L'adverbe signalant l'engagement du combat souligne aussi que les deux armées fondent l'une sur l'autre d'un même mouvement et avec la même énergie. L'effet de miroir résulte enfin d'un dernier procédé, le phénomène de reprises d'une liste à l'autre :

> Sa gent n'estoit mie frapaille
> Que li rois Artus conduisoit,
> Trop bons chevaliers i avoit. *(FF*, v. 3723-25)
>
> Lor gent ne sont mie frapaille
> Mes chevaliers bien combatant
> Et en bataille bien batant. (*CL*, v. 6264-66, forces romaines)
>
> Petit a o soi de frapaille
> Car cil de son hostel i vienent
> Fors cil qui les batailles tienent
> Que je vous ai devant nonmez. (*CL*, v. 6339- 42, forces arthuriennes)

La relation connue entre les textes *Claris et Laris* et *Floriant et Florete* ne suffit pas à expliquer la récurrence de ces vers, que l'on peut lire légèrement modifiés en deux endroits d'un même roman, *Claris et Laris*. Fonctionnant comme des vers formulaires, ils apportent à peu de frais de l'éclat aux corps de bataille. Cités pour promouvoir aussi bien les hommes de Théreüs que ceux d'Arthur, ils renforcent encore la parenté entre les deux armées qui semblent dès lors égales aussi bien en force qu'en prestige.

[1] Parfois remplacé par l'adverbe « premierement ». Voir *CL* v. 6233 et 6229.

La comparaison des énumérations montre toutefois quelques divergences. Le jeu des différences s'établit notamment à partir des commentaires de la voix conteuse. Celle de *Claris et Laris* aère ses listes en ajoutant régulièrement au terme de l'énoncé des différents corps de troupes un commentaire sur la valeur des hommes cités. Les remarques faites lors de la présentation des Bretons, en particulier, orientent la lecture. En l'occurrence, bien que certaines informations objectives, comme la numérotation des corps de bataille, produisent une impression de neutralité dans le discours de la voix conteuse, celle-ci se montre partiale dans ses commentaires. Écrits au futur, ces vers annoncent l'issue du combat à venir, naturellement en faveur des Bretons : « Ainz i ferront maint cop de lance,/ Ainz que Romain aient pris France ! », « Cil feront les Romeins trembler/ Quant ce vendra a l'asembler », « Cil feron[t] Romains [esbahir]/ S'entre eus les voient parvenir ». Ils intègrent en outre la liste à la dynamique du récit en la faisant tendre vers la résolution du conflit. Si elle constitue bien une pause dans la narration, les passages au futur qui la composent permettent au narrateur d'enchaîner promptement sur le début véritable du combat. La liste comporte ainsi en son sein la transition qui permet à la voix conteuse de revenir au déroulement des faits et de faire avancer son récit.

c) De la présentation des troupes au champ de bataille

Nous pouvons être tentés de penser, au regard de la quantité de noms manipulés par les auteurs, que les anthroponymes cités dans les listes n'apparaissent pas tous par la suite dans le passage qui doit les mettre en scène. La liste aurait vocation à suggérer le nombre des actants au seuil de la bataille et à faire impression sur le lecteur avant même que les actions d'éclat des différents personnages ne soient rapportées. Le caractère grandiose de l'énumération précédant le combat ainsi que la rigueur de sa composition garantiraient l'attention et la bienveillance du lecteur, séduit par la technique dont témoigne la liste, pour les épisodes à venir. L'auteur aurait tout le loisir de développer ensuite l'affrontement à sa guise, ne mobilisant que les noms qui l'intéressent et dissimulant dans le chaos du combat quelques erreurs dans les noms convoqués. En réalité, les auteurs de *Claris et Laris* et de *Floriant et Florete* utilisent les anthroponymes qui composent leurs listes de manière consciencieuse en prenant soin de mobiliser à un moment ou un autre chacun des noms cités.

Le niveau d'exigence que nous avons observé dans la création de leurs listes ne diminue pas une fois accomplis ces morceaux de bravoure, bien au contraire. Les noms des listes semblent quitter un à un l'ensemble auxquels ils appartiennent pour se jeter dans la bataille au point que le mimétisme entre la liste, ordonnée en colonnes, et les hommes

organisés en corps de troupes se poursuit dans le récit. De même que le bel ordre des *batailles* se dissout dans un affrontement à l'apparence chaotique, de même les noms rigoureusement disposés en liste se fondent dans la mêlée. Dans *Claris et Laris*, dans le combat qui suit les listes des troupes bretonnes et romaines données plus haut, on remarque que l'ordre dans lequel les noms apparaissent sous la plume de l'auteur suit celui de la liste. Après le signal du début de la bataille, les premiers noms donnés sont ceux de l'avant-garde bretonne : « Gauvains et Claris et Laris/ Premierement le poindre ont pris » (v. 6347-48). Les alliés romains qui viennent à leur rencontre sont aussi ceux qui apparaissent en tête de la liste qui leur est dédiée : « Li roys de Grece Celidon/ Et de Sezile roy Calon/ Et de Hongrie roys Ditas/ Viennent contre euls plus que le pas » (v. 6349-52). Ces vers de la bataille sont exactement les mêmes qui ceux qui composent la liste liminaire. Les noms suivants, qui apparaissent à une fréquence variable, l'auteur préférant parfois élargir le plan et utiliser le pluriel des foules, suivent aussi scrupuleusement l'ordre initial. « Madon de Boguerie » (v. 6368) était le quatrième de la liste romaine, « Datis de Tosquane » (v. 6379) le cinquième. « Ladis de Lombardie » (v. 6380), « Nadus de Surie » (v. 6381), et « Melanus d'Aufrique » (v. 6383) se succèdent aussi déjà dans la liste liminaire. Poursuivre l'exercice tout le long de la bataille nous montre que le procédé est employé avec la même rigueur pendant les cinq cents vers consacrés à l'affrontement[1], qu'il s'agisse des forces bretonnes ou romaines. Quelques écarts, rares, peuvent être signalés. Si nous ne relevons aucune absence entre la liste et le récit de la bataille parmi les Romains et leurs alliés, les troupes bretonnes sont privées de Perceval une fois qu'elles passent à l'action, et Yvain fait une entrée tardive v. 6433 aux côtés du second corps de troupes alors qu'il doit se trouver à l'avant-garde. Ces seuls erreurs ou oublis, loin de témoigner d'un relâchement de la part de l'auteur (ou du copiste) plaident plutôt en sa faveur au regard du nombre de noms convoqués correctement.

Examinons de plus près la manière dont les noms sont insérés dans la bataille. Non seulement l'auteur conserve l'ordre des noms dans l'entrée en scène de ses personnages, mais il maintient aussi leur organisation en corps de troupes. Bien que la fréquence variable avec laquelle les noms sont insérés puisse laisser penser que la structure des armées se soit effondrée au moment où elles se sont rencontrées, la manière dont les anthroponymes apparaissent dans le discours de la voix conteuse témoigne d'un vestige d'organisation. S'il arrive, rarement, qu'un nom surgisse seul dans la bataille, la plupart surviennent par petits groupes, directement importés de leur *bataille* d'origine :

[1] V. 6347- 6563 pour le premier jour, v. 6597-6887 pour le troisième qui s'achève avec la victoire des Bretons. Le deuxième jour est dévolu au décompte des morts et au repos des survivants, avant la bataille finale.

Noms de la liste liminaire :	*Noms selon leur première apparition dans le récit du combat :*
Li roys de Grece Celidon Et cil de Sezile Calon Et Ditas, li roys de Hongrie, (v. 6260- 63)	Li roys de Grece Celidon Et de Sezile roy Calon Et de Hongrie roys Ditas (v. 6349- 51)
Li roys de Toscane Detis Et de Lombardie Ladis Et de Surie roys Nadus Et d'Aufrique roys Menalus (v. 6269- 72)	De Tosquane le roys Datis Et de Lombardie Ladis Et de Surie roys Nadus Et d'Aufrique roys Menalus (v. 6379- 82)
Eleazar li rois d'Egite Dont mainte parole fu dite Et Hodris, roy d'Esclavonie, Et d'Inde li roys Geremie Et de Babyloine [Nad]ois (v. 6281- 85)	Eleazar et sa compaigne Vienent poignant par la champaigne, O lui Hondri d'Esclavonie, Et [d'Inde li rois] Geremie[1] Et de Babyloine Datoys (v. 6465-70)[2]

La fragmentation des listes romaines et bretonnes au fur et à mesure de la progression du combat est synchronisée. Lorsque les hommes du premier corps de troupes romain entrent en jeu, il en est de même pour les Bretons. Se jettent simultanément dans la bataille le deuxième, puis le troisième corps de troupes de chaque armée. On remarque toutefois une plus grande souplesse dans le traitement des noms bretons, comme si ces anthroponymes familiers venaient plus aisément à l'esprit. Alors que la quatrième série de noms entre en scène, signalée par l'arrivée sur le champ de bataille de « Solifas de Rousie » (v. 6493), c'est le cinquième corps de troupe arthurien qui est quant à lui convoqué (v. 6500). Le quatrième suit immédiatement, il n'a donc pas été oublié. Soit l'auteur (ou le copiste), travaillant avec la liste liminaire sous les yeux, a décalé la transcription des noms arthuriens et s'est corrigé ensuite, soit la manipulation est volontaire et témoigne d'une plus grande plasticité du côté de l'armée arthurienne.

Il importe d'ajouter que le récit du combat ne se constitue pas seulement de l'insertion ordonnée des combattants. Parallèlement à la mise en mouvement progressive des hommes présentés dans la liste liminaire, les actants déjà introduits continuent d'occuper le devant de la scène. Ces noms, dont les référents ont été parmi les premiers à prendre part au combat, resurgissent dans le discours de la voix conteuse alors que celle-ci en est à l'introduction de la troisième ou de la quatrième *bataille*. « Ladis de Lombardie », appartenant au premier corps de troupe romain, reparaît v. 6455, après l'insertion des seconds corps de bataille. De même v. 6519, Keu et Luquan, introduits v. 6387, frappent encore. L'organisation du récit est ainsi très élaborée, l'auteur ayant la double ambition d'inclure au compte-goutte et d'une façon très

[1] L'éditrice remarque une interversion avec la Hongrie.
[2] Ce travail fonctionne pour tous les noms qui apparaissent de manière groupée. Nous ne donnons ici que quelques exemples.

ordonnée chacun de ses actants tout en les maintenant tous simultanément dans le champ visuel du lecteur, une fois qu'ils sont entrés en scène. Les scènes de combat se construisent ainsi sur deux plans : au premier plan la voix conteuse se focalise sur les nouveaux arrivants qui passent au second plan quand d'autres chevaliers se jettent dans la bataille, ce second plan n'étant par ailleurs jamais délaissé. L'attention du lecteur est au contraire parfois réorientée vers lui comme pour montrer que l'action ne cesse jamais, à aucun moment, même lorsque la voix conteuse se focalise sur autre chose. Il en résulte que le récit de l'affrontement des armées bretonne et romaine dégage à la fois une grande force et une énergie puissante puisque le regard, quel que soit l'endroit où il se pose, est toujours gratifié d'une belle action d'éclat, de l'image de chevaliers en plein effort[1]. L'accumulation des personnages au fil du récit prépare ainsi une toile de fond grandiose pour le final de l'affrontement. Alors que la plupart des corps de bataille se sont lancés dans la mêlée, restent les derniers corps de troupe respectivement dirigés par Théreüs et Arthur qui après quatre cents vers de récit épique, enfin, se rencontrent sur le champ de bataille. Arthur se lance le premier :

> Toute la terre crolle et muet
> De l'esfroi de sa compaignie,
> Et d'autre part lance baissie
> Vint l'empereres fierement.
> Ja i avra tornoiement !
> Thereüs et Arthur josterent,
> De lor lances tel se donerent,
> Ne porent les coux sostenir :
> A terre les covint venir.
> Pour secorre les .II. barons
> Vindrent poignant a esperons
> Plus de .X. mile chevaliers
> Armez sor lor coranz destriers. (v. 6781- 93)

Alors que la narration aurait pu s'épuiser depuis longtemps déjà à relater les mêmes coups portés par des dizaines d'actants pourvus de caractéristiques similaires, elle parvient à trouver de nouvelles ressources pour faire du duel entre Arthur et Théreüs l'acmé de l'épisode. Les notations habituelles (force des coups portés, rapidité et férocité des combattants, nombres impressionnants[2]) se complètent d'indications sensorielles (le tremblement du sol),

[1] Les pluriels employés, ainsi que les procédés de répétition, participent à cette démultiplication des gestes du combat. Voir également l'annexe « Le style "épique" de *Claris et Laris* », Corinne Pierreville, *Claris et Laris, somme romanesque…*, *op. cit.* p. 379-86.

[2] La voix conteuse ne prend d'ailleurs plus la peine de nommer les hommes entrant en jeu, pour un camp comme pour l'autre. Elle en cite quelques uns puis en mentionne d'autres « dont je ne puis nommer les noms v. 6801 », « Mes je n'en sai nommer les noms v. 6829. ». Il est vrai qu'à ce stade, où les Bretons ont prouvé leur force, l'identité des combattants n'a plus guère d'intérêt. On connaît la fin du conflit, leur action ne peut en modifier le cours, leurs noms ne méritent donc pas d'être connus.

d'émotions (l'effroi des hommes d'Arthur[1], l'exclamation de la voix conteuse), de titres prestigieux (Théreüs est d'abord introduit en qualité d'empereur, ce qui constitue une gradation dans le statut des combattants). La régularité avec laquelle les noms entrent en scène durant la bataille revêt après coup un intérêt particulier. Un lecteur qui se souvient de l'ordre des *batailles* et des places d'Arthur et de Théreüs, symétriques, en fin de listes liminaires[2], ne peut que guetter l'arrivée des chefs des deux armées dans le combat. De ce point de vue, l'égrainage des noms non seulement assure à la mêlée dans laquelle se jettent les chevaliers une structuration minimale, mais achemine aussi le récit de l'affrontement vers son acmé et sa résolution : l'entrée en scène des derniers corps de troupe, c'est-à-dire ceux menés par l'empereur romain et le roi breton.

La finesse de l'organisation du passage n'empêche pas quelques aménagements par rapport à la liste liminaire. De petites confusions affleurent çà et là, qui ne sont pas issues de l'interversion de noms, ou de l'invention de nouveaux anthroponymes pour pallier un défaut de mémoire. Il s'agit plutôt d'acclimater les noms de baptême de certains actants à leur environnement. Vers 6421 « Ladis de Lombardie » devient subitement « Ladas », v. 6428 « Datoi de Tabarie », dans la liste, devient « Dator » dans le combat, v. 6426 « Marbrins de Galilee » devient lors de son entrée en scène « Salabrins », sans doute par contamination avec « Salatree » situé juste au-dessus de lui dans le vers précédent. Dans un autre passage dont le fonctionnement est comparable, « Nabor » devient « Nabon », suite à un rapprochement avec « Alon » placé à côté de lui dans le vers : « Nabon et Alon s'adrecerent » (v. 3185). Dans le cotexte de cette association, d'autres apparaissent, formées de noms très proches, qui ont sans doute entraîné ailleurs une recherche de la même symétrie comme « Claris et Laris » (v. 3183), et « Donas et Madas » (v. 3175). Ces trois paires se trouvent au même endroit du vers, à son début, ce qui encourage encore l'effet de symétrie. D'autres modifications, concernant des noms placés à la rime, semblent liées aux exigences de la versification. Vers 3197 « Gaulidas » devient « Galidas » pour rimer avec « Alidas », au vers suivant. Ces effets de résonance et d'acclimatation rapprochent encore davantage des noms à la facture déjà comparable. Ces échanges font de la narration d'épisodes épiques, qui comptent une quantité

[1] Leurs réactions laissent entendre qu'ils se trouvent à cet instant en position de spectateur, un peu comme le lecteur qu'ils invitent en quelque sorte à se projeter dans le texte.

[2] Ce n'était pas du tout mon cas. Il m'a fallu deux ou trois lectures du passage avant de percevoir son organisation et je n'ai d'abord remarqué que le lien direct entre les listes et l'introduction des noms dans le récit de bataille. La conduite de l'épisode jusqu'à son acmé ne m'est apparue qu'une fois que j'en étais à la fin de l'analyse, rétrospectivement. Une enquête à rebours du texte a alors confirmé les hypothèses sur cet aspect de sa structure. La question se pose de savoir comment le lecteur médiéval pouvait quant à lui se repérer dans ses passages. Percevait-il les efforts d'organisation ? Mémorisait-il les noms au fil de la lecture/ de l'audition ? Rien en tout cas dans le manuscrit, dans l'ornement du texte ou des noms, ne guide la lecture.

de noms telle qu'ils tendent à se fondre les uns dans les autres, un jeu poétique[1]. Du côté des adversaires d'Arthur en particulier, auxquels les auteurs attribuent volontiers des noms dissyllabiques se terminant souvent par la consonne [s], cela produit, dans les passages saturés de noms, une sorte de bruissement à la lecture qui tend à dissoudre l'ensemble des noms dans un murmure général. Ces effets sonores soutiennent la tonalité épique du passage en donnant l'impression que l'adversaire se démultiplie à l'infini. Les modifications opérées sur certaines appellations qui donnent naissance à des anthroponymes en quelque sorte hybrides, façonnés à partir de plusieurs noms, nourrissent également cette sensation.

4. Un univers décadent

Madeleine Jeay observe que l'importance du motif de la liste en littérature en fait un support privilégié de la parodie et de la satire[2]. L'auteur des *Merveilles de Rigomer* illustre cette tendance, notamment dans la seconde partie de son roman, après que Gauvain a rassemblé les volontaires pour le seconder dans la libération de Lancelot[3]. Alors que dans *Claris et Laris*, *Floriant et Florete*, et *Melyador*, les listes admettent une valeur axiologique positive, celle formée par la compagnie de Gauvain est de nature plus ambiguë et peut, selon la façon dont on la lit, présenter le royaume arthurien sous un mauvais jour.

a) L'absence de sélection

La quantité de noms incorporés dans une liste est le plus souvent chargée d'un symbolisme particulier, notamment quand elle s'intéresse aux membres de la Table Ronde. Dans *Claris et Laris* comme dans *Floriant et Florete*, les noms arthuriens sont nombreux et leur abondance est le signe de la vitalité du monde breton. Elle témoigne de la vigueur et de l'épanouissement constant de la cour d'Arthur, ainsi que de la force des soutiens du roi, qui accourent de régions diverses et lointaines pour lui apporter leur aide. Dans *Melyador*, la liste de noms arthuriens ne compte que quelques héros :

> Environ ou .IX. ans ou .X.
> Avant que **li preus Lanselos,**
> **Melÿadus ne li rois Los,**
> **Guiron, Tristrans ne Galehaus,**
> **Gauwains, Yewains ne Perchevaus**
> **Ne chil de la Table Reonde**
> Fuissent cogneü en ce monde

[1] On peut imaginer que la lecture de ces passages, en particulier collective ou à demi silencieuse, devait être très plaisante.
[2] *Le Commerce des mots…*, *op. cit.* p. 42.
[3] La liste alors composée est présentée dans son intégralité p. 418-19.

Ne que de **Merlin** on euist
Cognissance ne c'on seuist
Nulle riens de ses prophesies,
Pluiseurs belles chevaleries
Avinrent en la Grant Bretagne (v. 28-39)

La faible quantité de noms indique une visée différente. Il s'agit moins dans le roman de Froissart de montrer l'étendue et la vitalité du royaume arthurien que son prestige. Il y est nettement moins présent que dans les romans de *Claris et Laris* et *Floriant et Florete* et les faits relatés se déroulent avant les prouesses des chevaliers nommés dans la liste. Leurs noms servent ainsi à cristalliser des faits qui n'apparaissent pas dans la diégèse mais dont le lecteur a parfaitement connaissance. Cette fonction emblématique est d'autant plus nette que les noms sont peu nombreux. La liste de Froissart fait preuve d'un certain élitisme dans le choix des héros retenus[1] comme si l'auteur ne désirait afficher au seuil de son roman que les noms les plus fameux. On remarque ainsi la présence de trois protagonistes de Chrétien de Troyes et de Gauvain, qui occupe un rôle notable aux côtés de deux d'entre eux. À ces héros primitifs du roman arthurien en langue vernaculaire s'ajoutent d'autres plus récents comme Guiron, Melÿadus et Galehaus, voire Tristran, rendu très populaire par le *Tristan en prose*. Quelle que soit l'envergure de la liste formée, elle occupe dans chacun de nos romans une fonction particulière et les noms retenus semblent l'avoir été pour servir au mieux la finalité de la liste. Ce constat ne s'applique pas au roman de *Rigomer* dans lequel elle fait plutôt office de fourre-tout.

Sa longueur de plus de quarante vers, qui dans certains contextes peut être un élément positif à mettre au crédit du monde arthurien, prend dans l'environnement développé dans *Les Merveilles de Rigomer* une orientation différente. La Table Ronde y paraît ouverte à l'excès, comme si elle avait perdu son exigence de qualité. On y trouve certes les grands noms de la compagnie d'Arthur mais aussi des chevaliers inconnus, ce qui n'est jamais le cas de nos autres romans, qui travaillent exclusivement des noms arthuriens reconnaissables, et d'autres dont la motivation laisse à désirer. La liste se clôt en effet sur « Jaidons qi sovent fu las/ En la voie d'armes porter/ Ains qu'il venist a Rigomer » (v. 7100). Les volontaires sont nombreux mais leur qualité est mise en cause. Sous l'apparence d'une liste ordinaire vouée à mettre en lumière la bravoure des hommes d'Arthur, l'auteur des *Merveilles de Rigomer*, par de petites insertions discrètes et urticantes, pervertit l'idéal breton. Le roman se montre satirique dès son prologue en rapportant le discours d'une demoiselle venue demander de l'aide à la cour

[1] Placer un nom dans une liste est le fruit d'une opération de sélection et lui donne donc un statut. Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *Fama* et les preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge », *La Renommée, Médiévales*, *op. cit.* p. 35-44.

d'Arthur. Celle-ci déplore la paresse dans laquelle Tintagel a sombré, suggérant par là que le renom jadis acquis s'est terni et que les vocations se sont émoussées :

> « Frans rois fait ele, a vos le di
> Et tous chiaus que je voi ci :
> On ne vos doit mie prisier
> Ne que la flor d'un cerisier.
> Tuit iestes torné a pereche.
> N'avés mais cure de proueche
> Fors seul que de vos encraissier.
> Avriés vos paour d'enraissier,
> Se vos aliés en autre terre,
> Por pris et por hounor conquerre ? » (v. 75- 84)

À mi-chemin du roman, au moment où se forme la compagnie dont Jaidon fait partie, alors que Lancelot et d'autres ont manifesté leur désir de restaurer l'ordre arthurien[1], la faiblesse dont la cour est accusée au début du récit demeure. Si la motivation de quelques uns ne suffit pas à rétablir l'image du royaume, c'est que le mal est plus grave qu'un simple accès de paresse. *Rigomer* met en scène une Table Ronde usée et marquée par le temps. La caractérisation de Jaidon, las de porter les armes, est l'exact inverse de celle de Taullas dans la longue liste que constitue Chrétien de Troyes dans *Érec et Énide* : « Taul[l]as/ Qui onques d'armes ne fu las » (v. 1728-29)[2]. Un siècle s'est écoulé entre la composition des deux textes et il semblerait que cet intervalle ait pesé sur l'univers fictionnel arthurien. L'auteur des *Merveilles de Rigomer* choisit en effet de ne pas mettre en scène un royaume intemporel comme on peut le rencontrer dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*. Un hôte de Lancelot, le roi de Dessemome, explique s'être rendu lui-même à la cour pour y demander conseil il y a quatorze ans (v. 4504), c'est-à-dire « mout a lonc tans » (v. 4503). Si la voix conteuse ne fait jamais mention du moindre signe de vieillesse concernant les chevaliers, cette remarque du roi de Dessemome suffit à faire peser sur eux le poids des ans[3]. Comme la caractérisation de Jaidon, le commentaire de Dessemome représente peu de mots dans l'ensemble du roman et n'est prononcé que par un personnage de second rang. L'usure est ainsi suggérée par des détails qu'une lecture rapide pourrait manquer. Ils suffisent pourtant, par leur présence

[1] Voir par exemple ce propos de Lancelot : « Ço est la fins : jo i morrai /U jo les mervelles verrai » (v. 1155- 66).
[2] Le vers de Chrétien de Troyes est en revanche repris à l'identique dans *Floriant et Florete* : « La quarte menoit rois Jonas/ Qui onques d'armes ne fu las » (v. 4735-36). Ce roman, comme celui de *Claris et Laris*, porte un regard nettement plus positif sur l'état du royaume breton.
[3] Il y a quelque chose de complexe dans *Les Merveilles de Rigomer* à ce sujet. D'une part, comme le montre la reprise du vers sur la lassitude des armes, le texte semble témoigner d'une décadence depuis les romans de Chrétien de Troyes. D'autre part, il ne faut pas oublier que dans les romans de l'auteur champenois on trouve aussi, déjà, une certaine lassitude. La sieste d'Arthur au début d'*Yvain* rappelle la paresse et le laisser-aller, certes plus général, critiqué au début de notre roman. *Les Merveilles de Rigomer* reprend certains traits champenois et les accentue, les aggrave. Sur le plan de l'héritage littéraire, le texte se situe dans une sorte de permanence. Sur le plan de l'intrigue, il abandonne en revanche cette stabilité pour montrer la dégénérescence accrue du royaume arthurien.

régulière, à teinter l'univers arthurien d'une forme de mélancolie qui pose un nouvel éclairage sur certains de ses éléments récurrents.

Certains procédés des listes prennent une coloration particulière à la lumière des éléments précédents. L'ampleur de la liste, surtout quand celle-ci se clôt sur la mention d'un être dont la vocation s'est ternie, devient le signe d'une communauté aux contours indistincts. Alors que d'autres auteurs prennent soin d'aérer les énumérations de personnages qui ornent leurs textes à l'aide d'expansions du nom ou de remarques qui séparent un peu les nombreux noms propres les uns des autres, celui des *Merveilles de Rigomer* choisit de donner à sa liste une grande densité. Seuls trois commentaires peuvent être relevés le long des quarante vers qui présentent la compagnie. Ceux-ci sont supposés, comme nous l'avons constaté dans tous les extraits étudiés jusqu'ici, vanter les mérites des combattants. Sur les trois expansions relevées, deux jouent effectivement ce rôle[1], la dernière, enrichissant le nom de « Jaidon », déjoue le procédé.

La faible mise en valeur des personnages tient aussi au rythme avec lequel les anthroponymes se succèdent. Égrainés les uns à la suite des autres presque sans trêve, les chevaliers d'Arthur perdent leur individualité[2]. Les expansions du nom n'ont pas seulement vocation à assouplir les listes et faire l'éloge des hommes qui les composent. Elles servent aussi, en tentant de les caractériser[3], à les distinguer les uns des autres. En l'occurrence, la rapidité avec laquelle la voix conteuse cite les noms empêche cet effet de se développer. La présence de doublons, comme les quatre Yvain, accroît encore l'impression que les personnages mis en scène sont tous un peu les mêmes, et se présentent finalement comme la simple déclinaison, sans autre motif que celui de gonfler les rangs, du type du chevalier errant. Le fait que la plupart des actants cités ne s'illustrent jamais ailleurs dans la narration accentue ce constat. Comme le caractère artificiel et dérisoire de cette énumération tend à donner l'impression que le procédé est travaillé par la parodie, la communauté décrite à travers ce passage perd en cohérence et en authenticité. La compagnie arthurienne possède de

[1] « Si vint li Chevaliers au Cor / Et li Vallés au Ciercle d'Or, /Cil a le Cote Mal Taillie:/ *Par aus enforce li maisnie.* » (v.7072-76) ; « Yvains, li Aoutres, i vint, /*Qui mout noblement se maintint.* » (v. 7085-86).

[2] Voir Marceline Laparra, « *L'Homme qui rit* ou la subversion de l'ordre féodal littératien par la parole révolutionnaire du peuple », *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.* p. 233-45. La critique montre en quoi la liste peut admettre une fonction polémique en désincarnant les personnages qui la composent, des Lords dans son exemple.

[3] Les expansions du nom présentes dans les listes sont très stéréotypées et se ressemblent toutes. La particularisation des personnages n'est donc qu'une illusion. L'effet produit, même s'il est trompeur, importe cependant, surtout dans les textes où tous les personnages n'ont pas l'occasion de se distinguer dans l'intrigue.

fait elle aussi quelque chose de factice, de bancal, malgré la bonne volonté de certains chevaliers[1].

b) Sclérose du monde arthurien et dilution du personnel

Le sentiment d'un dérèglement se confirme lorsque les actants mobilisés dans la liste doivent être mis en mouvement par le récit. On a déjà noté que l'auteur ne cherche pas à utiliser tous les personnages qu'il compte dans la compagnie. Ce trait n'explique pas à lui seul la faible portée de la liste sur la narration. À l'intérieur de l'univers diégétique, un personnage bloque lui aussi la construction d'une véritable communauté et sabote l'élan pourtant louable qui avait mis en mouvement un nombre conséquent de chevaliers. Arthur, dont la fonction est pourtant de veiller à ce que ses hommes accomplissent leur devoir en propageant les valeurs courtoises au-delà de la cour, refuse de laisser partir les chevaliers :

> Quant çou veoit li rois Artus,
> Par grant ire et par mautalent
> En a juré un sairement,
> Se nus oltre son gré i va,
> Que jamais ne repaiera
> En son päis et en sa terre,
> Bien voist aillors son esploi querre;
> Car s'il le puet tenir u prendre,
> Il le fera ardoir u pendre.
> « Comment, diauble! por un cors
> Esvuidera tote ma cors
> De ma millor chevalerie!
> Autant ne m'en demore mie,
> Se jou [Lancelot tant n'amaise,]
> Nesun aler n'en i laisaise;
> Car çou est tot paine pierdue:
> Ja ne venrés sans revenue. » (v. 7113-28)

Les volontaires, fort nombreux, sont sur le point selon la voix conteuse de priver la cour du roi de plus de cinq cents chevaliers (v. 7110-11), ce qui lui paraît démesuré pour secourir un seul homme, Lancelot, prisonnier dans les geôles de Rigomer. L'esprit de compagnonnage qui guide le rassemblement des hommes dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete* qui se déplacent en nombre pour former des armées grandioses, en soutien parfois à seul personnage[2], n'a pas cours dans *Les Merveilles de Rigomer*. Il est même mis à mal par celui-là même qui met ses troupes en mouvement et appelle à lui tous les soutiens possibles dans les autres romans. Loin d'encourager ses hommes à partir en quête, il les menace de la peine capitale s'ils osent revenir dans le royaume après l'avoir abandonné. La légendaire force

[1] À la suite des chevaliers cités, des anonymes se proposent encore, dont ne connaît ni le nombre ni les noms, pour accompagner Gauvain « Cui il en poist ne qui en groigne » (v. 7108).
[2] Dans *Floriant et Florete*, l'armée d'Arthur se déplace pour aider Floriant à renverser Maragot (v. 3252 *sqq*.).

centripète de la cour arthurienne, qui attire à elle les êtres les plus démunis comme les plus talentueux, s'est développée au point de faire de la cour d'Arthur un centre de gravité dont on ne peut plus s'éloigner.

Ce n'est qu'au terme d'une négociation avec son neveu[1] qu'Arthur accepte enfin que se mette en route la compagnie finalement constituée de « sisante chevaliers ii mains » (v. 7163). Alors que les autres textes cherchent plutôt à produire des comptes ronds et donnent ainsi des expéditions arthuriennes une image policée et organisée, *Les Merveilles de Rigomer* se distingue encore par son esthétique du décalage. Un compte nous est bien donné, faisant suite à la longue énumération de personnages, mais cet enchaînement souligne à l'inverse des autres récits la décrépitude de la *maisnie* bretonne. Que le compte soit imparfait indique l'opiniâtreté et le ridicule avec lequel la négociation a lieu. Il s'en est fallu de peu que la compagnie atteigne soixante hommes. Les deux unités manquantes donnent l'impression d'une discussion de marchands de tapis, d'une compagnie obtenue au rabais, quand l'idéologie arthurienne exigerait au contraire du roi qu'il fasse preuve de prodigalité. Le fait que la négociation s'arrête à un nombre aussi ridicule alors que la cour d'Arthur, si l'on en croit son propre discours, compte plusieurs centaines de chevaliers, accentue cette image d'un souverain capricieux et colérique.

La formulation adoptée par la voix conteuse accroît encore le sentiment d'une Table Ronde en décomposition. Préciser que la compagnie se constitue de cinquante-huit hommes reviendrait au même dans les faits, mais l'impression produite par l'expression « sisante deux mains » est bien plus forte. Elle ajoute à l'imprécision du nombre une opération de soustraction qui n'a rien de valorisant. Loin de chercher à mettre en lumière les qualités de la compagnie, comme la spontanéité avec laquelle les chevaliers se sont ralliés à Gauvain, la voix conteuse, par ses choix lexicologiques, insiste plutôt sur ses défauts et contribue à la disqualifier avant même son départ en quête. Ce regard critique s'aggrave une fois les chevaliers en route vers Rigomer. À chaque aventure particulière, lorsqu'un homme s'éloigne du groupe pour vivre la quête secondaire qui lui est dévolue, la voix conteuse poursuit l'opération de soustraction[2]. Gauvain est ainsi le premier à quitter la compagnie dont il avait pourtant pris la tête :

[1] V. 7110-41.

[2] Sur les comptes tenus dans ce roman voir Christine Ferlampin-Acher, « La Table Ronde dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit. Voir également Umberto, *Vertige de la liste*, *op. cit.* p. 133-134. L'auteur explique que le procédé de l'*enumeratio*, très fréquent au Moyen Âge, peut aussi bien s'organiser en « *incrementum* », et comporter un « *climax* », une « *gradatio* », qu'en « *decrementum* ». L'auteur des *Merveilles de Rigomer* choisit manifestement la seconde option.

Lor s'en vont **li .1vij.,**
Mais encor n'ont il mie fet
Lor mesage jusqu'en la fin. (v. 7469- 71)

Le groupe poursuit sans lui. Sagremor part le second :

Si averai parlé premiers
Des **.lvj. chevaliers**
Qui sont errant vers Rigomer. (v. 7985-87)

Puis Engrevain fait descendre l'effectif à cinquante-cinq :

Des **.lv. compaignons**
Dont nos avons öi les nons
Vos aconteromes ançois
En nostre langage françois. (v. 8437-40)

La voix conteuse raconte l'histoire de Bliobleheris sans revenir à ses comptes, qu'elle reprend après l'aventure d'Yvain : « Or dirons des **.1. trois** » (v. 8861). Gaudin le Brun s'éloigne ensuite et « A Rigomer s'en va tous seus » (v. 9099). Ils ne sont plus que « .1. deus. » (v. 9100). La narration s'intéresse alors à Cligès :

De la maisnie de Bretons.
Encor furent .1. et doi,
Dont dire et aconter vos doi
Mais el demain a miedi
Des .1. et deus dont jo di
Se departi par grant orguel
Uns vasaus dont dire vos vel :
Clicés qui de Grese fu nes. (v. 9106- 12)

La répétition du compte, déjà précisé quelques vers plus hauts au terme de l'aventure de Gaudin le Brun, insiste sur la diminution de la compagnie qui se restreint un peu plus à chaque nouvel épisode. Vient enfin le tour de Guaheriet :

Cligés n'i vaut plus demorer,
Se voie aquelt vers Rigomer.
Et dirons des **.1. et un,**
Tot chevaucent et blont et brun.
Et Waheriés se parti
Des autres par un samedi. (v. 9490-95)

Le compte aurait dû être rond au moment où les hommes d'Arthur arrivent aux portes de Rigomer (v. 9831 *sqq*.), immédiatement après la narration successive de ces aventures individuelles. La voix conteuse s'est trompée dans ses calculs puisqu'ils sont d'après elle à ce moment de l'intrigue « dusque a [.1. et] .i. » (v. 9834). Il demeure que le second souffle qui marquait le début de la seconde partie du roman après l'échec de Lancelot, et qui devait inaugurer un nouveau départ pour le roman comme pour la communauté arthurienne, s'est éteint. Le déclin du groupe, faisant écho au désenchantement qui semble peser sur la cour

bretonne depuis le début du récit, peut laisser entendre que la réussite de la quête sera plus complexe que prévu[1]. En effet, outre le sentiment de déréliction que procure le compte à rebours de la voix conteuse, le fait que les hommes se dispersent dès les premiers moments de leur cheminement donne l'impression que le récit tout entier de désagrège. Au lieu de structurer la narration et de lui permettre de tendre de façon dynamique jusqu'à la résolution des problèmes posés au fil du roman, le décompte freine au contraire la bonne marche du récit. Tout se passe comme si la volonté des hommes était condamnée à se dissiper bien avant leur entrée sur le territoire de Rigomer. Que le meneur de la compagnie s'écarte le premier est significatif. Il apparaît dans un premier temps que le neveu ne vaut guère mieux que son oncle. Les sept autres chevaliers qui bénéficient d'une aventure particulière sont aussi de fameux héros, et parmi les plus connus de la liste. Leur départ est donc aussi lourd de sens. Qu'il ait été difficile de quitter la cour n'est pas la seule entrave au succès de la quête. Il faudrait pour mener à bien la mission qui leur a été confiée que les hommes parviennent à s'unir pour tendre vers un même but. *Les Merveilles de Rigomer* s'oppose parfaitement de ce point de vue à *Claris et Laris*, autre roman à quêtes multiples dont la structure peut, à première vue, paraître assez proche[2].

Les décomptes scrupuleux de *Claris et Laris* montrent, comme nous l'avons vu, la nature de la Table Ronde qui chercher toujours à se reconstituer en compagnie. Les comptes vont croissant depuis la séparation organisée des personnages, qui se répartissent de manière rationnelle les zones géographiques où chercher leur acolyte enlevé jusqu'à la réunification du groupe. Les nombres se succèdent jusqu'à ce que chacun, ayant vécu son aventure particulière et prouvé sa valeur, justifie sa place dans la compagnie. L'aventure d'un seul, Laris emprisonné, devient ainsi l'affaire de tous et le moyen pour chaque membre du groupe de confirmer son implication et les liens qui l'unissent aux autres. L'effet obtenu est inverse dans *Les Merveilles de Rigomer*. Partis ensemble, comme un seul homme, les chevaliers se séparent spontanément et de manière anarchique. Certains même, comme Cligès, s'éloignent des autres « par grant orguel » (v. 9110). La construction réfléchie des verbes employés, « se partir » et « se departir », peut souligner la décision égoïste qui préside au départ de chaque chevalier.

[1] Comparé à la compagnie mise en scène dans la *Queste*, dont seulement trois chevaliers mènent à bien leur mission, le groupe constitué dans le roman de *Rigomer* ne s'en tire pas si mal. Voir *La Queste du Saint Graal, Roman en prose du XIII^e siècle…, op. cit.*

[2] Voir Douglas Kelly, « Multiple quests in French verse romance : *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », art. cit.

Tandis que chacun tend vers une destinée commune dans *Claris et Laris*, ce que souligne la voix conteuse en nous annonçant à l'avance, par l'entremise de Merlin, la manière dont les hommes vont se retrouver à la libération de Laris, la visée première de la compagnie dans *Les Merveilles de Rigomer*, libérer Lancelot et mettre fin aux enchantements de Rigomer, paraît avoir sombré dans l'oubli. La *conjointure* dans *Les Merveilles de Rigomer* serait ainsi plutôt une *disjointure*. Le récit montre bien les péripéties vécues simultanément par plusieurs chevaliers mais sans prendre le temps d'aller jusqu'au bout de chacune d'elle de manière à ce que l'on sache exactement où en est chaque personnage. Les individus mis en scène dans *Claris et Laris* voient la fin de leur aventure arriver quand ils ne peuvent plus progresser[1] dans l'intrigue, où quand les retrouvailles avec un ou plusieurs membres du groupe initial marquent le terme de l'errance. Ceux mis en lumière dans *Les Merveilles de Rigomer* poursuivent simplement leur route seuls, comme Lancelot avant eux. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, nous apprenons plus tard qu'ils ont échoué et se retrouvent, comme leur prédécesseur, emprisonnés à Rigomer. Le reste du groupe reste solidaire, mais seuls quelques noms sont donnés quand l'ensemble de la troupe prend pourtant part à l'action : ceux de Keu, Érec, et Ider notamment. Quelques uns suffisent ainsi à représenter l'ensemble de la compagnie. Les inconnus de la liste liminaire deviennent des anonymes, suggérés dans le texte par la citation de quelques chevaliers mieux connus.

Alors que la voix conteuse de *Claris et Laris* ne perd la trace d'aucun des chevaliers, celle des *Merveilles de Rigomer* semble faire peu de cas des hommes que le récit met en mouvement. Deux solutions s'offrent finalement à ceux qui sont parvenus à quitter la cour du roi : faire cavalier seul et échouer, ou rester parmi le groupe et sombrer dans l'anonymat. L'intégrité de la Table Ronde s'en trouve malmenée. Le parallèle s'impose de ce point de vue avec bon nombre de personnages secondaires et de figurants. Tous ceux qui se sont approchés de Rigomer avec le désir de la conquérir et qui ont pu en revenir portent les stigmates de leur séjour. La mutilation varie : perte d'un œil, d'un membre, grave blessure. À ce stade de l'aventure, déjà amputée de Lancelot, la compagnie d'Arthur ressemble de plus en plus aux estropiés que ses hommes rencontrent sur leur chemin.

[1] Plusieurs ont été pris par le geôlier de Laris dans leur tentative de le retrouver, dont Agravain, Guerrehés, Brandalis, Karadoc, Le Laid Hardi, Lucan le Bouteiller.

C. Le nom dans les rouages du récit

1. Le nom : déclencheur et finalité de l'aventure

Le nom propre, en tant qu'il est intimement lié à l'identité du personnage, est un élément moteur de l'intrigue de nos romans. Ceux-ci mettent en scène des personnages d'expérience et d'âge différents partageant la même volonté de faire leurs preuves et d'augmenter leur renom. L'initiation[1] de ces chevaliers n'emprunte pas la même voie dans tous les récits. Les débuts en particulier varient considérablement d'un texte à l'autre. Floriant ne connaît tout d'abord ni son nom ni celui de son père et a été élevé par un être qui n'a pas souhaité lui révélé ces informations avant son départ pour la cour d'Arthur. Claris, Laris, et Cristal quittent leur terre natale avec le soutien de leur entourage et désirent simplement, confiants en leur jeune talent, éprouver leur habileté aux armes. Melyador masque son identité pour pouvoir partir en quête et abandonne sa famille à ses inquiétudes. Lancelot et Gauvain, quant à eux, loin d'être de jeunes débutants, partent en quête forts d'un renom ayant déjà dépassé les frontières. La part d'initiation, moins évidente dans *Les Merveilles de Rigomer*, est à chercher ailleurs que dans l'expérience des armes, déjà acquise de longue date par ces deux héros. Que le personnage doive le découvrir, le faire reconnaître par autrui et le faire diffuser, ou le rénover et le réinvestir, son nom constitue une entrée essentielle pour comprendre son histoire et la manière dont l'auteur choisit de la mettre en récit. Le nom propre peut à ce titre être étudié aussi bien pour ce qu'il dit du héros que pour ce qu'il révèle des techniques narratives employées.

Indépendamment de sa place dans le parcours des personnages principaux, le nom propre alimente plusieurs scènes topiques du roman courtois. Il est alors au cœur de péripéties concernant aussi bien les protagonistes que des personnages secondaires ou des figurants. Ces épisodes, généralement courts et qui ne sont pas nécessairement liés à la quête principale, exploitent le nom propre de façon variée. Le nom peut être dissimulé par un personnage. La scène nous est alors décrite du point de vue de l'actant qui préserve son identité ou, à l'inverse, du point de vue de ceux qu'il rencontre et qui s'interrogent à son sujet. Le nom peut être au contraire exhibé avec fierté. Révélé avec enthousiasme par son référent chaque fois qu'on lui en donne l'occasion, il peut jouer quelques tours et nourrir des revirements de situation qui dynamisent l'intrigue. Il arrive fréquemment qu'un hôte discourtois, apprenant

[1] Voir Simone Vierne, *Rite, Roman, initiation*, seconde édition revue et augmentée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

qu'il héberge un être fameux, décide finalement de s'adoucir. Mais le renversement opère aussi dans l'autre sens. Certains chevaliers trop heureux de se vanter de leurs exploits subissent parfois le courroux du propriétaire des lieux qui n'est autre, par le plus grand des hasards, qu'un proche ou un parent de l'adversaire précédemment vaincu. D'autres scènes encore, moins fréquentes, sont à repérer. Le nom propre nourrit quelques beaux passages d'amour. Celui de l'être chéri se trouve doté d'un pouvoir tout particulier et le simple fait de le proférer, en l'absence même de son référent, peut influer sur le cours des choses et la santé des êtres. Les épisodes de *mesconnaissance* et de quiproquo, lorsqu'un personnage fait l'objet d'une erreur d'identification, font également partie des scènes construites autour des noms propres. Parfois traitées avec légèreté et sources de comique, elles peuvent aussi entraîner de lourdes conséquences.

La plupart des scènes construites autour du nom propre sont aisément repérables dans les différents romans qui composent le corpus. Quelle que soit leur envergure au sein de l'intrigue, elles conservent des caractéristiques similaires tout en admettant parfois, selon les œuvres et selon les contextes dans lesquelles elles apparaissent, une signification ou une portée différente. Elles peuvent être pour ces raisons étudiées en tant que motifs[1]. Pour Jean-Jacques Vincensini, un motif est avant tout une « entité virtuelle »[2] que l'on ne rencontre jamais en l'état dans les textes. Ceux-ci n'en donnent à chaque fois qu'une réalisation possible, libre d'ajouter ou de retrancher des éléments au modèle. Il importe ainsi de garder à l'esprit l'« inévitable non-conformité entre la variété des occurrences de motifs (et de leur intitulé), d'une part, et les caractères nécessairement réducteurs du modèle qui les définit, d'autre part »[3]. L'enjeu de notre analyse est donc double. Il s'agit, pour chaque motif identifié, d'en proposer une définition à partir des données constantes présentes dans chacune de ses réalisations dans le corpus[4], et simultanément de préciser les spécificités de son emploi, au moyen cette fois d'éléments divergents et éventuellement propres à un texte ou un contexte précis. La difficulté essentielle de cette entreprise tient à ce que les péripéties alimentées par

[1] Voir Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, « fac. », 2000 ; *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1996 ; Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers, XII^e^-XIII^e^ siècles*, Genève, Droz, 1992.
[2] Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval, op. cit.* p. 58.
[3] *Ibid*. p. 59.
[4] Il faudrait, pour bien faire, étendre l'étude à un corpus plus large de manière à prendre en compte le plus d'occurrences possibles. Nos cinq romans suffisent la plupart du temps à fournir plusieurs occurrences de scènes similaires, parfois même à l'intérieur d'un même texte, mais la comparaison gagnerait à être étendue. Les travaux de Florence Plet-Nicolas sur le *Tristan en prose* permettront dans un premier temps de constituer un contre-point à notre corpus en vers.

le nom propre, tout en faisant partie du matériel roulant du roman d'aventure[1] et des centres d'intérêt habituels de la critique, ne bénéficient d'aucune synthèse[2]. Les scènes étudiées, *topoi* pour la plupart d'entre telles, n'ont pour autant pas véritablement fait l'objet d'un travail de définition. L'intérêt de l'étude est aussi d'entamer une réflexion en ce sens. Poursuivant sa définition du motif, Jean-Jacques Vincensini explique qu'il s'analyse en deux temps et distingue d'abord l'élément figuratif invariant : « assurant la reconnaissance du motif, il reste valide et discernable quelles que soient les expressions particulières qui le manifestent »[3]. Ces « figures », multiples au sein d'un motif, sont organisées en « parcours »[4]. Vient ensuite le thème du motif[5], également constant, moins manifeste que les figures, qui lui donne une « véritable "visée" sémantique»[6]. L'enjeu, une fois les éléments invariants repérés dans les différentes scènes, est donc aussi d'en analyser l'enchaînement pour repérer des séquences de figures redondantes, puis d'en dégager les thèmes. Un écueil appelle toutefois à la prudence selon Jean-Jacques Vincensini. Des motifs qu'il qualifie de « cousins » ne doivent pas être confondus avec les motifs identifiés[7]. De telles parentés existent certainement dans notre corpus et il n'est pas toujours facile de savoir, au cours de la comparaison de deux scènes proches, si elles constituent deux actualisations d'un même modèle, ou deux réalisations particulières de deux modèles proches mais distincts. Notre étude étant limitée par le nombre des romans du corpus, nous ne saurions affirmer avec certitude à partir de quelle variation un nouveau modèle de motif doit être identifié. Nous laissons de côté pour le moment cette question des motifs parallèles ou cousins, et choisissons de nous concentrer sur les données topiques employées dans nos textes, sans chercher davantage à déterminer lesquelles peuvent dériver d'autres, ou lesquelles ont pu donner naissance aux autres[8].

a) Le nom objet de quête : le motif de l'initiation

Partons d'un premier ensemble de scènes intimement liées au parcours du héros et qui nécessitent de ce fait d'être pensées comme un tout. Elles entretiennent également des liens

[1] Nous employons cette expression avec hésitation. Il faudrait voir la place du nom propre et la présence et les caractéristiques d'éventuels motifs dans des romans d'autre facture, notamment le roman réaliste et le roman antique. Nous évitons pour cette raison pour le moment de parler de matériel roulant du roman médiéval en général.
[2] Nous renvoyons au panorama bibliographique dressé en début d'introduction.
[3] Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, *op. cit.* p. 59.
[4] *Ibid.* p. 61 *sqq.* Voir par exemple le scénario du don contraignant analysé par l'auteur : 4 figures s'enchaînent, en deux parcours : 1 : demande non qualifiée contraignante, 2 : acceptation inconditionnelle contrainte, 3 : révélation du contenu de la requête, 4 : octroi du don pragmatique (p. 65-68).
[5] Un motif peut admettre un ou plusieurs thèmes.
[6] *Ibid.* p. 68 *sqq.*
[7] *Ibid.* p. 67.
[8] Une telle tâche demanderait de prendre aussi en compte de manière systématique les romans antérieurs.

étroits avec la structure des quêtes principales de nos romans, focalisées sur un ou plusieurs protagonistes ayant des profils comparables. Nos cinq romans ont en commun de mettre en scène des chevaliers qui ont quitté leur cour d'origine pour faire leurs preuves en se confrontant à un certain nombre d'aventures[1]. Sur ces cinq romans, seuls quatre élisent de jeunes héros, *Les Merveilles de Rigomer* choisissant de ne mettre en scène que des chevaliers arthuriens fameux et rompus à l'exercice. Nous le laissons pour cette raison de côté dans ce chapitre, bien que certains éléments de son intrigue puissent aussi être envisagés comme les étapes d'une initiation[2].

(1) Validité et limites de l'idée d'initiation

Dans les quatre autres romans, *Floriant et Florete*, *Claris et Laris*, *Cristal et Clarie*, et *Melyador*, se trouvent associés la jeunesse des personnages principaux et l'exigence d'un « dépassement »[3] qui doit aboutir à l'acquisition de nouvelles connaissances et compétences. Il s'agit en ce sens d'une « aventure personnelle »[4], qui ne peut s'accomplir qu'en dehors du monde quotidien. Daniel Poirion rapproche d'abord ce type de trajectoire du genre hagiographique avant de le lier finalement au modèle initiatique du conte[5]. Cette filiation générique permet d'affiner l'idée de dépassement. Un conte ne peut être considéré comme achevé que si son protagoniste a subi un changement d'état, vécu une évolution. Sa clôture implique aussi que le désordre ou le déséquilibre à l'origine du départ du personnage principal ait pu être corrigé. La dynamique du conte repose ainsi à la fois sur une idée de bouclage, le récit tendant à ramener le héros à un équilibre initial perdu, et sur un développement linéaire, marquant le progrès du protagoniste depuis le début de son histoire[6]. Les quatre récits suivent une progression de ce type. Cristal voit en rêve le visage d'une jeune femme dont il s'éprend immédiatement et qu'il décide de tenter de retrouver. Il quitte à cette occasion la cour tenue par son père, Arimodas, roi de « Zuave ». Au terme de la quête, les souffrances amoureuses de l'époux de Clarie, qui l'avaient poussé à partir à l'aventure, se sont apaisées. Le héros s'est

[1] Voir Daniel Poirion, « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1988, 40, p. 111-127. Sur la notion d'aventure voir aussi Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant…*, *op. cit.* et Philippe Ménard, « Réflexions sur les coutumes dans les romans arthuriens », *"Por le soie amisté"…*, *op. cit.*, p. 357- 370, en particulier p. 362.
[2] Celle-ci nous paraît se développer sur un mode parodique. Nous l'envisageons comme un moyen de rénover le modèle de la quête initiatrice. Voir p. 532 *sqq.*
[3] Daniel Poirion, « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », art. cit. p.115.
[4] *Id.*
[5] *Ibid.* p. 116-117 et 120. Sur le conte voir Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1997, et pour une approche de cette forme littéraire au Moyen Âge, Michel Zink et Xavier Ravier (dir.), *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge…*, *op. cit.*
[6] Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, *op. cit.*

enrichi en route de la découverte de l'amour, dont il ignorait l'existence au début du récit. Melyador abandonne en secret la cour du duc Patris son père pour participer sans que ses proches le sachent à la quête organisée par Hermondine. Malgré l'inachèvement du roman, nous savons qu'il est parvenu à vaincre tous ses concurrents et à gagner la main d'Hermondine. Sa famille redécouvre ainsi le fils qui l'avait délaissée adoubé par Arthur en personne, chéri du public de la quête, et marié avec une demoiselle de haut rang.

Les deux autres romans, tout en conservant la même structure générale, la remanient quelque peu. *Claris et Laris* choisit de narrer l'initiation conjointe de deux amis. Le parcours attendu est ainsi dédoublé. La décision de quitter la cour de Gascogne émane de Claris, qui souhaite étouffer l'amour qu'il éprouve pour sa reine, et qui dissimule pendant longtemps ses sentiments et la cause de leur départ à son camarade. Le terme de leurs aventures survient lorsque tous deux ont fait la preuve de leur bravoure et une fois qu'ils ont pu chacun de leur côté faire l'apprentissage de l'amour courtois, Claris avec Lydaine, sa reine, dont le mari décède au cours du roman, et Laris avec Marine, sœur d'Yvain, qu'il ne rencontre à la différence de son ami qu'une fois sur les chemins de l'aventure. Partis jeunes garçons, tous deux achèvent leur parcours en étant souverains.

La particularité de *Floriant et Florete* réside dans les multiples déracinements que connaît le héros avant de se lancer véritablement dans la quête principale. Floriant s'éloigne une première fois, indirectement, de sa cour d'origine. Après l'assassinat de son père et pour échapper aux menaces de Maragot, sa mère quitte la cour de Palerme enceinte et attend la naissance de Floriant à Monreale, sous la protection de son confident Omer. Le petit est ravi alors qu'il est nourrisson, ce qui constitue une seconde rupture, pour être élevé par Morgane à Mongibel jusqu'à ses quinze ans. Elle l'adoube puis l'envoie à la cour d'Arthur acquérir de l'expérience, troisième séparation pour le jeune Floriant alors adolescent, avant son véritable départ en quête. Le récit de son initiation ne débute qu'à ce moment, la formation dispensée auprès de Morgane étant résumée en quelques vers :

> Morgains, qui de son cuer l'ama,
> A .J. mestre le commanda
> Qui les .VIJ. ars li a apris,
> Molt i a grant entente mis.
> Aprés des tables li aprent,
> Et des eschés tot ensement,
> Comment on doit son jeu garder
> Et son aversaire mater.
> De chiens, d'oisiaus et de riviere,
> Li aprist toute la maniere.
> Toute riens qu'apent a franc home
> Li a apris, ce est la sonme.
> Dedens .VIIJ. anz fu bien apris.

Or en ot .XV, ce m'est vis,
Et il l'a molt bien retenu. (v. 753-67)

À la fin du roman, Floriant a vengé son père, reconquis le trône de Sicile, épousé la fille de l'empereur Philimenis, et donné naissance à un héritier. Il a poursuivi son éducation dans le domaine des armes ainsi qu'en amour, comme les autres héros du corpus. Si l'on s'en tient à ces éléments généraux, la trajectoire suivie par les protagonistes de nos romans s'apparente bien à une initiation. On remarque cependant que certains traits définitoires du parcours initiatique sont retravaillés par les textes. Tous proposent une dynamique générale similaire, mais la seule comparaison des situations initiales et finales des différents personnages principaux suffit à montrer qu'il peut y avoir du jeu entre le modèle du conte initiatique et la réalisation qu'en proposent nos quatre romans. La figure de la rupture avec l'environnement natal, par exemple, s'exprime de manière variée dans chacun de nos textes. La séparation du héros d'avec son lieu de naissance est démultipliée dans *Floriant et Florete* et rejouée trois fois, elle se fonde sur un beau rêve dont le héros se met en quête dans *Cristal et Clarie*, sur une expérience douloureuse que l'on cherche au contraire à fuir dans *Claris et Laris*, sur une ambition tenue secrète dans *Melyador*. Ces divergences, nées d'un examen pour le moment élémentaire des textes, montrent déjà quelle variété peut se cacher sous des intrigues apparemment proches. La suite de l'analyse cherche à mettre en évidence cette variété sous toutes ses formes ainsi que, le cas échéant, les points de contacts entre les différents romans. Nous suivons la progression de la narration dans chaque récit.

Le motif de l'initiation tel qu'il est mis en œuvre dans nos romans présente la particularité de commencer après l'enfance[1] des héros. Celle-ci est systématiquement passée sous silence. Les premières années de Floriant, les seules au sujet desquelles nous ayons quelques informations, sont condensées en deux courts passages : sa naissance et son enlèvement par les fées (v. 532-573), puis son éducation (v. 753-67). Le premier passage, formé de discours rapportés, prend le temps de rendre compte de la douleur et de l'angoisse de la mère sur le point d'accoucher et de l'enthousiasme des fées devant le nourrisson :

« Compaignes, fet ele, entendez !
Cist enfes que vous ci veez
Sera encor bons chevaliers,
Li plus hardis et li plis fiers,
Li plus sages, li mius apris.
Certes, il ert de si grant pris
Q'en toute l'empire de Rome
Ne trouvera on si preudome.

[1] Elles sont pourtant présentes dans la littérature arthurienne. Voir Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Enfances arthuriennes*, Actes du colloque de Rennes de 2003, Orléans, Paradigme, 2006.

– Par Dieu, dame, car l'emportons,
Font les autres, si en alons,
Des qu'il iert de tel renoumee ! » (v. 555-565)

Le second, d'une taille comparable, est en revanche constitué d'un récit rapide et dense de la formation de Floriant. Si l'auteur s'attache à rendre compte de la tragédie qui frappe la reine de Sicile, condamnée à donner naissance à son fils une nuit en pleine forêt pourchassée par Maragot, produisant une des scènes les plus dramatiques du roman, on constate que les éléments portant directement sur la bonne nature du jeune homme et sur son épanouissement, loin d'intégrer la peinture détaillée d'une enfance idyllique, ne visent qu'à donner une assise à la suite du récit. Alors que le discours de la mère met en lumière la gravité de l'instant, celui de Morgane et de ses amies, ainsi que la description des apprentissages de Floriant ont manifestement pour but de préparer le lecteur aux exploits à venir. Que le nom de Floriant apparaisse dans le texte pour la première fois après la révélation de son destin par Morgane, donné par les fées, en est le signe :

Vers Mongibel s'acheminerent
Quar s'estoit lor mestre chastel.
Molt sont lies du damoisel,
Atant l'emportent au moustier,
Sel font lever et baptisier :
Florïant le font apeler. (v. 568-73)

Le nom de l'enfant, en écho à l'annonce faite par les fées, relève de la paronomase. Sans que l'expression soit prononcée, il est clair que l'homme que le nourrisson est appelé à devenir appartient à la *flor de chevalerie*. Cette prophétie formulée par des êtres merveilleux alors que l'enfant est sans identité se trouve ainsi enclose dans le radical de son nom. Au moment où il s'apprête à faire son entrée en tant que personnage à part entière, bientôt héros de ses propres aventures, nous savons alors déjà de Floriant qu'il est destiné à réaliser de grands desseins et que cette noblesse morale, détectée par Morgane alors qu'il vient de naître, a trouvé à s'exprimer par une grande beauté physique :

Et quant il ot .VIJ. anz passez,
Molt par fu biaus et acesmez :
Les ieux ot vairs comme faucons,
Ses nés n'iert trop cors ne trop lons,
Blanche et vermeille avoit la face,
Plus clere que cristaux ne glace,
Sorcis brunez, haus et voltis,
Menus dens blanz, menton faitis,
Les cheveux blanz recercelez
Comme s'il fussent tuit dorez,
Droites espaules, beles rains,
Les braz bien fes, blanches les mains,
Les fois lons, grailles et menus ;
Parmi le pis fu bien menbrus,

Grailet par flans, costez traitis,
Droites jambes, les piés voltis. (v. 737-52)

Cette description, qui n'omet aucun détail de la physionomie charmante de l'enfant, est d'une longueur équivalente à celle qui dépeint la nature des enseignements qu'il reçoit de sorte que, dans le texte, beauté physique et développement intellectuel et moral se déploient dans des proportions similaires. Il résulte de ces quelques données que le héros, avant même la rupture qui signale le début de son initiation, incarne déjà l'essence de la chevalerie[1]. Le même constat peut être fait dans les autres romans.

Dans *Claris et Laris*, les deux héros sont plusieurs fois désignés par le terme « enfanz »[2], insistant ainsi sur leur jeunesse. Ils n'en sont pas moins de valeureux chevaliers dès leur départ de la cour, adoubés comme l'a été Floriant, et équipés d'armes rutilantes. Leur éducation courtoise est aussi en bonne voie. Lors de la première apparition de Claris dans le texte, la voix conteuse le désigne par sa qualité de « damoisiax » (v. 147) et nous indique aux vers suivants qu'il est le plus beau des hommes de la cour et qu'il est fils de duc. Il nous est ensuite décrit dans un verger, un jour ensoleillé de *reverdie*, s'adonnant au plaisir de la lecture[3]. Cristal est lui aussi paré de toutes les vertus dès de son entrée en scène. Après un long prologue dédié aux maux causés par Amour, la voix conteuse en vient immédiatement à son héros :

Or voeil je faire mon retor
A **un chevalier de valor.**
Por mon romans asavorer
Voeil en la fin de lui parler.
Icil estoit Cristals només,
Mout estoit sages et senés.
Ses peres fu mout gentils hon,
Arimodas l'apeloit on.
Sires ert del païs de Zuave,
Mout par avoit cortoise dame,
Si estoit Tibille nomee,
N'ot si bele en nule contree.
N'orent plus d'enfans que celui,
Cristal, qui tant travail soffri.
N'ot plus hardi en nul païs
Ne si pitous vers ses amis.
Mais il estoit petit de cors
Et nequedent il fu si fors,
Nus chevaliers tant ne valoit,
Quant il en grant besoig estoit.
Sages estoit et mout soltis

[1] Voir l'introduction au volume *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e^-XIV^e^ siècles)*, *op. cit.*, rédigée par Martin Aurell et Catalina Girbea. La noblesse d'un individu, transmise par le sang, se vérifie d'abord par sa beauté physique.
[2] Vers 933, 956, 2333, 2369 et 2837.
[3] « En un petit livre veoit/ La mort Tibé et Piramus/ Et come Hebé et Firamus/ Morurent d'amors voirement » (v. 162-65). Il s'agit d'une lecture de qualité et tout à fait conforme au code courtois.

Et bien parfais et bien apris. (v. 397-418)

L'ensemble des qualificatifs laudatifs qui pourraient dépeindre un parfait chevalier se trouvent dans la description initiale du héros. Le terme général « valor » donne lieu dans un second temps à la liste précise des qualités du jeune homme, aussi bien morales que physiques[1]. Celles-ci n'ont même pas à être reconnues. Cristal bénéficie déjà d'un solide renom :

> Sa valor fu bien renomee
> Par tot environ la contree. (v. 419-420)

Reste Melyador, dont la valeur est aussi attestée avant qu'il ait pu en fournir la preuve. À la cour d'Arthur, le roi souhaite réunir autour de lui de jeunes talents, comme il en a l'habitude. On lui suggère de faire venir un jeune noble de Cornouailles :

> « Sire, il y a en Cornüaille
> **Un enfant** qui est moult propisces,
> Plains de bons meurs et vuis de visces,
> Filz dou duch, le vostre compere.
> En cel enfant on considere
> Tant de biens et d'avancement,
> Selonch le grant commencement
> C'on voit en lui, que c'est merveilles. » (v. 2465-72)

Les exploits du héros, avant même que la voix conteuse ait commencé à parlé de lui, sont parvenus jusqu'à la cour d'Arthur. Les messagers du roi, s'étant rendus auprès du père de Melyador, lui assurent en outre que le roi de Bretagne en personne fera de son fils un chevalier avant la Pentecôte (v. 2518-19). Ce n'est qu'après que le destin de Melyador est assuré que son nom apparaît enfin dans le texte dans le discours de son père (v. 2526). Froissart bouscule ainsi les conventions en faisant entendre les louanges de la cour d'Arthur avant la première apparition de Melyador. Si Cristal possède un renom avant son départ de la cour, Melyador fait plus fort en étant couronné de gloire avant même que son nom ne soit connu. Quel que soit le héros de notre corpus envisagé, le modèle d'un Perceval qui ne connaît rien au monde de la chevalerie et vêtu d'une simple tunique de lin semble bien loin. Les protagonistes mis en scène, si l'on en croit les caractéristiques qui accompagnent leurs premières survenues dans le récit, n'ont plus grand-chose à apprendre[2].

[1] La petitesse de Cristal, à côté de ses nombreuses qualités, produit une dissonance. Elle signale d'emblée, en dépit de l'effort fourni pour faire de Cristal le héros attendu, la ligne parodique de ce roman. Cette mention, qui écorne l'image idéale que l'on tente de donner du protagoniste, annonce aussi bien les jeux intertextuels et malicieux auxquels se livre l'auteur que la fin de l'intrigue et en particulier le tour critiquable que prend la quête du héros. La discordance l'emporte alors sur l'idéal courtois, dans un rapport d'inversion par rapport au début du roman.

[2] Il y a dans cette excellence presque innée l'idée de la transmission par le sang de la nature et des qualités de chevalier. Un fils de chevalier, comme le montre le récit de *Perceval*, quoi qu'on fasse pour l'empêcher, ne peut que devenir lui-même un membre de cette institution. La question est de savoir dans quelle mesure le fait que les

(2) Modalités du parcours initiatique

La question se pose de la valeur à donner à l'adoubement dans nos romans, et de son statut dans le parcours du jeune héros. Celui-ci, mentionné dans trois récits, a lieu très tôt dans l'intrigue sans que l'on ait beaucoup de détails, hormis dans le cas de Floriant, sur les années d'apprentissage des protagonistes. L'adoubement, ainsi placé en amont de toutes les aventures vécues par les personnages principaux, signale de fait aussi bien leur entrée dans la sphère de la chevalerie que la possibilité pour eux de s'ouvrir enfin au monde. Ce que l'on pourrait envisager dans un premier temps comme le terme de l'initiation chevaleresque en constitue en réalité le point de départ. L'adoubement de Claris, Laris, Floriant et Melyador, en marquant le terme des enseignements qu'ils ont reçus dans le cadre de la cour, en définit en même temps les limites. Il signifie non seulement que ces jeunes gens ont appris tout ce qu'ils pouvaient retirer de leur environnement et des ressources diverses qui s'y trouvent, mais aussi que leur formation n'est pas achevée pour autant, et que sa complète réussite ne peut se réaliser sans un second temps d'apprentissage, loin cette fois de leurs proches et du milieu qui leur est familier.

Une différence apparaît entre les hommes d'Arthur, aguerris, mis en scène dans *Les Merveilles de Rigomer* et les jeunes chevaliers des autres récits. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, les chevaliers quittent la cour lorsqu'une aventure se présente, un jour de mai comme la tradition bretonne l'impose. La compagnie est alors rassemblée autour de son roi et c'est un élément extérieur qui vient la mettre en mouvement, en l'occurrence la plainte d'une demoiselle dont la souveraine est retenue prisonnière[1], et qui propose aux hommes d'Arthur une quête d'envergure : « N'en a tante biele avenue,/ Que la, dont jou sui ci venue » (v. 89-90). À l'inverse, nos jeunes chevaliers choisissent de s'éloigner de la cour où ils séjournent suite à une décision personnelle. Claris décide de s'éloigner pour fuir les sentiments intenses qu'il éprouve pour la reine (v. 345-53). Le prétexte donné au roi et repris par Laris, adoubé avec lui, est de vouloir se rendre auprès d'Arthur pour parfaire son éducation :

> Layris dist : « Suer, ***congié*** **vueil** **prendre**
> Car la **voie** **volons** **emprendre**
> Vers Bretaigne, la riche terre,

qualités de nos héros soient si développées si tôt stimule ou, au contraire, entrave le déroulement de l'intrigue romanesque. Sur la relation entre « nature » et « norreture » voir l'introduction de Christine Ferlampin-Acher (trad.), *Guillaume de Palerne*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 72 *sqq.* ainsi que celle de Chrétien de Troyes (?), *Guillaume d'Angleterre*, Christine Ferlampin-Acher (éd. et trad.), Paris, Champion, « Champion classiques », 2007, p. 32-35. Nos héros ont tous été éduqués dès leur plus jeune âge selon les préceptes de la chevalerie et dans le but de devenir chevalier, à la différence des deux Guillaume et de Perceval.

[1] Voir sur ces personnages déclencheurs d'aventure Bénédicte Milland-Bove, *La demoiselle arthurienne…*, *op. cit.* p. 194.

Los et hennor conquerre,
Et veoir la chevalerie
Qui ait sor toutes seignorie
Et del mont est li essemplaire
Ou Courtoisie a son repaire. » (v. 421-428)

Le départ de Floriant vient d'une simple interrogation à laquelle Morgane refuse de répondre :

.J. jor est a Morgain venu
Florïans, si li demanda :
« Dame, fet il, entendez ça :
Bien croi que vous estes ma mere,
Mes je ne connois pas mon pere ! »
Quant Morgain l'ot ensi parler,
Des ieux commença a plourer,
Quar bien set qu'ele le perdra,
Ja si garder ne le savra.
« Florïant, fet ele, bien voi
Que vous departirez de moi,
S'en sui dolante et corroucie.
Certes, mes filz n'estes vous mie,
.J. riche roi fu vostre pere,
Fille de roi fu vostre mere.
Mes orendroit plus n'en savrez. (v. 768-83)

Celui de Cristal est décidé l'été suivant le rêve de Clarie, en mai, et lui est dicté par une nécessité intime et secrète :

Quant li services fu finés,
Et a son pere en est alés,
Si li a *congie* requis,
Que aller velt fors del païs,
Que il et sa merre l'otroie,
Que metre se velt en la voie
En alcun lieu por gaaignier.
Et servir rois, contes et dus,
Que iluec ne demora plus.
Joenes est et si velt apprendre
Les lois des païs et entendre. (v. 479-90)

Enfin, voici en quels termes s'énonce le départ de Melyador, à l'insu de ses parents :

« Point de parlerai a mon pere
Ne a la ducoise, ma mere,
Ne a Phenonee ma suer,
Car il m'aiment de si grant cuer
Que, **se de l'aller je parloie,**
Jamais le *congiet* n'en aroie. »
(…)
Ensi se partent tout errant
Et si se sont mis au chemin
Ce propre jour, et au matin
Commençoit li jours de la queste,
Ou Melÿador par conqueste
Vodra estre des travillans
Et siervir, ce dist, les .V. ans,
Voires s'il poet durer et vivre.
Par tele ordenance il s'i livre. (v. 3348- 65)

En plus de la figure[1] du départ ou de la séparation – formulée dans ces extraits au moyen du terme « congie » –, il faut donc ajouter au motif de l'initiation la figure de la décision personnelle, mise en valeur par le recours systématique au discours rapporté, parfois même directement. Il ne s'agit pas seulement de donner un mobile au départ du jeune preux, il importe de faire entendre sa voix qui s'exprime le plus souvent au moyen d'une demande. Cristal comme Claris souhaitent être adoubés pour pouvoir partir. C'est aussi l'interrogation de Floriant sur ses origines qui encourage Morgane à l'adouber afin de le laisser partir dans les conditions qu'impose la noblesse de sa naissance.

La subjectivité des héros se traduit encore par l'usage du verbe « vouloir », parfois employé à plusieurs reprises dans une même prise de parole. L'utilisation des temps de l'indicatif, notamment le futur, achève de souligner la détermination des jeunes garçons, dont le désir de partir ne tolère aucun refus. La réaction de Morgane, dont la différence par rapport aux parents des autres romans tient sans doute à sa nature de fée, le montre bien. Il n'y a rien qui puisse retenir ces *enfanz*. Si les éléments perturbateurs qui entraînent la prise de décision de ces quatre chevaliers varient d'un texte à l'autre, ils ne peuvent tous se résoudre que par le même moyen : aller chercher ailleurs ce qu'on ne trouve pas à la cour, c'est-à-dire faire face seul aux épreuves du monde, hors de la protection des proches et loin de leur amour, à leur insu dans le cas de Melyador. De nouvelles informations et un nouvel apprentissage sont à la clé. Le refus de Morgane de révéler à Floriant son identité le prouve. Il lui reste, comme à nos autres héros, encore bien des choses à accomplir avant d'accéder à qui il est véritablement.

La progression du personnage une fois qu'il a quitté l'environnement dans lequel il a grandi se mesure au moyen d'une succession d'aventures plus ou moins nombreuses. Cristal affronte douze épreuves[2] avant d'atteindre le domaine dont le père de Clarie est le suzerain. Floriant en réussit cinq[3] avant que son nom ne lui soit révélé dans un courrier par Morgane. Le parcours de Claris et Laris en compte une multitude d'ampleur variable[4]. Celui de

[1] Selon le sens qui lui donne Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, *op. cit.* Voir p. 448.

[2] Il tue un serpent cracheur de feu responsable de la mort de Rigal, son écuyer, tue un géant ayant pris possession d'un château contre le gré de ses propriétaires, retrouve la corneille au bec d'or et l'épi de blé aux trente grains qui empêchent trente jeunes filles de trouver un époux, découvre après avoir affronté les bêtes de la fée Jupiter le nom de Clarie et le lieu où la trouver, venge un chevalier laissé pour mort du mauvais Alimagot, vainc Brias de Froide Montagne, venge une jeune femme dont on a volé le chien et coupé les tresses, affronte le Lion de Froide Montagne, fait la rencontre d'Olinpa, combat tour à tour Morgai qui a agressé avec d'autres une jeune femme, le comte Heldi, et le démon de la fontaine qui y retient prisonnière la cousine de Clarie.

[3] Il libère quinze chevaliers arthuriens détenus par Moradas, affronte le Pellican, deux géants qui tenaient en leur pouvoir trois demoiselles, vainc un mauvais chevalier qui coupe les tresses des femmes, participe à un tournoi aux abords de la cour d'Arthur dont il remporte le prix.

[4] Nous n'en donnons que quelques exemples. Ils libèrent des chevaliers arthuriens détenus, combattent Nador, Ladas de la Rochelle qui a emporté l'amie de Caradoc, l'Orgueilleux de Roche Perdue, le roi Thoas qui a

Melyador, moins varié, fait alterner les victoires personnelles au cours de la quête[1], quelques scènes de déguisement[2], et les prix remportés lors des tournois[3]. Ces successions s'organisent autour d'un calendrier sommaire[4] et au moyen d'un travail de *conjointure* notamment dans *Claris et Laris* et *Melyador*, qui permet de temps à autre de focaliser l'attention du lecteur sur d'autres personnages. De telles structures ont le mérite de rythmer le récit et de donner un peu de relief aux séquences qui le composent mais elles ne rendent aucunement compte des progrès éventuels des héros. La difficulté des aventures ne va pas croissant. D'une part, les jeunes chevaliers réalisent des exploits remarquables dès leur première aventure, à l'image de Floriant et de Claris et Laris qui parviennent à vaincre des adversaires ayant eux-mêmes d'abord vaincus plusieurs chevaliers d'Arthur. D'autre part, les différentes aventures proposées le long du roman sont issues du même moule. Il n'est que de parcourir la liste des péripéties. La libération de prisonniers ou l'aide à des demoiselles dépourvues de moyen de défense, qui reposent presque toujours sur un duel avec un adversaire au nom stéréotypé, alimentent la plupart des épisodes. De même qu'on ne note aucune gradation dans la nature de l'exploit raconté, on ne remarque non plus aucun travail de surenchère dans la typologie des adversaires et des obstacles que rencontrent les protagonistes sur leur chemin. Le sentiment de progression naît surtout de la succession concrète des événements. Cet empilement donne effectivement la sensation que le temps s'écoule, mais il ne s'agit en définitive que d'une illusion d'optique. Dans les faits, aucune évolution ne peut être lue entre les différentes aventures.

La progression des personnages[5] se manifeste autrement, notamment par l'expression rare mais précise de leur intériorité[6]. Outre les monologues topiques au cours desquels les jeunes amants se plaignent des douleurs causées par la passion, on relève dans nos romans quelques commentaires moins stéréotypés, en lien direct avec la situation d'apprentissage dans laquelle se trouvent nos héros. Ceux-ci, bien que leurs actions d'éclat les placent très tôt

---

emprisonné quatre rois arthuriens, Rous de la Gaudine qui a enlevé Melian de Lis, rejoignent l'armée d'Arthur pour se battre à ses côtés contre les Romains… Elles se comptent par dizaines dans ce récit.

[1] Parmi lesquelles Gobart des Marés, Aghamar, Aramé, Camel de Camois. Il aide aussi en chemin la demoiselle de Montrose que quatre frères veulent déposséder de son héritage.

[2] Voir p. 476 *sqq*477.

[3] V. 7000 pour le tournoi de la Garde, v. 16713 pour le tournoi de Signandon, v. 29671 pour le tournoi de Monchu. Nous ne comptons pas celui qui a lieu aux alentours de son adoubement, avant qu'il ne fasse officiellement partie des participants à la quête.

[4] Voir p. 63 *sqq.*

[5] Voir Denyse Delcourt, *L'éthique du changement dans le roman français du XII^e siècle*, Genève, Droz, 1990, Philippe Ménard, « Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, 1967, p. 375-401.

[6] Voir Alexandre Micha, « Temps et conscience chez Chrétien de Troyes », *De la chanson de geste au roman, Études de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègues*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1976, p. 115-122.

au rang des meilleurs, manifestent une conscience aiguë de leur manque d'expérience. Alors qu'il a été adoubé par Arthur en personne, qu'il a déjà gagné le prix de tournois et vaincu plusieurs de ses concurrents dans la quête de la *Bleue Dame*, dont le féroce Camel, Melyador précise à Florence de Montrose après lui avoir proposé son aide qu'il débutait il y a peu :

> Mais je vous di je sui uns homs
> Qui ne me tieng mies des bons,
> Des preus ne des entreprendans
> Fors que les armes aprendans
> Ensi que j'ay toutdis esté,
> Qui sui de bonne volenté
> D'onnourer et servir vo dame
> Si avant que porai, par m'ame. (v. 10018-25)

Alors que Claris et Laris cherchent à rejoindre Arthur, précédés de leur renommée, le roi breton ainsi que toute sa cour sont déjà partis à leur recherche et leur montrent, au moment de la rencontre, un accueil des plus chaleureux. Que l'ensemble de la *maisnie* d'Arthur, y compris la reine, se soit déplacé pour eux et les traite avec tant d'égards leur cause une grande gêne :

> Entre le roy et la roÿne
> Sit Laris a la coulor fine
> Et Claris ses compainz o soi,
> Mes forment lor torne a noi
> De l'onor que li roys lor porte.
> Honte lor semble grant et forte !
> Meulz amasse[nt] la compaignie
> De la jone bachelerie,
> Pour eus soulacier et deduire,
> Et ce lor puet durement nuire
> Que devant les sieges roiaus
> Estoient plus de .M. vasaus
> Qui a estrous les regardoient.
> De ce forment se honteoient
> Que bas fu mesire Gauvains,
> Sagremor et mesire Yvains,
> Gaherïés et Brandaliz,
> Karados et li Laiz Hardiz,
> Tuit cil de la Roonde Table
> Qui sont del mont li plus metable. (v. 6111-30)

De même, à la fin du repas, lorsqu'Arthur leur demande de bien vouloir combattre à ses côtés contre l'empereur de Rome, les deux jeunes hommes craignent de commettre une « felonie » (v. 6151) tant il y a autour d'eux de bien meilleurs chevaliers[1]. La réserve de Floriant est un peu différente. Après avoir débarrassé l'Île aux Pucelles du Pellican, la main de la reine

[1] Plus tôt déjà dans le roman, alors que leurs actions d'éclats les précèdent où qu'ils aillent, un ermite leur fait remarquer l'honneur qu'ils lui font en passant la nuit auprès de lui. La réponse de Claris et Laris, inattendue et drôle, ne se fait pas attendre : « Vous nos avez/Gabez, car du voir nu savez !/Onques encor a court n'entrame/ Ne au roy Artur ne parlames !/ Ce n'est mie grant cortoisie/ De nous a dire vilonie » (v. 4717-22).

Alemandine lui est proposée. Floriant refuse, il ne pourra prendre femme que quand il aura découvert l'identité de son père (v. 1512-13). Un contraste apparaît ainsi entre les faits énoncés et mis en valeur par la voix conteuse, qui apportent rapidement reconnaissance et affection au héros, et son propre sentiment. Ces divergences de perception soulignent à quel point la quête dans laquelle se sont lancés les jeunes hommes a partie liée avec leur intériorité.

On s'aperçoit en l'occurrence que le reproche fait aux personnages des romans médiévaux, qui sont souvent décrits comme ayant une psychologie rudimentaire et peu mise en œuvre dans les textes, est parfois à nuancer. Dans ces récits, l'ensemble des éléments extérieurs aux personnages véhiculent un sentiment d'accomplissement. Leurs souverains, leurs maîtres, leurs proches, leurs adversaires aussi bien que ceux qu'ils secourent constatent leur talent et leur maîtrise des armes malgré leur jeune âge. Seuls les héros continuent de croire en la nécessité de leur quête. Dans ces exemples, il n'appartient pas seulement à la sphère publique de déterminer la réussite et la maturité des personnages. Une adéquation intime est manifestement recherchée, qui entraîne la reconduction permanente des mêmes aventures tant qu'elle n'est pas atteinte[1]. La succession de péripéties analogues peut alors être appréhendée comme la tentative renouvelée d'atteindre un des objets de la quête, la rencontre avec soi. Pour ce faire, la confrontation avec autrui paraît nécessaire. Si l'opinion publique échoue à conforter le jeune chevalier dans son évolution, les jeux de contrastes et de symétrie avec ceux qu'il est susceptible de rencontrer sur son chemin, dont certains sont errants comme lui, permettent de mesurer certains progrès.

Pour Daniel Poirion, le terme « aventure » doit s'appliquer « à un type d'action dont le but est de favoriser la *rencontre* »[2]. L'altérité joue en effet un rôle essentiel dans l'initiation des jeunes héros. Nous avons pu observer que les personnages masculins ont tendance à être désignés, quel que soit leur rôle dans l'intrigue, par des noms à la fois plus longs et plus travaillés que les personnages féminins. Cet écart vient peut-être en partie de ce qu'ils occupent une position particulière dans le cheminement du héros. En tant qu'adversaires, ils portent volontiers des noms stéréotypés[3] qui les identifient à un vice constituant leur trait de caractère essentiel. De l'hostilité à la violence la plus cruelle, en passant par la ruse ou la

[1] De ce point de vue, nous n'observons aucune différence entre les protagonistes déjà pourvus d'un renom dès le début du roman, comme Cristal ou Melyador, et ceux qui le développent seulement une fois partis en quête comme Floriant, Claris et Laris.

[2] « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », art. cit. p. 119. Voir également Donald Maddox, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Donald Maddox s'intéresse au rôle d'autrui dans le phénomène de « rencontre spéculaire ». Il appelle ainsi le moment décisif du récit où le protagoniste est confronté à sa propre histoire. Voir en particulier p. 83 *sqq.* pour l'étude de de ce procédé dans le roman arthurien.

[3] Voir p. 332 *sqq.*

perfidie, les personnages affrontés se distinguent par une brutalité qui peut s'exprimer de différentes façons selon les cas de figure. Leur confrontation avec le héros, qui n'a vécu jusqu'alors que dans un milieu curial civilisé et policé, le contraint à découvrir un autre univers où les lois qu'on lui a inculquées peinent à s'appliquer. La rencontre des deux actants, aussi celle de deux mondes, se termine le plus souvent par un affrontement dont le protagoniste sort vainqueur. Cette prise de pouvoir du héros sur le défaut de courtoisie et la démesure quelle qu'en soit la forme peut être perçue comme la validation des préceptes enseignés au personnage en dehors de l'univers qui les a énoncé. Modèles et anti-modèles rencontrés au fil de l'errance ont ainsi pour fonction de conforter le héros dans son premier apprentissage. Confronté à des modes d'actions différents et opposés à ce qu'on lui a appris, le jeune chevalier reste malgré tout attaché aux valeurs courtoises qu'on lui a transmises. Le code de conduite enseigné lors de la formation du jeune homme devient, plus que la simple répétition d'attitudes et de gestes acquis, un comportement affirmé et personnel.

Les scènes de rencontre et d'échanges avec un tiers ne se limitent pas à l'affrontement d'adversaires ou de mauvais chevaliers. Dans le roman de Froissart en particulier, des échanges d'un autre type sont assez fréquents et aident les jeunes gens à accomplir leur évolution. La relation qu'entretiennent certains chevaliers comme Melyador, Agamanor ou Sagremor avec leurs écuyers ou accompagnateurs dans l'errance[1] nourrit l'intrigue en permettant à ces personnages d'exprimer et de comprendre les sentiments amoureux qui naissent en eux. Ils constituent en ce sens une variante des rencontres spéculaires définies par Donald Maddox[2]. À la différence du motif identifié par le critique, les échanges entre écuyers et chevaliers n'interviennent pas à un moment clé de l'intrigue et tirent plutôt leur intérêt de leur récurrence. Ils ne marquent aucun tournant dans le parcours des personnages. Affleurant dans les moments creux de la narration, entre les épisodes de duels et de tournois, lorsque le chevalier et son écuyer cheminent côte à côte dans le calme ou au cours de nuits sans sommeil, ils permettent au héros de laisser libre cours à son ressenti et de le partager avec celui qui l'accompagne :

Agamanor et son écuyer Bertoulet :
« Mais je voel que tu estudies
Sur ce que te dirai encor,

Melyador et Lansonnet :
En son lit se tourne et se retourne
Et en retournant tels s'atourne

[1] Ces écuyers sont d'ailleurs nommés, ce qui est très rarement le cas de cette catégorie de personnage dans les romans.
[2] *Fictions of Identity in Medieval France*, *op. cit.* L'individu rencontré occupe alors le second rôle principal, en étroite relation avec le héros. Le critique donne quelques exemple de ces épisodes cruciaux pour le héros dans le roman arthurien : dans *Érec et Énide*, lorsqu'Énide confit à son mari la rumeur de la foule sur sa *recreantise*, dans le roman d'*Yvain*, lorsque la demoiselle lui signifie qu'il a oublié sa promesse et qu'il est rejeté, dans Perceval, l'intervention de la demoiselle après le château du roi Pêcheur.

Car j'ai moult grant mestier desor
Que je soie bien consilliés,
Car tous pres et apparilliés
M'est uns assaus qui me tenra
Tant que ceste queste durra.
– Quelz est il ? ce dist Bertoulés.
– Certes, compains, il est si fes
D'uns drois amans le doit entendre.
J'ai veü la belle et la tendre,
La fille au noble duch Patris.
Mais ou coer m'est ses cors escris,
Ses biaus maintiens, sa contenance
Et pris y ai si grant plaisance
Que j'en sui partis tous navrés. »
Ce dist Bertoulz : « Sire, souffrés,
Grant temps a que j'ai oÿ dire
C'on ne poroit en un empire
Point trouver plus belle de li.
(…)
Or faites tant que li recors
De bien faire et de vasselage
Voist jusques a la belle et sage
Pour quoi estes enamourés. » (v. 13408-35)

Qu'il couvient briefment qu'il descuevre
A un sien escuier ceste œuvre,
Li quels Lansonnés a a nom.
Une heure le met a raison
Et dist : « Lansonnet, vien avant.
Je t'ai trouvé loyal servant
Ja des anees plus de trois,
Secré, discré, bon et courtois
Et pour ce te voel remoustrer
A present ores mon penser.
Amours, qui voet que des siens soie,
M'a trop fort bouté en le voie
De penser a celle Hermondine
Et, puisqu'en cel estat m'encline
Et que j'en ay le souvenir,
Je le voel laiier couvenir
De moy, car –pour quoi c'est tous biens–
Jones chevaliers ne vault riens
S'Amours ne le fait et avance. » (v. 3236-56)

Ces dialogues se distinguent des plaintes amoureuses que l'on peut lire habituellement, par exemple dans *Floriant et Florete* ou *Cristal et Clarie*. Au lieu de nous donner simplement à lire la liste des maux dont souffre le personnage et ses interrogations sur la nature de ce mal et sur le moyen de s'en guérir, Froissart choisit de mettre en scène un questionnement qui trouve dans la confrontation avec autrui non seulement une écoute mais des éléments de solution. Bertoulet et Lansonnet donnent de la profondeur à ces épisodes en faisant explicitement du *topos* de l'amant éploré le moteur de l'action chevaleresque. Si la connexion entre l'action d'éclat du héros et la conquête amoureuse n'est pas nouvelle, la manière dont elle s'exprime dans ce texte par les conseils avisés de serviteurs moins naïfs que leurs maîtres constitue une nouveauté. En encourageant Agamanor à engager toutes ses forces dans la quête, Bertoulet l'accompagne dans la découverte des forces qu'Amour peut prodiguer à sa victime. Poussé par une énergie nouvelle, celui-ci se hisse rapidement parmi les meilleurs et termine second de la quête derrière le héros. De même, si Melyador reconnaît déjà dans les sentiments qu'il éprouve les fondements de ses prouesses à venir, l'aide que lui apporte Lansonnet est pour beaucoup dans son succès. Leurs multiples échanges affinent la perception que Melyador a de l'amour, régulent sa passion et l'orientent non seulement vers l'excellence guerrière mais aussi vers la création poétique, domaine dans lequel Lansonnet se montre aussi expert[1].

De tels échanges donnent au héros romanesque une ouverture particulière qui le distingue de l'amant lyrique. Le sentiment amoureux ne s'énonce plus seulement dans le

[1] Voir v. 17807-14 par exemple.

roman de Froissart à la première personne mais laisse de la place pour une réflexion menée à deux et qui inclut un individu autre que l'être aimé. Le serviteur fournit à ce titre au héros une ressource différente de l'adversaire, anti-modèle qui lui permet de se définir et s'affirmer par contraste. Il joue davantage le rôle d'accompagnateur – ce qu'il est aussi dans les faits puisqu'il suit le héros durant son errance – en lui permettant à chaque nouvelle confidence de prendre un plus conscience des forces qui le mettent en mouvement. Le besoin de Melyador de s'adresser à une personne de confiance au début du roman le montre bien. La seule introspection comme on peut la trouver mise en scène dans *Cligès*[1] ne suffit plus. La nécessité d'un regard extérieur et d'un échange témoigne peut-être en ce sens de l'évolution de la subjectivité ou de son expression dans la littérature du Moyen Âge.

(3) Place du nom et sens de la quête

Les différentes figures, pour reprendre le terme employé par Jean-Jacques Vincensini, qui composent le parcours des jeunes gens sont pour le moment les mêmes dans chaque récit : la décision personnelle de partir, la séparation d'avec l'environnement initial, la ou les rencontre(s) permettant d'affermir la personnalité et de s'approprier l'éducation reçue. Il ne fait plus aucun doute que la quête pour laquelle les chevaliers inexpérimentés se mettent en route entretient des liens profonds avec leur identité, qu'ils continuent de définir et de découvrir en se confrontant à l'altérité. Il reste à examiner quelles relations ce parcours entretient avec le nom du héros. Dans son étude du *Tristan* en prose, Florence Plet-Nicolas constate que l'accès au nom pour un personnage se déclenche une fois apportée la preuve de ses qualités chevaleresques[2]. Pour Donald Maddox, la révélation du nom n'est qu'une étape dans la dynamique du personnage et n'en constitue en aucun cas le but[3]. Selon Hélène Bouget, la véritable quête commence après l'enseignement du nom, qui confronte le héros à son individualité[4]. Le nom propre permettrait d'articuler trois temps de la vie du héros. Son

[1] Soredamor et Alexandre étudient tour à tour chacun de leur côté les tourments qui les assaillent. Les scènes de *Cristal et Clarie* et *Floriant et Florete* sont tout à fait similaires. *Claris et Laris* propose une solution intermédiaire entre ces romans et l'esthétique de Froissart, en partie due à la relation amicale mise à l'honneur dans le roman : si Claris souffre seul et en silence c'est surtout parce qu'il a honte d'être amoureux de sa reine, ce qui constitue à ses yeux une trahison. Il finit toutefois par soulager son cœur auprès de Laris (v.3953). Lorsque celui-ci tombe à son tour dans les filets d'Amour, son comportement est tout à fait similaire à celui de son ami. Épris de Marine, Laris redoute d'abord la réaction d'Yvain, frère de la jeune femme, mais finit également par se livrer. Les sentiments des uns et des autres, finalement sus de leurs confidents, finissent d'ailleurs par alimenter quelques stratagèmes (voir p. 495).

[2] *La Création du Monde*, *op. cit.* p. 139 *sqq.*

[3] *Fictions of Identity in Medieval France*, *op. cit.*

[4] « *Li Chevaliers as deus espees* : la fabrique ratée d'un personnage ? », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, *op. cit.* p. 83. Voir aussi *Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e^- XIII^e^*

absence marquerait l'époque de l'inexpérience, sa révélation ou sa dation, selon la forme que prend la première mention de son nom dans le récit, celui d'un avènement de la conscience, la suite des aventures permettant au héros d'apprivoiser cette nouvelle perception de lui-même. Ce schéma correspond bien, parmi les romans de Chrétien de Troyes, au parcours suivi par Perceval. Il fait également penser dans une moindre mesure à celui effectué par Lancelot. La révélation de son nom (v. 3660), faite assez tardivement par une demoiselle à la cour et en l'absence du héros, n'a toutefois pas le même enjeu que pour Perceval. Les noms de Cligès, Érec et Yvain sont quant à eux connus d'emblée. D'autres particularités distinguent encore ces personnages, mais on remarque déjà qu'il est bien délicat en réalité de définir la place du nom du héros de manière identique dans les différents romans d'initiation. La définition d'un motif, que l'on aurait voulu applicable à plusieurs textes, trouve ici sa limite. Dans notre corpus comme dans les romans de Chrétien de Troyes, les choix opérés par les auteurs diffèrent. Si les parcours de leurs héros possèdent de nombreux points communs, le traitement du nom propre dans le récit nous contraint cette fois à relever des divergences.

Nous dénombrons, pour ce qui touche au traitement du nom du héros, autant de possibilités que de romans. L'analyse qui suit procède des cas où le nom du héros est traité avec le plus de sobriété et de simplicité aux récits où il fait l'objet de mises en scènes plus poussées, comme sa dissimulation et sa révélation. S'agissant de son héros, *Cristal et Clarie* est certainement le roman qui cherche le moins à cultiver le secret sur l'identité de son personnage. Conformément à la signification de son nom, Cristal est en quelque sorte un héros transparent dont les qualités semblent tout d'abord parfaitement coïncider avec ce que la voix conteuse nous dit à son sujet. Son nom de baptême est immédiatement su du lecteur, pris en charge par le narrateur qui introduit spontanément son héros en donnant le plus d'informations possibles sur lui. Son nom étant connu déjà dans toute la contrée avant même son adoubement et son départ de la cour, tout se passe comme si aucune révélation ne devait avoir lieu. Aucune mise en suspens ou rétention du nom ne pimente le parcours du jeune homme. Il se présente naturellement avec une régularité surprenante[1] dès que l'occasion lui en est donnée. Dès la seconde aventure, les personnages vaincus ou ceux auxquels il est venu en aide l'interrogent sur son nom et réagissent vivement sitôt la réponse obtenue : « Sire, g'en ai oï parler,/ Assés estes gentils et ber » (v. 1339-41). Dans ce roman, le nom propre du personnage ne fait l'objet d'une mise en scène qu'au niveau de sa signification, le potentiel

siècles), Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Äge », 2011, « Le paradigme de l'énigme identitaire » p. 425 *sqq.*

[1] Voir p. 153 *sqq.*

sémantique de Cristal commençant à s'activer à la révélation par une fée du nom de Clarie. Le seul effet que nous relevons se trouve à ce niveau, qui souligne que la nature d'une initiation essentiellement amoureuse en dépit des aventures chevaleresques vécues par le héros, se situe surtout dans la relation qu'il noue avec la jeune femme rencontrée en rêve. La lecture du nom de Cristal se complexifie à mesure que l'union avec Clarie se confirme. Ce sont dans les derniers épisodes que son nom propre acquiert son sémantisme et son potentiel interprétatif les plus riches.

Dans *Claris et Laris* le nom du héros est lui aussi révélé dès les premiers vers par la voix conteuse. L'auteur insiste en revanche nettement plus sur l'inexpérience des jeunes gens, au moyen de l'expression *enfanz* qui les caractérise dans les premiers moments de leur voyage, de la description moqueuse de leurs visages graciles et imberbes par le nain rencontré dans la première aventure[1], de la *pureté* de leurs armes intactes (v. 1944). On remarque que le rituel qui consiste à demander au chevalier son nom au terme d'une péripétie est contourné, voire absent du roman[2]. Alors qu'il circule avec aisance dans *Cristal et Clarie*, le nom des protagonistes de ce récit n'apparaît que rarement dans le discours des héros comme dans celui des autres personnages. Les occurrences relevées[3] ne concernent jamais la présentation en règle, par les protagonistes eux-mêmes ou par d'autres, des deux héros. Le contraste avec le roman de *Cristal et Clarie* est à ce titre saisissant. Les diverses prises de parole des personnages rencontrés durant l'errance témoignent toutes d'un grand renom, exprimé de façon très explicite. Un écuyer de Nador demande ainsi : « Parler veuill aus deus chaveliers/ Qui portent les armes parax/ Que l'on tient en si bons vasax » (v. 1921-23). Une demoiselle, cherchant à convaincre Claris et Laris de participer à un combat, s'appuie sur leur renom, déjà acquis de longue date : « De lonc temps estes renomez » (v. 4543). L'ermite qui les accueille et leur fournit des armes leur dit également :

> « Sire, je di, se Diex me voie,
> Que beneoite soit la voie
> Par quoi ceanz estes venuz,
> Com cil qu'a court estes tenuz
> A la flor de tretout ce monde
> Tant come il dure a la roonde. » (v. 4711-16)

[1] V. 463 *sqq.*

[2] Sur les étapes (formulation de la demande et de la réponse) et le contexte de ces scènes (dans le cadre d'un combat, chez l'hôte, à la cour), voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.*, p. 153-253. La grande régularité que remarque Florence Plet-Nicolas dans les scènes qu'elle étudie montre que leur traitement est relativement codifié et qu'elles font partie des passages traditionnels du roman. L'absence de ces pratiques relevée dans notre récit est d'autant plus intéressante.

[3] Comme lorsque Marine ou Lydaine s'inquiètent pour les héros, ou que l'un ou l'autre des deux s'inquiète pour son ami. Le nom de Laris apparaît éventuellement dans la bouche de ceux qui sont partis à sa recherche et qui se renseignent en chemin.

Cependant, jamais les noms de Claris et Laris ne sont cités. Dans les rares épisodes dans lesquels on leur demande leur identité, la réponse, narrativisée[1], semble chercher à passer sous silence les deux anthroponymes :

> La roÿne moult doucement
> Leur demande premierement
> Dont il sont et de quel contree,
> Et il li ont toute contee
> De chief en chief la verité.
> Quant bien li orent endité,
> Si fu tens de la table metre ; (v. 1264-70)

De même, bien plus tard, alors hébergés par le garde forestier d'Urien, et alors qu'on ne compte plus leurs succès, aussi bien sur le champ de bataille qu'au cours d'aventures individuelles :

> Li forestiers les a veüz,
> Demanda lor isnelement
> Dont il viennent sifaitement.
> Cil dient de Bretaigne vienent,
> Du roy Artus lor terre tiennent. (v. 18602-06)

La fonction de « Claris » et « Laris », peut-être aussi parce que ces noms ne présentent pas un grand intérêt sur le plan sémantique, se limite à la simple désignation des personnages. Tout se passe comme s'ils n'avaient aucun intérêt narratif et ne méritaient pas d'être mis en lumière par le discours des actants du récit. L'initiation des jeunes gens, de ce point de vue, se construit sur un paradoxe. Nom et renom ne vont pas de pair. Alors que leur renom, toujours renouvelé et augmenté, retient l'attention tout au long de la quête, leurs noms propres se font en revanche très discrets. On peut justement peut-être lire dans cette modération la mise en retrait de l'individu. Marie-Luce Chênerie voit dans la discrétion ou la rétention du nom le moyen de faire progresser le héros par son seul mérite, sans faire peser sur lui le poids de sa haute naissance et le renom le cas échéant de parents prestigieux[2]. Cette discrétion permet de confirmer le préjugé aristocratique tout en le transformant. Se substitue ainsi au renom acquis de droit par le lignage une renommée conquise par le talent et le courage personnels. Cette explication, applicable aux autres romans du corpus, est à compléter par l'esthétique particulière de *Claris et Laris*. L'effacement des noms permet en effet à la seule prouesse d'occuper le devant de la scène et d'insister sur l'idéal de compagnonnage mis en valeur par l'ensemble du texte. Claris et Laris sont toujours, dès le premier temps de la quête et avant vraisemblablement que leurs noms n'aient commencé à se répandre, désignés par leurs armes

[1] Choisir de ne pas faire entendre la voix des personnages alors qu'on les interroge et que cette interrogation porte sur leur identité est déjà en soi un procédé d'atténuation.
[2] Voir *Le Chevalier errant…*, *op. cit.* p. 35.

jumelles. Le duo qu'ils forment les caractérise ainsi bien plus que leurs individualités respectives. De même, les jeux auxquels se livre l'auteur sur les noms de ses héros, au cours de scènes de bataille notamment, comme lorsqu'il les fait rimer, visent moins à mettre en lumière leurs qualités respectives que le duo qu'ils forment, parfait, équilibré, symétrique. Mettre en relation le nom propre des héros et la nature initiatique de leur quête aboutit cette fois à conclure que l'essence même de l'apprentissage se trouve dans la relation à l'autre, en particulier le compagnon d'armes. L'importance que Claris et Laris accordent à la compagnie que dirige Arthur et au projet d'en faire partie en est un autre signe.

Le nom propre se fait plus discret encore dans le roman de *Melyador*. Il convient d'abord de signaler que contrairement aux protagonistes précédemment étudiés, Melyador fait une entrée tardive dans le récit. Les 2500 premiers vers environ sont consacrés à Camel de Camois et à ses tentatives d'approcher Hermondine. Melyador ne fait son apparition qu'ensuite, alors qu'une intrigue amoureuse est déjà développée et qu'un brillant chevalier occupe déjà le devant de la scène. On reconnaît dans un premier temps son statut de protagoniste à la notoriété de ses grandes qualités, parvenue jusqu'à la cour d'Arthur. Puis son nom est cité, pour la première fois dans le discours de son père (v. 2526), quand celui-ci accepte que son fils soit adoubé par le roi breton. Son nom est ensuite délibérément dissimulé tout le long de la quête parce qu'il cache à ses parents qu'il les quitte et parce que les règles de la quête de la *Bleue Dame* imposent l'anonymat à tous les participants[1]. Le cheminement initiatique se devine ainsi dans la tension maintenue jusqu'à la révélation du nom de Melyador au public et aux participants de la quête. Le contraste entre discrétion du nom propre et grandeur du renom nourrit cette fois la mise en suspens du nom[2]. Alors que dans *Claris et Laris* l'identité des protagonistes ne suscite que peu d'interrogations, celle de Melyador fait beaucoup parler. Le public, notamment les dames, qui assiste aux différents tournois n'est d'ailleurs pas le seul à se demander qui peut être ce Chevalier Bleu. Phénonée, la sœur de Melyador, qui sent se développer en elle un attachement particulier pour un combattant de la quête[3] se livre elle aussi au jeu des hypothèses et envoie le chevalier Lyone découvrir son identité. À son retour, Lyone explique que Melyador refuse obstinément de dévoiler son nom :

[1] Voir p. 532.
[2] Voir Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée…*, *op. cit.* p. 126, et le motif de *retardatio nominis* dans Dominique Chassé, « Poétique de la *remembrance* et noms graaliens : de Perceval à Perlesvaus », art. cit. p. 131.
[3] On comprend rapidement que celui qu'elle pense être son frère est en fait Agamanor, et que le sentiment qu'elle ressent quand elle assiste à ses prouesses dans les tournois n'est pas l'amour d'une sœur mais celui d'une future épouse. Elle finit malgré tout par deviner, sans réussir à en obtenir la certitude avant la fin de la quête, l'identité véritable du Chevalier Bleu.

« Quant je veuch de son nom enquerre,
Je vous recorde pour certain,
De moy se parti en soudain. » (v. 18660-62)

Ce goût du secret, d'abord motivé par les raisons évoquées ci-dessus, peut aussi être interprété comme le signe d'une maturation en cours dont la durée, pour qu'elle puisse être menée à bien, est un élément essentiel :

« Chils qui le doit avoir
Et qui l'a conquesté de droit,
Qui demander le me vodroit,
Je li diroie sans targier,
On l'appelle le Chevalier
Bleu Armé au Cler Soleil d'Or !
Son nom ne voel je pas encor
C'on recognoisse, il n'est pas heure » (v. 7004-11)

Le silence voire le tabou imposé à la sphère publique au sujet du nom de Melyador correspondrait ainsi à l'état intermédiaire dans lequel se trouve le héros au moment de sa participation à la quête, entre jeune talent prometteur et chevalier aguerri. Le passage de l'un à l'autre semble exiger qu'il soit soustrait au regard et au jugement des autres. Son renom pendant ce temps ne cesse de grandir, signe que la métamorphose a bien lieu. Vers 9222 on apprend ainsi que le renom de Melyador « se commence moult a acroistre ». Vers 17307, au cours du tournoi Signandon, il est dit du jeune homme que « la renommee a en tous lius/de grant proëce et de vaillance » (v. 16307-8), puis que son renom est « grant » (v. 17314).

De cette chrysalide renaît un Melyador dont le nom propre est cette fois pleinement motivé. L'appellation révélée par son père avant son adoubement s'est en effet enrichie de plusieurs interprétations au fil de la quête. Les armes bleues ornées d'un soleil d'or, choisies par Melyador en personne au début de l'aventure de cinq ans, d'abord adoptées en signe de dévouement à la *Bleue Dame*, en cristallisant le renom du héros et en portant la marque des aventures vécues, se chargent de valeurs nouvelles. Le bleu peut être considéré comme l'insigne de la royauté de Melyador, acquise dans son futur mariage avec la fille unique du roi d'Écosse. Le soleil d'or symbolise quant à lui les qualités héroïques du jeune homme dorénavant présenté comme un parangon de chevalerie dont le rayonnement jette sur l'ensemble de cette classe une lumière nouvelle. Le nom « Melyador », enrichi de ces sens, diffère quelque peu de l'occurrence citée dans le discours liminaire du père. Si le mot en lui-même n'a pas changé, il a acquis une vérité nouvelle dès lors que son référent a pu confirmer par sa prouesse les sèmes qu'on pouvait déjà y déceler avant son départ[1]. Les excuses qu'il

[1] Comme le fait d'être le meilleur « melya- », et les sèmes « précieux/ de valeur », « rayonnant », « lumineux » contenus dans la finale « or ».

présente à sa famille à la toute fin du roman sont révélatrices de ce changement[1]. S'il est parti sans donner de nouvelles, ce n'était que pour accomplir son passage à l'âge adulte, ce dont on ne doit pas lui tenir rigueur :

> « Et se jou ay esté si os
> Que vous couroucier, monsigneur,
> Et j'ay conquis femme et honneur,
> Vous le me devés sens detri
> Pardonner, et je vous en pri. » (v. 30029-33)

Le roman de *Floriant et Florete* met en scène le héros dont l'identité est la plus lacunaire et la plus complexe. Bien que le lecteur ait connaissance de l'ascendance du protagoniste dont l'histoire constitue une sorte de prologue à celle de Floriant, le héros demeure quant à lui dans l'ignorance quelques temps. Notons cependant que, à la différence de Perceval, Floriant est éduqué et que son nom de baptême, choisi par les fées, est connu de lui et du lecteur. Qu'il s'interroge sur ses origines et questionne Morgane sur son père montre qu'il s'agit d'un adolescent éveillé et capable de poser un regard critique sur son environnement. Il n'est pas, contrairement au jeune gallois, un personnage inconscient[2]. Cette étape de la vie du chevalier n'apparaît d'ailleurs que dans *Les Merveilles de Rigomer*[3], jamais dans les romans du corpus mettant en scène de nouveaux personnages. Floriant partage cependant quelques traits avec Perceval et avec un autre héros en quête d'identité, Guinglain. Comme eux il connaît une enfance marginale vécue loin des hommes, et est élevé par une femme seule dans l'ignorance de son identité[4]. Les mots employés par « Le Bel Inconnu » et Floriant pour expliquer leur situation à ceux qui les interrogent sont d'ailleurs assez comparables :

> Cil li respont : « Certes ne sai,
> Mais que tant dire vos ensai
> Que Biel Fil m'apieloit ma mere[5] ;
> Ne je ne soi se je oi père. » (*LBI*, v. 115-118)[6]

> « Sire, par Dieu, le roi del mont,
> Je ne sais pas ou je fui nez
> Ne de qui je fui engenrez.
> Mes j'ai esté a Mongibel

[1] Il est aussi physique : v. 29769 Melyador est reconnu par Arthur. La description physique du héros témoigne de son évolution depuis son adoubement.

[2] Pour lequel la révélation du nom tient de l'énigme. Voir Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque…*, *op. cit.* Le nom est dans ce cas un savoir dissimulé qu'il s'agit de découvrir, c'est-à-dire un secret, ou un questionnement, une énigme. Trois degrés sont observés par l'auteur dans l'énigme du nom : l'incognito, volontaire et interne ; la perte identitaire ou l'interrogation collective (externe) ; et l'ignorance de soi (interne ou externe).

[3] Voir p. 537.

[4] Voir Frédérique Le Nan, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250), Du lexique ou motif*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age », 2002, p. 326, Marie-Luce Chênerie, « L'anonymat de Lancelot du Lac dans les préludes d'une carrière héroïque », *Littératures*, 1984, 11, p. 9-17, « Le thème du nom dans la carrière héroïque de Lancelot du Lac », *Littératures*, 1985, 12, p. 15-29.

[5] On se souvient que dans le *Conte du Graal* Perceval pense s'appeler « Biaus Sire ».

[6] Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Michèle Perret (éd.), Michèle Perret et Isabelle Weill (trad.), Paris, Champion, « Champion classiques, Moyen Âge », 2003.

Norris, tout droit bien et bel
Et si m'i a fait chevalier
Morgain, mentir ne vous en quier,
Qui suer est au bon roi Artui ; » (*FF*, v. 990- 97)

Pour Perceval comme pour Guinglain, l'anonymat est subi par le personnage et la création d'une périphrase pour être désigné est une nécessité[1]. Elle relève au contraire d'un choix pour Floriant qui refuse de donner son nom et choisit lui-même l'expression qui doit lui tenir lieu de nom, d'après le véhicule qui permet son départ : « Seignor, fet il, je suis nomez/ Li Chevaliers qui la nef maine » (v. 1156-57). Cette périphrase est énoncée pour la première fois par Floriant lui-même, qui la réutilise chaque fois que son nom lui est demandé (v. 1332, 2040) jusqu'à ce que son origine lui soit révélée. Une parenté se fait jour avec le héros de Froissart. Dans les deux cas, la rétention du nom fait l'objet d'un choix délibéré du personnage qui part en quête. Il semble, à partir de l'instant où ces deux héros identifient une lacune à combler dans leur personnalité, que leur nom devienne temporairement impropre et qu'il ne puisse être à nouveau utilisé qu'une fois leur aventure personnelle menée à bien.

Plus explicitement encore que dans le cas de Melyador, la rétention de son nom par Floriant trahit l'imposture que peut constituer le nom de baptême. S'il permet de désigner efficacement un être dès sa naissance, il n'a dans un premier temps pas plus de valeur qu'une coquille vide. Les promesses qu'il renferme demandent encore à s'accomplir pour que la signification du nom puisse être tenue pour valide. Le nom de baptême seul, isolé de tout système, dans l'ignorance du père et de la mère notamment, ne suffit pas à définir un être. Une double tâche incombe donc à Floriant qui doit à la fois apporter la preuve qu'il mérite le statut de *flor* de la chevalerie et découvrir ses véritables origines. Dans les faits, ces missions sont liées. L'accomplissement de Floriant en tant que chevalier déclenche la révélation de son identité un peu comme l'erreur de Perceval, marquant un tournant dans son cheminement, provoque chez le jeune Gallois la découverte spontanée de son nom. Alors que la survenue de cette nouvelle connaissance de soi est l'issue pour Perceval d'un processus essentiellement interne – si les questions de la demoiselle qu'il rencontre après son séjour chez le Roi Pêcheur lui apportent une aide certaine, son nom lui vient naturellement des profondeurs de son être, Perceval « sait » –, elle provient pour Floriant d'une lettre qu'il reçoit de Morgane[2] :

« Florians, Morgain te salue,

[1] Dans le *Bel Inconnu*, suite à la déclaration de Guinglain, Arthur prend la décision de lui donner lui-même un nom : « Ce dist li rois : Non li metrai,/Puis qu'il nel set ne jo nel sai ;/ Por ce que Nature i ot mise/ Trestoute biauté et devisse, /Si k'en lui se remire et luist,/ Et por ce qu'il ne se coniuys,/ Li Biaus Descouneüs ait non,/ Sil nonmeront tot mi baron. » éd. cit. v. 125-132.

[2] Sur le nom retrouvé voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 237 et Danièle James-Raoul, *La Parole Empêchée…*, *op. cit.* p. 133-134.

Si comme t'amie et ta drue.
Molt a bien sa paine emploïe
Ne se tient pas a mal païe
De ce que par li fus norris,
Quant tu es chevalier eslis.
Mes or te veult fere savoir
Qui fu ton père tout de voir » (v. 2523-30)

Le lien entre la reconnaissance des compétences et la révélation de son ascendance est très clair dans le propos de la fée. Cette reconnaissance, incontestable, s'est établie à la fois au gré des aventures individuelles vécues par Floriant au cours de son voyage vers la cour d'Arthur, et lors du tournoi organisé par le roi breton en personne et dont il sort vainqueur. Trois étapes permettent ainsi l'accès à une connaissance plus profonde de soi : une formation initiale prodiguée durant l'enfance et l'adolescence, un temps d'errance solitaire, la validation par la comparaison avec les plus grands des talents développés. Morgane, lorsqu'elle accepte de laisser partir Floriant, lui recommande de se rendre à la cour d'Arthur. On remarque qu'elle attend qu'il y fasse ses preuves avant de livrer les informations qu'il recherche. On note également à quel point la séparation de l'environnement initial en tant que telle est importante dans le processus initiatique. En l'occurrence, les informations dont Floriant se met en quête ne se trouvent pas hors du milieu où il a grandi : son cheminement n'a pas vocation à le mettre en contact avec les éléments qui lui manquent mais à lui autoriser leur accès par la preuve de son mérite.

Tout comme la figure de la séparation apparaît trois fois dans le parcours du jeune garçon, par un effet de symétrie, l'initiation de Floriant se joue elle aussi à trois niveaux. Alors que les autres romans font en sorte d'accorder talent guerrier et prouesse amoureuse, se soumettant ainsi à la dynamique traditionnelle du roman courtois[1], *Floriant et Florete* ajoute une troisième mission d'un ordre différent, la vengeance du père. Au terme de ses explications, Morgane fournit à son protégé le mobile d'une seconde quête :

« Or si te convient porchacier
Com ton pere puisses vengier
Et delivrer puises ta mere,
Or em penses, biaus tresdouz frere! » (v. 2557-60)

Ce nouveau départ permet au héros d'allier actions d'éclat et découverte amoureuse. Son nom, toutefois, n'évolue plus au cours de ce deuxième volet. Ses progrès se marquent simplement, comme pour Claris et Laris, par l'acquisition de nouveaux titres toujours plus

[1] La prouesse est motivée par l'amour (le service à la dame et l'importance de se surpasser constamment), et réciproquement l'amour se renforce de la prouesse (une âme noble ne peut s'éprendre que d'une âme de même qualité : la prouesse du chevalier rend légitimes et nourrit les sentiments qui naissent chez la dame). Il est toutefois difficile de trouver un équilibre entre les deux. Voir p. 522.

prestigieux[1]. Un troisième volet se déploie ensuite, au cours duquel Floriant semble rejouer son initiation. Il quitte sa cour, dissimule son nom, et doit refaire ses preuves. Cet épisode, réécriture par le roman de tout un pan de son intrigue, s'appuie toutefois sur un mobile différent. Floriant ne renoue pas avec l'errance pour poursuivre la découverte de son identité mais pour retrouver sa vocation de chevalier qui s'est éteinte après son mariage. Plus qu'une lacune qu'il s'agit de combler, c'est un équilibre perdu qu'il importe de restaurer. Ce n'est pas la jeunesse du héros ni son ignorance qui le conduisent à reprendre la route mais une erreur, un écart qui l'éloigne du « *chevaliers eslis* » qu'il était devenu, selon l'expression de Morgane. Cette seconde initiation, contrepoint de la première, est considérée comme un motif différent et donc traitée dans un chapitre ultérieur[2].

b) Le nom au cœur des péripéties

En marge de la quête principale et des aventures liées à l'initiation de jeunes chevaliers, le nom propre alimente aussi des épisodes plus courts consacrés aussi bien aux protagonistes qu'à des personnages de second ou de troisième rang. Ces micro-aventures, insuffisamment développées pour constituer de véritables quêtes secondaires, prennent le plus souvent une coloration plaisante. Leur fonction est essentiellement dynamique. En jouant notamment des écarts de connaissance entre les personnages, elles permettent des revirements de situation, aident à relancer une intrigue monotone ou à débloquer le récit quand il aboutit dans une voie sans issue. Il arrive régulièrement qu'un même épisode combine plusieurs motifs narratifs. Une scène d'incognito sciemment provoquée par un personnage peut par exemple s'enrichir d'un quiproquo et échapper au contrôle du héros qui pensait passer inaperçu, comme dans *Claris et Laris*. Un même épisode peut de ce fait apparaître à plusieurs reprises dans les chapitres suivants, analysé à chaque fois sous un angle différent. Cette approche nous permet notamment de rendre compte des jeux de points de vue et de la complémentarité des focalisations adoptées par la narration.

(1) Scènes de mesconnaissance

Les personnages de nos romans sont en général reconnus lorsqu'ils se déplacent au cours de leurs aventures. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, ceux qui croisent son chemin reconnaissent aisément Lancelot à son écu blanc et à la robe pie de son cheval (v. 339-340). Les coups laissés sur une armure ou une cicatrice particulière permettent aussi parfois de

[1] Il devient roi de Sicile après la reconquête du trône de son père, puis empereur après son mariage avec Florette et la mort de Philimenis.
[2] Voir p. 537.

déterminer l'identité de celui que l'on rencontre dès le premier coup d'œil. On reconnaît ainsi à l'état de l'armure du Chevalier Aux Armes Triples, lorsque celui-ci se rend à Arthur, que Lancelot est encore en vie et qu'il continue de briller au combat (v. 6852). C'est encore la marque que le chevalier du Lac porte dans la paume de sa main qui permet à la cour bretonne de le reconnaître quand il regagne Carlion le visage sale et la chevelure hirsute (v. 15699). Qu'une marque physique prenne le relais du nom ou que la sphère publique, empêchée d'y accéder, crée pour le remplacer une périphrase descriptive, il semble que d'une manière ou d'une autre l'identité du héros trouve toujours un moyen de s'exprimer et d'être signalée.

Quelques scènes jouent cependant des lacunes des personnages en éliminant tout ce qui peut rendre un héros identifiable de l'extérieur, et les maintiennent dans leur ignorance jusqu'à ce qu'un nom soit enfin révélé. Celui-ci provoque toujours de vives réactions et peut occasionner des renversements dans l'intrigue. Dans le roman de Froissart, les participants à la quête de la *Bleue Dame* ont l'obligation de concourir de manière anonyme. Chaque chevalier, en plus de tenir son nom secret, modifie donc ses armes. Deux frères, ayant choisi de se lancer dans la quête, décident en plus de changer de valet pour être certains de ne pouvoir se reconnaître (v. 9390-9425). Au cours de la quête, chacun se trouve confronté à un adversaire dont il peine à venir à bout. Les deux frères s'affrontent en fait sans le savoir :

> La se vont si grans cops donnant
> Li doi chevalier, ce me samble,
> Car, quant les lances sont ensamble,
> Proprement ce samble un tempeste. (v. 9472- 75)

Le duel, qui occupe au total cinquante vers, suit les étapes habituelles. Les deux jeunes gens se précipitent l'un vers l'autre lance baissée, frappent tous deux avec une grande force, en viennent aux épées, jusqu'à ce que l'un d'eux reçoive une grave blessure à la tête. On se précipite vers lui, on lui retire son heaume. La voix conteuse s'applique à rendre compte de la surprise des deux jeunes gens :

> Quant venus fu, il s'abaissa
> Et li sambla en son avis,
> Quant il regarda ens ou vis
> Le chevalier qui la gisoit,
> Que Savare ses freres soit.
> Adont li est li sans cangiés.
> Tantost est jus sallis en piés
> Et vient erramment sus Savare
> Sans querre empechement ne bare
> Et voit clerement que c'est il
> Et que navrés est en peril.
> Lors cuide moult bien foursener.
> Son hÿaume fait lors oster
> Et puis dist : « Savare, biau frere,

Ceste cose m'est moult amere
Quant je vous voi en ce parti ! »
Et quant Savare devant li
Voit son mainsnet frere Feughin,
Si parolle et li dist a fin
Que il ne soit trop destourbés :
« Feughin, Feughin, ne vous doubtés,
Je croi que garde n'ai de mort.
Et se je moroie, a mon tort
Est voir, quant a vous jousté ay
Et vostre nom ne demandai.
Se je muir, je le vous pardonne. » (v. 9496-9521)

Le contraste entre l'affrontement au cours duquel le narrateur précise bien que les deux chevaliers ne s'adressent jamais la parole (v. 9457-60), ce qui leur aurait vraisemblablement permis de se reconnaître, et la scène de la reconnaissance qui fait entendre leurs voix accentue la tonalité tragique de l'épisode. Présente avant même le début du combat, car le lecteur sait à la différence des personnages qui sont les deux chevaliers qui se rencontrent dans le bois, la tension dramatique s'accentue à chaque coup porté, dont la voix conteuse s'applique à souligner la force. Elle se nourrit aussi de la confrontation des points de vue dans la scène[1]. S'opposent ainsi ceux des personnages, qui commettent leurs actes sans pouvoir en mesurer les conséquences, et les rappels réguliers par le narrateur des individus en jeu qui permettent au lecteur de mesurer le danger. Entre le moment où ils se rencontrent dans le bois et fondent l'un sur l'autre et le dévoilement de leurs identités respectives après la blessure, les noms « Savare » et « Feughins » apparaissent quatre fois chacun. La première occurrence les nomme conjointement, puis on les cite de manière isolée, lorsque le récit se focalise sur l'action de l'un ou l'autre. Le passage est ainsi en quelque sorte construit à la manière d'un champ-contrechamp qui donne à voir les gestes et les comportements alternativement de l'un et l'autre frère. Ainsi opposés dans la mise en scène du récit, ils sont simultanément unis par le discours de la voix conteuse qui insiste sur le fait qu'ils sont frères : « cil doy frere » (v. 9428 et 42), « cescuns d'yaus .II. » (v. 9466), « li doi chevalier » (v. 9473). Les deux noms se trouvent finalement réunis au moment d'infliger la blessure, l'un sujet, l'autre objet de l'action :

Messires Feughins en la teste
Consievi Savare son frere. (v. 9476-77)

La densité de l'information, qui condense en une brève phrase la blessure à la tête – le mot, à la rime, insiste sur la blessure –, la mention des deux noms l'un sous l'autre, et leur lien

[1] Voir Jane Bliss, *Naming and Namelessness in Medieval Romance*, Cambridge, *op. cit.* p. 7. L'utilisation de différents points de vue différencie notamment le personnage romanesque des héros des chansons de geste, dans lesquelles la focalisation est uniquement externe.

fraternel, marque l'acmé du passage. La situation dans laquelle se trouvent Savare et Feughins tire ainsi une partie de sa force de la manière dont elle est mise en scène. La mise en tension de la rencontre des deux frères est parfaitement consciente et maîtrisée. La façon dont la voix conteuse narre les faits témoigne d'une mise en scène réfléchie. Elle-même l'affirme, après avoir décrit l'accord scellé entre les frères :

> Or dirai **pour quoi** de telz coses
> Commencié en ay a parler. (v. 9426-27)

Rétrospectivement, la présentation des personnages est même un peu paradoxale, signe d'une écriture subtile de la part de Froissart. C'est un effet immédiatement après avoir rendu compte du pacte d'incognito conclu par les deux frères que leurs noms sont révélés au lecteur :

> Il eurent moult bien ce couvent,
> Qu'il jurerent : « Ch'ai je en couvent. »
> Et **que** vous en sachiés les noms,
> Tantost nous vous les nommerons :
> Li uns fu Savare nommés
> Et Feughins, c'estoit li mainsnés. (v. 9405-10)[1]

Le contraste entre l'anonymat décidé et dès lors appliqué par les personnages et la survenue presque simultanée de leurs noms pour la première fois dans le texte génère ainsi le décalage nécessaire à la mise en concurrence des points de vue différents du lecteur et des deux frères, sur laquelle repose l'ensemble de l'épisode. L'enjeu, en effet, réside tout entier dans ces écarts de perspective. Une fois les identités des personnages révélées, l'épisode se clôt rapidement. Malgré la gravité de sa blessure, pourtant qualifiée de « mout perilleuse » (v. 9486), Savare est rapidement guéri. Par chance, la litière qui vient de transporter le corps de Camel vaincu par Melyador passe près d'eux juste après leur combat et l'amène directement à Montgriés où soins et convalescence lui sont offerts.

D'autres épisodes construisent leur aventure sur une ressource différente. Leur intérêt vient alors de ce que le lecteur, qui dispose généralement dans le récit de la totalité des informations, se trouve lui aussi pour une fois en position d'être surpris et ramené au même niveau de connaissance que les personnages. Le nom du héros lui est très souvent demandé par un hôte ou un adversaire vaincu, l'occasion pour l'auteur, en prêtant à l'interlocuteur du héros un vif enthousiasme quand il apprend son nom, de mettre en valeur les qualités de son protagoniste. Quel que soit le roman envisagé, ce procédé récurrent permet de mettre aisément en lumière le renom dont profite le héros. Certaines scènes ne s'en tiennent pas à ce lieu commun et développent davantage la réaction de l'interlocuteur. Dans *Cristal et Clarie*, alors

[1] La présence d'un complément de but dans le commentaire de la voix conteuse confirme la hauteur de vue de celui qui nous narre le récit.

qu'il vient d'être vaincu par Cristal, Brias de Froide Montagne, ébahi par le renom du jeune homme, modifie son comportement du tout au tout : « Li chevalier sont bon ami,/Qui devant erent anemi » (v. 3647-48). Comme pour entériner cette amitié nouvelle, Brias, si craint et si cruel avant son duel contre Cristal, décide de lui offrir son cheval Passevent :

> Et dist : « Sire, ves chi la beste !
> Plus tost cort que ne fait tenpeste.
> Montés, et je serai detriers. » (v. 3665-67)

Mais le nom du protagoniste peut lui causer quelques ennuis. Dans *Claris et Laris*, Yvain parcourt seul une terre dont les occupants n'apprécient guère Arthur et ceux qui l'entourent. Alors qu'il demande l'hospitalité pour la nuit, le fait de révéler son nom lui vaut d'être aussitôt assailli puis jeté en prison :

> Dedenz la forterece entra,
> .IIII. chevaliers encontra
> Armez, qui tuit li escrierent
> Et hautement li demanderent
> Dont iert et de quele mainie.
> Mesire Yvains pas ne lor nie ;
> Bien diste qu'il est au roy Artu,
> Le roy qui est de grant vertu.
> Atant li chevalier l'asaillent,
> De lui ocire se travaillent. (v. 9124-33)

Cette part d'imprévu dans les suites que le récit donne à la révélation de son nom par le héros pimente un peu la progression de l'intrigue. En l'occurrence, succédant immédiatement à un hébergement des plus fastueux où Yvain « fu serviz richement » (v. 9111), la réaction hostile des seconds hôtes évite que ne se répète trop souvent la description des mêmes soirées et permet d'alterner avec les honneurs constamment rendus aux membres de la Table Ronde. Le séjour, loin de toujours proposer le confort recherché, peut aussi se transformer en aventure. La révélation de l'identité peut alors aussi bien porter sur celle du héros invité à passer la nuit que sur celle de son hôte, qui peut avoir des connexions avec des personnages rencontrés précédemment. Le roman des *Merveilles de Rigomer* ponctue le parcours de Lancelot de plusieurs rencontres de ce type. Arrivé chez un vieux chevalier gravement blessé, Lancelot reste perplexe face à l'étrange ressemblance de l'homme avec un de ses hôtes précédents :

> « Sire! », fait il, « se jo osoie,
> Par voir jo vos enterceroie
> Por .i. mien oste quo jou ai,
> Le visconte de Pavengai,
> Que vos et il tout .i. sanblés,
> Ne jo ne sai quels soit ainsnés,
> Mais que le vis avés plus taint
> Por la dolor qui vos destraint.
> Se vos ne fussiés mahaigniés,

Jou cuidaisse, tout .i. fussiés. »
Quant li preudon entent qu'il dist
Del visconte, .i. petit sosrist.
(…)
« Par foi! » dist il, « ço est mes frere
Germains et de pere et de mere.
N'est mervelle s'il me resamble.
En un ventre fumes ensamble. » (v. 2741-60)

Torplain de Grineplaigne, frère jumeau du vicomte de Pavongai, sachant que Lancelot a déjà profité d'un accueil hospitalier au domaine de son frère, se montre de fait lui aussi très chaleureux. En modelant les relations que les protagonistes entretiennent avec leurs interlocuteurs, les réseaux de relations qui se tissent au fil des rencontres et des demandes d'identité participent à la richesse de l'univers diégétique. Les personnages secondaires en particulier peuvent par ce moyen s'extraire un temps de leur fonction stéréotypée d'hôte ou d'adversaire et gagner en caractérisation. Le lien qui les unit à un autre actant contribue à les définir et leur donne un passé. En suggérant qu'une relation les lie à d'autres personnages apparus plus tôt dans le récit, l'auteur produit l'illusion qu'ils existent en dehors de l'épisode qui les met en scène. Réciproquement, ces passages enrichissent après coup la connaissance commune au protagoniste et à son hôte, en l'occurrence le vicomte de Pavongai. Ce procédé renforce la cohésion de l'univers diégétique, dont les individus ne paraissent plus simplement juxtaposés les uns aux autres, et favorise l'enchaînement des aventures particulières, qui autrement courent le risque de paraître tout à fait indépendantes les unes des autres.

Le roman de *Rigomer* ne se limite en général pas à la reprise de *topoi* littéraires. Il les développe à l'extrême et en travaille les caractéristiques jusqu'à la parodie. Une seconde scène, tout à fait construite à la manière de celles que nous venons d'étudier, illustre ce propos. Une même rencontre donne cette fois naissance à deux revirements successifs et fait passer les interlocuteurs de Lancelot[1] d'un extrême à l'autre sans transition. Alors qu'il traverse un verger, le chevalier est accueilli dans une tente par une demoiselle et son ami qui l'interrogent sur son histoire. Lancelot, fier de soi comme depuis les premiers moments de l'aventure, se vante de ses succès passés et raconte qu'il a vaincu Savaris de « Ruiste Valee » et Macob Dicrac. Un premier revirement a lieu : Savaris était le « cousins germains » du chevalier de la tente (v. 2183), et Macob son « oncles » (v. 2185). L'hôte prévoit un affrontement sans merci : « morrés vos a mes mains » (v. 2184). Au milieu du duel, une pause permet aux hommes de reprendre leur souffle, le temps pour le chevalier à la tente

[1] Le roman de *Rigomer* malmène plusieurs chevaliers arthuriens mais c'est Lancelot qui souffre le plus et subit les plus graves échecs. Les épisodes les plus comiques se passent essentiellement durant la partie de l'intrigue qui lui est consacrée.

d'interroger Lancelot sur son identité ce qui provoque un second coup de théâtre : « Quant cil l'ot nomer Lanselot,/ Onques si grant joie nen ot/ Con de ço que il s'est només » (v. 2217-19). Alors que Lancelot se montre constant dans l'épisode, sûr de lui et avenant du début à la fin, son interlocuteur bascule de la haine à un très vif enthousiasme à l'idée que le renom de Lancelot, contre lequel il s'est battu jusqu'alors sans faiblir, rejaillisse un peu sur lui :

> « Buer fuisse jo », fait il, « ainc nes,
> Quant jo a vos sui conbatus
> Et tans estors vos ai rendus !
> Se on le seit par ces päis,
> Mout en ensaucera mes pris,
> Quant conbatus sui a celui,
> Que on ne seit mellor de lui.
> Or n'i a plus : a vos me rent,
> Si vos perdoins mon mautalent.
> Vostre hon serai, prendés m'espee ;
> Car ceste bataille est finee. » (v. 2220-30)

Les retournements de situation successifs dans ce passage tournent quelque peu en dérision ce motif traditionnel. Poussé à l'extrême par un auteur malicieux, il permet néanmoins la mise en lumière du nom de Lancelot, qui suffit à changer un personnage vindicatif en être serviable et sympathique. Ce trait du chevalier à la tente souligne d'ailleurs l'importance du renom dans ce roman, qui obsède bien des personnages[1]. Que l'ivresse d'une renommée accrue fasse abandonner à Maudin li Gardingniers son désir de justice, pourtant doublement motivé, est significatif. Le redoublement du motif du revirement de l'hôte ne relève pas que d'un jeu avec les codes du genre, il entre aussi en relation avec une des lignes directrices du roman : la critique d'une chevalerie uniquement mue par la quête de sa gloire personnelle.

(2) L'incognito et la dissimulation d'identité

« Vos savés bien que nus preudom/ Ne doit son non celer a autre, / Puis qu'il porte lanche sor fautre » (*LMR*, v. 10918-20). Cette injonction qu'un adversaire rappelle à Gauvain dans les *Merveilles de Rigomer* souligne l'importance des usages dans le monde de la chevalerie, notamment en matière de nomination. Dans *Escanor*, Keu peste également contre les chevaliers qui ne portent pas leurs propres armes et gênent leur identification (v. 1377). Ce principe fait aussi songer au précepte que la mère de Perceval enseigne à son fils au début du roman :

> Biaux filz, enco vos dirai el :
> Ja en chemin ne en ostel
> N'aiez longuemant compaignon

[1] Voir p. 525.

Que vos ne damandez son non
Et la sornon a la parsome. (v. 521-25)[1]

Il arrive en dépit de ces recommandations généralement appliquées par les chevaliers de nos romans que certains préfèrent conserver l'anonymat. À la différence de la *mesconnaissance*, simple lacune du personnage, l'incognito résulte d'une démarche volontaire[2]. Différentes stratégies peuvent être employées par nos héros, donnant naissance à des motifs légèrement différents.

Un premier type d'incognito consiste simplement à tenir son nom secret. Cette discrétion implique le gommage de tout ce qui peut conduire le personnage à être reconnu[3]. Celui-ci change donc volontairement d'armes. Le plus souvent, il s'agit pour le héros de participer à un tournoi sans que cela se sache ou du moins, sans que son identité soit sue avant le terme de l'événement[4] :

« – Dont covient il que vous m'aidiez
Tant c'unes armes puisse avoir,
Quar se vous di je bien de voir
Se estes armes i portoie,
Bien sai que conneüz seroie
Et je nel voudroie jamais
Devant que li tornois fust fais. » (v. 2060-66)

Dans cet extrait, le jeune Floriant n'a encore révélé son identité à personne mais est déjà connu sous le nom de « Chevalier qui la nef maine ». Ce tournoi, organisé par les membres de la Table Ronde, constitue la dernière étape avant que son histoire personnelle ne lui soit dévoilée par Morgane. En tant qu'acmé de ce qui constitue le premier temps de son initiation dans le récit, ce tournoi se doit de mettre en lumière d'une manière plus éclatante encore que les aventures individuelles les qualités du jeune homme. Cette dissimulation seconde, dans la mesure où se faire volontairement connaître sous une périphrase plutôt que sous son véritable nom constitue déjà un premier incognito, permet ainsi au personnage de développer un nouveau renom. Différent de celui qui parvient à la cour d'Arthur après la réussite de péripéties personnelles, celui-ci prend naissance directement sous les yeux des membres de la cour. Paradoxalement, l'incognito prône la discrétion pour rendre la démonstration encore

[1] *Le Conte du Graal*, ed cit.
[2] Voir Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque…*, *op. cit.* p. 427, Sarah E. Gordon, « The Man With No Name : Identity in French Arthurian Verse Romance », *Arthuriana*, 18:2, 2008.
[3] Il lui faut devenir un « signe illisible », voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 231.
[4] En marge du corpus, Keu, en dépit de son commentaire à l'égard de ceux qui masquent leur identité, change d'armes dans *Escanor* pour participer à un tournoi incognito (v. 3448- 3851 éd. cit.). Ses armes sont vermeilles. Gliglois lui, dans le roman qui lui est consacré, décide de se fondre dans la foule des concurrents pour évincer Gauvain, dont il est le faire-valoir depuis de le début du récit, et gagner son estime (*Gliglois*, Marie-Luce Chênerie (éd.), Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 2003).

plus efficace et la renommée du héros, une fois les masques tombés à la fin du tournoi, d'autant plus retentissante. Dans l'intervalle, l'anonymat du héros suscite la curiosité et ses coups, qui ne sont précédés d'aucun renom et qui surprennent donc le public par leur puissance, nourrissent les conversations. Lorsqu'il combat, Floriant ressemble à un « lupart/ Qui soit entre brebis entrez » (v. 2282-86). Les coups qu'il porte paraissent ne lui coûter aucun effort (v. 2317-18). Pour Hélène Bouget, qui étudie l'incognito dans les romans en vers des XII^e^ et XIII^e^ siècles,

> (l)'anonymat y est certes exploité, mais il n'est pas au service d'une rhétorique de l'échange problématique fondé sur la curiosité d'une part et sur une révélation différée d'autre part, et la poétique dans ces textes se construit sur d'autres modalités de l'énigme identitaire[1].

Il est vrai que les romans du corpus n'alimentent guère une poétique de l'énigme. Il demeure que les scènes d'incognito piquent la curiosité du public dans le roman, ce qui constitue d'ailleurs leur fonction essentielle. Il n'est en ce sens pas anodin que celles que nous relevons dans le corpus aient toujours pour cadre les tournois, où le chevalier exhibe ses talents. Tout se passe comme s'il fallait donner à la sphère publique la preuve de l'authenticité du renom d'un héros en lui faisant voir les exploits qui nourrissent cette renommée. En ayant recours à l'incognito, le protagoniste joue le jeu des spectateurs puisqu'il se présente en quelque sorte à nouveau comme un débutant et leur offre le spectacle de ses « premiers » faits d'armes. L'incognito se traduit en effet le plus souvent par le choix d'armes sans couleurs, blanches pour Floriant (v. 2351), ou « noires come mores meüres » pour Gauvain, Claris et Laris[2] (v. 13052 *sqq.*), qui, en plus de masquer l'identité de celui qui les porte, le ramène à une plus humble position[3]. Pour Gauvain, parangon dont le renom fait pâlir les adversaires potentiels, il s'agit d'un véritable bain de jouvence[4]. Ce changement d'armes lui donne en effet l'opportunité d'affronter des concurrents qui se seraient autrement probablement défilés devant son expérience[5], et de combattre sans que pèse sur ses épaules l'image que la cour et le

[1] *Écritures de l'énigme et fiction romanesque…*, *op. cit.* p. 435.

[2] Les mots employés par Gauvain pour convaincre ses amis de changer d'armes sont très proches de ceux choisis par Floriant : « Laissons nous conseillier au mains/ Conment ne soions conneüz !/ Ge me sui bien aperceüz/ *Que se nous noz armes portons, / Maintenant conneü serons/ Et ja nel voudroie ja mes/ Devant que li tornoiz soit fes.* » (v. 13064-70).

[3] Voir Michel Pastoureau, **«** Les armoiries de Perceval », *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale…*, *op. cit.* p. 26-31. L'humilité s'applique aussi d'une manière moins agréable aux participants du tournoi qui sont vaincus par ces prétendus débutants. C'est finalement toute la chevalerie présente à l'événement qui reçoit une leçon et se sent piteuse, avant que l'identité et la véritable valeur des trois concurrents soient enfin révélées.

[4] Florent Plet-Nicolas, *La Création du Monde…*, *op. cit.* p. 233.

[5] Sur ce thème – trouver un moyen de faire combattre quelqu'un qui normalement s'y refuserait – voir l'épisode consacré au Beau Mauvais dans *Claris et Laris* (v. 27660 *sqq.*). Le chevalier d'Arthur affronte un à un des chevaliers qui sont en réalité des jeunes femmes. Pour dissimuler leur sexe et combattre malgré le code

roi ont de lui. Pour Gauvain comme pour les plus jeunes recrues, il s'agit de « cacher le nom *[et même, le renom]* pour mieux révéler l'être »[1].

En marge de ces emplois traditionnels, nous relevons dans le corpus deux occurrences qui donnent au motif un caractère plus plaisant et dont le contexte diffère du tournoi. Dans *Claris et Laris*, alors que l'un des protagonistes a été ravi et que les compagnons de la Table Ronde se sont mis à sa recherche, Laris, après avoir été délivré, fait savoir à un chevalier rencontré sur le chemin qu'il est de nouveau libre. La saveur de l'épisode vient de ce que Laris donne d'abord l'information qui le concerne sans se faire reconnaître et en parlant de lui à la troisième personne :

> Laris respont : « Jel vos dira
> Mes la dame faites monter
> A droit, car bien pot voir conter,
> Car Laris en prison n'est mie. » (v. 11972-75)

Le fait de retirer son heaume permet ensuite à son interlocuteur de l'identifier.

Le même ton plaisant se retrouve dans un épisode consacré à Melyador. Bien connu sous l'appellation et l'apparence du « Bleu Chevalier au Soleil d'Or », Melyador n'a en revanche jamais montré son visage à quiconque hormis son écuyer depuis son départ en quête. C'est donc la tête nue, sans armes et sans être reconnu qu'il profite de festivités organisées à l'occasion du tournoi de Signandon (v. 16741 *sqq*.) au cours desquelles il apprend qu'il est le vainqueur du prix. La scène, d'emblée assez amusante, tourne au comique. Les traits de Melyador trahissent son jeune âge. Alors qu'il tente d'approcher Florée pour lui parler, la réaction de la belle est des plus blessantes pour le héros, mais des plus divertissantes pour le lecteur : « Floree cuida d'un varlet/ estre aresnie vraiement,/ si passa oultre incontinent » (v. 16768-70). Ignorant superbement sans le savoir le protagoniste de la quête et celui qu'elle essaie à toutes forces de lier à sa cousine Hermondine, Florée se ridiculise un peu plus en se demandant, sitôt l'importun éconduit, où peut bien se trouver le vainqueur du prix. Melyador, humilié, « tous quois » (v. 16778), se cache dans un coin de la pièce afin de ruminer son échec : « li Bleus Chevaliers a la responsee, / ançois tous courouciés s'esconse/ et se met en un angelet » (v. 16781-83). On ne peut que remarquer comment Froissart dans ce passage s'amuse de la situation dans laquelle il place ses personnages. L'un comme l'autre se trouvent ridiculisés par les revers que peut causer l'incognito. La renommée et l'action d'éclat, cristallisées par l'image des armes bleues et or, rendent le simple jeune homme invisible à

---

chevaleresque, elles invitent le Beau Mauvais à sélectionner son adversaire en choisissant parmi les écus suspendus dans une salle du château.

[1] Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque…*, *op. cit.* p. 440. J'ajoute la partie entre crochets.

celle qui est pourtant l'instigatrice de la quête. Cette distorsion de l'identité de Melyador, tantôt héros chevaleresque, tantôt jeune amoureux inexpérimenté, met aussi en lumière le fantasme qui se développe autour d'un renom au risque d'éclipser totalement l'individu qui en est à l'origine[1].

La susceptibilité du héros le rend aussi un peu ridicule et souligne peut-être une certaine immaturité de la part du personnage, surpris, en dépit de tous les efforts réalisés pour sauvegarder son identité, de ne pas être reconnu. Cette attitude semble faire l'objet d'une critique bienveillante et amusée de l'auteur. Alors que la voix conteuse ne désigne le héros dans tout le passage qu'au moyen de son prénom, la périphrase à l'origine de son aura de grand chevalier surgit de façon inattendue au moment de signaler que Melyador, vexé, se met en retrait. La désignation du personnage, fort prestigieuse en ce qu'elle reprend le nom par lequel le désignent tous ceux qui suivent ses exploits, et son comportement forment une antithèse. Le comique naît de ce conflit, entre la figure d'un chevalier idéal d'un côté, et un jeune homme vexé et bougon de l'autre.

Un second type d'incognito rassemble les épisodes dans lesquels les personnages ne cherchent pas seulement à masquer leur identité mais aussi à se faire volontairement passer pour d'autres. Il ne s'agit plus seulement de se soustraire au regard des autres mais de chercher à brouiller les pistes. L'incognito s'enrichit alors d'un goût certain pour la mise en scène, voire la comédie. Les occurrences relevées concernent les romans de *Claris et Laris* et de Froissart. Dans le premier, nous trouvons une variante de l'incognito du participant au tournoi. Claris et Laris, se rendant chez un ermite, lui demandent s'il peut leur fournir de nouvelles armes. Il en va d'après eux de leur sécurité :

> « Ne voulons pas que nos connoissent
> Cil qui par ceste terre voisent
> Car nos sonmes de mortel guerre
> A un fier roy de ceste terre » (v. 4759-62)

En réalité ce prétexte est une invention des deux hommes qui ne souhaitent simplement pas être reconnus. Le changement de *semblance* n'est pas anodin. Les jeunes gens revêtent en toute conscience les armes de Gales le Chauve et de Keu, personnage au tempérament

[1] Voir Jeanne Lods, « Amour de regard et amour de renommée dans le *Méliador* de Froissart», art. cit. Stoyan Atanassov, *L'idole inconnue…*, *op. cit.*, constate au sujet du neveu d'Arthur une concurrence entre le signifié Gauvain et son signifiant verbal, sa renommée, dans les romans du XIII[e] siècle notamment. L'image publique du chevalier ainsi construite, comme si elle prenait le pas sur sa personnalité, occasionne une disparition presque complète de la dimension psychologique du personnage (p. 129). Un des enjeux, pour ce héros au renom très développé, est de « cultiver chez les autres une perception correcte et adéquate de sa propre identité » (p. 131). Melyador, dont l'être n'est à ce moment du récit défini que par ce que l'on sait de ses prouesses, est dans une situation similaire.

critiqué. La métamorphose est complète ; en revêtant de nouvelles armes, les deux compagnons changent d'identité : « O les armes ont retorné/ Lor nons : Claris est seneschax/ Et Laris est Gales li Chauz ! » (v. 4789-94). Le stratagème ne fonctionne cependant qu'à moitié. Si Claris et Laris parviennent à préserver leur identité, les armes qu'ils arborent sont tout de même remarquées et appellent des commentaires de la part d'autres participants. Pris pour ceux dont ils ont emprunté les couleurs et condamnés pour un temps à taire leur secret, il ne leur reste plus qu'à se montrer à la hauteur de deux des chevaliers les plus renommés d'Arthur. Le roman de ce point de vue inverse le motif original. Au lieu que le changement d'armure permette à de preux chevaliers aguerris de se faire passer pour des débutants, il permet à de nouvelles recrues d'arborer des couleurs prestigieuses.

D'autres mises en scène vont plus loin et poussent les personnages à changer d'état et de fonction. Dans *Claris et Laris* encore, roman qui montre un goût particulier pour le travestissement de ses personnages[1], Gauvain se trouve en difficulté dans un château dont il vient de tuer le seigneur. Pour s'échapper sans être reconnu par les *barons* de celui qu'il a vaincu, Gauvain choisit de revêtir l'armure du défunt. La voix conteuse commente : « eschapez est par sa guile » (v. 11454). La *guile* ou la ruse nourrissent ainsi plusieurs épisodes d'incognito dans ce récit au cours desquels les personnages cherchent à se faire passer pour des individus d'une autre classe que celle des chevaliers. Le déguisement, degré supérieur au simple changement d'armes dans les stratégies mises en œuvre par les personnages, devient alors un élément central du motif. Avec lui, le passage prend volontiers une coloration comique. Le personnage mis en scène dans ces épisodes, sorte de Tristan[2], se fait comédien et endosse des rôles parfois tout à fait surprenants.

Un long passage du roman est consacré à Tallas, qui détient Laris et d'autres membres de la Table Ronde. Il est de notoriété qu'il cherche à vaincre et jeter en prison tous les proches d'Arthur. Les Bretons, partis en quête pour libérer leurs compagnons détenus doivent donc dissimuler leur identité pour approcher du château sans se faire prendre. Deux d'entre eux endossent le rôle d'espion et infiltrent la cour de l'ennemi pour récolter des informations. Calogrenant, tout d'abord, profite d'un enchantement qui modifie son apparence depuis une aventure précédente. Une mauvaise coutume impose en effet à ceux qui franchissent la porte d'un domaine de prendre l'apparence de la dernière personne rencontrée (v. 26095 *sqq*.). La

[1] Voir Delphine Dalens- Marekovic, « Le Motif du héros travesti dans le roman arthurien », art. cit.
[2] Florence Plet-Nicolas, *La Création du Monde…*, *op. cit.* p. 230 : Dans le *Tristan* en prose, le déguisement est la forme de dissimulation privilégiée, moins associée à la provocation toutefois que dans les versions en vers. Sur les déguisements de Tristan dans les romans antérieurs voir Insaf Machta, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, Samir Marzouki (pref.), Paris, Champion, 2010, p. 119 *sqq.* Voir également Nancy Freeman Regalado, « Tristan and Renart : two tricksters », *L'Esprit Créateur*, 16, 1976, p. 30-38.

malice de l'auteur fait qu'il s'agit, pour Calogrenant, d'une frêle et délicate jeune fille[1]. Le chevalier breton étant encore victime de ce sortilège, il décide de mettre à profit cette nouvelle *samblance* pour se rendre chez Tallas, obtenir de parler avec lui en se faisant passer pour une messagère d'Arthur, et repérer les lieux. Le stratagème, particulièrement efficace puisqu'il permet à Calogrenant de constater que ses amis sont toujours en vie, ravit le lecteur. Adoptant une technique similaire à celle employée par Froissart dans l'affrontement des frères Feughins et Savare, la scène souligne l'écart de points de vue entre le chevalier-demoiselle et celui de Tallas, dont le discours insiste sur l'apparence féminine du héros :

> « Pucele, n'estes mie sage
> Quant ainsi manecié m'avez !
> Vous meïsmes de voir savez
> Bien vos porroie fere anuit
> A mon voloir en ceste nuit,
> Mes por atant qu'estes damoisele,
> N'avrez mal de cele querele.
> Mes se vous chevalier fussiez,
> Jamés jor ne m'eschapissiez ! » (v. 26274- 82)

Dans le texte, ces écarts de perspective se manifestent en particulier par les désignateurs employés. À l'appellation utilisée par la voix conteuse, qui continue d'appeler Calogrenant pas son prénom durant tout l'épisode, répondent l'apostrophe « Pucele » dans le discours de Tallas, et l'attribut du sujet « damoisele ». De ce contraste, les deux dénominations faisant référence au même être, naît un décalage plaisant[2].

Un second chevalier, Dodinel, utilise une ruse comparable et décide lui aussi de dissimuler sa véritable nature pour s'infiltrer chez l'ennemi. Il choisit de se faire passer pour un ménestrel. À la différence de Calogrenant, qui se voit transformé en un être fort différent de ce qu'il est habituellement, le déguisement de Dodinel exploite un trait caractéristique de la personnalité du chevalier :

---

[1] Voir Keith Busby, « "Plus acesmez qu'une popine": male cross-dressing in medieval French narrative », *Gender Transgressions: Crossing the Normative Boundary in Old French Literature*, Karen J. Taylor (dir.), New York et London, Garland, 1998, p. 45-59 ; et Florence Bouchet, « L'écriture androgyne : le travestissement dans *Le roman de Silence* », *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e^–XIII^e^ siècles)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, *Senefiance*, 47, 2001, p. 47-58. Silence, habillée en homme, attise le désir de la reine Euphème qu'elle doit à plusieurs reprises éconduire tout comme Calogrenant, ayant pris l'apparence d'une femme, attise celui de Mordred. La scène dans notre texte est toutefois plus comique (voir note suivante).

[2] Les effets burlesques engendrés par la métamorphose de Calogrenant sont exploités autant que possible par l'auteur. Avant l'entrée du chevalier chez son ennemi, le récit s'applique à souligner l'inadéquation entre l'armure de Calogrenant, lourde et taillée pour un chevalier robuste, et sa frêle silhouette de jeune femme (« en son cuer avoit grant honte/ De ses armes qui li pendoient » (v. 26130-31). Après son départ de chez Tallas, un troisième jeu de points de vue insiste cette fois sur les atouts de Calogrenant qui rencontre Mordred en chemin. Celui-ci tente de le forcer à s'unir à lui. La scène atteint son acmé quand Mordred, déjà sermonné pour son comportement inapproprié par Gauvain, est une seconde fois puni quand il découvre la véritable identité de la demoiselle. Calogrenant a alors repris son apparence initiale et c'est cette fois la robe qui ne lui sied plus : « Ore est diversement vestuz » (v. 26357).

Dodiniax ert uns chevaliers
Qui n'estoit mie des plus fiers
Mes en lui grant risee avoit.
Pour ce que de bons moz savoit
L'ont cil de la Table Roonde
Amé plus c'onme de cest monde. (v. 26757-62)

Cette courte description donne le ton de l'épisode à venir. Elle marque aussi sa différence avec celui consacré à Calogrenant quelques vers plus tôt puisqu'il s'agit cette fois de tirer parti des talents naturels du personnage. Le terme « risee » fait écho à la « guile » mentionnée chez Gauvain. Si le passage exploite des ressorts différents, l'amusement est tout de même toujours garanti. Calogrenant échappe au danger grâce à son état provisoire de gente demoiselle qui interdit à quiconque de lever la main sur lui, mais Dodinel s'en tire quant à lui grâce à sa maîtrise du langage. Son art consommé du « mençonge » (v. 26873) lui permet d'éviter deux duels[1] mais ce n'est que pour éviter la prison de Tallas qu'il modifie son identité et prétend être ménestrel[2] (v. 26921-28). Nouvelle différence par rapport aux épisodes précédents, Dodinel, dont l'incognito ne repose pas sur la dissimulation de son visage, est rapidement reconnu par les détenus. Il répond à Laris, qui le pense fait prisonnier comme eux :

« S'il vous plest, nu devez pas dire
Chevaliers soie voirement,
Ge vous en pri moult docement,
Car devenuz sui **menestrez**
Puis que je sui ceanz entrez !
Mielz aing **menestrel** devenir
Que chevalier prison tenir !
Ceanz **menestrel** demorrai,
A mon pooir vous servirai,
Et quant revenrons en Bretaigne,
Si reserai de la compaigne
A vous et aus autre barons ! » (v. 26936- 47)

La scène qui nous est donnée à lire montre donc cette fois les huit prisonniers au courant du stratagème, ainsi que Dodinel, Tallas et sa cour, riant aux éclats. Le jeu de dupe, souligné dans le passage par les nombreuses occurrences du terme ménestrel, est collectif.

Pour **menestrel** tuit le tenoient,
De ses bons moz souvent rioient
Li rois Tallas meïsmement
Et Laris li biaux ensement. (v. 26951-54)

[1] Il prétend d'abord attendre son amie pour qu'elle assiste au duel afin de le repousser jusqu'au lendemain puis se sauve au petit matin, alors que tout le monde est encore endormi (v. 26769-856) ; il prétexte ensuite attendre ses frères, meilleurs que lui, et reproduit le même stratagème (v. 26857-901). Les deux soirs il trouve à s'héberger et profite de la nuit sans encombre.
[2] Tristan se fait aussi passer pour un ménestrel pour se rapprocher d'Yseut sans être reconnu.

Rien dans le récit n'insiste sur la complicité qui unit dans cette scène Dodinel aux autres chevaliers, et qui les oppose à Tallas et ses hommes. Le verbe « rire » toutefois, en faisant écho à la description faite de Dodinel au début de l'aventure qui lui est consacrée, laisse entendre que les rires que l'on entend dans la salle de Tallas ce soir là sont peut être moins provoqués par les talents du ménestrel que par la tromperie dont sont victimes, sans s'en rendre compte, le ravisseur et sa cour.

La dernière scène d'incognito du roman nous est présentée lors du dénouement de la quête de Laris, une fois que les aventures particulières des trente chevaliers partis à sa rescousse nous ont presque toutes été racontées. Réunis en une compagnie de vingt-cinq hommes, aidés des précieuses informations récoltées par Calogrenant et Dodinel, les preux chevaliers, réalisant la prophétie énoncée plus tôt par Merlin, se griment cette fois en hommes d'église pour pénétrer le domaine de Tallas :

> El chastel une dame avoit
> Qui de taillier assez savoit.
> Cil ont les robes devisees
> Et la dame les a ouvrees
> Bien et bel apertement,
> Et li baron isnelement
> Conme (h)ermintain sont atorné.
> Bien ont lor conroi **bestorné** !
> Ier main estoient chevalier
> Et or sont fet appareillier
> Con genz qui Dieu vuelent servir
> Et la söe amor deservir.
> Ce fait la queste de Laris
> Qui les a en tel atour mis ! (v. 27637- 650)

Le mot « bestorné » signale une gradation dans l'audace dont font preuve les personnages pour masquer leur identité. La ruse puise dans le carnavalesque, le renversement, et ce travestissement des héros n'est pas sans contaminer l'identité du roman lui-même. Déguisés en membres du clergé, ils pourraient bien être les héros d'un fabliau[1], et poussent ainsi le récit de chevalerie au-delà de ses limites. Le rire ou l'amusement, présents dans les autres épisodes étudiés, atteignent aussi une dimension nouvelle. L'arrivée du dernier des vingt-cinq, concrétisant une partie de la prophétie de Merlin, déclenchait déjà la bonne humeur de tout le groupe : « Et quant li compaignon le voient, /Si l'en porterent a Claris/ Qui de joie de cuer **a ris**/ Car bien voit que la profecie/ Que Merlins dist ert averie » (v. 27632-36). Se voir grimés accroît encore la gaieté de la compagnie, manifestement capable d'une certaine autodérision. Alors que la voix conteuse, aussi malicieuse que les personnages dont elle décrit les actions,

[1] L'expression « bestorné » peut aussi s'appliquer à la matière arthurienne, travaillée par un motif qui ne lui est pas habituel. Voir Richard Trachsler, *Disjointures – Conjointures…op. cit.*, « la matière *bestornée* » p. 108.

se plaît à évoquer les difficultés de l'entreprise au moyen de jeux de mots – elle précise, chose inhabituelle, que huit rois « deschauz va par la chaucie » (v. 27656) – les actants eux-mêmes, les pieds meurtris (v. 27659), se livrent à quelques plaisanteries sur leur situation : « N'i a celui qui point s'envoise » (v. 27658). L'accoutrement de l'ermite, le vêtement pauvre et l'absence de chaussures, ainsi que son état de reclus, rapprochent nos héros d'un Tristan lépreux lui aussi à l'origine de renversements carnavalesques[1]. De l'incognito comme initiative individuelle nous passons, dans la lignée de l'épisode de Dodinel, à un grimage collectif qui embrasse cette fois tous les membres du groupe. Le goût de la mascarade semble ainsi toucher de plus en plus de chevaliers au fil du roman. Arrivés devant Tallas, qui les enjoint de retirer leurs capes, les vingt-cinq s'exécutent et présentent leurs armes. La suite de l'épisode conte la bravoure des chevaliers, et ne développe pas davantage le motif de la dissimulation.

De l'incognito traditionnel qui permet aux chevaliers de faire la preuve de leur prouesse, à sa réalisation plus audacieuse qui dénoue les situations les plus complexes autrement que par les armes, ce motif narratif offre de nombreuses possibilités. Dans le roman de *Claris et Laris* en particulier, l'auteur semble chercher à en exploiter toute la palette, depuis le simple fait de tenir son identité secrète, n'impliquant qu'un ou deux personnages, jusqu'au déguisement d'une bonne part de la compagnie arthurienne. De la conservation du titre et du comportement de chevalier, qui permettent au personnage de continuer à se conduire normalement, au changement d'état et de classe, comme Dodinel ménestrel et les chevaliers ermites, à sa métamorphose complète en un être qui lui est opposé, comme Calogrenant, l'incognito, poncif du roman courtois, dispose de ressources variées et dont certaines sont peut-être sous-estimées.

Au-delà de la forme qu'il prend, il permet par ailleurs de mettre en valeur des aspects inattendus ou peu exploités des personnages. Les stratégies diffèrent ainsi selon l'identité et les caractéristiques de celui qui les met en place et la situation dans laquelle il se trouve. Sont tour à tour privilégiés l'apparence physique, la maîtrise du langage, la mise en retrait du personnage ou au contraire un comportement audacieux et inventif. Tel Calogrenant tirant parti de sa mésaventure, l'auteur semble prêt à exploiter toutes les ressources en sa possession. Le motif, ainsi travaillé à fond, ne court pas le risque de la monotonie. Les particularités de chacune de ses adaptations ressortent encore du fait du voisinage des

[1] On se souvient de la manière dont il aide Yseut à traverser le gué mais surtout de la façon dont il assiste, assis en hauteur, au spectacle des nobles englués dans la boue. Les « cotes blanches » v. 28094 des chevaliers déguisés rappellent également les armes blanches que peuvent revêtir les preux qui souhaitent dissimuler leur identité dans le motif du tournoi. Voir Insaf Machta, *Poétique de la ruse… op. cit.* p. 39 *sqq.*

différents épisodes. Dans le roman, les trois épisodes qui vont le plus loin dans l'inventivité se trouvent presque côte à côte et appartiennent à la même longue quête, la recherche de Laris par trente chevaliers. Tallas, dupé à plusieurs reprises, n'a d'ailleurs plus grand-chose de redoutable quand vient le moment de l'attaque finale, menée par les faux ermites. Parmi cette diversité, et quel que soit l'épisode ou le roman envisagé, des traits généraux apparaissent tout de même, comme la recherche constante du contraste qui donne sa saveur à l'aventure, qu'il s'agisse du décalage entre les identités réelle et choisie du héros, ou celui né de la juxtaposition des différents points de vue des personnages, alimentée par une répartition inégale des connaissances et mise en valeur par des choix lexicologiques et syntaxiques précis.

Restent deux scènes particulières qui, bien qu'elles adoptent les techniques déjà évoquées, méritent d'être traitées de manière isolée. Elles se distinguent de celles relevées jusqu'ici par leur motivation courtoise. Dans le roman de Froissart, un incognito encore différent de celui imposé par la quête d'Hermondine est mis en scène. Bien loin du contexte de la compétition entre chevaliers, il s'agit d'approcher l'être aimé d'une façon qui laisse tout le loisir d'en contempler la beauté[1]. Melyador, aidé de Lansonnet, décide ainsi de se déguiser en marchand de bijoux pour approcher Hermondine. Selon lui, la demoiselle se comportera devant lui, vulgaire marchand de passage, de la manière la plus naturelle qui soit. Le déguisement est réalisé avec sérieux, sans qu'aucun détail ne soit laissé au hasard :

> Adont Melyador vesti
> L'abit qui estoit pour son corps.
> Lansonnés li a un peu tors
> Sus l'espaule **par desghisance**
> Et, quant il en voit l'ordenance,
> Si dist : « Bien **samblés** marcheans.
> Vous escourcerés hault vos pans
> Et vous chainderés par manière
> Pour mieulz bociier par derriere.
> Mais vous avez trop blances mains,
> Point ne sont **teles de** vilains.
> Demain *les vous faudra noircir*
> *Pour mieulz* vostre cose *esclaircir*
> Et **moustrer** que villains soiiés,
> Et si vous faudra en vos piés
> Mettre ces sorlers a noiiaus. » (v. 12032-47)

Pour la première fois dans le corpus, les préparatifs exploitent le lexique de la dissimulation et de l'apparence, signe que l'entreprise de Melyador et Lansonnet est particulièrement réfléchie. Les vêtements ne sont qu'un élément parmi d'autres : le tombé du tissu, le degré de

[1] Il s'agit d'une version ennoblie de Tristan : nos héros se dissimulent pour retrouver leur bien aimée, sans que quoi que ce soit de subversif rende leur démarche critiquable.

salissure des mains, les souliers doivent correspondre pour assurer à Melyador la réussite de sa tentative. Lansonnet s'assure même qu'ils puissent se fournir en véritables bijoux de qualité, de manière à être certains d'attirer l'attention d'Hermondine. Remarquons que malgré le déguisement, les rôles des protagonistes sont conservés. Si Melyador joue au marchand, Lansonnet se trouve quant à lui changé en valet, et n'hésite pas quand le besoin s'en fait sentir à jouer au « nice » (v. 12486) lors de mascarade. Cette mise en scène, qui diffère des autres par son contexte et le raffinement dont elle fait preuve, a pourtant un enjeu similaire. La dissimulation là encore doit permettre la révélation de l'être profond, en l'occurrence non la vocation chevaleresque mais la force du sentiment amoureux. Ce paradoxe inhérent au motif de l'incognito, cacher pour mieux montrer, est très clairement exprimé dans le propos de Lansonnet et mis en valeur pour la relation à la rime des verbes « noircir » et « esclaircir », le premier étant nécessaire à la réalisation du second.

Un stratagème comparable est mis en œuvre par Agamanor, qui désire manifester son amour à Phénonée et qui décide de se faire passer pour un peintre[1]. Une première visite est un échec cuisant, bien que sa toile, fort belle[2], soit tout de même achetée. Le jeune homme retourne au château avec une nouvelle œuvre. Tout comme un anneau, placé parmi les autres bijoux, est supposé révéler la teneur des sentiments du faux marchand, le prétendu peintre présente à la demoiselle une toile au contenu on ne peut plus clair :

> Un **ymage** bel et propisce,
> Fait au **samblant** et en l'**espisce**
> De Phenonee **pourtraiÿ**
> Et puis se se fist devant li
> Au mieulz qu'il peut certainnement
> Et s'enclinoit moult humlement
> Devant Phenonee **en figure**.
> Moult gente fu li **pourtraiture,**
> Car sus une main il tenoit
> Un faucon qu'i li avenoit
> Gratïeusement a tenir ;
> En l'autre main, sans point mentir,
> Tenoit en un petit roliel
> Un moult tres amoureus rondiel, (v. 20789- 802)

Le lexique de la *samblance* prend ici une résonance particulière puisqu'il sert la description d'une œuvre d'art. Le déguisement, destiné à révéler comme dans les autres passages la

[1] Voir les études de Michel Zink « Agamanor peintre dans *Meliador* de Froissart », art. cit. « Les toiles d'Agamanor et les fresques de Lancelot », art. cit. ; Colette-Anne Van Coolput, « Autoportraits de héros », *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Keith Busby et Norris J. Lacy (dir.), Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1994, p. 97-111, et avec Paul Vandenbroeck, « Art et littérature: sur la description de quelques toiles peintes dans deux textes hennuyers du XIV^{e} siècle », *Revue du Nord*, 73, 1991, p. 5-31.

[2] Elle représente le tournoi de Tarbonne, où a brillé Agamanor sous les couleurs du Chevalier Rouge.

véritable nature du héros, donne lieu à une mise en abyme dans la mesure où la scène peinte sur la toile et décrite dans le texte n'est que la transposition de ce qui se joue effectivement au château. Agamanor se tient réellement devant Phénonée et son titre de vainqueur du tournoi de Tarbonne est symbolisé par le faucon qu'il porte à la main sur la toile. Le rondeau n'est autre que la mise en mots et par écrit de ce que ressent Agamanor et que sa position devant la demoiselle dans la toile retranscrit déjà. Le roman de Froissart accueillant par ailleurs un ensemble de pièces lyriques composées par les personnages eux-mêmes, la toile d'Agamanor constitue donc aussi un rappel de la composition de l'œuvre[1]. Froissart récrit en ce sens le motif de l'incognito. Celui-ci, au lieu d'aboutir à la révélation par le protagoniste de son identité au terme de l'aventure, doit se clore par la découverte de l'interlocuteur de l'identité réelle de celui qui se présente devant lui. Les incognitos de Melyador et d'Agamanor se présentent ainsi comme des énigmes qui attendent d'être déchiffrées par celles à qui sont destinés les symboles de leur amour, toile ou bijou. L'enjeu est donc bien toujours celui de la reconnaissance, non pas celle toutefois de la sphère publique et du talent guerrier, mais une autre, plus intime, qui doit conduire au succès de la quête amoureuse. Froissart transpose ainsi le motif de l'incognito, propre au monde des armes dans la plupart des textes, au registre courtois, autre espace où le héros romanesque doit faire ses preuves[2]. Malheureusement pour Melyador, qui n'est pas reconnu, comme pour Agamanor, qui finit par révéler son identité lui-même, l'incognito en contexte courtois se révèle être un échec, comme si le motif peinait à s'épanouir hors de son environnement d'origine[3].

(3) Le quiproquo

Le quiproquo se définit comme une erreur commise dans l'identification d'un individu, pris pour quelqu'un d'autre. Alors que l'incognito est une démarche volontaire imputable au héros, le quiproquo est un problème de perception et émane donc de l'interlocuteur du héros ou de celui qui l'observe. Il pose le problème de la réception et de l'interprétation des marqueurs d'identité par autrui dont l'erreur n'est jamais intentionnelle. Le héros, en revanche, peut vouloir délibérément tromper celui qui cherche à l'identifier, et provoquer ou encourager la méprise. La plupart des scènes d'incognito étudiées dans le chapitre précédent, dont nous avons déjà évoqué les jeux de points de vue, peuvent donc aussi

[1] La citation du poème que tient le chevalier sur la toile donne d'ailleurs lieu à une de ces insertions.
[2] Cette acclimatation nous éloigne simultanément du motif arthurien et de la matière de Bretagne.
[3] Voir l'introduction de Nathalie Bragantini-Maillard à son édition, p. 294-297.

être envisagées, si l'on adopte la perspective du personnage dupé, comme des quiproquos dans la mesure où nos héros cherchent à se faire passer pour d'autres.

Les erreurs d'identification sciemment causées par les protagonistes ne portent toutefois que sur leur condition. Il s'agit de prendre un ensemble de chevaliers pour des ermites, un preux errant et expérimenté pour un débutant, un ménestrel, un peintre, ou un joailler. La méprise porte plus sur les états des uns et des autres que sur leurs noms en tant que tels. Aucune identité précise n'est projetée sur ceux qui cherchent à se faire passer pour d'autres. On ne peut dire pour cette raison que ces scènes constituent des quiproquos au sens strict. Certaines en revanche illustrent ce motif dans le corpus. Des actants y sont explicitement pris pour d'autres individus de l'univers diégétique. Quatre scènes remplissent ces conditions, dans lesquelles il s'agit toujours de prendre un chevalier pour un autre.

La vraisemblance du quiproquo semble imposer que les identités en jeux soient équivalentes ou proches. La palette des situations exploitées pour ce motif est donc d'emblée nettement moins développée que celle de l'incognito. Deux types de scènes peuvent toutefois être distinguées, celles dans lesquelles la méprise n'est pas du fait du héros, et celles dans lesquelles le protagoniste endosse à dessein l'identité d'un autre. Un seul épisode illustre le premier type. Dans le roman de Froissart, l'incognito d'Agamanor le conduit à être pris pour Melyador. Le récit exploite ainsi les possibilités offertes par l'impératif d'anonymat qui pèse sur les concurrents de la quête en laissant se développer, notamment au cours des tournois, les spéculations du public féminin. Parmi les demoiselles, au tournois de Tarbonne, ville dont est originaire le Chevalier Bleu, se trouve la sœur de Melyador, qui essaie de découvrir lequel de ces combattants peut être son frère. Les hypothèses de la jeune femme sont l'occasion d'une mise en scène de la voix conteuse qui signale tout en les relatant au lecteur qu'elles sont biaisées :

> S'ele met sa diligense
> A jetter ses yex hault et bas,
> C'est tant seulement ses esbas
> Pour **savoir** se jamais veroit
> Son frere ne **cognisteroit.**
> Ensi Phenonee s'escuse,
> Mais **ses cuers** d'aultre façon use.
> **Elle en a plus chier un que cent**,
> Car elle au regarder entent
> La ou gist ses cuers et ses gous.
> **Elle en a plus chier un que tous**,
> Ce dist elle en soi tout bas :
> C'est cilz qui a les rouges draps
> Et qui porte une blance dame. (v. 12876- 889)

La conjonction de coordination « mais » laisse bien entendre que le jugement de la jeune femme est faussé puisqu'il lui est dicté par son cœur. L'intensité du sentiment est souligné par la répétition presque à l'identique d'un même vers qui met en valeur la préférence de la demoiselle pour un chevalier en particulier. Le passage de l'un à l'autre se fait sur le mode de la gradation dans la mesure où la préférence se fait d'abord sur « cent » chevaliers, puis sur « tous ». La description de l'être à l'origine de ce sentiment déjoue les attentes du lecteur, qui peut légitimement imaginer que ce sont les armes de Melyador, bleues à soleil d'or, qui vont être décrites. L'effet de chute, qui confirme l'erreur d'interprétation que la voix conteuse dénonce à demi-mots, transforme du même coup le sentiment de la jeune femme. De l'amour d'une sœur pour son frère nous passons à la naissance d'une passion chez la demoiselle pour un preux chevalier. Ce faisant, le récit renoue avec une des problématiques typiques du roman courtois, l'apprentissage amoureux des jeunes gens, dont il rénove un peu le traitement. Au lieu de mettre en scène, comme chez d'autres personnages de nos romans, le développement de sentiments nouveaux qu'ils doivent parvenir à identifier[1], Froissart greffe sur un amour déjà existant une passion d'un autre ordre. L'accès à la lucidité sur ces sentiments, qui constitue une partie de l'apprentissage amoureux dans le roman courtois, exige dans notre exemple non pas de mettre un nom sur des émotions encore jamais ressenties mais de percevoir que celles-ci, en changeant d'objet, ont aussi changé de nature. La narration rend ainsi compte de la tension qui habite le personnage, tiraillé entre le fait de ne pas savoir et celui, malgré tout, d'éprouver des certitudes :

> Phenonee, qui ses espars
> Avoit de tous sens ou tournoy,
> A veü celi devant soy
> Qui si faiticement tournie
> Et qui les chevaliers manie
> Telement et si durement
> Que nulz volentiers ne se prent
> A lui, qui eschiever le puist.
> Ses affaires pas ne le nuist,
> Et dist qu'il est drois chevaliers,
> Telz qu'il doit estre, fors et fiers,
> Bien tournïans oultre l'ensengne.
> **Ne scet** se de la Grant Bretagne
> Est issus ou d'aultre païs,
> Mais **il li vient en son avis**
> **Certainnement** que c'est ses freres. (v. 12928-43)

Le « mais » qui articulait dans la citation précédente les intentions de Phénonée à la pulsion contradictoire de son cœur apparaît de nouveau dans cet extrait, avec la même fonction. Si

[1] Ce qui donne lieu à de longs monologues caractéristiques. Voir par exemple pour Claris v. 3763 *sqq.*, Cristal v. 3115 *sqq.* et v. 7752 *sqq.*, Clarie v. 7945 *sqq.*, Florette v. 3454 *sqq.*

elle « ne scet » pas, observation tout rationnelle, une intuition plus forte que la conscience de ses lacunes la conduit à identifier à tort le Chevalier Rouge à Melyador : « Ensi Phenonee en son cuer, /qui **cuidoit** bien estre la suer » (v. 12951-52). Le vocable employé par la voix conteuse dénonce à nouveau l'erreur de la jeune femme qui n'est finalement que partielle. Si le Chevalier Rouge n'est effectivement par son frère, elle n'est pas en tort lorsqu'elle reconnaît qu'Agamanor suscite en elle des sentiments particuliers. Le quiproquo ne se résout que tardivement dans l'intrigue, peu avant l'union de Phénonée avec Agamanor.

Dans les autres scènes, la méprise est le fruit de la volonté du protagoniste. Dans *Claris et Laris*, la « guile » de Gauvain le conduit à abandonner ses armes au profit de celles du maître des lieux afin de fuir sans être reconnu. La ruse fonctionne et une fois éloigné du château où on voulait sa mort, il est pris pour son ennemi par ceux qu'il rencontre en chemin. Leur réaction quand il dévoile sa véritable identité en témoigne :

> « Sire, fet il, por Dieu merci
> De ce que fait vous avons ci !
> Certes **ne vous connoissïens**
> Mes de vérité **cuidïens**
> Que vous fussiez li Outrageus
> Qui tant est fiers et corageus,
> Pur cez armes qu'avez vestues. » (v. 11639-45)

La construction du discours des personnages est similaire à ce que nous avons observé chez Froissart. Nous y trouvons la même opposition entre le savoir d'une part, et les hypothèses émises en l'absence d'informations d'autre part, opposés au moyen du « mes » placé à l'initiale du vers, indiquant qu'il y a bien eu erreur. Le verbe « cuider » ajoute encore à la mise en valeur du jeu de dupe. Dans le même roman, la scène au cours de laquelle Claris et Laris, ayant dû changer d'armes pour participer au tournoi, se font passer pour Keu et Gales le Chauve bénéficie d'un traitement plus développé. L'épisode se divise en trois temps. Au cours du premier (v. 4753-98), étudié dans le chapitre précédent[1], les deux garçons demandent des armes nouvelles et la voix conteuse rend compte avec précision de la substitution des identités. Un second moment, celui qui nous intéresse maintenant, montre l'arrivée un peu par hasard des deux garçons sur les lieux du tournoi (v. 4799-4982). Alors qu'ils cherchent à se renseigner et demandent ce que font ainsi réunis tous ces chevaliers, les réponses qu'ils obtiennent indiquent que leur nouvelle identité a bien été prise en compte :

> Li vallet respont : « Ce me semble,
> Mesire Keus, bien le savez !
> Ge vous di que moquié m'avez

[1] Voir p. 480-81.

Mes je ne sui pas li premiers
Car vous en estes costumiers
Trestouz les jours de vostre vie » (v. 4812-17)

En plus des noms empruntés, les tempéraments des personnages ainsi que leurs habitudes sont aussi prêtées aux jeunes gens, qui se trouvent en quelque sorte guidés par les commentaires des autres sur la manière de tenir au mieux leur rôle. Un héraut, pensant avoir reconnu Keu, propose ainsi à Claris d'être le premier à entrer en lice : « Touz jours en estes costumier/ D'assembler au tornoi premier ! » (v. 4861-62). Les coups des garçons font parfaitement illusion. Le public ne soupçonne à aucun moment qu'il observe de jeunes chevaliers encore peu expérimentés. Plus encore, Claris et Laris brillent par leur talent et font preuve d'un investissement dans le tournoi qui surprend la foule :

Car les genz qu'ierent assemblees
Pour veroi le tornoiement
Disoient bien certeinnement
Que mesires Gales li Chaus,
Il et dant Keus li seneschaus
Devoient tout le pris avoir
De cel tornoi, au dire voir.
Sel tenoient a grant merveille
Quant ainsi chaucun se traveille
De sifaite chose entreprendre
Qu'ainc mes ne lor virent emprendre ! (v. 4902-12)

Alternent ainsi dans le discours de la voix conteuse les noms originaux des personnages, et les noms qu'ils ont empruntés, employés dès lors qu'il s'agit de retranscrire le point de vue du public. Au terme du tournoi, tous cherchent les deux chevaliers qui se sont empressés de quitter les lieux pour leur remettre le prix.

Une révélation en demi-teinte, troisième moment de l'épisode, clôt l'aventure (v. 4983-98). Si les identités de Claris et Laris demeurent secrètes à la fin du tournoi, tous s'accordent néanmoins pour dire qu'il ne devait vraisemblablement pas s'agir de Keu et Gales : si tel avait été le cas, ils seraient restés pour pouvoir se vanter (v. 4990-98). Bien qu'elle n'aboutisse pas à la reconnaissance de la prouesse des héros en tant que telle, la scène du tournoi enrichit l'intrigue du roman de plusieurs manières. Claris et Laris, en parvenant à faire illusion et à n'être démasqués que tardivement, apportent la confirmation de leurs qualités de combattants. Que la tromperie soit mise au jour à cause de leur humilité signale que leur conduite morale est à la hauteur de leurs capacités guerrières. Réside justement dans cette tournure inattendue des événements – le fait que l'incognito des débutants ait pris fin non parce qu'ils n'ont pas fait aussi bien que les preux pour lesquels ils se faisaient passer, mais parce qu'ils ont fait mieux qu'eux – une sorte de critique des chevaliers dont les

identités ont été empruntées. Déjà réputés, Keu notamment, pour leur mauvaise langue et leur assurance, les chevaliers arthuriens pâtissent de la comparaison avec ces jeunes héros dont les actions d'éclat sont plus impressionnantes et le comportement plus conforme aux mœurs courtoises. Ce regard satirique ne semble toutefois concerner que les deux hommes mis en scène par cet épisode, les autres membres de la Table Ronde présents dans le roman ne commettant que peu d'erreurs. Il apparaît enfin que la substitution des identités à l'œuvre dans le passage présage de la suite de l'intrigue. Le fait que Claris et Laris réussissent à se faire passer pour des chevaliers de la cour d'Arthur préfigure leur intégration prochaine à la communauté bretonne.

La dernière scène de quiproquo est très particulière et se distingue des épisodes étudiés jusqu'ici. Elle met bien en scène un personnage qui revêt volontairement les armes d'un autre, en l'occurrence Arthur, mais le sel du passage vient de ce qu'il est confronté sans le savoir au véritable propriétaire de ces armes, son neveu Gauvain. La rencontre prend place dans le tournoi auquel Claris, Laris et Gauvain décident de participer incognito, et que nous avons déjà abordé plus haut. Son neveu absent, Arthur choisit d'emprunter ses armes « pour sa gent mielz reconforter » (v. 13150). Quelques éléments du texte laissent déjà entendre, alors que le tournoi n'a pas commencé, qu'il prendra une tournure particulière. Le roi Arthur, dont le prestige dans ce roman est intact, se voit cette fois accusé de « grant derroy » (v. 13144) par la voix conteuse lorsqu'est annoncée sa décision de porter une armure[1]. Par ailleurs, le texte fait voisiner les préparatifs des trois amis et de la cour de sorte que se succèdent non sans un certain piquant Gauvain aspirant à toute la discrétion possible et paré d'armes sans couleurs, et Arthur dans une disposition contraire, exhibant les armes de celui-là même qui souhaite participer incognito. La juxtaposition comique de ces intentions opposées (v. 13063-114 pour les préparatifs de Gauvain, Claris et Laris ; v. 13115-150 pour ceux d'Arthur et ses hommes) annonce d'une certaine manière la rencontre à venir. Les pensées de Gauvain, lorsqu'il aperçoit ses armes portées par un autre dont seul le lecteur sait qu'il s'agit de son oncle prêtent à sourire :

> Mes trop est Gauvains esbahiz
> De celui qui ses armes porte.
> Bien dist *qu'il li fait honte forte*
> Mes s'il puet, il s'en vengera ;
> Pour tant dist qu'a lui jostera. (v. 13198-202)

[1] Lorsque le roi Arthur des *Merveilles de Rigomer* veut lui aussi se remettre en selle après la réussite de Rigomer, les réactions, de la cour et de Guenièvre cette fois, sont également négatives (v. 16035 *sqq.*). Un autre roman tardif, *Le Conte du Papegau* (Hélène Charpentier et Patricia Victorin (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004), propose également une version active d'Arthur, avec plus de succès.

Déterminé, Gauvain se bat avec la ferveur qu'on lui connaît et, associé à Claris et Laris, cause beaucoup de dégâts dans les rangs arthuriens. La voix conteuse décrit cependant les coups puissants portés par les trois amis d'un côté, et par Arthur et ses hommes de l'autre. Le roi breton en particulier se distingue en entraînant ses hommes plus loin dans la bataille :

> Ainsi li roys l'espee traite
> Leur a une envaïe faite
> Mes ne fu mie seulement,
> Ainz furent o soi voirement
> Yvains, Lucans et Brandalis,
> Karados et li Laiz Hardis
> Et Bedoiers et Agravains,
> Li Orgueilleus aus Dures Mains,
> Et Girflez et Tor et Cador
> Et li vassaus au Cercle d'Or. (v. 13309-18)

De part et d'autre, les figures de Gauvain et d'Arthur semblent s'imposer et le récit paraît se dérouler naturellement jusqu'au moment où, enfin, l'oncle et le neveu se trouveront face à face. Malheureusement pour le lecteur, ce moment, qui aurait pu donner lieu à un intéressant combat de Gauvain contre lui-même, n'arrive jamais. L'auteur choisit une autre fin pour cet épisode. Arthur, en proie au désarroi devant l'échec que « troi chevalier tant seulement » (v. 13300) infligent à ses hommes, déplore à voix haute l'absence de son neveu qui, s'il avait été là, aurait su leur épargner ce « grant hontage »[1] (v. 13301). Gauvain, qui se trouve à ce moment tout près de lui, l'entend :

> Ainsi li rois se dementoit.
> Mesire Gauvains l'escoutoit
> Cui trop grant pitité en est prise.
> Lors a l'espee el fuerre mise,
> Devant le roy vient si s'escrie :
> « Bon roys, ne vous desperez mie !
> Ge sui Gauvains que demandez !
> Mes armes, s'il vous plest, rendez
> Car certes ne vous connoissoie !
> Pour mes armes que je veoie,
> Vous ai grevé a mon pooir !
> – Certes, niés, bien le puis veoir ! » (v. 13341- 352)

Reste que le roi breton, qui pourtant dirige son armée à deux reprises dans le récit, au moment de revêtir une armure, choisit celle de son neveu plutôt que la sienne, preuve que le moral des troupes tient au moins autant au rôle que Gauvain tient dans la compagnie qu'à celui du roi. Gauvain, d'ailleurs, à ce moment aux côtés des jeunes preux, malmenant les membres de la Table Ronde, symbolise une sorte de renouveau. Fort de son expérience et de son rôle de médiateur entre l'institution créée par son oncle et les nouvelles recrues qui aspirent à y être

[1] Ce « grant hontage » fait écho à la « honte forte » (v. 13200) qu'éprouve Gauvain quand il aperçoit Arthur vêtu de ses armes.

formées, il établit un pont entre l'héritage et le prestige arthuriens et les actions d'éclats à venir, réalisées par une nouvelle génération.

c) Le nom performatif : invocations et apparitions

Les pouvoirs et l'efficacité du nom propre sont régulièrement mis en scène, notamment quand il s'agit de motiver le comportement d'un personnage. Son sémantisme influe alors sur le tempérament du référent et le façonne. Les deux exemples les plus frappants sont tous deux proposés par le roman de *Floriant et Florete*, seul récit à mettre en scène le baptême de certains de ses personnages. Ces épisodes, dont nous avons déjà parlé[1], montrent le lien déterminant qui unit l'individu à son nom, celui de Floriant le prédisposant à devenir la *flor* de la chevalerie, celui de Froart, ainsi que le texte le glose lui-même[2], étant annonciateur de la force du futur chevalier. La performativité du nom va dans certains récits au-delà de sa relation au référent et peut alors agir sur la conduite ou les réactions d'autres personnages. Elle se nourrit notamment, dans *Claris et Laris*, des sentiments amoureux qu'entretiennent les protagonistes. Le nom de l'être aimé y détient une puissance particulière. Prononcé à haute voix, il peut en quelque sorte influer sur le cours des événements. Un premier épisode montre l'importance de ces noms particuliers que sont les noms propres des êtres aimés. Claris, qui a quitté la cour pour s'éloigner d'un amour impossible et déloyal, prononce, longtemps après que la voix conteuse a révélé la teneur de ses sentiments, le nom de celle dont il est épris :

> « **Bele tres douce chiere amie,**
> *Vostre non me covient nonmer*
> Pour mon cuer de duel asomer
> Car mon vueill vodroie morir
> Et dedenz la terre porrir,
> Si seroie fors de mesaise
> Car je n'ai chose qui me plaise !
> **Bele douce amie Lydaine** ! » (v. 3763- 70)

Alors que le lecteur a connaissance de la passion qui se développe en Claris pour celle qui jusque-là est simplement désignée comme la reine ou la sœur de Laris, l'énoncé du nom de la demoiselle donne une nouvelle dimension aux sentiments du jeune homme. Contrastant avec la retenue dont le personnage a fait preuve jusque-là, le monologue de Claris, tout entier construit autour du nom de Lydaine, semble chercher à faire apparaître celle qu'il a fuie et dont le nom était comme tenu secret :

[1] Voir p. 449-450 pour le nom de Floriant, p. 353 pour celui de Froart.

[2] « –Seignor, et je vous di por voir/ Se nos Froart l'apelïons/ Moi est vis qu'a droit ferïons, /Car s'il vit tant qu'il soit armez/ Mains escus iert par lui frouez. » (*FF*, v. 6508- 12)

« **Bele douce amie Lydaine** !
Tu es l'estoile tresmontaine
A quoi li marinier s'avoient
Pour la biauté que en li voient
Et ***pour ce qu'ele est souverainne***
Et sor toutes autres certainne ;
Ne se muet ne ne se remue,
S'en est moult plus chiere tenue.
(…)
Vostre courage est entiers,
Ne va mie divers sentiers
Si com les estoiles qui faillent,
Qui lor leu meuvent et tresaillent,
Mes con la souverainne estoile
Qui senefie l'apostoile
Qui doit estre souverains peres
De nous et de noz autres freres,
Estes vos sor totes la flor
Et la plus biele et la meillor. » (v. 3770-91)

La répétition à l'identique de l'apostrophe à Lydaine fait de ce passage une invocation de l'être aimé. Le glissement en cours de monologue de la seconde personne du pluriel à la seconde personne du singulier rend compte de cette sensation de proximité. Une métaphore se développe en outre à la faveur d'une rime entre le nom « Lydaine » et l' « estoile tresmontaine » qui érige la jeune femme en guide. Le rôle de Lydaine dans le roman et sa place dans le parcours du protagoniste s'en trouvent comme inversés. Celle qui a provoqué le départ du héros et dont il souhaite atténuer le souvenir devient l'instrument de sa progression et le moteur de sa prouesse. Son nom se change en mantra que le héros se plaît à ressasser dans ses moments de solitude[1]. Le fait que Claris cache à Laris l'amour qu'il porte à sa sœur, laissant simplement deviner son mal-être sans en énoncer clairement la cause, accentue le caractère spirituel du nom. Tenu secret, le nom de Lydaine revêt une intensité particulière qui tient aussi au filage efficace de la métaphore qui fait apparaître, dans la description de l'étoile polaire, les qualités de la jeune femme. Souveraine et d'une grande beauté, Lydaine par l'image qu'elle inspire à Claris modifie l'imaginaire de l'errance. Le chevalier se fait « marinier », son itinérance devient une navigation[2] au cours de laquelle le seul repère demeure la demoiselle. Une seconde métaphore, ovidienne, qui prête à la jeune femme un pouvoir encore plus grand, se développe plus tard, en deux temps. Claris, rendu malade par des sentiments qui le tourmentent, tente d'expliquer à Lydaine qu'elle est le seul remède à son mal :

[1] La relation à la rime entre le nom de la reine et celui de l'étoile rapproche peut-être le second des *senhals* des troubadours. Voir Jacques Roubaud, *Les Troubadours, Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, p. 26.
[2] L'image de la navigation donne à la quête amoureuse une dimension plus spirituelle. Aussi employée dans *La Quête du Saint-Graal*, éd. cit. dans l'épisode de la nef merveilleuse (p. 485-315), elle signale, par le fait que le chevalier abandonne son errance terrestre habituelle, que la quête atteint un autre niveau.

Li a dit : « Dame, **durement**
Est mes cuers en **dure mesaise**
Mes n'est chose qui tant li plaise
Com **cist maus** souverainnement
S'avoir en puet **garnissement**.
Cist maus destruit mon cuer et font
Mes li penser grant bien me font
Qui de **cest mal** souvent me vienent ;
Souvent les ai, souvent me tienent,
Souvent me font le cuer faillir,
Coulor müer et trasaillir.
Li pensers de **ma delivrance**
Me maintient en bone esperance
Mais je ne sai se la racine
Qui tant est precïeuse et digne
Peüsse nes un jor avoir,
Car n'ai mie tant de savoir
Que sanz plus l'osasse requerre
Car de paor li cuers me sere
Quant seulement l'os esgarder. » (v. 7896-915)

La métaphore du mal d'amour, topique, est prise au premier degré par la jeune femme qui ne comprend pas le discours de Claris : « porpense et propose/ Que ceste chose senefie » (v. 7922-23). Le dialogue se poursuit sur plusieurs vers au cours desquels le protagoniste s'efforce au moyen d'allusions plus ou moins subtiles de faire comprendre à Lydaine les sentiments qu'il nourrit pour elle. Un lexique d'apothicaire imprègne le passage, toujours employé de manière imagée par Claris, et systématiquement compris au premier degré par Lydaine. Le terme « racine » est mentionné six fois en tout (v. 7909, 7926, 7934, 7949 + « erbe », 7952, 7957), le verbe « cueillir » quatre fois (v. 7930, 7942, 7945, 7949), les expressions « garison » ou « garissement » à six reprises (v. 7900, 7931, 7936, 7940, 7944, 7953). Ces occurrences sont réparties dans les différentes prises de paroles de l'un ou l'autre personnage. Le mot « medecine » (v. 7950) en revanche, à la rime avec « racine », n'apparaît que dans le discours de la jeune femme, preuve peut-être que c'est bien en elle que réside la guérison du héros. Celui-ci se résout finalement à révéler la nature de la fameuse racine :

« **J'apel la racine Lidayne** ;
Lidayne est ma joie et m'amors
Et mes deduiz, et mes depors,
Ma santé, mes solaz, ma vie,
Car ja n'avrai joie en ma vie
S'ele ne m'est par li donnee
Car tant vous ai de cuer amee
Que bien sachiez que j'en morrai
Se vostre amor entiere n'ai. » (v. 7966-74)

La présence du prénom de la jeune femme dans le discours de Claris, qui la désigne au moyen d'un pronom de troisième personne alors qu'elle lui fait face, appuie l'équivalence entre la demoiselle et le médicament. Dans le premier vers en particulier, la juxtaposition des noms

souligne l'assimilation de Lydaine au remède. Cette disposition syntaxique semble déjà avoir des effets sur Claris, comme si le décodage de la métaphore permettait au remède d'agir. Alors que dans l'ensemble de l'échange le « mal » dont il est victime revient régulièrement dans son discours, il évoque cette fois sa « santé », au milieu d'autres sensations et émotions positives : « ma joie et m'amors/ Et mes deduiz, et mes depors,/ Ma santé, mes solaz, ma vie »[1]. Le processus de guérison s'arrête toutefois brusquement après cette prise de parole. Éconduit, Claris se trouve contraint de prendre son mal en patience.

Près de dix mille vers plus tard, la métaphore ovidienne est réactivée, après notamment que Claris et Lydaine sont parvenus à prendre tous deux conscience de l'amour qui les unit. La métaphore médicale devient alors efficace et l'être aimé guérit à deux reprises l'amant malade. L'action salvatrice vient plus précisément du nom propre, prononcé à voix haute. Dans la première scène, le personnage inconscient est Laris. Son compagnon s'empresse d'aller chercher Lydaine qui doit se faire passer pour Marine, dont Laris est épris, et ainsi le réveiller :

> Claris a Lidaine apelee :
> « Suer, fait il, sanz grant demoree
> Iert mort vostre frere Laris
> **Se par vous n'est garis** !
> Baisiez le tost por revenir,
> Ne vous en devez pas tenir !
> **Dites que vous este Marine,**
> **Ainsi li ferez medecine.** » (v. 16726-33)

Le lexique médical refait surface dans le discours du jeune homme et annonce la résolution de l'épisode. L'adverbe « ainsi » marque par ailleurs explicitement la relation entre l'acte de nommer et la guérison. Les rôles s'inversent dans la seconde scène. Marine tombée en pâmoison, Claris endosse le rôle de Laris pour ranimer la jeune femme :

Laris entend le nom de Marine :

> « Douz amis, *vez ci vostre amie,*
> *Marine, vostre damoisele* !
> Douz amis, quant je vous apele,
> Certes, bien me devez respondre !
> Mes je ne vois oi un mot grondre,
> S'en ai au cuer si grant mesaise
> Que ne voi chose qui me plaise ! »
> **Laris ot** sa seror parler
> **Qui se fait Marine clamer.**
> **Li non de sa tres douce amie**
> Et la douçor qu'il a sentie
> De la bouche de la damoisele

Marine entend le nom de Laris :

> Pour plus toste rendre la parole
> Li dist : « *Dame, je sui Laris*
> *Qu'en vous amer a son cuer mis* ! »
> **La pucele entent la raison**
> **Ainsi con par avisïon**,
> **Les eulz ouvri,** un pou parla (v. 19310-15)

[1] Bien que ce type de discours se trouve aussi dans d'autres romans, comme *Cristal et Clarie* (v. 7752 *sqq.*), on est tenté de penser encore une fois aux troubadours.

Qu'il croit de s'amie la bele,
[**L]i ramaine le cuer a point**
Si que de dolor n'i a point. (v. 16738-753)

Ces deux extraits montrent le poids des mots et leur action effective sur la diégèse, entendre le nom de l'être aimé suffisant à chaque personnage pour se réveiller. La régularité du phénomène en fait une loi physique, en atteste le terme « scïence » (v. 16759) employé pour le désigner dans le discours des personnages[1]. Mis à l'épreuve à plusieurs reprises par le récit le pouvoir du nom propre est ainsi réaffirmé par les protagonistes eux-mêmes qui placent en lui toute leur confiance dans les situations de crise. L'intérêt du nom dans ce passage ne se limite pas à ses enjeux poétiques, riches cependant, mais repose également sur la croyance que l'auteur prête aux personnages. Se distingue ainsi, en marge des jeux interprétatifs de la voix conteuse et des échos sonores et sémantiques laissés à l'appréciation du lecteur, l'affirmation par les acteurs du récit que le langage a prise sur le réel et qu'il constitue une ressource en cas de besoin, notamment grâce à la charge affective qu'il peut véhiculer.

La duplication de la scène de la ranimation met en lumière la solidarité du groupe que forment les quatre protagonistes. Elle permet, tout en mettant habilement en valeur les sentiments respectifs des personnages, de souligner simultanément les jeux de symétrie qui se développent entre eux. La passion qui unit Laris à Marine est ainsi confirmée par la symétrie de leurs réactions : tous deux tombent évanouis à la nouvelle que l'autre puisse être en danger et se réveillent d'un même mouvement à l'énoncé du nom de l'être aimé. Marine étant jouée par Lydaine, et Laris par Claris, le second couple se trouve en quelque sorte transposé dans le premier, ce que confirme la mention de « medecine », d'abord caractéristique de l'amour que Claris porte à Lydaine dans le roman, puis appliquée dans un second temps à Laris et Marine. Les sentiments de chaque couple, l'un tendant à l'autre son reflet, gagnent ainsi en intensité. La symétrie opère encore davantage entre les individus qui inversent leur identité. Claris et Laris dont les parcours respectifs se mêlent d'un bout à l'autre du roman, et dont les noms montrent déjà une forme de gémellité, se rapprochent encore en se faisant passer l'un pour l'autre. Quant au rôle de Marine endossé par Lydaine, il pose la jeune reine en amante douce et protectrice et rectifie de ce point de vue son comportement. En tenant le rôle d'amante pour

[1] Le pouvoir du langage au Moyen Âge affecte aussi bien le corps que l'âme. Voir notamment, en lien avec les épisodes de guérison, Aurélien Robert, « Le pouvoir des incantations selon les médecins du Moyen Âge (XIII^e^-XV^e^ siècle) », *Le Pouvoir des mots au Moyen Âge*, *op. cit.* p. 459-90. Le pouvoir de l'incantation peut prendre des formes diverses selon les théoriciens. Il peut conduire à la guérison en agissant véritablement sur le mal, ou, si l'on doute de son action thérapeutique, en entraînant la confiance du malade qui devient un instrument de sa propre guérison. La métaphore ovidienne, lieu commun de la littérature courtoise, s'articule dans ces extraits à des connaissances enracinées dans le quotidien médiéval.

le compte de Marine, elle se montre finalement capable de sentiments qui lui étaient inconnus en début de récit.

d) Le nom comme rêverie : digression et cohésion

Dernier des motifs construits autour du nom, la digression exploite le nom propre essentiellement à des fins structurelles et s'appuie sur lui pour articuler différents épisodes de l'intrigue et différents temps de la narration. Ce procédé se développe à partir de noms de lieux dont la description ouvre une faille dans la diégèse. Il s'agit d'incorporer dans le récit une parenthèse dont la fonction principale est d'amener le lecteur vers un ailleurs. Dans *Melyador*, Froissart prend régulièrement appui sur des toponymes dont il relate le passé de manière plus ou moins fantasmée pour en accroître le prestige. Nous ne revenons pas sur ces excursus de la diégèse qui ont déjà été étudiés plus tôt dans le détail[1]. Retenons simplement pour la suite de cette analyse qu'il s'agit toujours dans le cas de Froissart d'aller puiser dans le passé pour nourrir l'univers diégétique. La rêverie dont le nom est le support reste cependant cantonnée à une époque révolue et ses points de contact avec la diégèse, située dans une temporalité postérieure à ces faits, sont limités. Que ces lieux aient changé de nom au fil du temps[2], parfois à plusieurs reprises, atténuent encore l'emprise de leur histoire sur l'intrigue qui nous est contée. Lorsqu'il se livre à la description nourrie de la forêt de Brocéliande, nom à partir duquel il tente aussi manifestement de susciter la rêverie, l'auteur de *Claris et Laris* emploie quant à lui des moyens légèrement différents qui lui permettent d'associer stimulation de l'imaginaire et poursuite de l'intrigue. Cherchant à rejoindre la cour d'Arthur, Claris et Laris, entrés en Bretagne, atteignent l'orée de la forêt :

> Lors ont un grant bois aprouchié
> *C'on apele Brocelïande* ;
> Trop est la forest fiere et grande
> Et plaine de trop grant merveille.
> Nule autre ne s'i pareille !
> **Laienz treuve on** les aventures,
> Les felonnesses et les dures :
> **La est** li Chastiaus Perilloux
> Que maintient li Fiers Orgueillox,
> **La est** li vergiers delitables
> Qui tant est biax et amïables,
> **Laienz est** la Roche Perdue
> Qui j'a n'ert de cöart veüe,
> **La puet on** merveilles trouver.
> Qui se veult de riens esprouver,

[1] Voir p. 165 par exemple.
[2] « Montrose » (v. 13441), fondé par César, devient par la suite « Cepsto » (v. 13444). « Blanche Lande » (v. 29017) devient « Miauros » (v. 29019). C'est un procédé que l'on retrouve aussi dans la prose, voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, p. 117 *sqq*.

Si voit en la forest esbatre !
La voit on les sengliers combatre,
La voit on les vorpiz voler,
Ours, singes, et lïons voler,
Biches et cers, lievres, chevriax,
Connins, lieparz et escuriaux,
De bestes toutes les manieres.
En la forest sont les rivieres,
La mers l'enclot de l'autre part.
La sont li lai, la sont li jart,
La sont les beles praieries,
Les vignes, les ga[a]igneries.
Les fees i ont lor estage :
En un des biaus leus du boscage
Est lor maison et lor repaire
Si riches con le porroit faire
Cil qui le sorent compasser.
Forment les convenroit lasser
Qui la forest vouroit cerchier ;
Trop averoit a reverchier !
A l'entrer de la riche lande
C'on apele Brocelïande
Sont li baron arresteü. (v. 3290-327)

Enclose entre deux occurrences du nom propre, la description se donne à lire comme un moment privilégié du récit. Longue de quarante vers, elle joue des attentes du lecteur qui peut se reconnaître dans le pronom indéfini au début du passage. Tout se passe comme si l'auteur, bien conscient d'écrire un roman arthurien, ménageait ses effets au moment de faire entrer ses personnages dans ce haut lieu de l'univers breton[1]. Les caractéristiques de la forêt, dont on sait d'emblée qu'elle est « plaine de trop grant merveille » se doivent donc de correspondre à l'horizon d'attente associé au nom fameux. L'auteur procède en quatre temps. Il vante la difficulté des aventures réservées par la forêt, précise son bestiaire, ses paysages, et évoque ses fées. L'ensemble englobe tout ce que peut attendre un lecteur d'un séjour arthurien en forêt : des aventures périlleuses, des créatures, de la *merveille*. La description de Brocéliande

[1] S'il fait manifestement partie des attentes du lecteur dès lors qu'on lui parle de matière de Bretagne pour l'auteur de *Claris et Claris*, la forêt de Brocéliande est pourtant peu exploitée dans les romans. Flûtre ne relève que six occurrences dans son index, en comptant *Claris et Laris*. West dans celui qu'il consacre aux romans en prose n'en relève pas plus (il en compte deux de plus que Flûtre dans les romans en vers). Dans notre corpus, seul *Claris et Laris* la mentionne. Dans *Le Chevalier au Lion* (éd. cit.), à titre de comparaison, la forêt fait partie des décors principaux de l'intrigue et est le premier toponyme lié à une aventure évoqué dans le récit, dans le discours de Calogrenant. La mention de la forêt ne donne pas lieu à une ample description comme celle que nous reproduisons plus haut mais quelques caractéristiques nous sont quand même données : la forêt est « espesse » (v. 181), « Mout y ot voie felenesse, / De ronses et d'espines plaine ; » (v. 182-83). Ce passage plein de ronces est le repère qui indique à Yvain qu'il est sur la bonne voie et qu'il se rapproche de la fontaine. Hormis un cheminement pénible, qui signale l'état sauvage des lieux, rien d'autre ne nous est décrit de la forêt : « Anchois erra chascun jour tant/ Par montaignes, et par valees, / Et par forés longues et lees,/ Par lieus estranges et sauvages,/ Si passa maint felons passages, / Et maint perilz, et maint destroit,/ Tant qu'il vit le sentier estroit/ Plains de ronces et d'oscurtés » (v. 760-67). La présence de la fontaine magique et du gardien de taureaux montrent bien que c'est une terre de merveilles mais elle n'est pas explicitement présentée comme telle, ni dans le discours des personnages, ni dans celui de la voix conteuse.

se donne à lire comme la promesse de péripéties plaisantes, directement fondées sur l'idée que le lecteur peut se faire d'un tel lieu.

À la différence des toponymes développés par Froissart, celui-ci ne fait pas l'objet d'un retour dans le passé. Toutes les caractéristiques formulées par la voix conteuse peuvent être contemporaines du temps de l'intrigue de sorte que s'entremêlent, dans la description, l'emphase propre au fantasme lié à Brocéliande et les indices des aventures à venir. Les multiples adverbes qui ponctuent le tableau de la forêt l'indiquent. L'auteur cherche à donner l'illusion que la forêt se trouve sous les yeux du lecteur. L'emploi du présent de narration accroît cette sensation. S'entrecroisent données mentionnées pour le plaisir, pure rêverie, comme une large partie du bestiaire qui n'intervient jamais dans le récit bien que l'auteur prenne la peine de le décrire en détail, et informations véridiques en ce qu'elles se vérifient par la suite dans la narration. Les noms propres « Chastiaus Perilloux », « Fiers Orgueillox » et « Roche Perdue » appartiennent à des aventures qui nous sont contées ultérieurement. Leur ordre dans la narration est d'ailleurs le même que celui donné au début dans la description. Claris et Laris affrontent d'abord le « Fier Orgueillox » (v. 3348-3550), puis rencontrent une courtoise demoiselle qui les mène à Morgane dans une magnifique et luxuriante vallée correspondant sans doute au « vergiers delitables » de la description (v. 3551-4144), et affrontent Matidas de Roche Perdue (v. 4145-4297). La description, après coup, joue le rôle de résumé et ouvre, en annonçant l'ensemble des péripéties qui s'y tiendront, un chapitre « Brocéliande ». La manière dont la première aventure est annoncée rappelle d'ailleurs le style dans lequel est composée la description. La formule introduisant le nouveau lieu à conquérir est ainsi calquée sur celles employées dans l'ouverture du « chapitre » : « **La ert** li Chastiaux Perilloux » (v. 3348), « **Laienz ert** Dampnas a sejor » (v. 3355). Le passage à l'imparfait, temps de la narration, signale simplement l'abandon de la rêverie au profit du retour à l'intrigue.

Au terme de la description, la voix conteuse reprend les éléments qui avaient servi à l'introduire mais en inverse presque la disposition, ce qui produit un effet de bouclage et tend à faire de la description une unité close, une parenthèse dans la diégèse :

> Lors ont un grant bois aprouchié
> *C'on apele Brocelïande* ; (v. 3290-91)
>
> (…)
>
> A l'entrer de la riche lande
> *C'on apele Brocelïande*
> Sont li baron arresteü. (v. 3325-27)

Nous retrouvons alors les personnages tels que nous les avions laissés, à l'orée de la forêt, comme s'ils avaient dû interrompre leur progression pour laisser à la voix conteuse le temps de préparer le lecteur à la suite du roman. Entre ces deux moments du texte, le récit s'est arrêté. Aux deux extrémités de cette parenthèse, le nom de « Brocéliande », mis en scène dans deux vers strictement identiques, joue le rôle de pivot narratif. Comme les personnages qui approchent la forêt, ce nom se trouve lui aussi en lisière, à la croisée d'un imaginaire fécond qui dépasse les limites de la diégèse et d'une réalisation particulière de la forêt dans notre récit. À la fois dans le texte et au-delà de lui, le nom de « Brocéliande », tout en étant chevillé à l'intrigue dans la mesure où il fait partie des espaces parcourus par les personnages, ménage une porte de sortie qui permet au lecteur, pour un instant, de s'échapper des limites de l'univers diégétique et d'accéder à un imaginaire qui se situe encore au-delà de celui mis en œuvre dans la narration.

2. Du nom au renom

Les chevaliers de nos romans cherchent toujours à ce que leur nom soit mieux connu et leur renom plus grand. L'auteur peut alors tirer parti des noms propres de ses personnages d'une façon qui les mette davantage en relation avec le discours que la collectivité tient sur eux. Leur nom circule d'un individu à l'autre, d'un endroit à l'autre, et cristallise à chaque nouveau récit les traits particuliers ou les actions remarquables associés au personnage. Le renom d'un héros[1] est ainsi directement lié à la perception que la sphère publique a de ses qualités et à la connaissance que peut avoir autrui de ses prouesses. Trois lectures des événements et de la personne du héros peuvent ainsi se superposer dans le roman : celle de la voix conteuse qui selon les récits et selon les épisodes choisit ou non d'adopter une posture impartiale, celle du protagoniste lui-même amené à commenter sa propre réussite, moins fréquente mais plus marquante en particulier lorsqu'elle est exprimée au discours direct et à la première personne, et celle de la foule, de la société curiale en particulier, et de certains personnages secondaires, dont le rôle dans nos romans consiste principalement à témoigner et recevoir les témoignages des actions d'éclat accomplies par les protagonistes.

Alors que le nom propre peut faire l'objet d'aventures assez courtes, faciles à délimiter et à distinguer dans la trame de la narration, le renom est quant à lui plus diffus et se dissout

[1] Sur les expressions employées pour désigner le renom, voir p. 112 *sqq*. et annexe F. Le statut de héros est variable dans le roman et ne gratifie pas toujours les mêmes personnages au fil de l'intrigue. Nous appelons ici « héros » tout personnage sur lequel le récit décide de se focaliser à un moment précis du texte, au cours d'un épisode qui le met en lumière. Il peut s'agir des personnages principaux comme d'actants de seconde zone, protagonistes, pour quelques vers seulement, d'une aventure ponctuelle qui leur est consacrée.

volontiers dans le flux du récit, ce qui lui permet d'accompagner l'ascension d'un héros et de grandir en quelque sorte avec lui. Cela tient à ce qu'il ne se rattache jamais à une action spécifique ni à la parole d'un personnage en particulier. Il se construit au contraire d'un ensemble de discours pouvant être pris en charge aussi bien par la voix conteuse que par les personnages, rapportés directement et donnant ainsi à entendre les avis personnels des uns et des autres, aussi bien qu'indirectement, la voix conteuse voire un autre personnage synthétisant alors les propos répandus par la rumeur. Le renom se présente de ce fait comme un élément reparaissant à l'intérieur du récit, capable de varier aussi bien dans sa forme que dans son contenu, les différentes opinions n'insistant pas toutes sur les mêmes aspects du personnage et de son parcours.

Notons d'emblée qu'un renom n'est pas nécessairement positif, la *fama* désignant d'abord l'opinion que se fait la collectivité sur un individu, qu'elle soit favorable ou non[1]. Les cas de mauvaise réputation, où l'objet de la rumeur est déprécié par les discours qu'on colporte à son sujet, sont peu nombreux dans le corpus mais ils existent et forment un contrepoint minimal à l'éloge presque permanent des jeunes chevaliers et des membres de la Table Ronde. De tels discours portent sur des mauvais chevaliers qui sont aussi de futurs adversaires pour nos personnages. Ils sont tenus par la voix conteuse ou par un individu rencontré sur le chemin de l'errance, comme un hôte qui propose au chevalier une aventure difficile dont il a connaissance et qui pourrait accroître son renom, ou un actant lui-même en situation de souffrance et qui réclame de l'aide. Dans *Floriant et Florete* par exemple, la voix conteuse présente Nabudan en précisant que « Molt iert par ses armes doutez » (v. 7758). Cette renommée permet au protagoniste, qui finit toujours par avoir le dessus, d'augmenter la sienne. Plus l'adversaire se montre difficile à vaincre, plus la victoire est belle.

Il arrive plus rarement que la mauvaise réputation entache l'univers arthurien et prenne la forme d'une sévère critique. Celle-ci, toujours exprimée de manière virulente, n'est cependant que le fait d'un personnage ou deux dans l'ensemble du roman. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, une demoiselle venue de loin ouvre le roman en critiquant la paresse qui a gagné la cour :

> « On ne vos doit mie prisier
> Ne que la flor d'un cerisier.
> Tuit iestes torné a pereche.

[1] Voir le volume que *Médiévales* consacre à *La Renommée*, *op. cit.* On remarque que la *fama* et son vol ne sont pas seulement associés dans le corpus au renom des héros. La représentation allégorique de la rumeur dans le corpus n'intervient d'ailleurs que lorsqu'il s'agit de transmettre l'annonce d'un événement comme la mort d'un roi (*CL*, v. 13467 *sqq.*). Le renom des chevaliers, s'il occupe un rôle important dans chacun de nos récits, ne bénéficie paradoxalement jamais de ce type de représentation.

N’avés mais cure de proueche
Fors seul que de vos encraissier » (v. 77-81)

Dans *Claris et Laris*, l’homme que rencontre le Laid Hardi condamne également la suffisance dont fait preuve la compagnie d’Arthur :

« Et si est chose veritable,
Que cil de la Roonde Table
Sont sor autres genz envïox
Et durement malicïous.
Couvoitise tant les pourmainne
Que touz jours les conduit et mainne
Parmi les estranges contrees
Car il cuident les renomees
Avoir de par tretout le monde
Si come il dure a la roonde,
Mes assez ya des mellors,
Bien le sachiez, ci et aillors ! » (v. 12712- 23)

Ces discours restant marginaux, et bien qu’ils puissent être justifiés dans une certaine mesure[1], ne suffisent pas à mettre en cause le regard bienveillant que portent les divers actants sur la Table Ronde. Ils permettent néanmoins d’éviter que le récit ne donne de l’institution une image trop lisse, et renforce parfois la motivation de ses membres, décidés à redorer une image ternie. Le reproche est donc passager, les critiques finissant toujours par être déjouées. On peut y voir une façon de mettre au défi les chevaliers arthuriens et de les contraindre à se remettre en question et à continuer de faire leurs preuves.

Hormis ces quelques cas, le renom mentionné dans les différents romans est exclusivement positif, surtout lorsqu’il concerne les personnages de premier plan. Indispensable à l’estimation de leur réussite, il accompagne autant que possible le récit de leurs faits. Deux ressources sont ainsi mobilisées dans le corpus, qui permettent de tenir à jour l’éclat du nom des héros. Un premier moyen consiste à profiter de la demande identitaire qui a lieu le plus souvent en fin d’aventure ou chez l’hôte. Le chevalier révèle son nom, qui provoque aussitôt une réaction de l’interlocuteur. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, un hôte, lorsqu’il apprend que Lancelot siège à sa table, demande à ses enfants de venir à sa rencontre :

Dont n’ot li preudons .i. point d’ire,
Ains fu si liés et si joians
Qu’il en apiele ses enfans.
« Enfant », fait il, « ves ci la flor,
La segnorie et la valor
De tous les chevaliers del mont,
Qui onques furent ne qui sont! » (v. 2936- 42)

[1] Dans *Les Merveilles de Rigomer* notamment. Voir p. 522 et 525.

L'enthousiasme du personnage se lit notamment dans l'emploi du présentatif, qui montre le caractère exceptionnel de la présence de Lancelot. Dans *Claris et Laris*, Ladon, apprenant la présence à sa cour de Gauvain et Yvain, se montre particulièrement ému :

> Estes vous roys Ladon venant
> Qui grant joie lor va menant,
> Mes sor touz Gauvain hennora.
> De joie .C. lermes plora
> De ce qui venuz iert Gauvains
> Et ses compainz mesire Yveins
> Dont il ert tele renonmee. (v. 7271-77)

Les larmes du personnage attestent du statut de ses convives. Dans *Floriant et Florete*, de même, un forestier se réjouit de recevoir le « Chevalier qui la nef maine » dont les exploits sont si fameux :

> « Dex, fait il, com or sui a aise,
> Or n'ai ge riens qui me desplaise
> Quant je tieng si en ma baillie
> La flor de la chevalerie ! » (v. 2047-50)

Des traits communs rassemblent ces extraits : marques affectives, adverbes et adjectifs intensifs, ponctuation expressive[1] (dans les discours directs)[2]. On remarque en particulier lorsque les réactions nous sont retranscrites au discours direct la tendance des interlocuteurs à décrire, pour eux-mêmes comme dans le cas du forestier ou pour leurs proches comme l'hôte de Lancelot, la qualité des chevaliers. Claude Gauvard constate que la parole qui transmet ou déclare la renommée ne participe pas seulement à la circulation d'une information mais crée un état[3]. Le caractère descriptif du discours des personnages qui éprouvent le besoin de déclarer à voix haute le statut de celui qu'ils accueillent le montre bien. Ayant eux-mêmes appris des autres les prouesses ou l'excellence de leurs hôtes, ces interlocuteurs, en prononçant à leur tour la description élogieuse du chevalier qu'ils hébergent, entretiennent et confirment la renommée acquise. L'apposition de l'étiquette « flor de chevalerie », expression consacrée dans la littérature courtoise, par les hôtes de Lancelot et de Floriant les place ainsi explicitement parmi l'élite. Des scènes similaires se trouvent fréquemment dans tous nos romans, nous en avons déjà convoqué quelques unes au fil de notre étude. La plus

[1] Dans les textes édités. Cet élément d'analyse ne fonctionne pas nécessairement avec les manuscrits.
[2] Sur les émotions au Moyen Âge, champ d'étude en cours de développement, voir le projet EMMA (« Les Émotions au Moyen Âge »), qui se consacre depuis 2006 à l'étude des émotions médiévales, sous la responsabilité de Damien Boquet et Piroska Nagy, et dont le carnet de recherche est consultable en ligne (http://emma.hypotheses.org/). Leur travail a déjà donné lieu à plusieurs publications dont *Le sujet des émotions*, Damien Boquet et Piroska Nagy (dir.), Paris, Beauchesne, 2009, et *La chair des émotions*, Damien Boquet et Piroska Nagy (dir.), *Médiévales*, 61, 2011. Voir plus récemment Frank Brandsma, Carolyne Larrington, Corinne Saunders (dir.), *Emotions in Medieval Arthurian Literature: Body, Mind, Voice*, Cambridge, Brewer, 2015.
[3] « La *Fama*, une parole fondatrice », *La Renommée*, *op. cit.* p. 12.

spectaculaire se trouve certainement dans *Cristal et Clarie*. La joie et les larmes cèdent la place à l'ébahissement de l'interlocuteur, qui nous livre dans cet extrait le plus long commentaire de renommée du corpus :

> Quant Brias a Cristal oï,
> Tot maintenant fu esbahi,
> Car par tot coroit li renon
> De Cristal, qui tant fu prodom ;
> Si en voit oï parler,
> Qu'el païs ot un baceler,
> Qui tos chevaliers sormontoit
> De proeche qu'en lui avoit,
> Et fins chevaliers de nature
> Et qui tos jors quiert aventure
> Et tos justice a son plaisir,
> Qui contre lui se velt tenir.
> « Sire », fait il, « ainc ne vos vi,
> Si ai de vos assés oï,
> Que vos estes li plus loial,
> Qui onques montast sor ceval,
> Et la flor de tos chevaliers. » (v. 3577-93)

Nous retrouvons des éléments déjà observés. Outre l'intensité de la réaction affective du chevalier, intéressante en ce qu'elle diffère de ce qu'on peut lire ailleurs, notons le recours aux superlatifs et aux déterminants de totalité «tous », la présence de la mention « flor de tos chevaliers », le caractère descriptif du discours direct dont l'information principale prend la forme d'une construction attributive : « vos estes li plus loial ». Un effet de surenchère par rapport aux autres passages du même type est toutefois produit par le dédoublement de la renommée du personnage, formulée une première fois par la voix conteuse au début de la citation puis répétée, avec la vivacité que lui donne la forme du discours direct, dans les propos de Brias. Quelques procédés stylistiques peuvent encore être notés, tels que l'usage répété de la conjonction de coordination à l'initiale du vers, pratique souvent utilisée dans les listes pour conforter l'impression d'opulence produite par l'énumération. Une autre emphase se lit encore concernant le nom propre à l'origine de toutes ces paroles. « Cristal » fait l'objet d'un rejet lorsque son renom est évoqué pour la première fois, comme pour mettre encore davantage en lumière le nom du héros. Quel que soit l'extrait mobilisé, la dimension rhétorique du traitement de la renommée dans le roman est flagrante. D'un texte à l'autre les mêmes stratégies se retrouvent, attestant d'une poétique du renom commune aux différents récits. L'importance de ces discours ne tient donc pas seulement à leur rôle dans la diégèse mais aussi à la part qu'ils prennent dans l'esthétique du roman courtois[1].

[1] Il faudrait réaliser une étude détaillée et systématique des traits stylistiques de l'expression du renom dans les autres formes littéraires médiévales pour savoir véritablement si les procédés que nous relevons sont spécifiques à la littérature représentée par notre corpus ou s'ils apparaissent également dans d'autres formes littéraires.

La régularité avec laquelle la renommée trouve à s'exprimer dans les textes sur le plan linguistique ne doit néanmoins pas masquer le fait qu'elle peut admettre des fonctionnements diversifiés sur le plan narratif. Deux formes de renommée sont à distinguer, l'une mouvante et conforme à la *fama* antique, l'autre en quelque sorte fixe, centralisée par la cour d'Arthur[1]. La première se caractérise par la circulation de l'information, dont témoignent les discours précédemment étudiés. Sans que le parcours suivi par la renommée nous soit décrit[2], il apparaît à la lecture des différents romans que le renom des personnages est permis par un processus de diffusion, à la fois nourri par ce que la rumeur fait entendre et par ce que de véritables témoins ont pu voir. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, les prouesses des hommes d'Arthur sont connues de certains parce qu'ils ont pu y assister : « Nos savons bien, **vëu l'avomes**,/ Mout i a de Bretons preudomes » (v. 9881-882), d'autres parce qu'ils en ont entendu parler :

> « **Onques cel Gavain ne vëimes**
> **Mais tex noviels en öumes**
> Que c'est tous li plus desirés
> Sos Diu qui de mere soit nes.
> **Tant a de lui öi madame**,
> Que jou vos acreanc sor m'ame,
> Que plus volentiers le veroit
> Que nul ome qui vivans soit. » (9982-90)

Le sens de l'ouïe est cependant de loin le plus cité. Les discours des interlocuteurs rencontrés au fil de l'aventure font ainsi allusion à d'autres prises de paroles qui énoncent cette fois non le renom du héros mais les actions d'éclat qui en sont à l'origine. Deux pôles sont ainsi à distinguer dans les textes entre lesquels la renommée se forme et circule, tous deux incarnés par un type de locuteur différent. Le premier, personnage de second rang, souvent un ennemi vaincu ou un personnage auquel un chevalier est venu en aide, témoigne de faits qu'il a personnellement vécus. Il ne s'agit pas seulement d'avoir été spectateur d'une action remarquable. Il semble nécessaire d'y avoir pris part et d'en avoir été un des protagonistes. Ce premier locuteur est à l'origine du renom. Le second, figurant, souvent un hôte, se situe à l'autre extrémité de la chaîne. Il n'a pas été témoin des faits et n'y fait jamais allusion dans son discours, se contentant de témoigner pour sa part du renom dont bénéficie le héros. Le récit n'indique jamais quel lien peut exister entre ces deux pôles et comment l'information a pu passer de l'un à l'autre. Il cultive plutôt un certain contraste entre les contextes et contenus de leurs prises de parole respectives :

[1] Quatre romans sur cinq mobilisent ces deux ressources. *Cristal et Clarie* se distingue, comme nous l'expliquons un peu plus loin.
[2] Il l'est lorsque Renommée est personnifiée. L'annonce de la mort de Ladon décrit son vol (*CL*, v. 13467 *sqq.*).

Locuteurs de type 1, à l'origine du renom	*Locuteurs de type 2, récepteurs du renom. Le diffusent à leur tour.*
- Relatent des faits : une victoire, une action d'éclat	- Rendent compte d'un état : une grande renommée, le statut de *flor* de la chevalerie
- Témoignent de ce qu'ils ont vu ou vécu	- Témoignent de ce qu'ils ont entendu
- Témoignent en public, devant la cour, en présence du roi	- Parlent dans le cadre d'une conversation privée
- Se sont volontairement rendus à la cour pour transmettre les informations dont ils disposent	- Sont rencontrés au hasard sur le chemin de l'errance

Se complètent ainsi plusieurs mises en scène du renom qui ne se croisent jamais dans le récit. Leur unique point de rencontre réside dans le chevalier errant qui articule ces deux mondes en poursuivant son chemin. Personnage principal et cause du récit du locuteur 1 à la cour, il est aussi le destinataire du locuteur 2 qui l'informe de la qualité de sa réputation. Une sorte de boucle se lit donc dans nos romans, qui font des chevaliers protagonistes à la fois l'origine et les destinataires privilégiés de leur propre renom. Ce suivi témoigne de l'importance pour un chevalier de veiller à l'épanouissement et au maintien de sa renommée. Les discours des locuteurs de type 2 permettent au héros de vérifier, de manière discrète, l'évolution de son statut d'élite, né des récits des locuteurs de type 1. De même que la cour suit à distance les exploits de ceux qui l'ont quittée pour vivre de périlleuses aventures, de même le chevalier errant conserve un contact minimal avec le monde curial et les discours qui s'y sont tenus sur lui.

Les propos qui se tiennent à la cour, à la différence de ceux des hôtes, ne parlent pas encore de renom, mais rendent compte, sans préciser les détails de l'aventure, de la grande prouesse du héros. Ils trouvent leur efficacité dans leur caractère spectaculaire qui peut s'appuyer sur plusieurs ressources selon les épisodes. Le cadre de la cour et le fait que le récit soit donné devant une large audience habituée à être divertie place le narrateur en position de jongleur, venu narrer une histoire digne d'être écoutée avec attention. La curiosité de la cour se lit d'ailleurs dès l'arrivée des personnages, que l'on s'empresse d'accueillir et qui suscitent parfois de multiples interrogations avant même leur entrée. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Jorans Le Faible rejoint ainsi la cour de Bretagne après avoir été vaincu par Lancelot. La dimension spectaculaire du passage tient d'abord à la taille hors normes du chevalier. Pour une impression plus vive, la scène nous est donnée du point de vue de Gauvain :

Si s'ala apoier as estres

Et garda fors par les feniestres;
Si vit isir fors des foriés
A demie löee pres
Une chose qu'il esgarda,
Dont mout forment se mervilla.
S'il fust seus, quant il l'ot veue,
Ce dist, paour eust eue.
Lors apiela ses compaignons
Deci a .xv. tous par nons.
Avec ciaus des autres leverent,
Qui as fenestres s'en alerent.
Et quant il i furent venu,
Gardent aval, si ont vëu
Cou quo mesire Gavains dist.
Qant cascuns le voit et coisist,
Ne sorent que çou fu a dire
Nient plus li miudres que li pire,
Mais tant dient: « Mervelles sont,
Que par terre et par forche vont. » (v. 6717-37)

La voix conteuse précise ensuite les spéculations auxquelles se livre l'assistance, qui pense d'abord voir déambuler « uns petis clociers »[1] (v. 6738), puis finit par comprendre qu'il s'agit d'un chevalier géant. À mesure que l'homme approche, son portrait s'affine. La voix conteuse décrit pendant plusieurs vers les armes triples qui rendent le personnage immédiatement reconnaissable au lecteur. Un rapide échange s'ensuit au cours duquel Joran apprend à la communauté arthurienne que Lancelot, qui l'a vaincu, est détenu dans les prisons de Rigomer. Les précisions quant à la violence de l'affrontement sont apportées par un autre moyen que le simple discours. La vue est en effet aussi privilégiée pour cette étape de l'épisode. Éreinté par le voyage, Joran souhaite retirer son armure. La voix conteuse y trouve l'occasion de décrire les coups échangés, en détail cette fois. On peut ainsi lire sur le métal le récit des coups portés :

Lor a s'armëure **mostree**,
Qui mout estoit mal atornee.
Ses hiaumes **mostre** detranciés
Et ses haubers tos desmaillies
Et ses espees depechies,
Quant del fuere furent sachies.
De son escu mëisme lige
N'avoit o lui fors que la guice.
Mout ont les armes esgardees,
Qui trenchies sont et fausees.
L'uns dist a l'autre mot a mot :
« **Bien sanle des cols Lanselot**!
Beneois soit, qui les feri!
Mout fu vaillans, quis recoilli.
Jon cui que grans fu li estors

[1] L'épisode commence de manière comique. L'image du clocher renvoie en outre à la blessure du chevalier qui a perdu un pied dans la bataille et qui « cloche » donc vraiment. Voir Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2003, p. 185.

Et cascuns sot asés de tors. »
Et li chevaliers lor aconte,
Que bien l'öent et roi et conte,
Con faitement i lor avint,
Quant li uns envers l'autre vint.
Ainc n'i ot cop qu'i ne mostrast
[Ne ne leissa qu'il ne contast,]
Con faitement il s'abatirent
Et com' a pié se conbatirent
Tot le jour de solel levant
Jusqu' apriés conplies sonant. (v. 6840-66)

Seules sont rapportées au discours direct dans cet épisode l'annonce de l'emprisonnement de Lancelot et sa victoire sur Joran : « Dont primes m'outra et conquist/ Et ci m'envoia et tramist » (v. 6866-67), soit les informations les plus importantes. L'action d'éclat en elle-même et la prouesse dont a fait preuve Lancelot en affrontant ce chevalier *triple* sont quant à elles passées sous silence pour mieux être mises en valeur. Il revient aux membres de la cour de se faire eux-mêmes les témoins des coups portés qui sont non seulement d'une grande intensité mais aussi tout à fait caractéristiques de la manière de combattre de Lancelot. Dans le texte, la parole cède la place à l'image au moment de mettre en lumière ce qui vaut son renom au héros. Dans la scène narrée, l'un et l'autre vont de pair selon la voix conteuse, Joran illustrant son récit en prenant soin de montrer les marques laissées par Lancelot, comme une signature. Cette mise en scène est la seule qui soit aussi développée dans le corpus. Les autres épisodes se contentent simplement d'expliquer que tel personnage dont le récit s'est détourné depuis quelques temps, enfin arrivé à la cour, livre son histoire personnelle. Le contenu de son propos, lorsqu'il nous est rapporté, est tout à fait comparable à celui produit par Joran dans *Les Merveilles de Rigomer*. Il s'agit toujours simplement de signaler ou de suggérer la grande prouesse du protagoniste et qu'il n'a jamais été rencontré de meilleur chevalier que lui. Que le propos soit rapporté directement ou non, trois informations sont systématiquement délivrées, souvent dans cet ordre : la nature de l'action d'éclat, si le discours est celui d'un ennemi vaincu, le fait qu'il a été envoyé à la cour par son vainqueur pour se placer au service du roi ou de la reine, et l'identité du héros ou ce qu'on en sait :

Moradas, ennemi vaincu :

« Sire, fet il, entendez moi,
Je me met en vostre merci
Et si vous rent ces prisons ci,
Quar .J. chevalier m'a conquis,
De par lui m'estuet rendre pris
A vous, que nel puis amender.
Et qui me vorroit demander
Se je sais comment il a non,
Je lui respondroie que non,

Les chevaliers arthuriens secourus :

Yveins conte au roy sa reison,
Conment li nains par desraison
Dedenz son chastel le mena
Et de lui traïr se pena,
Com li larron l'emprisonnerent
Et com li dui le delivrerent
Qui portent les armes jumeles.
(*CL*, v. 4587-93)

Maudins li Gardingnier, ennemi vaincu :

« Dame », fait il, « a vos
[m'envoie
Uns chevaliers, se Dex me voie !
Conqis m'a d'armes et oltré
En un vregié dalés un tré,
Dame, si m'a a vos tramis
Comme vostre om et vostre amis,
Et a vostre commandement
Moi m'amie vos prosenc.

Mes une nef avec li maine. »
(*FF*, v. 1232-41)

De .xxxvj. journees loig
Sui ci venus porc est besoig
De par celui qi mout vos aime
Et Lanselos do Lac se claime. »
(*LMR*, v. 6491-502)

Que le nom du responsable de l'action d'éclat vienne en dernier, ménageant un léger effet d'attente, attise davantage la curiosité de la cour et le met d'autant plus en valeur.

Notons que dans les romans à quêtes multiples, comme *Claris et Laris* et *Les Merveilles de Rigomer*, le récit tend à regrouper les témoignages de ce type. Si les aventures sont bien indépendantes les unes des autres, il semble que leurs protagonistes atteignent la cour dans des délais similaires de sorte qu'ils livrent leurs histoires à la suite. Se succèdent ainsi dans *Claris et Laris* les chevaliers délivrés au cours de la première aventure et représentés dans l'extrait ci-dessus par Yvain, la Blanche Reine venue elle aussi « cont[er] l'afaire » (v. 4603), Caradoc qui « conta tout a droiture » (v. 4627), Dampnas du Chastel Perilloux (v. 4636) qui « conta » aussi, puis Matidas de Roche Perdue (v. 4651, « conta » v. 4652), et le roi Loth (« conta » v. 4660). D'une part, cela évite que l'intrigue ne s'effiloche dans une suite de micro-récits qui nuirait à sa composition.

D'autre part, ainsi condensés et rapprochés les uns des autres, les exploits narrés se trouvent encore rehaussés d'autant que la variété des aventures, qui peut donner au roman des airs de catalogue, permet ici de montrer l'étendue des compétences des héros. L'effet de mise en scène en est augmenté puisqu'au public de la cour s'ajoutent les différents témoins qui écoutent à tour de rôle les différents récits. Le groupement de ces histoires particulières rend encore plus évidente la fonction qu'occupe la cour arthurienne dans ces passages. Vidée de ses meilleurs chevaliers dans les *Merveilles de Rigomer*, ou aspirant à en accueillir de nouveaux dans *Melyador*, *Claris et Laris*, et *Floriant et Florete*, la cour bretonne se définit comme un espace à combler. Les témoignages remédient à cette situation en y faisant advenir des événements qui lui permettent d'exister dans le récit. À ces occasions seulement la focalisation, autrement fidèle aux protagonistes, se concentre sur elle. Arthur et sa cour en sont réduits à tenir le journal des aventures vécues en dehors de son enceinte, et à assurer ainsi la mise à jour régulière des réussites et des avancées de chacun[1]. En ce sens, elle articule les

[1] Voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit. :* la fonction d'Arthur est d'« organiser et tenir à jour le grand catalogue de la chevalerie arthurienne, et faire office de caisse de résonance pour proclamer les renommées » (p. 245). Si les discours des adversaires et des hôtes que rencontre Cristal, vantant les prouesses déjà connues du jeune homme sont tout à fait similaires à ce que l'on rencontre dans les autres textes, on constate cependant, comme le remarque Géraldine Toniutti, qu'aucune instance ne vient officialiser cette renommée. L'absence de personnages arthuriens, et du roi Arthur en particulier en est en partie responsable dans la mesure où le roi breton assure traditionnellement dans le roman courtois la validation des actions d'éclat. Voir *Pour une poétique de l'implicitation*, *op. cit.* p. 129-130.

différentes péripéties, notamment les quêtes secondaires qui n'ont rien à avoir avec l'intrigue principale. Leur inscription dans le cadre de la cour, suivant un protocole commun à toutes, leur donne une forme d'unité.

Reste à signaler que le renom du héros qui se crée d'abord au sein de la cour avant d'en déborder et de nourrir les discours de l'ensemble du personnel secondaire du roman prend dans deux de nos romans une forme particulière. Si l'acte de déclarer publiquement la victoire ou la prouesse d'un chevalier suffit à en faire un fait avéré et reconnu par tous, *Claris et Laris* et *Melyador* choisissent de rendre ces récits encore plus officiels et plus solennels en les faisant coucher par écrit. Dans *Claris et Laris*, à la suite de plusieurs témoignages dont nous avons donné la liste plus haut, Arthur demande à son clerc de noter ce qui vient d'être raconté. Dans *Melyador* la prise de décision se fait en amont, lorsque la quête de cinq ans est déclarée ouverte[1] :

Quant li roys ot tot entendu,
Un clerc manda, n'a atendu,
Tout a fet en la chartre escrire.
Par vérité pour puis bien dire :
De quanqu'en Bretagne avenoit,
En chartre escrire covenoit
Por touz jours renomer les faiz
Que li bon averoient faiz
Et des mauvés les mauvestiez
Fussent seües par tretiez
Qu'après lor mort s'en amendassent
Cil qui les euvres escoutassent. (*CL*, v. 4663-74)

Pour ce que desous le soleil
On ne scet nulle court qui passe
Ne qui le ressamble de grasce
D'onneur, d'armes et de vertus
Que la court le bon roy Artus,
Et en ceste court revenront
Tout li chevalier qui seront
De queste au cor des .V. anees,
Et outes aventures nees
D'armes en poursievant la cace
Li rois monseigneur voet c'on sace.
Que cescuns chevaliers par soi
Sus sen honneur et sus sa foy
Raisonnablement les retiegne
Et qu'en la ditte court reviegne.
La les raporte ou les renvoie
Telement c'on sace et c'on voie
Qu'elles sont toutes approuvees,
Non pas faintes ne controuvees. (*Mel*. v. 2859-77)

Les finalités diffèrent dans les deux récits. Dans l'un, la consignation des actes possède une visée pédagogique, dans l'autre elle doit permettre de départager des concurrents à l'issue de la quête. Les moyens utilisés ne sont pas non plus exactement les mêmes. Dans *Claris et Laris* le roi fait appel à un clerc, dans le roman de Froissart plusieurs hérauts sont chargés de recenser les différents récits, qu'ils concernent les aventures liées à la quête ou les résultats des différents tournois qui la ponctuent. Il demeure que dans l'un et l'autre la communauté éprouve le besoin non seulement de tenir à jour ses connaissances sur ses membres mais aussi de les conserver dans le temps. La citation tirée de *Claris et Laris* est claire à ce sujet et

[1] Sur le rôle des hérauts chez Froissart et le lexique employé pour parler de leur travail voir p. 119-121.

l'isotopie de la mémoire que l'on détecte chez Froissart[1] en apporte également la preuve. L'idée d'une évaluation se retrouve aussi dans les deux textes, signe que l'acclamation n'est pas systématique et qu'il existe une forme d'esprit critique à la cour.

D. APRÈS LE NOM : UNE QUÊTE À RÉINVENTER

Bien que les trajectoires suivies par les protagonistes de nos récits leur permettent toujours de mener à bien leurs quêtes respectives et d'acquérir le statut d'excellent chevalier, quelques écarts de conduite sont toutefois décelables. L'accès au renom et la démonstration de prouesse ne se déroulent pas toujours comme le héros l'aurait souhaité. Il semble même difficile pour certains de se conformer aux impératifs moraux de la chevalerie. Notre corpus témoigne ainsi des obstacles rencontrés par quelques personnages, plus ou moins nombreux selon les textes, pour atteindre l'idéal chevaleresque. Un certain nombre de ces difficultés, intéressantes en ce qu'elles permettent de donner une définition problématique de la chevalerie, se trouvent en particulier liées à l'individualité du personnage. Elles ont trait aussi bien à son identité propre et à sa perception personnelle des faits qu'à l'idée que la sphère publique se fait de lui, et ne surviennent que lorsque le personnage a acquis un renom suffisant pour que sa relation au monde en soit perturbée. Ces obstacles naissent en effet directement de ce que le chevalier commence à exister au sein d'une communauté qui suit et guette le moindre de ses mouvements. Se cristallise alors autour du nom des difficultés à la fois propres à l'individu et partagées par toute une société qui ne sont pas sans conséquence sur le déroulement du récit. Elles peuvent en effet éloigner un personnage ou toute une communauté de l'idéal et des objectifs qu'ils se sont fixés. Le nom cause alors un dévoiement qui se lit de manière très concrète dans le traitement de la quête, le chemin parcouru par le héros rendant volontiers compte de manière symbolique de cet écart. Elles peuvent aussi simplement entraver la progression du protagoniste et bloquer le récit avant qu'il ait pu atteindre son dénouement. Ainsi empêchée, la narration doit trouver de nouvelles ressources afin de se remettre en mouvement. La solution consiste souvent, quelle que soit la raison du blocage, à remettre le héros sur les chemins de l'errance. Trois aspects sont ainsi à prendre en compte dans l'étude de ces difficultés : leur nature et leur origine, la manière dont le texte les exprime, et les moyens que le récit met en œuvre pour y remédier.

Puisque nous travaillons sur un corpus tardif, la tentation est grande d'envisager ces jeux de décalages comme l'expression d'une certaine usure. Quatre de nos romans choisissent

[1] *Id.* Voir aussi l'annexe F. On note chez Froissart l'emploi de termes qu'on ne rencontre pas dans les autres romans, comme « recorder » et « ramentevoir ».

de mettre en scène de jeunes chevaliers de grande qualité cherchant à se faire un nom et à se rapprocher de la cour d'Arthur. Ce schéma fait bien entendu songer aux romans de Chrétien de Troyes dont quelques épigones, terme peu valorisant souvent employé pour désigner des auteurs comme ceux que nous étudions, auraient tenté de reprendre les recettes. La filiation assumée de nos textes avec ceux de l'auteur champenois, et explicite pour certains d'entre eux qui le citent ou y font directement allusion[1], n'est plus à démontrer. Les blocages et dévoiements présents dans le corpus entretiennent en réalité avec son œuvre une relation nuancée. Si certains passages, parodiques, peuvent faire penser à une réécriture distancée du maître champenois, nous pensons en particulier au roman des *Merveilles de Rigomer* , d'autres, très similaires à ce que l'on peut lire dans les romans de Chrétien de Troyes, font plutôt penser à un héritage direct, non détourné. L'accusation de *recreantise* qui pèse sur Floriant après son mariage est ainsi très proche de celle qui entache la réputation d'Érec dans le roman du XII^{e} siècle. Se présentent ainsi à l'étude d'un côté des épisodes satiriques hautement critiques et dont les ressorts comiques laissent entendre que le matériau arthurien a perdu de son intérêt et de sa splendeur, de l'autre, des passages tout à fait fidèles aux premières productions, signe que la tradition conserve au contraire une grande vitalité. Il faut donc nous garder d'une interprétation trop hâtive fondée sur la seule datation des textes. Les tonalités adoptées diffèrent et laissent en effet deviner des intentions différentes de la part des auteurs.

La critique a déjà montré les liens que le roman courtois peut entretenir avec son contexte d'écriture et ce qu'il peut dire en particulier de la société curiale et de la classe chevaleresque qu'il met en scène[2]. Daniel Poirion, s'intéressant plus précisément au roman d'aventure, résume ainsi cette idée : « Le roman d'aventure chevaleresque mime donc le jeu de l'existence aristocratique et guerrière qui se remet toujours en cause »[3]. Cette remise en question trouve un écho dans l'instabilité des situations sociales présentées dans le corpus. Bien que le succès couronne souvent celui qui le recherche, les échecs existent aussi dans nos récits. L'aura arthurienne elle-même, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, n'est pas toujours épargnée. Comme elle le fait dans le monde, Fortune intervient dans les textes et modifie la donne. Dans la fiction comme dans la réalité, selon l'expression du vicomte de Pavongai, « uns hons abaisse, uns autres monte » (*LMR*, v. 670). Cette instabilité, les personnages la constatent et l'expérimentent eux-mêmes. Ainsi Lancelot, après un épisode

[1] Il est cité dans *Claris et Laris*, v. 627.
[2] Voir Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique*, *op. cit.*, avec Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, *op. cit.*, Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque*, *op. cit.*
[3] « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », art. cit. p. 115.

heureux, se trouvant assailli de chats noirs géants en pleine nuit commente son sort : « “Dex !”, fait il, “De si haut si bas !” » (v. 2520). Puis, alors que des fées sont intervenues après la bataille pour panser ses blessures et lui procurer un peu de confort : « Sire Dex ! De si bas si haut ! » (v. 2621). Ces propos indiquent que tout n’est pas figé dans l’univers diégétique convoqué par nos textes, que tout n’y est pas assuré, même pour les plus brillants chevaliers. L’éventualité toujours possible d’une modification dans le cours des choses donne un peu de sel au tableau autrement idéal de la chevalerie arthurienne. Elle signale aussi malgré tout une certaine santé de ce monde fictionnel que la tradition n’a pas réussi à totalement figer. Elle évoque peut-être encore le statut réel de la chevalerie à la fin du XIII^{e} siècle et au-delà, pour le texte de Froissart notamment, dont l’influence et le pouvoir sont remis en question par la montée de la classe bourgeoise et le développement de techniques militaires qui égratigne la valeur guerrière de la chevalerie. Peut-on lire dans les troubles identitaires et les pannes de vocation décrits dans nos romans le signe d’une chevalerie en mal de repères ? Le désir irrépressible de gloire qui anime certains personnages peut-il traduire la nostalgie[1] d’une magnificence perdue ?

Qu’il porte, dans un mouvement réflexif, sur la littérature arthurienne ou sur le public auquel elle est en partie destinée et qui s’y trouve dépeint, ou sur un autre aspect encore du récit ou du monde, un sens est manifestement à rechercher dans nos œuvres. Trois en font la mention explicite et invitent le lecteur à déceler du *sens* dans le roman. Le narrateur de *Florian et Florete* profite de la description de festivités organisées à Palerme pour vanter les mérites des jongleurs et de leurs histoires. Le public, composé de la « flour » de la chevalerie, y écoute des histoires qui lui montrent son reflet :

> D’autre part sont cil conteour,
> La est des chevaliers la flour
> Quar volentiers les escoutoient
> Que les ancïens faitz contoient
> Des preudomes qui jadis furent
> Qui se maintinrent si com durent,
> Des grant batailles que il firent
> Et comment lor terre conquirent.
> Tout ce li conteeur contoient
> Et il volentiers les ooient,
> *Et se miroient es biaus dis,*
> *S’en devenoient mieux apris.*
> *Quar qui romanz velt escouter*
> *Et es biaus dis se velt mirer*

[1] Voir Christine Ferlampin-Acher, « La matière arthurienne en langue d’oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », art. cit. ; Peter F. Dembowski, « *Meliador* de Jean Froissart, son importance littéraire : le vrai dans la fiction », *Études françaises, Le roman chevaleresque tardif*, 32 :1, 1996, p. 7- 19 ; Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leyde, E. J. Brill, 1988.

Merveil est s'il ne s'en amende
S'il est ensi qu'il i entende :
Parole qui n'est entendue
Vaut autretant comme perdue. (v. 6231-48)

Dans *Claris et Laris*, une mise en scène similaire dans laquelle des « preudomes » écoutent des ménestrels donne également lieu à un commentaire sur l'utilité des « estoires »[1] :

Et qui vos vorroit demander
S'en puet riens en romanz[2] aprendre,
Et je diroie sanz mesprendre
Qu'il i gist tout li sens du monde
Tant come il dure a la roonde
Car se les estoires ne fussent,
Les genz de droit riens ne seüssent ! (v. 29626-32)

Les verbes « escouter », « apprendre », « entendre » se trouvent aussi dans le discours de la voix conteuse, au seuil de la seconde partie des *Merveilles de Rigomer*. Le public n'est cette fois pas projeté dans le texte. La voix conteuse fait directement appel à lui :

Or entendés, et roi et conte,
Cou que Jehans nos dist et conte
D'un Romans que en escrit mist
Au tans que il s'en entremist,
Des aventures et des lais
Biaus et plaisans, et le plus lais ;
Mais sour tout ço son sens i mist
Cil Jehans qui s'en entremist ;
Car il nos dist tante aventure,
Qui bien i meteroit sa cure
En escouter et en entendre,
Mout grant sens i poroit apprendre ;
(…)
Lor vos acontera la fable,
Si vos dirai parole estable. (v. 6421- 44)

La mention d'un *sens* dont le lecteur doit tirer parti donne aux romans qui le mentionnent une certaine gravité. Sans prétendre qu'il ne réside que dans les passages où le personnage se perd ou s'oublie, il nous paraît intéressant de tisser d'emblée un lien entre ce *sens* censé permettre à l'audience de s'enrichir et les situations de crise vécues par les protagonistes. Pour eux

[1] Le choix de ce terme, qui indique que le discours tenu est vrai, témoigne du sérieux dont peuvent faire preuve nos auteurs. Voir Pierre Gallais, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, t 13, 1970, p. 333-347. Nos romanciers sont en contradiction avec la définition que donne Jean Bodel de la matière de Bretagne, essentiellement divertissante. Voir Robert Guiette, « *Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant* », art. cit. et Douglas Kelly, « *Tout li sens du monde* dans *Claris et Laris* », art. cit.

[2] Les écrits en langue romane voient leur légitimité justifiée par le fait qu'ils sont issus de traductions : « Li philosophe les escrisent/ Qui tout le sens du monde lisent, / Qu'en ebrieu furent premier fetes/ Et de l'ebrieu en latin tretes/ Ou moult bien furent tranlatees,/ De latin en romanz portees/ Fors que li sacres de la loy. » (*CL*, v. 29634-39). Il ne s'agit pas seulement d'affirmer que le roman possède un sens, il est aussi nécessaire de donner à ce sens une certaine valeur en lui prêtant une origine savante. L'auteur n'indique jamais toutefois qu'il existe une source à *Claris et Laris*. Il ne présente jamais son propre roman comme une traduction ou une adaptation. Le propos sur la *translatio* reste général.

comme pour l'audience se pose dans ces épisodes le problème de l'écoute et de l'intelligence du monde, dont seule une lecture correcte peut les conduire au succès.

1. Blocages et dévoiements

a) Le paradoxe du renom

Lorsqu'il atteint une certaine grandeur, le renom d'un chevalier, au lieu de servir sa progression et son « avancement » dans la société selon le terme de Froissart (v. 7425), entrave au contraire son évolution. Il peut aller jusqu'à empêcher le personnage de se livrer aux activités que la société est pourtant en droit d'attendre de lui. Celui-ci se trouve alors dans l'incapacité de mener à bien les missions que lui impose son statut, notamment la participation aux tournois et le devoir de justice en faveur des plus faibles :

> À partir d'un certain point de la narration, une relation réciproque naît d'ailleurs entre le personnage, qui travaille à l'élaboration de son renom, et le renom lui-même qui finit par précéder le chevalier sur le lieu de l'aventure.[1]

Prévenus de l'identité et de la qualité de leur adversaire futur, les ennemis potentiels cèdent à la peur et diffèrent ou font en sorte d'annuler la confrontation. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, un chevalier vient se plaindre auprès d'Arthur et demander réparation d'un acte qu'il juge injuste à son égard. Arthur organise un duel qui doit permettre à Miraudiaus de prouver qu'il est dans son droit et choisit Gauvain pour l'affronter. Le nom du chevalier suffit à déclencher un épisode de terreur chez Miraudiaus, dont les symptômes violents nous sont minutieusement décrits par la voix conteuse :

> Et quant Miraudiaus l'öi dire,
> Saciés que mout en ot grant ire.
> Nel vausist por la tiere tote,
> Car mon segnor Gavain redote.
> Se il ne redoustast Gavain,
> Nul home, cortois ne vilain,
> Ne doutast de tout le barnage;
> Car mout avoit grant vaselage.
> Mais Gavain redoute tant fort
> Que tout en pert joie et deport,
> Si en avint une mervelle,
> Onques n'öistes sa parelle.
> Le boire en pert et le mangier,
> Le dormir et le cevaucier.
> .xv. jors de le quarantaine
> En a eu fievre quartaine
> Por la paoür qu'il a eue,
> Dont le reprent li fievre ague.
> Lors piert se force et son barnaje,

[1] Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 247.

Se prouece et son vaselage.
Or afoiblie et anienstist,
Mout afoiblie et apalist,
Tote pert sa color vermele,
Ses homes vient a grant mervelle,
Ques maus çou est, qi le destraint,
Quant se color palist et taint,
Si pert se force et se valor
Et se prouece et se vigor.
Tout a perdu joie et delit,
Del tout s'acouce sorson lit. (v. 14953- 82)

L'extrémité de l'état dans lequel se trouve le chevalier est notamment exprimé par l'usage à deux reprises du terme « mervelle » décrivant le comportement inhabituel du personnage. Plus tôt dans le roman, lorsque l'homme se présentait à la cour, Arthur prédisait pourtant qu'il y aurait bien un affrontement : « Je cuit li nons Miraudiel/ Senefie qui avra duel » (v. 14943-44). De même, quand il lui est confirmé qu'Arthur donne suite à sa demande et accepte l'organisation du duel, Miraudiaus se sent « joians et lie » (v. 14945). Le revirement d'un tel individu, qui n'avait en tête que de pouvoir se battre, met en lumière l'extraordinaire réputation de Gauvain, vainqueur à ce moment du roman des enchantements de Rigomer. Il a aussi pour conséquence de priver le roman d'une scène de combat. Miraudiaus, couvert de honte, se dérobe et le duel n'a jamais lieu. La quête principale du roman, délivrer Rigomer de la malédiction qui pèse sur elle, ayant déjà été menée à bien, l'annulation de ce duel ne constitue pour le récit qu'une perte mineure.

D'autres exemples en revanche posent davantage problème en ce qu'ils se situent en amont du dénouement, et commencent déjà à gêner le parcours des protagonistes bien avant qu'ils ne soient parvenus au terme de leurs parcours respectifs. Floriant ainsi que Claris et Laris, leur renommée grandissant au gré des aventures, se trouvent ainsi contraints de masquer leur identité pour trouver encore des adversaires contre lesquels se battre et développer encore davantage leurs talents. Sur la route en direction de la cour d'Arthur, alors qu'ils pensent encore voyager dans l'anonymat, Claris et Laris atteignent le refuge d'un ermite qui les reconnaît immédiatement. Si leurs deux noms n'apparaissent presque jamais dans le récit, leurs armes, souvent qualifiées de « jumeles »[1] les rendent aisément identifiables. Une belle renommée s'est ainsi déjà construite à partir de cet élément de description qui conduit les interlocuteurs des jeunes gens à les féliciter ou les craindre avant même de les avoir vus à l'œuvre. Le commentaire de l'ermite – « Bien vous connois as armeüres / Et as simples regardeüres » (v. 4733-34) –, individu vivant pourtant à l'écart du monde et de ses rumeurs, est de fait reçu par les deux amis comme une mauvaise nouvelle :

[1] Vers 1922, 1944, 15619.

Durement furent esbahis
Li compaignon quant ce oïrent.
Ainc de riens ne s'en esjoïrent,
Ainz lor pesa trop durement
Car bien sevent certeinnement
Petit porroient mes trouver
Aventure por esprouver ;
Des qu'en tel point sont conneü
Pa tout seroient perceü. (v. 4744-52)

Une crainte similaire tourmente Florette lorsque son mari reprend les chemins de l'errance en sa compagnie :

« Se vous en tournois veniez
Poi troveriez qu'a vous joustast
Ne de bataille s'aprestast
Contre vous, tant se douteroient
Que combatre n'i osseroient. » (v. 6830-34)

Alors que Gauvain n'a plus rien à prouver lorsque Miraudiel renonce à se battre, il reste encore à Claris, Laris, et Floriant beaucoup à accomplir. Le discours de l'ermite intervient certes après que les deux compagnons ont déjà montré une partie de leur talent, mais les épreuves majeures de leur initiation n'ont pas encore eu lieu. Ni l'un ni l'autre n'ont encore véritablement entamé leur initiation amoureuse, et leur amitié, qui constitue leur principale force, n'a pas encore été mise à l'épreuve.

Il est de même essentiel pour Floriant, à ce moment de son parcours en particulier[1], non seulement de confirmer ses compétences guerrières mais aussi de manifester autant que possible publiquement son investissement dans le service de chevalerie. Une errance qu'aucune aventure ne vient nourrir est un échec et manque à sa principale fonction. Si Floriant se présente à la cour d'Arthur sans être précédé de récits fabuleux ou sans avoir lui-même une aventure digne de ce nom à raconter à la cour, les moqueries de Keu sanctionneront immédiatement ce qui apparaîtra aux yeux de tous comme une faiblesse de la part de Floriant (v. 6839-48). L'absence de combat, même imposée par autrui, entraîne en effet « honte » et « anui » (v. 6847). Il relève ainsi toujours de la responsabilité du chevalier de faire la preuve de sa bravoure. Il lui appartient de trouver les stratagèmes qui lui permettront de mener à bien sa quête personnelle, en l'occurrence se faire passer pour d'autres concernant Claris et Laris, et adopter un pseudonyme créé de toutes pièces pour Floriant, en dépit des entraves posées par la communauté qui n'attend pourtant que de pouvoir acclamer ses actions d'éclat. Un conflit se lit alors, pour la première fois dans les motifs narratifs étudiés jusqu'ici, entre la volonté du héros et l'image dans laquelle l'enferme la société.

[1] Il est accusé de *recreantise*. Voir l'étude de cet autre motif p. 522.

Si l'incognito et le quiproquo supposent une inadéquation entre ce que la sphère publique perçoit d'un actant et son identité réelle, ces deux motifs, qui peuvent être l'un comme l'autre un choix du personnage, finissent toujours, dans notre corpus en tout cas, par servir la cause du héros. Preuve en est que la levée du secret et les scènes de révélation du nom provoquent souvent une vive joie de la part des différents interlocuteurs. L'inquiétude au contraire marque les extraits étudiés dans ce chapitre, et contraint les protagonistes à progresser avec habileté en se tenant à l'écart de deux extrêmes fort condamnables : l'absence de renom et l' « excès » de renom, qui soumet le héros bien malgré lui à l'accusation de *recreantise*. Un équilibre délicat est à trouver qui n'est pas sans rappeler l'idéal de mesure prôné par l'éthique courtoise[1], d'autant plus délicat que le chevalier n'a qu'une faible emprise sur l'envol de sa renommée. Dans les extraits cités, leur renom échappe d'ailleurs à la connaissance de certains héros. Claris et Laris ignorent avant que l'ermite le leur apprenne à quel point ils sont connus et, ce qui les contrarie encore davantage, aisément reconnaissables. Le renom du héros, dans cette perspective, se définit comme une portion d'identité qu'on lui dérobe et sur laquelle il n'a plus de prise[2]. Détenue par autrui, elle se fige et devient inapte à suivre ou rendre compte des évolutions et des désirs personnels du personnage. À long terme, le renom se nuit à lui-même. Étant une donnée éphémère qui nécessite d'être réactivée, il court le risque de s'éteindre si le chevalier se trouve dans l'impossibilité d'en justifier la légitimité. Il apparaît ainsi dans nos textes qu'un renom trop éclatant ne peut être entretenu. Le recours à l'incognito semble la seule solution, qui permet seulement de contourner l'obstacle, non de le surmonter. Si les astuces mises en œuvre par nos protagonistes déjouent le temps de leurs quêtes le paradoxe de la renommée, celui-ci n'est jamais compensé que par des ruses temporaires. La levée de l'incognito, une fois les actions d'éclat nécessaires accomplies, permet bien au chevalier de se réapproprier son renom, fraîchement remotivé, avant qu'il ne lui échappe à nouveau en se diffusant dans la sphère publique. On devine ici la dynamique circulaire du renom. L'adéquation retrouvée du personnage et de sa renommée ne peut à nouveau durer qu'un temps, jusqu'à ce que le renom se répande et se développe suffisamment pour bloquer à nouveau la progression du personnage et contraindre une nouvelle fois le récit à adopter des chemins détournés.

[1] Voir Franco Cardini, « Le guerrier et le chevalier », *L'homme médiéval*, Jacques Le Goff (dir.), Paris, Seuil, 1989, p. 87-128.

[2] Voir Jean-Yves Tilliette, « Sémantique du nom de personne dans le haut Moyen Âge (VI^e^- XII^e^ siècle) », art. cit. Stoyan Atanassov, *L'idole inconnue…*, *op. cit.* L'auteur étudie notamment le glissement d'intérêt du roman au XIII^e^ siècle, intrigué par la façon dont le héros est vu par les autres.

b) L'accusation de *recreantise*

La *recreantise* est une autre forme de dévoiement lié au renom. Ce reproche, s'il s'exprime également par le biais de la voix de la communauté, naît en revanche exclusivement du comportement du chevalier. Il survient généralement dans le texte après le mariage du héros qui, couronné de gloire après avoir fait la démonstration de ses capacités, a parfait son parcours en épousant une demoiselle digne de son statut. La *recreantise*, comme l'empêchement de progresser provoqué par le renom, est un obstacle à la narration qui se développe ainsi tardivement dans le texte. Cette position dans l'intrigue en fait un moment critique dans le cheminement du personnage puisqu'il entache le souvenir d'une réussite passée. Salis par l'accusation portée à son encontre, justifiée dans tous les cas par le fait que le chevalier délaisse sa vocation de chevalier pour le lit conjugal, les succès guerriers et amoureux du protagoniste sont remis en cause. L'oubli provoqué par l'union récente du héros dénonce l'absence chez lui de devoir moral. Les prouesses antérieures perdent de ce fait de leur prestige. Réciproquement, l'interruption totale des actes de bravoure ternit la beauté de la relation amoureuse. Loin d'être le moteur d'exploits sans cesse renouvelés, elle parasite au contraire l'activité du chevalier. Par la *recreantise* se trouve ainsi interrogée la possibilité d'allier vocation chevaleresque et amour courtois[1].

Comme dans les romans de Chrétien de Troyes, certainement à l'origine de ce motif narratif, la *recreantise* fait son apparition dans notre corpus dans la rumeur publique alors que le protagoniste n'a pas conscience d'avoir fauté. Dans *Érec et Énide*, la jeune épouse du chevalier surprend une conversation relevant l'inactivité de son époux[2]. Dans *Yvain*, bien que la faute ne soit pas encore avérée, Gauvain décide tout de même de mettre en garde le jeune marié[3]. Comme pour le motif précédent, ce sont les discours d'autrui, prenant position sur la

[1] Voir Jean-Charles Payen, « La destruction des mythes courtois dans le roman arthurien. La femme dans les romans en vers après Chrétien de Troyes », *Revue des Langues Romanes*, 78, 1969, p. 213-228; « Lancelot contre Tristan: la conjuration d'un mythe subversif », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Pierre Le Gentil, Paris, SEDES, 1973, p.617-632 ; Adeline Richard, *Amour et Passe-Amour. Lancelot-Guenièvre, Tristan-Yseut dans le* Lancelot en prose *et le* Tristan en prose, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007. Voir également l'introduction de *Floriant et Florete*, éd. cit.

[2] « Tant fu blasmez de totes genz,/ De chevaliers et de sergenz, / Que Énide oï entredire/ Que **recreanz** estoit ses sire/ D'armes et de chevalerie:/ Mout avoit changie sa vie. » (éd. cit. v. 2459-64). La voix conteuse prend le temps d'expliquer pendant près de trente vers, avant que les reproches ne soient entendus d'Énide, la conduite d'Érec et sa grande générosité malgré sa faute, l'amour que son entourage lui porte, et combien il peine la cour de voir son roi oublier ainsi sa vocation (v. 2430-58). Sur ce passage d'*Érec et Énide* voir Denyse Delcourt, *L'éthique du changement…*, *op. cit.* p. 91 *sqq.*

[3] « Comment ? Seroiz vos or de chix, / Che disoit mesire Gavains,/ Qui pour lor femmes valent mains ?/ Honnis soit de Sainte Marie/ Qui pour empirier se marie !/ (…) Primes en doit vostre pris croistre./ Rompés le frain et le chavestre, / S'irons tournoier avec vous/ (…) Assés songe qui ne se muet. » (v. 2484-2507). Lorsqu'il demande à sa dame le congé d'un an, Yvain le justifie en disant « Que on ne m'apiaut **recreant** » (v. 2561). On remarque

situation personnelle du héros, qui nouent l'intrigue. De même dans *Floriant et Florete*, alors que les jeunes époux profitent des sentiments qu'ils nourrissent l'un pour l'autre, Floriant entend sans le vouloir le commentaire d'une femme de la cour :

> « Certes, molt nos poons prisier
> Quar tuit sont en nostre dangier
> Li home, foi que je vous doi.
> Je voi la mon seignor le roi
> Qui est le mieudre chevalier
> Du mont et mius fait a prisier,
> Et l'a la roïne si pris
> Et si torné a son devis
> Qu'il ne fet mes chevalerie.
> Bien est en li morte et perie
> La grant bonté de sa valor,
> Par Jhesu nostre Sauveor ! » (v. 6615-26)

La versification employée lorsqu'il rend compte de l'accusation à Florette fait écho à ce discours, le rejet du terme « chevalerie » mimant en quelque sorte l'oubli dont est coupable le jeune homme :

> « Oï une vielle chanue
> Dire que vous m'aviez pris
> **Et j'avoie en oubli mis**
> **Chevalerie** ; voir se dist,
> Onques d'un sol mot ne mesprist. » (v. 6656-60)

Une variante de ce motif nous est donnée dans *Les Merveilles de Rigomer* , différente de ce qu'on trouve dans *Floriant et Florete* et les romans de Chrétien de Troyes en ce que le reproche d'inaction s'adresse non à un chevalier en particulier mais à l'ensemble de la communauté, et en ce qu'il est formulé publiquement et de manière assumée, alors que la rumeur ne parvient dans les autres romans à l'oreille des protagonistes que de manière accidentelle. L'accusation est lancée dès les premiers vers du roman, place originale dans l'intrigue qui peut s'expliquer par l'existence avant le début du roman d'une renommée des personnages. Le récit présente Arthur et ses hommes comme des chevaliers aguerris dont la renommée est acquise de longue date. Que leur gloire ait déjà atteint des sommets, à la différence d'Érec, d'Yvain ou de Floriant qui sont inconnus au début des récits qui leur sont consacrés, autorise le développement du motif de *recreantise* au seuil de l'intrigue. Une demoiselle se présente à la cour réunie, de manière traditionnelle, un jour de mai. Comme le veut « li coustume a la cort le roi » (v. 33), les convives ne peuvent entamer le repas avant

---

que le terme « recreant » n'apparaît que chez Chrétien, nos auteurs se contentant de décrire la situation sans lui apposer de terminologie spécifique, ou de remplacer, comme dans *Les Merveilles de Rigomer*, la *recreantise* par la *pereche*.

qu'une aventure soit lancée. Le discours de la jeune femme, type de la mauvaise demoiselle[1], déjoue les attentes et fissure le cadre idéal et réconfortant mis en place par la voix conteuse :

> « Frans rois fait ele, a vos le di
> Et tous chiaus que je voi ci :
> On ne vos doit mie prisier
> Ne que la flor d'un cerisier.
> Tuit iestes torné a pereche.
> N'avés mais cure de proueche
> Fors seul que de vos encraissier.
> Avriés vos paour d'enraissier,
> Se vos aliés en autre terre,
> Por pris et por hounor conquerre ? » (v. 75- 84)

Plus grave encore que ceux formulés dans les romans précédents, ce reproche dénonce la paresse qui s'est emparée de la cour et de tous ses membres sans que celle-ci soit compensée par la joie d'une union. Les dérèglements provoqués par l'amour ne sont pas en cause dans cet extrait. Arthur et ses hommes se sont simplement reposés sur leurs lauriers. Les effets produits par les propos de la jeune femme sont toutefois similaires à ce que nous rencontrons ailleurs. La *maisnie*, qui n'avait pas conscience de sa faute, tombe de haut :

> Cil remainent en grant esfroi,
> Qu'il ne furent mie si saige,
> Qu'il demandaissent al mesaige
> De sa dame ne de sa terre,
> Par quel non il le porront querre,
> Que son recet aient trouvé;
> Lors s'en tienent por fol prové. (v. 112- 118)

Les réactions des différents héros aux discours que l'on tient à leur sujet sont révélatrices. La vive inquiétude de Florette et d'Énide, mais surtout la rage d'Érec qui le conduit à tourmenter son épouse, le mal-être de Floriant qui ne dit mot et affiche une mine pleine de tristesse, la stupeur des membres de la Table Ronde, si hébétés qu'ils ne songent pas même à demander à leur accusatrice les informations essentielles concernant la quête qu'elle leur propose témoignent du choc provoqué par ces déclarations. Cela souligne d'une part le pouvoir que détiennent la parole publique et les propos tenus par autrui sur les héros, de l'autre, l'état d'inconscience dans lequel ils se trouvaient jusqu'alors.

Une rupture se fait à nouveau sentir entre l'image que le personnage a de lui-même et la description qu'en donne la communauté. La relation qu'elles entretiennent s'inverse cependant par rapport au motif précédent. S'opposent cette fois la volonté de la société curiale de voir son meilleur élément continuer de confirmer ses talents et cultiver sa vocation chevaleresque, et la négligence du héros, seul responsable de sa paralysie. Ivre d'une réussite

[1] Voir Bénédicte Milland- Bove, *La demoiselle arthurienne…*, *op. cit.* p. 141-154.

antérieure, comme le suggère la demoiselle de Rigomer, ou absorbé par de nouvelles préoccupations, le protagoniste n'a pas perçu les fluctuations de sa réputation. Alors que dans le motif précédent, l'image publique du chevalier pèse sur lui au point de le contraindre à l'immobilité ou à la dissimulation de son identité, elle se présente en l'occurrence comme une donnée qu'il a totalement évacuée. Pourtant sensible au début de son parcours, comme tout chevalier errant se doit de l'être, à l'importance de faire connaître sa prouesse et de faire grandir son nom, le héros autrefois intéressé par l'impression qu'il pouvait produire sur autrui se montre sourd à tout ce qui émane du monde extérieur.

Très proches l'un de l'autre en ce qu'ils se construisent à partir de la renommée du personnage, positive dans le premier cas, négative dans le second, les deux motifs exigent du personnage qu'il corrige sa perception de son environnement et modifie le rapport qu'il entretient avec lui. Il lui faut pour un temps se soustraire au regard et au discours des autres s'il est pris dans le paradoxe du renom, au contraire repartir à leur rencontre et sortir du confort dans lequel il s'est enfermé s'il est accusé de *recreantise*. Le chevalier doit dans le premier motif se réapproprier un nom qui lui échappe, dans le second accepter, alors qu'il est devenu un élément strictement personnel[1], de le soumettre à nouveau aux exigences et au jugement de la communauté. Dans les deux cas, il s'agit de moduler pour les équilibrer les aspects privé et public de l'identité chevaleresque. Dans les deux motifs, cette modulation ne peut se réaliser que par le recours à l'errance, comme si les blocages et dévoiements qui pèsent sur les personnages et gênent le récit ne pouvaient se résoudre que par un retour à l'essence de la chevalerie courtoise, l'itinérance.

c) L'obsession du renom

Le dernier dérèglement présent dans le corpus est incarné par les personnages obsédés par la renommée. Comme dans les deux autres motifs, un écart se mesure entre l'élan qui porte le protagoniste à se précipiter vers l'aventure comme s'il devait en être l'élu et le regard que pose sur lui la collectivité, parfois moins confiante que lui sur son talent. Le chevalier se montre cette fois bien trop concentré sur ce que la communauté pense de lui et ne vit plus que pour les discours élogieux que l'on peut énoncer à son sujet. À la motivation saine du chevalier errant, désireux de gagner en renommée en accomplissant les missions qui

[1] Que les chevaliers ne quittent plus la chambre témoignent de leur retraite du monde courtois civilisé et codifié. Seuls les désirs intimes comptent, qu'il s'agit de combler sans songer à ce qui se passe au dehors. Cette frontière entre l'individu et le monde se retrouve dans *Les Merveilles de Rigomer* mais dépasse le cadre de la chambre pour être transposée au niveau de l'enceinte des domaines arthuriens, que les chevaliers sont accusés de ne plus jamais quitter. La satisfaction des plaisirs charnels et amoureux y est remplacée par un goût prononcé pour la nourriture, les membres de la Table Ronde ne pensant plus qu'à « encraissier ».

reviennent à sa classe, se substitue une obstination qui l'éloigne de sa vocation. Le succès devient le seul moteur de son action. Si les exploits continuent de ponctuer son parcours, manque le plus important, la notion de service. Délaissant sa fonction d'*auxilium*[1], le chevalier en quête de renom ne pense qu'à sa propre destinée. Secourir les autres n'est plus que le moyen pour lui d'augmenter encore un peu plus sa renommée.

Si la dimension paradoxale que peut prendre le renom et le motif de la *recreantise* se trouvent déjà dans les premiers romans courtois, la thématique de la vaine gloire, recherchée pour elle-même sans que la justifie le désir sincère de s'améliorer, semble plus propre aux corpus tardifs. Dans le *Tristan* en prose, la quête obsessionnelle du renom tend aussi à remplacer la quête du nom[2]. Tout se passe comme si, le motif de l'aventure initiatique et identitaire commençant à s'user et à se montrer stérile, la quête principale destinée à mettre en mouvement le chevalier devait changer d'objet pour se renouveler. Après avoir montré de jeunes preux cherchant à se faire un nom, il s'agit de mettre en scène des chevaliers aguerris, leur nom connu de tous, à la recherche constante d'un plus grand prestige, d'une plus belle renommée.

La christianisation de la matière arthurienne, qui à partir du Graal exige de ses héros une moralité irréprochable, encourage naturellement la critique des conduites orgueilleuses. Il est intéressant de noter que les romans de notre corpus, adoptant pourtant un cadre profane totalement dépouillé de la tonalité religieuse que l'on peut rencontrer dans la prose, reprennent à leur compte ce reproche en s'inspirant des critiques formulées à l'encontre de la chevalerie dans la réalité. Sa mondanité et l'importance qu'elle accorde à son apparence ainsi que son goût pour les guerres fratricides sont vivement condamnés par Bernard de Clairvaux[3]. Jean de Vitry désapprouve plus particulièrement les tournois au cours desquels les chevaliers se livrent aux sept péchés capitaux :

> l'orgueil, dans la mesure où ce genre de compétition naissait du désir immodéré de gloire et d'honneurs ; la colère, parce que la rencontre, bien qu'organisée suivant les règles du jeu, finissait fatalement par engendrer haine et désir de vengeance ; la paresse, dans la mesure où les vaincus des tournois tombaient facilement dans la prostration et dans le découragement ; l'avarice, vu que l'on concourait pour gagner le butin que constituaient les armes et les chevaux des adversaires mis à terre et les prix promis aux vainqueurs ; la gourmandise, parce que ces fêtes étaient

[1] Cela revient aussi à oublier l'étymon du *preudom*, respecté pour son utilité, sa compétence, son expertise, ce qu'il peut apporter à la communauté.
[2] Voir Florence Plet-Nicolas, *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 241, et « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *Romania*, 120, 2002, 3-4, p. 406-432.
[3] Voir Franco Cardini, « Le guerrier et le chevalier », art. cit. p. 103.

> habituellement accompagnées de grands banquets ; enfin la luxure, dans la mesure où les jouteurs se rencontraient habituellement pour plaire à leur dame.[1]

Un jeu d'oppositions permet généralement de mettre en lumière le dévoiement du chevalier, qui n'est jamais, à une exception près, le héros du roman. Peuvent être distinguées dans la plupart des récits l'expression de la motivation saine de personnages souhaitant humblement s'acquitter le mieux possible de leur mission, et la prétention de ceux qui se voient déjà couronnés de gloire au seuil de l'aventure. Dans le roman qui leur est consacré, Claris et Laris assument leur désir de *los* (v. 23132), qui est alors simplement considéré comme une étape indispensable de leur parcours initiatique. Ceux-ci, passant d'une aventure à l'autre, « chevauchent monz et larris/ Pour vasselage conquester/ Et leur renonmee haster » (v. 12808-10). Dans le roman de Froissart, il paraît de même légitime que chaque chevalier aspire à se créer une réputation. Gratien a ainsi « desir d'acquerre proëce » (v. 4752). Sorelai souhaite « [s]on corps avancier » (v. 7425). L'ambition du renom des concurrents fait pleinement partie des règles de la quête. Il est dit explicitement qu'Hermondine épousera celui dont la réputation sera la plus éclatante au terme des cinq ans consacrés à l'aventure :

> « Et cils qui ara tel vaillance
> Qu'il sera li plus preus trouvés
> En fin de queste et esprouvés
> Vous avra et nulz aultres non. » (v. 1761-64)

Et plus loin :

> « Considerés ce cœr tres gent
> Qui ne voet ne or ne argent
> Fors proëce et tres bon renom
> Et chevalier qui ait le nom
> De proëce, c'on doit amer » (v. 2816-20)

Le renom apparaît dans ces discours comme la valeur la plus authentique et la seule valable dans l'identification d'un époux. Pour autant, les véritables chevaliers ne sont pas prêts à tout pour gagner en renommée. Celle-ci ne peut se nourrir que d'actions d'une noblesse suffisante. Il est ainsi des « œuvre[s] trop villainne[s]/ pour un chevalier de bon nom/ qui voet avoir grasce et renom » (v. 4889-91). L'intention du preux lorsqu'il se lance dans une aventure doit également se caractériser par une certaine grandeur. Au moment de reprendre une vie de chevalier errant pour redorer son image écornée par une accusation de *recreantise*, Floriant, dont le nom est partout connu, s'inquiète avec Florette de passer pour un orgueilleux qui chercherait les éloges :

> « D'autre part, se conqueriez

[1] *Ibid*. p. 114.

Chevalier sel tramestisiez
A la cort de par Floriant
Espoir diroient li auquant
Por vantise le feriez,
Ensi reprovier avriez. » (v. 6849-54)

L'authentique quête du renom, dans la mesure où elle n'est que la continuité de la volonté de faire ses preuves, doit ainsi être distinguée de la vantardise et de la prétention, qui caractérisent d'autres personnages, tout entiers dévolus quant à eux à l'élaboration de leur gloire personnelle. Ceux-ci tiennent dans nos romans le rôle de contrepoint du protagoniste et mettent en valeur, par la gravité de leur vice, l'humilité sincère du héros. Dans le roman de Froissart, ce défaut est incarné par Camel de Camois, auquel est consacrée la première partie du roman avant que n'entre en scène le véritable héros. Le jeune homme dont la valeur guerrière ne fait par ailleurs aucun doute se définit d'emblée par sa tare, le somnambulisme, qui l'associe à la noirceur de la nuit. L'agitation qui disqualifie ce personnage pourrait bien être le symptôme de l'excès d'ambition et de l'impatience qui caractérisent Camel. Alors que les autres chevaliers du roman se lancent dans la quête sans jamais se montrer « harouge[s] »[1], Camel considère sitôt le concours ouvert que la victoire lui appartient : « Je serai encor, je le di,/ Rois d'Escoce, il n'est mies fort./ Mais qui m'en poroit faire tort ? » (v. 2425-27). La description de ses armes, dont les couleurs symboliques indiquent que nous avons affaire à un chevalier de mauvaise nature, fait écho celle de sa personnalité :

Il est bien si fiers et si grans
Que tous les aultres petit prise.
Une devise a pour lui prise
De rouge a une verde targe.
De nulle riens il ne le carge
Fors que d'une cournne d'or.
On parlera de lui encor
Ainsi que la queste soit finie,
Car plains est de chevalerie,
De proëce et d'oultrecuidier (v. 3767-76)

Au moment de choisir les armes qui leur permettront d'être identifiés au cours de la quête, les personnages destinés à occuper le devant de la scène décident de prendre comme figure la demoiselle dont ils s'éprennent. Melyador choisit le bleu en hommage à la *Bleue dame*. On apprend plus tard qu'est représentée sur les armes d'Agamanor une dame blanche, surnom que se donne Phénonée. La couronne adoptée par Camel révèle pleinement ses intentions et rappelle la promesse qu'il se fait au début de la quête. S'il est lui aussi en parti mu par les

[1] Ce terme est souvent employé à la rime avec la désignation d'Agamanor, « li Chevaliers Rouges,/ qui n'estoit mies trop harouges » (v. 15066-67), « qui forment faisoit le harouge » (v. 16030), « il en font assez le harouge/ de jouster au Chevalier Rouge » (v. 21960-61), « mais mies n'en fait le harouge » (v. 26915). Le lexique de la vantardise est assez riche dans ce texte, signe qu'il est une des préoccupations centrales de l'œuvre.

sentiments qu'il nourrit à l'égard d'Hermondine, ses armes montrent pourtant que son ambition et son orgueil sont ses principaux moteurs. Le verbe « outrecuider », qui clôt la citation, témoigne de la prétention dont fait preuve le personnage. Cette étiquette le suit durant tout son parcours et suffit à le résumer. Lorsqu'il est tué par le chevalier au soleil d'or, ce qui signale le triomphe de l'éthique chevaleresque sur les ténèbres de l'orgueil, c'est à ce trait de caractère qu'il est réduit. Le nom de Camel disparaît même pour être remplacé par une allégorie, Melyador étant « celui par qui Oultrecuidance est morte » (v. 9615).

Une stratégie comparable est à l'œuvre dans les *Merveilles de Rigomer*, portée par le duo Lancelot/ Gauvain[1]. La première partie du roman, consacrée à Lancelot, montre un chevalier se précipitant dans l'aventure tête baissée, certain d'être le sauveur d'une cité pourtant réputée imprenable. Alors que les discours des hôtes lui répètent régulièrement les mêmes informations, notamment que l'élu de Rigomer doit avoir une amie et être de « haut parage roial » (v. 1334), ce qui dans ce roman s'applique à Gauvain et non à Lancelot, le chevalier du Lac refuse d'écouter. Son parcours s'émaille ainsi de la réaffirmation régulière et obstinée d'un succès futur dont on sait pourtant qu'il est impossible. La voix conteuse précise ainsi : « Ne l'en destorneroit nus hon » (v. 374). Le chevalier confirme lui-même : « Ço est la fins : jo i morrai /U jo les mervelles verrai » (v. 1155-66) et « De Rigomer sui convoiteus » (v. 3291). Tout comme Camel refuse de voir que les deux cousines font tout leur possible pour l'écarter d'une union avec Hermondine, Lancelot reste aveuglé par son ambition et refuse de se rendre à l'évidence. Camel meurt de la main de Melyador qui contrairement à lui illustre toutes les qualités attendues d'un chevalier ; Lancelot, jeté en prison comme nombre de prétendus élus avant lui, est libéré par Gauvain, seul et unique sauveur de la citadelle et parangon de courtoisie. Camel et Lancelot, à qui les premiers temps des deux romans sont consacrés, illustrent le même défaut qu'un plus noble qu'eux vient ensuite corriger.

Renforçant encore l'efficacité de ces oppositions en démultipliant dans le texte la figure du présomptueux, des personnages de troisième rang incarnent eux aussi, de manière plus ponctuelle et moins travaillée, l'obsession du renom. Chaque roman comporte ainsi son lot d'Orgueilleux qui se sont écartés du code de conduite courtois pour diverses raisons[2]. Outre ces personnages dont le dévoiement est exhibé à même le nom, d'autres actants, toujours des chevaliers, se caractérisent également par leur suffisance. Elle peut être signalée par la voix conteuse, au détour d'un vers. Dans les *Merveilles de Rigomer*, au moment

[1] Voir notre article déjà cité « Gauvain dans *Les Merveilles de Rigomer* : définitions de la mesure dans un roman arthurien tardif ».
[2] Bénédicte Milland-Bove, « Les orgueilleux dans le *Conte du Graal* », art. cit. Voir p. 332 *sqq*.

d'introduire l'aventure individuelle consacrée à Cligès, le narrateur précise qu'il « Se departi par grant orguel » (v. 9113). Plus généralement, les personnages que rencontrent Lancelot et Gauvain sur le chemin de Rigomer et qui racontent avoir eux-mêmes tenté de libérer la cité reconnaissent leur faute, à l'image du « chevaliers mahaigniés » (v. 2711) : « Vilenie est que je me pris, /Mais jou cuidoie bien adonc /Iestre li plus vaillans del mont, / Si m'en alai a Rigomer » (v. 2808-11). Le verbe « cuider », que l'on retrouve dans l'« outrecuidance » associée à Camel dans le roman de Froissart, montre bien l'erreur dans laquelle se trouvent ces chevaliers qui se pensent meilleurs qu'ils ne sont. Ce dérèglement, peut-être annoncé par la mention du *desroi* dès le prologue dans la description de la cour d'Arthur[1], ne semble pas avoir échappé au copiste qui écrit à deux endroits du texte « tintorguel »[2] au lieu de Tintagel.

Dans *Claris et Laris*, alors que les membres de Table Ronde bénéficient d'une réputation d'hommes de bien, Keu, pour se tirer de mauvaise affaire, choisit de mentir et souille l'image de la compagnie. Son cheval a perdu un fer. Il décide de l'abandonner en pleine forêt et de s'emparer du destrier d'un chevalier qui a croisé sa route. L'homme ne se laisse pas faire et Keu se retrouve seul, piteux, à pied, et parvient finalement à une abbaye. Pour sauver les apparences, il prétend s'être fait attaqué par près de « .XIIII. » voleurs (v. 23462) et se sert de son appartenance à la *maisnie* d'Arthur pour tourner encore un peu plus la situation à son avantage. Les moines sont fascinés. La voix conteuse dénonce ce comportement qui exploite à mauvais escient la renommée, s'en sert pour duper des êtres simples, et salit la prouesse véritable par ses mensonges. Long de trente vers (v. 23484-514), son commentaire joue sur la paronomase entre les verbes « loer », « lober », « bober », « border », « horder » qui se répondent à la rime et apparentent le discours de Keu à un vol et une tromperie. Sa conduite alimente une critique du narrateur plus générale à l'égard du chevalier qui se vante d'exploits accomplis lors de tournois « Ou il ne fu onques feruz/ Ne au ferir aperceüz ! » (v. 23491-92). Le *los*, élément du lexique ordinaire de la chevalerie et dont la connotation est positive devient, corrompu par la conduite de Keu, la *löenge* vaine et intéressée (v. 23513), que la voix conteuse qualifie de « droit blaumes » (v. 23514). Ce travestissement du renom vidé de sa légitimité et de sa noblesse apparaît aussi dans le roman de Froissart. Il est ainsi expressément interdit aux chevaliers participant à la quête de « faire beubant » (v. 3006) et d'« aller beubencierement » (v. 2890). Dans *Melyador*, *Claris et Laris*, *Les Merveilles de Rigomer* et *Floriant et Florete* revient donc la même idée. La renommée

[1] « Del roi Artu et de ses houmes/ Est cis roumans que nos lisoumes…/Si est tels chevaliers le roi,/U plus ot sens et mains desroi./Quant plus ot sens, de desroi mains,/ Dont fu ço mesire Gauwains. » (v. 7-12)
[2] Voir en annexe la reproduction du manuscrit (reproduction n°2).

véritable n'a nul besoin d'être provoquée par les discours ou les mises en scène. Elle naît spontanément lorsqu'elle a lieu de se développer et il n'appartient pas au héros d'organiser l'éloge de ses actions :

> Mes chascuns sages doit savoir :
> Nus chevaliers ne se doit faire
> Prisier, s'il est de haute afaire,
> Car par tout va la renomee
> De proëce, ja n'iert celee ! (*CL*, v. 23508-12)

Le cas de Cristal se détache sur ce point du reste du corpus et pose quelques problèmes. Nous avons déjà observé que le traitement de la renommée dans *Cristal et Clarie* n'est qu'en partie similaire à ce qu'on trouve dans les autres romans. Le renom du protagoniste se propage dans les discours des hôtes et des adversaires rencontrés sur le chemin de l'errance d'une façon tout à fait comparable à ce qui a cours dans les autres récits[1]. Le roman est cependant dépourvu d'une instance qui regroupe en un même lieu les témoignages des faits d'armes du héros pour en tenir le journal et les valider. De fait, la renommée du héros conserve quelque chose de subjectif et de partial. Habitués à ce qu'Arthur et sa cour confirment la valeur des exploits racontés et entérinent le statut d'élite du chevalier protagoniste, nous éprouvons une sorte de manque à la lecture de *Cristal et Clarie*.

La poétique du renom dans ce roman, à y regarder de plus près, diffère de celle mise en œuvre dans le reste du corpus. L'on remarque l'absence des motifs de *recreantise* qui, s'il ne donne pas toujours lieu à un épisode dans le récit reste à l'esprit des personnages et est au minimum mentionné à un moment ou à un autre de la narration, et de paradoxe du renom. Celui fondé sur l'excès d'orgueil est difficile à repérer : il semble s'y développer d'une façon propre au récit. Il y a quelque chose d'à la fois naïf et prétentieux dans le réflexe qu'a Cristal d'énoncer volontiers son nom et son origine à tous ceux qui l'interrogent sur son identité. Nous avons déjà noté à quel point la présentation du personnage par lui-même, récurrente, sature le récit[2]. Le nom du personnage s'impose d'autant plus qu'il n'existe rien dans le texte qui le contrebalance, ni le jugement d'une cour qui évaluerait la justesse et la légitimité de sa renommée, ni, au cours de la quête du héros, un ou plusieurs épisodes qui remettraient en cause pour un temps les choix du chevalier. Aucun élément du récit n'interroge jamais le rapport que le personnage entretient avec sa vocation de chevalier et sa renommée, qui gagne pourtant toujours à être problématisé. Rien non plus n'amène le héros à se questionner sur sa

[1] Voir p. 503 *sqq.*
[2] Voir p. 153 *sqq.*

conduite, pourtant d'être loin d'être parfaite, surtout vers la fin de la quête[1]. Le discours collectif n'est fait que de louanges. Dépourvu des mises en garde et des critiques qui font son intérêt d'un point narratif et esthétique, il manque à sa mission. Cristal ne se vante ni ne montre jamais l'ambition que l'on trouve clairement exprimée par les orgueilleux des autres romans. Le dévoiement en l'occurrence n'est pas le fait du protagoniste mais celui du roman lui-même qui évacue du parcours de son héros tout ce qui pourrait problématiser un succès dont certains aspects sont nettement critiquables. Il y a bien dans *Cristal et Clarie* une obsession de l'orgueil qui pèse sur le personnage et qui déforme la définition de la prouesse. Certes elle n'est pas exprimée en tant que telle dans les différents discours qui nous sont donnés à lire, y compris celui de la voix conteuse. Là se trouve justement sa caractéristique principale. Le vice dans ce roman se lit en creux, dans l'absence de critiques, dans l'omission pure et simple de tout ce qui pourrait jeter une ombre sur le parcours du héros. Alors que dans les autres récits la sphère publique joue le rôle d'arbitre, les faits dans *Cristal et Clarie* sont laissés à l'appréciation du lecteur, seul juge de l'accomplissement du chevalier.

2. Alternatives et renouvellements

a) Bannir le nom

Bannir ou interdire l'usage du nom est la première solution proposée par les textes pour remédier aux déséquilibres qu'il peut engendrer. La décision provient des personnages eux-mêmes ou leur est imposée. Il apparaît, quel que soit le type de situation dépeint dans le roman, qu'il suffit de soustraire le nom du héros à l'intrigue pour que les blocages se lèvent et que le récit puisse reprendre son cours. Nous passons rapidement sur les cas dans lesquels les chevaliers choisissent volontairement de dissimuler leur nom. Déjà envisagés lors de l'étude de l'incognito[2], ces épisodes montrent la tentative du personnage de reprendre ou de conserver le contrôle de son identité et des réactions qu'elle peut engendrer parmi la communauté. Si dans les discours des chevaliers une contrainte extérieure se trouve à chaque fois à l'origine de l'incognito – celui-ci n'est jamais gratuit et ne peut être dans notre corpus un simple jeu, la manière dont le récit met en place l'anonymat de son personnage montre le

[1] Sur la conduite condamnable de Cristal voir Lydie Louison, « Crimes et châtiments dans le « bas pays » de *Cristal et Clarie* », art. cit. L'auteure analyse l'usage de la force et la définition de la justice dans le roman, en particulier telle qu'elle est représentée par le héros. Le dévoiement concerne aussi le comportement anti-courtois du protagoniste qui force Clarie à s'unir à lui. L'auteur reprend d'ailleurs pour cette scène les vers décrivant le viol de Melior dans *Partonopeu de Blois.* Voir Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation…*, *op. cit.* p. 98 et « De *Partonopeu de Blois* à *Cristal et Clarie* ou la réécriture *implicitée* d'une rencontre amoureuse », art. cit. Plus de cent vers sont ainsi copiés fidèlement.

[2] Voir p. 476 *sqq.*

rôle actif qu'il tient dans la dissimulation de son nom. Sa voix se fait toujours entendre, matérialisée par un discours rapporté directement et la décision de masquer son identité apparaît systématiquement dans les propos du chevalier. Le texte produit ainsi l'impression que le personnage s'empare de son incognito et trouve le moyen de s'approprier et de transformer en choix personnel une contrainte imposée par la sphère publique. Cette reconquête identitaire se lit notamment dans les épisodes où le personnage, après avoir décidé d'abandonner son nom de baptême pour un temps, sélectionne ou compose lui-même le nom par lequel il entend dorénavant être identifié. Floriant se livre à l'exercice au moment de reprendre l'errance en compagnie de Florette :

> « Douce suer, s'il vous vient en gré,
> Biaus Sauvages m'apelerois
> Toutes les fois que vous vorrois,
> Si soit la chose devisee.
> Et vous reseroiz apelee
> Par droit non la Plaisanz de l'Ille. » (v. 6868-73)

Cette substitution permet aux héros de troquer un nom dont la sphère publique a déterminé la signification et le contenu contre une appellation dont la référence est encore à établir. Libre à eux d'associer à ces nouveaux noms les propriétés qu'ils souhaitent, de les motiver de la manière qui leur convient. La situation présentée dans le roman de Froissart est comparable. L'anonymat y figure parmi les premières règles qui président à l'organisation de la quête de cinq ans au terme de laquelle la main d'Hermondine doit être accordée. Il est clairement affirmé que les concurrents ne doivent sous aucun prétexte révéler leur véritable nom :

> Car dit est par droite devise
> C'uns chevaliers ne poet sans doubte
> Mener c'un seul varlet de route,
> Et garde ossi qu'il ne se nomme
> Pour aventure ne pour homme
> Qui li puist nestre ne venir
> En la cace parmaintenir.
> Et qui le feroit aultrement
> Point se seroit ou jugement
> Des .XII. chevaliers veüs (v. 2895-2904)

Tout contrevenant se verra exclu du délibéré de la quête. Il s'agit de permettre à la compétition de faire gagner le chevalier qui le méritera le plus en apportant la preuve de ses qualités, sans qu'interfèrent les renommées déjà construites. Il apparaît en effet que le nom d'un individu ne peut être neutre mais s'accompagne nécessairement de son renom. La rime

entre ces deux termes, fréquente dans ce roman[1], témoigne de cette attraction parfois nocive pour le personnage et pour l'intrigue. Sont conviés au concours tous les chevaliers disponibles à l'exception de ceux déjà mariés. Il importe que les plus jeunes comme les plus modestes aient leur chance[2]. Le récit s'assure de cette façon la présence de nombreuses actions d'éclats, puisqu'elles seules peuvent permettre aux chevaliers de se qualifier pour la délibération finale. En plus d'insister sur le mérite réel des participants, cette disposition présente l'avantage de laisser à chacun la possibilité d'apparaître sous le jour qui lui plaît[3]. Comme Floriant à son départ de la cour, les concurrents de la quête doivent choisir les armes qui permettront aux hérauts de les désigner et aux spectateurs de suivre leurs performances. Les jeunes débutants de haute naissance, comme Melyador qui participe sans avoir prévenu sa famille, y trouvent l'occasion de créer une renommée qu'ils ne doivent qu'à eux-mêmes. Définir leurs armes permet également aux participants de s'attribuer la caractéristique de leur choix. En adoptant la couleur de la *Bleue dame* à l'origine de la quête, Melyador oriente la perception que l'on peut avoir de lui[4]. Laisser aux héros la possibilité de définir le signe qui les représente aux yeux de la société leur donne ainsi accès à une forme d'autodétermination[5].

Il en va autrement pour certains personnages des *Merveilles de Rigomer*, dont la perte du nom est associée à un processus d'aliénation. Aucun chevalier ayant affronté les sortilèges de Rigomer en pensant les abolir n'en est revenu indemne. Un certain nombre est parvenu à quitter la cité mais garde les stigmates de son orgueil. De nombreux estropiés dont les blessures, plus ou moins graves, ne peuvent guérir se rencontrent ainsi sur le chemin de Rigomer. Ce sont eux qui témoignent auprès des chevaliers arthuriens de la difficulté de l'épreuve et qui se repentent de leur faute, expliquant qu'ils doivent ainsi expier l'audace d'avoir cru être les meilleurs. D'autres, dont fait partie Lancelot, n'ont pu faire marche arrière et se retrouvent prisonniers. Si les mutilés ont perdu leur intégrité physique en cédant à leur orgueil, Lancelot et les autres prisonniers perdent quant à eux leur intégrité mentale et sociale. À deux reprises, un sortilège leur ôte toute faculté de penser et d'agir. Passé le pont du

[1] Plus de vingt-cinq fois (v. 2928-29, 4890-91, 5103-04, 5273-74, 5543-44, 7047-48, 7111-12, 7320-21, 7370-71, 7717-18, 7889-90, 8165-65, 8371-72, 14339-40, 14506-7, 14975-76, 16122-23, 18675-76, 20747-48, 21841-42, 26169-70, 26691-92, 28919-20, 29910-11, 30226-227, 30287-288).
[2] Cette quête entretient de cette manière une « bonne » chevalerie, selon les chevaliers les plus âgés (v. 2975).
[3] Cette pratique rappelle celle, attestée dans la réalité, des chevaliers qui adoptaient des identités fictives, en particulier à la fin du Moyen Âge. Voir Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval…*, *op. cit.* p. 88 *sqq.*
[4] Voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots…*, *op. cit.* La stratégie du personnage fait en quelque sorte écho à celles de l'auteur et de son protecteur : « Le codage et le déchiffrage des noms, celui du poète comme celui du protecteur, constitue un motif lyrique exploité par Froissart dans ses chansons » p. 295.
[5] En position d'écrire leur histoire, ils deviennent une figure de l'auteur dans le texte.

serpent, Lancelot se voit proposer de nouvelles armes par une perfide demoiselle tenant à la main une pomme d'or[1]. Aussitôt l'armure revêtue, Lancelot se sent « enfantomés » (v. 6212), et « sorpris » (v. 6230). Victime de ce premier enchantement, la lance qu'on lui a donnée est « envenimee/ Et enthocie et encantee » (v. 6167-88), le chevalier est descendu dans une première geôle sans manifester la moindre résistance. Un anneau lui est ensuite passé au doigt, que portent déjà tous les prisonniers, et qui achève de lui faire oublier son identité :

> Quant ou doit fu li aniaus mis,
> Dont fu Lanselos si sopris,
> Ne li menbre de nule rien,
> D'armes porter ne d'autre bien,
> Ains fu ausi comm' une beste.
> Contreval encline le tieste
> Si comme chil qui rien ne set,
> Ne bien n'aime ne mal ne het. (v. 6327- 34)

Un effacement radical s'opère dans l'esprit de Lancelot[2]. La perte du nom dans cet extrait revêt une valeur bien différente de celle mise en scène dans *Melyador*, *Floriant et Florete*, ou *Claris et Laris*. D'événement positif qui dégage l'horizon des héros, elle devient l'aliénation complète de l'être dans *Les Merveilles de Rigomer*. Punitive, la perte identitaire n'y est finalement que le plus haut degré d'un mal apparu bien plus tôt dans le roman, lorsque l'ambition de Lancelot montrait déjà qu'il avait commencé à oublier ce que doit être la véritable mission d'un chevalier. Les enchantements décrits dans le texte en sont la représentation symbolique. Lancelot s'empare de la lance puis accepte l'anneau parce que son interlocutrice le flatte et le convainc qu'il est l'élu de sa dame. Sa vanité le conduit ainsi à la perte de son identité profonde. Le nom de la prison, la « Fose Gobiene » (v. 6113), encourage cette interprétation. Probablement formé à partir de l'adjectif « gobe », signifiant « vaniteux, vain, glorieux »[3], ce nom fait de la geôle de Rigomer la fosse aux orgueilleux, le lieu où les présomptueux sont destinés à se laver de leur faute. La fosse, aussi désignée par les termes « chavee » et « cave » (v. 6111, 6194, 6216) se trouve en outre sous terre. Lancelot termine donc son parcours enterré physiquement, et absent de lui-même. Effacé de la surface du

[1] La créature et la jeune femme rappellent l'imaginaire biblique lié au péché d'orgueil et à la convoitise démesurée de l'homme. Elle attire Lancelot en lui tenant délibérément le discours qu'il veut entendre : « Äi! flors de chevalerie, »/ Dist cele qui le cuer ot faus,/ « Comm' estes preus et liberaus!/Con ma damoisiele vos aime!/ Par chans, par bos et par araine/ Avés pour lui grant paine eue./ Grant joie a de vostre venue,/ Char vaillant chevalier vos set. » (v. 6140-6147).

[2] Voir Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque…*, *op. cit.* sur « l'ignorance inconsciente » p. 462 *sqq.* L'auteur des *Merveilles de Rigomer* fait de Lancelot un « nice » qui doit tout redécouvrir.

[3] Selon le Godefroy.

monde, inconscient, Lancelot a simplement disparu. Son entrée à Rigomer lui vaut ainsi une mort symbolique[1] dont il ne ressuscite qu'une fois les enchantements rompus[2].

Gauvain, qui se distingue dans ce roman par son désintérêt pour la gloire[3], élu de la quête, lave par sa conduite mesurée les fautes des autres chevaliers. Les mutilés guérissent et il libère les prisonniers. Cette configuration du récit, qui donne à voir le salut d'individus grâce au comportement exemplaire d'un des leurs, lui confère une coloration religieuse qui rappelle la quête du Graal, transposée sur les plans physique et moral. De ce point de vue, le séjour de Lancelot à Rigomer comme celui des autres chevaliers, peut être lu comme un passage au Purgatoire[4]. Monde de l'entre-deux, Rigomer exclut les orgueilleux de la société des hommes. Les prisonniers, sous terre et sans identité, coupés du monde, ne sont plus tout à fait vivants. Les blessés, s'ils ont rejoint la civilisation, en restent malgré tout en marge. Les blessures les plus graves sont décrites comme mortelles. Le frère du vicomte de Pavongai porte une plaie à la tête qui aurait déjà dû mettre fin à ses jours[5]. Sur son chemin, Cligès rencontre un chevalier, gisant comme mort, un morceau de lance reçu à Rigomer planté dans la poitrine (v. 9276 *sqq.*). L'homme explique s'y être battu en dépit des recommandations qui lui avaient été faites, y avoir été blessé, et vivre depuis entre la vie et la mort. Mortelle, la blessure ne peut cependant le tuer. Il trouve au contraire plaisir et apaisement à rester étendu,

[1] La mort initiatique par laquelle passe Lancelot n'est pas sans rappeler ce que traverse Gauvain dans l'*Âtre périlleux.* Dans ce roman, on découvre la mort d'un chevalier dont on pense qu'il s'agit de Gauvain. Par erreur, Arthur proclame donc le décès de son neveu. Celui-ci, bien en vie, devient à cause de cette annonce un chevalier sans nom. Pour Lancelot comme pour Gauvain, mort sociale (emprisonnement de l'un, mort fictive de l'autre) et perte du nom vont de paire. Il s'agit pour l'un comme pour l'autre de parvenir à recouvrer leur identité et à retrouver leur place au sein de la compagnie arthurienne. Voir Annie Combes, « *L'Âtre périlleux* : cénotaphe d'un héros retrouvé », *Romania*, 113 :1-2, 1992-1995, p. 140- 174. Notons que le texte de *l'Âtre périlleux* est conservé dans le même manuscrit que *Les Merveilles de Rigomer*, et que notre roman comporte un épisode, celui de l'« Astre Maléis » (v. 9201), dont le nom rappelle l'aventure vécue par Gauvain.

[2] La perte de *sens* de Lancelot, résultat de sa faute, fait penser à la folie qui s'empare de l'esprit d'Yvain lorsqu'une demoiselle vient lui reprendre l'anneau qui le lie à son épouse (v. 2774 *sqq.*). Le chevalier s'oublie et est qualifié de « *forsené* » (v. 2988). Comme Lancelot, qui devient « bestiaus » (v. 14013), Yvain vit d'une manière presque animale, nu, mangeant de la viande crue. Son excès l'a lui aussi conduit à s'exclure des hommes et à perdre de vue sa propre humanité. Dans l'une des premières aventures du roman de Rigomer, Lancelot se fait héberger par des voleurs qui le dépouillent de ses armes. Il erre alors dévêtu, arrache un épieu d'une clôture et « toute nuit va le pel au col. / Il mëismes se tient por fol » (v. 527-528). Cet épisode, qui rappelle déjà ce que vit Yvain, préfigure la démence future de Lancelot. Sur les signes de la folie dans le roman arthurien voir Jean-Marie Fritz, *Les Discours du fou au Moyen Âge, XII-e XIIIe siècles*, Paris, PUF, 1992, p. 376.

[3] Alors qu'on lui propose femme et couronne, Gauvain répond simplement que sa mission ayant été menée à bien, il souhaite rentrer chez lui : « Jou i ving por asomer/ Les merveilles de Rigomer. / Merci Diu ! bien sont asomees, / Jamais nul jor n'ierent dotees, / Et j'ai m'aventure encontree, / Lors m'en irai en ma contree. » (v. 14742- 52)

[4] Voir Jacques Le Goff, « L'attente dans le christianisme : le Purgatoire », *Seuils, passages, Communications*, 70, 2000, p. 295-301.

[5] Il faut, pour prolonger la vie de l'homme, que quelqu'un se rende auprès de lui, par hasard. Quand Lancelot arrive à proximité de son domaine, il constate, perplexe, que la population alors en proie au plus violent chagrin devient euphorique lorsqu'elle l'aperçoit.

le tronçon fiché dans la plaie. Comme le frère de Pavongai[1], ce personnage, ni mort ni véritablement en vie, reste à la lisière de l'humanité. La geôle souterraine et la blessure qui ne tue ni ne guérit occupent la même fonction : extraire les prétentieux de la temporalité et les contraindre à patienter en se repentant de leur faute, le temps que l'élu vienne les libérer de leur mal.

Le retrait du nom, quel que soit le texte envisagé, peut être appréhendé comme une fuite, une échappatoire proposée au personnage et au récit qui peinent à progresser et à s'accomplir. Dans certains récits, il permet au héros d'échapper au regard de la communauté, dans d'autres, de fuir sa propre nature. La folie semble alors le meilleur moyen de retrouver sa lucidité et de renouer avec une vocation perdue. Dans tous les cas, le retrait du nom, et en conséquence du renom, donne lieu à un nouveau départ. D'une certaine manière, il replace les héros dans une dynamique initiatique.

b) Restaurer son identité

Floriant et Lancelot sont avec Melyador les chevaliers qui laissent de côté leurs noms le plus longtemps. Les aventures qu'ils vivent pendant que leur identité est tenue secrète s'inscrivent dans la durée ce qui leur donne un sens particulier. L'absence de nom déborde les limites d'un simple épisode du récit pour englober toute une partie du roman, suffisamment longue pour que s'y lise une évolution du héros. Pour Lancelot et Floriant en particulier, qui doivent réparer une erreur passée, le passage par l'anonymat ou la perte identitaire équivaut à une nouvelle initiation[2]. L'un dépourvu de conscience et de connaissance de soi, l'autre désigné par une identité que la sphère publique n'associe encore à aucun événement, les deux chevaliers semblent revenus à un point de départ où tout reste à construire. Leurs parcours se distinguent en ce sens de celui de Melyador, qui vit sous l'incognito une initiation véritable[3].

Floriant et Lancelot ne sont plus, contrairement au héros de Froissart, des jeunes hommes. Si le cheminement de Melyador ne peut qu'être envisagé comme une progression, ceux de Floriant et Lancelot exigent d'abord des deux chevaliers une régression qui se lit dans le nom que compose Floriant pour son second départ. Le « Biaus Sauvages » rappelle la périphrase qu'il avait choisie pour se désigner lors de sa première errance, le « Chevalier qui la nef maine ». Dans la volonté de dissimuler son nom le temps d'avoir trouvé réponse à ses

[1] Ces personnages font penser au Roi Pêcheur du *Conte du Graal*, et le frère de Pavongai tout particulièrement. Il est appelé « chevalier mahaigniés » (v. 2711). Voir p. 298 et 369.
[2] L'analyse concernant Lancelot reprend en partie une communication proposée lors du XXIV[e] Congrès de la Société Internationale Arthurienne organisé à l'Université de Bucarest, 20- 27 juillet 2014 : « Lancelot vers *Rigomer* : du renom à l'oubli de soi ».
[3] Voir p. 465.

questions et fait ses preuves, et dans l'acte d'en créer un nouveau selon son goût, tous deux des périphrases, un effet de symétrie se dessine entre le jeune Floriant quittant Morgane et Floriant roi quittant sa cour. Le recours à la périphrase renforce également la dimension initiatique des aventures à venir en se nourrissant d'un riche intertexte. On songe évidemment aux dénominations utilisées dans les romans de Chrétien de Troyes, le « Chevalier au lion », ou encore le « Chevalier à la charrette », qui désigne aussi un personnage par son moyen de transport, employées le temps que la preuve de l'excellence du chevalier soit apportée avant qu'elle ne soit pleinement reconnue par la cour d'Arthur. La périphrase suggère également la nécessité d'un apprentissage par le terme « sauvage » qui la compose et laisse entendre que Floriant ne se considère pas ou ne souhaite pas être considéré, le temps de sa seconde quête, comme un personnage parfaitement civilisé. La maîtrise du code courtois, si l'on en croit le nom que se donne le héros, doit encore faire l'objet d'un effort. Un dernier indice se lit encore dans la dénomination choisie par Floriant, particulièrement riche. Sa construction en deux termes et le choix de l'adjectif « bel » font enfin penser au substitut dont se sert Arthur pour désigner le fils de Gauvain dans *Le Bel Inconnu*. Nous avons déjà noté la parenté que la première quête de Floriant entretient avec celle de Guinglain[1], l'appellation qu'il choisit pour son second départ lui fait encore écho.

La stratégie de l'auteur des *Merveilles de Rigomer* diffère tout à fait. Le nom de son héros ne subit aucune modification. Celui-ci continue d'être appelé Lancelot dans le texte et ses interlocuteurs ainsi que les membres de la cour, lorsqu'ils parviennent à obtenir quelque information à son sujet, continuent de le désigner par ce nom. L'idée d'un manque à combler ou d'une maturité à acquérir transparaît plutôt dans la description qui nous est faite du personnage par la voix conteuse. Nous savons que Lancelot a perdu conscience de son être dès lors que la demoiselle a passé l'anneau à son doigt. Plusieurs expressions insistent sur ce nouvel état du chevalier, dépourvu de toute intériorité. Lancelot est qualifié de « mal porpensés » (v. 14019) et d'« hon petit senés » (v. 14020). Cette lacune peut être apparentée à une forme de retour à l'enfance, signifié par l'incapacité de parler du personnage : « mout mauvasement parloit » (v. 14005). L'intertexte du passage décrivant Lancelot dans les cuisines[2] le rapproche de Perceval et de Renouart[3]. Sa naïveté lorsque Gauvain l'y découvre et les réflexions de l'ancien chevalier devant l'armure du neveu d'Arthur, qu'il pense être une

[1] Voir p. 467 *sqq.*
[2] Tous les prisonniers se voient confier une tâche à accomplir : s'occuper des oiseaux, soigner les chiens, diriger la cuisine comme le fait Lancelot (« De le cuisine ert sire et maistre » v. 13996), ou même travailler sur des métiers à tisser.
[3] Sur ce passage, voir Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans *Les merveilles de Rigomer* », art. cit.

créature surnaturelle, font penser à l'ignorance extrême qui caractérise Perceval dans sa première rencontre avec les chevaliers :

> « De coi », fait il, « connisteroie
> Cose que veue n'avroie?
> Ains, que jou sace, ne vos vi,
> Ausi ne fesistes vos mi.
> Estes vos escapés d'infier?
> Vos me samblés trestout de fier,
> Bras et ganbes et cors et tieste;
> Ainc mais ne vi si faite bieste,
> Car tous estes de fier trecié.
> Diauble vos ont adrecié
> En me cuisine ça dedens.
> Bouce ne nes ne oex ne dens
> N'aves vos, ne soit de fier fait. » (v. 14021-14033)

Le cadre des cuisines renvoie à Renouart, dont la force surhumaine se retrouve aussi d'une certaine façon chez Lancelot : « Bien portast a son col tel some,/ Ne le remeussent .iiij. home » (v. 14011-12). En s'appuyant ainsi sur deux modèles dont l'ascension dans les narrations qui leurs sont consacrées sont prodigieuses, l'auteur laisse entendre qu'en dépit de la déplorable situation dans laquelle se trouve Lancelot[1] le meilleur peut encore venir. Elle intègre d'ailleurs le processus initiatique tel que le décrit Simone Vierne, qui passe notamment par « une perte de connaissance réelle ou simulée »[2], équivalent à un « anéantissement de l'état antérieur »[3] du myste. La mise en retrait de l'identité, qu'elle soit véritablement oubliée ou sciemment dissimulée par nos héros, participe ainsi de leur renaissance. Dans le cas de Lancelot, s'ajoute à cet élément déterminant le séjour en un lieu où tous ne peuvent aller. Simone Vierne précise que « l'entrée impossible » est un autre trait définitoire de l'initiation[4]. Rigomer est réputée inaccessible et il faut d'ailleurs aux hommes d'Arthur, qui n'ont pas osé demander où se trouvait leur nouvelle mission, un certain temps avant de simplement savoir son nom et sa localisation. Ses merveilles sont également réputées « covertes » (v. 1370), ce qui nimbe encore davantage la cité de mystère et enrichit sa symbolique[5].

La restauration de la vocation des deux chevaliers, une fois laissées derrière eux leurs fautes passées, est mise en œuvre par deux esthétiques différentes. Dans son roman, l'auteur de *Floriant et Florete* donne explicitement à lire le renouvellement de son héros en reprenant

[1] La gravité de l'état de Lancelot est telle que si Gauvain ne peut s'empêcher de rire, il ne peut non plus s'empêcher de pleurer. La voix conteuse souligne qu'il n'avait jamais pleuré jusqu'à ce jour, « Mais por Lancelot a ploré / Por qu'il le vit desseüré » (v. 14068-69).
[2] *Rite, Roman, initiation, op. cit.* p. 19.
[3] *Ibid.* p. 22.
[4] *Ibid.* p. 19.
[5] La grotte/ tombe et le monstre/ gouffre qui dévore seraient le symbole du chaos originel, du retour à l'état embryonnaire. *Ibid.* p. 34-35.

un à un les éléments caractéristiques de l'initiation d'un jeune homme, et plus particulièrement les éléments qui définissaient déjà dans la première partie du roman la quête identitaire de Floriant. Nous retrouvons ainsi, faisant écho à ce qui a été mis en évidence dans le premier moment du roman, la volonté personnelle du personnage de prendre la route : « Or m'en voeil em Bretaigne aller/ Por moi .J. petit esprouver/ Ce me porroie mais aidier » (v. 6661-63). La direction prise reste la même. Tout comme Floriant devait parfaire son éducation auprès d'Arthur, c'est à nouveau en se rendant en Bretagne qu'il espère faire la preuve de sa prouesse. La cour bretonne, ainsi replacée en position d'évaluateur, suit rapidement à distance les exploits de ce chevalier inconnu. Le roi Julien vient ainsi témoigner auprès d'Arthur des performances de Floriant (v. 7683-7703). Plus tard, Nabudan raconte à son tour comment il a été battu par un brillant chevalier (v. 7847-50). Les mêmes stratégies repérées lors de l'initiation des jeunes chevaliers et dans la constitution de leur renom sont employées. Le roi de Sicile envoie systématiquement les vaincus au roi d'Arthur, s'assurant ainsi par avance que le reproche de *recreantise* sera levé lorsqu'il révélera sa véritable identité. La curiosité du roi est d'ailleurs un peu plus piquée à chaque nouveau récit :

> Li rois l'entent, molt en est liez
> Mes de ce est trop merveilliez
> Qui puet estre le Biau Sauvage
> Qui tant est plains de vasselage.
> Molt le par verroit volentiers
> Por tant qu'il est tes chevaliers. (v. 7851-56)

Le souhait qu'il émet est en tout point comparable à ce que l'on trouve au début du roman, suite aux premiers exploits de Floriant :

> « Biaus niés, fet il, entendez moi !
> Si m'aïst Dex en cui je croi,
> Molt est cis chevaliers vaillanz,
> Mes d'une riens sui trop dolanz :
> C'onques encore ne le vi. » (v. 1617-21)

Le héros prend d'ailleurs pleinement part à la construction de son renom et donne son identité lorsqu'on la lui demande, comme il le faisait au début du roman : « Biaus Sauvages sui apelez » (v. 7845). La voix conteuse s'empare du stratagème de son personnage pour commencer à rendre compte de la croissance de son renom. Le narrateur adopte en effet à son tour la dénomination « Biaus Sauvages » dans la narration dès lors que Floriant l'a utilisée lui-même pour se présenter (v. 6913). En modifiant la dénomination du personnage dans son récit, la voix conteuse donne l'impression que le nouveau nom de Floriant tend à se diffuser dans la sphère publique. En l'adoptant systématiquement pour le désigner, elle suggère que ce nom, d'abord vide de prouesse et dépourvu de renom, s'enrichit et gagne en légitimité dès la

première aventure du héros. Tous ces indices concourent à redorer l'image du protagoniste dont la prouesse est rapidement démontrée.

Il apparaît d'ailleurs que les capacités dont fait preuve le « Biaus Sauvages » ainsi, peut-être, que sa façon de se présenter, sont reconnaissables. Si l'identité véritable de Floriant doit être révélée par Morgane à l'issue de sa première quête, aucune scène de ce type n'apparaît au terme de sa seconde aventure. Au contraire, s'interrogeant sur l'identité du chevalier inconnu, Arthur devine qu'il s'agit en réalité de Floriant : « Si pensoit bien en son courage, / A ce c'on li aloit disant,/ Que c'estoit li preus Floriant » (v. 7868-70). Le roi de Sicile est aussi reconnu plus tard par Gauvain, qui confirme l'intuition de son oncle (v. 7952). De même qu'elle avait participé à la mise en scène de l'anonymat de son héros en adoptant dans le récit le pseudonyme qu'il avait choisi, de même la voix conteuse accompagne encore une fois les revirements de l'identité de Floriant. Sitôt le voile levé sur le véritable nom du « Biaus Sauvages », la voix conteuse, s'alignant sur les connaissances détenues par les autres actants du récit, revient au nom de baptême du personnage pour le désigner (v. 7937). Que l'identité de Floriant ait été découverte avant qu'il n'ait à la révéler confirme que le chevalier, s'il avait perdu de sa valeur, est parvenu à suffisamment la reconquérir pour qu'il réintègre spontanément la communauté arthurienne. L'importance du regard que jette la sphère publique sur le personnage est ainsi essentielle dans la reconquête que doit accomplir le héros. Nous avons déjà vu que son renom peut lui nuire. Comme pour éviter de retomber dans ces travers, le récit choisit une fin surprenante et bien différente de celle donnée à la première quête. Revenu au faîte de sa gloire, Floriant est rappelé par Morgane qui souhaite le voir revenir près d'elle pour échapper à la mort. Florette l'y accompagne comme elle l'a accompagné durant la rénovation de sa vocation. Cette fin[1], que connaît aussi Arthur[2], peut être lue comme une métaphore du renom à son plus haut degré. Floriant extrait du commun des mortels et soustrait à l'usure du temps, sa renommée ne peut plus s'altérer. L'immortalité du héros est transposable à son nom qui comme Floriant, auréolé de gloire à deux reprises, ne peut plus mourir.

Si Floriant conserve toute sa lucidité au long de sa reconquête, Lancelot, au contraire, doit revenir à lui-même. Le cheminement de ce héros est de fait plus intime que celui vécu par Floriant, et moins explicite dans le texte. L'idée d'une renaissance de Lancelot, bien qu'elle soit corroborée par les discours du personnage, s'appuie aussi une interprétation symbolique

[1] Voir Sara Sturm-Maddox, « Arthurian Evasions: the End(s) of Fiction in *Floriant et Florete* », art. cit.
[2] Floriant fait mieux : il gagne l'immortalité en étant parfaitement sain de corps et d'esprit alors que le roi breton est blessé. Floriant laisse en outre derrière lui un empire pacifié et un héritier.

de son séjour dans les cuisines. Signe que l'aventure en ce qui le concerne est essentiellement intérieure, Lancelot à la différence de Floriant ne retrouve pas son intégrité en reprenant l'errance. Aucune action d'éclat ne vient accompagner le retour de sa conscience. Cela tient aussi à la nature des *merveilles* de Rigomer[1]. Au sujet de Lancelot, un hôte disait : « Cist poroit mout bien assomer/ Los mervelles de Rigomer, / S'on les assomoit par pröece » (v. 2913-15). Faire la démonstration de la prouesse de Lancelot ne serait en l'occurrence d'aucune utilité. Celle-ci ne fait pas défaut, le dérèglement venant au contraire de la précipitation du chevalier à vouloir acquérir davantage de renom. Rigomer est en quête d'un chevalier aussi humble que preux, qui n'aurait pas oublié l'essence de la fonction de chevalier[2]. Incarné par Gauvain, cet idéal érigé en exemple peut seul laver les erreurs commises par les autres preux et leur permettre de retrouver leur intégrité. Médiatisée, l'initiation de Lancelot se réalise en deux temps, et ne peut se parfaire qu'une fois Gauvain intervenu. Dans le roman que lui consacre Chrétien de Troyes, Yvain ne se rend compte de sa faute que lorsqu'une demoiselle lui annonce qu'il a passé le délai et doit rendre l'anneau. De même Lancelot ne prend conscience[3] de son erreur qu'une fois confronté à sa sanction :

Ne het tant riens com li meïsmes,
Ne ne set a qui se confort
De lui meïsmes qu'il a mort.
Mix ameroit vis erragier
Quë il ne s'en peüst vengier
De lui qui joie s'est tolue. (*Y*, v. 2790-95)

Dont se commence a dementer :
« Pris sui », fait il, « a Rigomer !
Or m'estavra garder l'abit !
Dex ! ja le m'avoit on tant dit.
Bien me dësse estre gardés !
Mieus vausis ore estre lardés,
Que jou a Rigomer pris fuisse,
Pruec que risir ne m'en pëusse.
Et jou voi mout très bien et sai
Que jou ja n'en isterai. » (*LMR*, v. 6262- 68)

La douleur se lit dans chacun de ces extraits, et donne lieu à l'épisode de folie d'Yvain. Lancelot se voit quant à lui offrir un anneau. Sa folie, bien que le fruit d'un artefact magique, est comparable à celle d'Yvain. L'application d'un onguent guérit le chevalier au lion ; le retrait de l'anneau ramène Lancelot à lui-même. Dans notre roman, l'éveil du chevalier n'est

[1] Voir Marie-Geneviève Grossel, « Entre féerie et magie : la *Merveille* dans *Rigomer* », art. cit.

[2] La nature des dernières épreuves soumises à Gauvain le montrent bien ((v.14557-76). Sur un îlot, dans un jardin, un autour sur une perche d'argent, un cheval indomptable sur un promontoire de marbre, une lance, un écu, une quintaine attendent l'arrivée de l'élu : quand Gauvain les atteint, le seul qui soit jamais arrivé jusque là, l'autour et le cheval s'inclinent devant lui. Les différents objets s'approchent pour qu'il puisse s'en saisir. L'autour, le jardin et les matériaux nobles signalent en Gauvain l'aristocrate mondain et courtois. Le cheval rappelle la définition première de tout chevalier, la compétence de cavalier. La lance, l'écu et la quintaine, enfin, soulignent la compétence guerrière de Gauvain. Il n'y a finalement, à part la mise en mouvement spontanée des objets, pas de *merveilles* dans ce dernier épisode du roman. Les éléments dont nous sommes en présence relèvent du quotidien de la chevalerie.

[3] Voir Alexandre Micha, « Temps et conscience chez Chrétien de Troyes », art. cit. ; Denyse Delcourt, *Éthique du changement…*, *op. cit.* p. 94-102 pour une étude du parcours d'Érec à partir de l'accusation de *recreantise.* Nous renvoyons une fois de plus, pour ce qui est du choc et de la révélation permise par l'intermédiaire d'autrui, à l'ouvrage de Donald Maddox, *Fictions of identity…*, *op. cit.*

retranscrit qu'une fois son nom prononcé par Gauvain, comme s'il avait provoqué chez le héros un sursaut de conscience :

> Quand cil s'ot nomer Lanselot,
> Qui de toute rien sambloit sot,
> Une pensee el cors li entre,
> Li cuers li atenrie el ventre. (v. 14081- 84)

S'opposant aux appellations prestigieuses telles que « flor de chevalerie » qui lui sont volontiers attribuées sur sa route vers Rigomer, le simple nom « Lancelot », également différent de la dénomination complète « Lancelot du Lac » qui peut elle aussi témoigner d'une forme de fascination, ranime l'esprit éteint du chevalier. Les verbes sélectionnés (« oïr », « entrer », « atrenrir »), retranscrivent le parcours de la sensation provoquée par l'audition du nom et mettent en valeur le pouvoir effectif du nom propre. Revenu à lui-même, ressorti de la *Fose* accompagné de Gauvain, le premier geste de Lancelot est de demander des armes :

> « S'or avoie ceval et armes
> Et mon escu par les enarmes,
> Onqes tex chevaliers ne fui
> Con jou seroie et con jou sui. » (v. 14142- 150)

Le réveil du chevalier, la mention de son nom, et la sortie de la prison souterraine signalent le retour de Lancelot parmi les hommes et parmi les preux. Le désir de porter les armes à nouveau et le sentiment de pouvoir se surpasser qui accompagnent cette renaissance indiquent que Lancelot a parfaitement recouvré son identité. Malheureusement, alors que l'auteur de *Floriant et Florete* fait en sorte que son protagoniste ne puisse commettre deux fois la même erreur, la suite des *Merveilles de Rigomer* montre que Lancelot n'a pas encore bien appris la leçon. Le récit l'abandonne à la sortie de la prison pour suivre Gauvain, qui part libérer les autres détenus et mettre fin à ce qu'il reste des enchantements de Rigomer. Nous retrouvons Lancelot bien plus tard, sans savoir ce qu'il est advenu de lui. Méconnaissable, sale, se déplaçant sur un roncin miteux, les cheveux si emmêlés que des oiseaux y ont fait leur nid[1] (v. 15538-700), Lancelot regagne la cour bien après le retour de Gauvain de Rigomer. On ne sait ce qu'il s'est passé entre temps. Reste que Lancelot, plus avili encore qu'il ne l'était quand Gauvain l'a trouvé dans les cuisines fait « triste figure »[2], malgré le constat de son propre échec et le nouveau souffle qu'il sentait en lui, et malgré la restauration de l'image de l'ensemble du monde arthurien par la réussite de Gauvain. Alors que le roman de *Floriant et*

[1] Sur ce passage en particulier voir Isabelle Arseneau, « Lancelot échevelé: la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », art. cit.
[2] Voir Francis Gingras, « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII[e] siècle (Chantilly, Condé 472) », art. cit.

Florete se clôt sur l'immortalité de son héros et le présage d'une glorieuse succession, la Table Ronde des *Merveilles de Rigomer* semble avoir bien du mal à se corriger des défauts dont elle est accusée au début du roman. Une continuation[1] l'a bien compris, qui propose de remettre Lancelot sur le chemin de l'errance, comme s'il était clair que la leçon de Rigomer n'était pas suffisante. Il ne part toutefois pas seul pour venir en aide à la demoiselle de Quintefuelle. Arthur en personne, manifestant à son tour le besoin de quitter la cour pour faire ses preuves, en dépit des nombreuses protestations de la reine et de ses hommes, part avec lui :

> Dont li menbre de Rigomer.
> « Lors me convient », fait il, « aler
> Ausi bien aventure querre
> Con les autres fors de ma terre. » (v. 16034-37)

Nous n'avons que deux mille vers cette continuation, et seulement les premières aventures vécues par Arthur et Lancelot. Le lecteur ne peut donc malheureusement savoir si cet étrange duo réussit à se montrer à la hauteur[2].

[1] L'édition utilisée pour cette recherche présente les deux textes l'un à la suite de l'autre.
[2] L'esprit parodique qui plane sur ces quelques vers et ridiculise en particulier Arthur nous indique cependant que s'ils souhaitent revenir à la cour en parangons de chevalerie, il leur reste un très long chemin à parcourir.

CONCLUSION

« Je lui dis que le premier homme de notre monde s'était
indubitablement servi de cette langue matrice, parce que chaque nom
qu'il avait imposé à chaque chose, déclarait son essence. »
Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires du Soleil*

Arrivé sur « l'une des petites terres qui voltigent à l'entour du Soleil »[1], le narrateur de l'étrange journal de voyage écrit par le « vrai » Cyrano fait la rencontre, au bout d'un chemin, d'un petit homme seul et nu. Si loin de son monde, le narrateur est surpris de comprendre parfaitement la langue dans laquelle s'exprime le petit homme. Ce dernier lui explique que ce « parfait idiome », que le narrateur comprend avec plus de facilité que sa propre langue maternelle, se fonde sur une « vérité de lettres, de mots et de suite ». Cet éclat du langage qui frappe l'esprit du narrateur, et cette transparence de la langue vraie capable de rendre sensible, avec la plus grande exactitude, les mouvements de la pensée à son interlocuteur évoquent les préoccupations des linguistes médiévaux. Bien que les débats sur le langage qui se sont développés au Moyen Âge témoignent d'un rapport complexe des hommes à la langue, il demeure une sorte de confiance dans les mots, héritée d'auteurs comme Isidore de Séville, dont l'étude continue de nourrir la réflexion des penseurs médiévaux sur le monde. L'interprétation étymologique ainsi que l'analyse de la syntaxe constituent toujours pour l'homme médiéval un moyen d'approcher l'essence des choses et de comprendre l'environnement dans lequel il vit. Cette attention portée à la langue se rencontre aussi dans les œuvres des auteurs du Moyen Âge, dont Danièle James-Raoul a étudié les influences et les créations en matière d'écriture dans un livre consacré à Chrétien de Troyes :

> Chrétien de Troyes, c'est la griffe d'un style, reconnaissable à la convergence d'un faisceau de traits. L'œuvre médiévale a droit, autant que celles qui lui succéderont, à l'appellation de « forme-sens », dans la mesure où, comme n'importe quelle œuvre littéraire, elle est à la fois génératrice d'un sens et d'une forme, fermée sur elle-même en système et ouverte sur (ou par) tout nouveau récepteur.[2]

[1] Cyrano de Bergerac, *Les États et Empire du Soleil, L'Autre Monde*, Jacques Prévot (éd.), Paris, Gallimard, p. 203. Citation en exergue : *Id.*
[2] *Chrétien de Troyes…, op. cit.* p. 804.

L'œuvre médiévale nous semble permettre qu'on lui reconnaisse un style. Partant de cette hypothèse, nous nous sommes intéressés à l'écriture de romans tardifs. Au lieu de nous focaliser sur un auteur, nous avons porté notre attention sur un élément particulier du texte, le nom propre, présent en quantité dans les romans. La recherche de « la convergence d'un faisceau de traits » a ainsi changé d'objet. Il s'agissait moins de définir la « griffe » des auteurs que de déterminer les propriétés littéraires d'un élément commun à plusieurs récits médiévaux. L'étude a procédé en trois étapes. Nous avons d'abord examiné le nom propre à petite échelle, en tant qu'unité lexicale, noyau d'un groupe nominal pris dans les jeux de la versification et permettant de désigner un référent du récit. La seconde partie de la recherche s'est intéressée à l'imaginaire suggéré par le nom propre, qu'il se développe à partir de références culturelles convoquées dans le texte, d'allusions intertextuelles, du mode de composition des noms, ou de leur motivation sémantique par le récit. Dans la troisième partie de notre travail, nous avons lié les éléments d'analyse dégagés aux intrigues de nos cinq romans et examiné comment un nom propre peut renforcer la cohésion du récit, alimenter sa progression, et devenir le support de motifs narratifs.

Étudier le nom propre, c'est d'abord s'adonner à un relevé exhaustif des occurrences présentes dans le corpus. Nous avons constaté que les anthroponymes et les toponymes étaient de loin les plus nombreux bien que quelques fêtes, plusieurs noms abstraits, et quelques noms de saints, d'ordres et de nations soient aussi présents. Si la quantité de noms différents dans nos textes, proportionnellement à leur longueur, reste similaire à celle observée dans les romans de Chrétien de Troyes, leur fréquence dans le récit est en nette augmentation depuis les romans du XII^{e} siècle, témoignant de traits propres aux textes tardifs. Bien que les manuscrits de nos textes[1] soient peu ornés, nous avons observé que quelques noms bénéficient d'un traitement particulier. L'ajout d'une initiale dorée ou colorée, l'utilisation d'une graphie particulière, comme « tintorguel » à la place de « Tintagel », d'une ponctuation près du nom, de décors dans la marge signalent le plus souvent un élément de la structure du récit, que ce soit l'entrée en scène d'un personnage, l'accomplissement d'une action d'éclat, ou une prise de parole. Dans des manuscrits où la rubrique est absente ou peu utilisée, cela permettait sans doute au lecteur de se repérer dans le texte. Les enrichissements et la mise en valeur des noms propres varient d'un texte à l'autre. Bien qu'un faible pourcentage des noms propre soit

[1] *Melyador* est conservé dans un manuscrit incomplet (Ms. 12557, BnF), *Les Merveilles de Rigomer* dans le Ms. 472 conservé au Château de Chantilly, *Claris et Laris* dans le Ms. Français 1447 (BnF), *Cristal et Clarie* dans le Ms. 3516 (Arsenal), et *Floriant et Florete* dans le Ms. De Ricci 122 (New York Public Library). L'étude au plus près du texte passe par celle du manuscrit. Les éditions modernes peuvent fausser certaines analyses.

enrichi d'au moins une expansion[1], nous avons remarqué que ces développements ne sont pas réservés aux acteurs principaux, à la différence des effets liés à la versification, comme la rime, le rejet, ou l'enjambement, qui concernent surtout les protagonistes ou les lieux les plus importants de l'intrigue[2]. Alors que les expansions du nom, si elles mettent parfois véritablement en valeur le référent du nom, sont aussi souvent un moyen de combler l'espace vacant dans le vers, l'enjambement et le rejet, notamment dans les romans du XIII^{e} siècle, peuvent, hormis quelques exceptions, toujours recevoir une interprétation. L'enjambement et le rejet expriment ainsi volontiers le mouvement, au sens propre comme au figuré. De même, les présentatifs et, plus rarement, les articles qui accompagnent les noms propres servent toujours à rehausser un référent, qu'il soit au cœur d'une action d'éclat ou qu'un autre personnage porte sur lui un regard particulier.

Nous avons constaté, à la suite de Michèle Perret[3] et Vanessa Obry[4], que les noms propres sont différemment introduits selon l'importance narrative de leur référent et selon qu'ils sont censés être connus ou non du lecteur. Les noms de pays et de continents, les références culturelles, et les noms arthuriens sont introduits dans le récit suivant le procédé de la nomination abrupte : l'on suppose que leurs référents ne nécessitent nullement d'être présentés. Ce procédé est aussi employé pour les personnages de faible importance. Ceux-ci sont de peu d'intérêt, le texte adopte donc une conduite économique à leur égard. Les personnages secondaires et les nouveaux protagonistes, comme Claris, Laris, Floriant et Melyador, bénéficient quant à eux d'une introduction plus longue et qui procède par étapes, montrant la nécessité de faire rencontrer au lecteur ces personnages inconnus, et de les mettre en valeur dès leur entrée dans le récit lorsqu'ils sont appelés à en être les héros. Les termes introducteurs employés restent les mêmes dans les romans du XIII^{e} siècle, et leurs différences sémantiques et les particularités de leur construction syntaxique permettent de préciser si le nom mentionné est perçu comme une information essentielle du référent (le verbe *estre*), comme une propriété (le verbe *avoir*), comme une étiquette que la collectivité lui appose et dont elle se sert pour le désigner et l'interpeller (verbe *appeler*, tours à la voix passive, utilisation du pronom indéfini). Froissart, en étant le seul à utiliser le verbe « nommer », aussi bien en construction transitive que pronominale, se distingue du reste du corpus et témoigne de l'évolution des notions d'identité et d'individu au Moyen Âge. La forme pronominale

[1] Moins de 2% des noms propres sont enrichis d'au moins une expansion dans *Melyador* et *Claris et Laris*, 4 à 5 % dans *Les Merveilles de Rigomer* et *Floriant et Florete*, près de 10% dans *Cristal et Clarie*.
[2] 8 % des noms du roman apparaissent à la rime dans *Cristal et Clarie*, 13% dans *Melyador* et *Floriant et Florete*, 10% dans *Claris et Laris* et 27% dans *Les Merveilles de Rigomer*.
[3] Michèle Perret, « Histoire, nomination, référence », art. cit.
[4] *Et pour ce fu ainsi nommee…*, *op. cit.* p. 246 *sqq.*

inclut en effet le référent dans le processus de nomination, ce qui n'est pas le cas des autres termes introducteurs.

Le nom peut être introduit à différents moments du récit. Avant l'entrée en scène du référent, procédé qui n'est pas présent dans les romans de Chrétien de Troyes[1], le nom cristallise les fantasmes des héros et de la collectivité, et laisse les superstitions, comme celles que génère le nom de « Rigomer », ou les rêveries amoureuses, comme celles développées à partir du nom de « Clarie », se déployer librement. Donné au moment de la première apparition du référent ou dans son proche contexte, cas de loin le plus fréquent, le nom crée l'illusion d'une spontanéité dans la narration, l'afflux régulier d'informations nouvelles produisant l'impression d'un univers dynamique et en constante évolution. Révélé tardivement, bien après les premières actions de son référent, le nom propre libère le récit des tensions qui le traversent, palpables au cours de l'intrigue dans les spéculations auxquelles les autres personnages du récit, laissés comme le lecteur dans l'ignorance d'une identité particulière, étaient réduits à se livrer. Cette mise en suspens s'épanouit tout particulièrement dans la mise en scène de jeunes talents inconnus dont le roi Arthur guette à distance les exploits, et lors de quêtes dont les élus, comme Melyador dans le roman de Froissart et Gauvain dans *Les Merveilles de Rigomer*, sont proclamés après une longue attente.

Une fois introduits, les noms propres de la diégèse connaissent des destins différents. Certains, les noms d'un territoire rapidement parcouru, d'un hôte pour une nuit ou d'un figurant, sombrent dans l'oubli sitôt prononcés. Les autres demandent une maintenance de la part de l'auteur, surtout dans les romans qui comptent beaucoup de référents nommés, afin que le lecteur ne s'y perde pas. On note alors deux stratégies. La première, que seul l'auteur de *Cristal et Clarie* utilise pour son héros, consiste à faire décliner son identité par le jeune chevalier, inlassablement et avec un contenu similaire à chaque fois. La seconde, employée dans tous les romans, consiste à faire fluctuer les noms au fil du récit, soit parce que le référent évolue et que la narration s'adapte à ces modifications en faisant aussi évoluer la désignation, soit parce qu'un point de vue particulier est adopté dans l'épisode et nécessite de mettre l'accent sur un aspect singulier du personnage. Le nom propre est alors modifié ou troqué contre une description définie, plus efficace. Cette souplesse ne concerne que les créations de nos romans, les référents plus anciens, comme nous l'avons vu, n'évoluant guère au cours du récit. Le nom propre peut aussi nous être refusé. La voix conteuse choisit parfois de taire certains noms, ce qui produit différents effets. Elle donne ainsi l'impression de ne pas

[1] Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes…*, *op. cit.* p. 336 *sqq.* Voir p. 139.

vouloir surcharger son récit, de se laisser aller à la paresse, ou de chercher à tenir en haleine son public.

En modulant le soin qu'il apporte à la relation entre le référent et son nom, l'auteur évite que son personnel ne paraisse trop uniforme. Nous avons ainsi distingué des degrés dans le traitement du nom, en commençant par les référents mis en scène dans le texte mais privés de nom propre. Figurants, comme on pouvait s'y attendre, ces personnages vont souvent par groupes plus ou moins fournis, de deux à trois individus pour les écuyers à plusieurs centaines pour les combattants des armées et les spectateurs des tournois. Des noms propres « illusoires » sont attribués à quelques référents mieux définis mais de peu d'importance dans la diégèse : ces noms, stéréotypés, ne sont mentionnés que quelques fois pour disparaître rapidement, parfois avant même que le référent, qui n'a pas le temps de véritablement se constituer en personnage, ait quitté la scène. Nous avons ensuite repéré quelques référents plus développés auxquels la concurrence de plusieurs appellations, le nom de baptême et une seconde désignation créée par la communauté, permet de donner un peu de complexité surtout lorsqu'elles se contredisent, comme dans le cas de « Joran le Faible », aussi nommé le « Chevaliers as Armes Trebles ». Cette hiérarchie, qui va du nom absent au nom le plus travaillé, bien qu'elle paraisse efficace pour décrire le personnel romanesque, atteint cependant ses limites lorsque vient la bouleverser la possibilité d'allonger ou de raccourcir, selon les besoin de récit et indépendamment de l'importance narrative et sociale de son référent, un nom propre.

Les titres de noblesse, tantôt mentionnés tantôt omis, la double dénomination, qui peut être amputée du surnom pour ne laisser apparaître que le nom de baptême seul brouillent les pistes et empêchent, en faisant varier les appellations au fil du texte, de classer les noms propres d'une manière stable et qui corresponde aux emplois du nom dans la narration. Par ailleurs, nous avons noté que les noms les plus longs ne désignent pas nécessairement les personnages les plus importants sur le plan actantiel. Ces désignations, au sémantisme stéréotypé, renvoient en fait surtout à des personnages secondaires quand les héros, contrairement à ce que nous aurions pu imaginer, ont des noms propres simples, sans surnom, et, dans le cas de « Claris » et « Laris » par exemple, parfois dépourvus de motivation sémantique.

Le récit met en place des moyens autres que le nom pour désigner certains référents. Nous avons relevé dans le corpus tout ce qui pouvait permettre à un personnage d'être reconnu par d'autres. Les armes, la manière de se battre et les coups portés, un anneau contenant une inscription secrète ou encore une cicatrice sont les ressources choisies par nos

textes, toutes exclusivement mobilisées pour permettre la reconnaissance de protagonistes. Ceux-ci se distinguent encore des autres personnages dans la mesure où leurs noms peuvent être mis par écrit. Sur des frontons, des épées magiques, ou un anneau, seuls ou accompagnés d'autres noms, ils peuvent être gravés ou inscrits sur un support pour l'éternité. Il peut s'agir aussi bien d'une prophétie annonçant la venue future d'un libérateur, comme sur l'épée donnée à Gauvain ou sur le fronton décrit dans *Claris et Laris*, que de la mise par écrit, pour mémoire, des actes de bravoure déjà accomplis. Le roman de Froissart, le seul à prévoir la consignation systématique des actions d'éclat par les hérauts, montre ainsi la tenue scrupuleuse de registres.

Les imaginaires sur lesquels peut ouvrir un nom propre sont nombreux, différemment suggérés selon les noms, et dépendent de la compétence du lecteur. Trois formes d'imaginaires ont été dégagées pendant l'étude : l'imaginaire véhiculé par les noms puisés à des sources extérieures au récit, celui lié à la méthode de création d'un nom et à sa composition, celui né des interprétations sémantiques développées par les relations entre le nom, son référent, et le rôle qu'il occupe dans l'intrigue. Ces trois « ailleurs » vers lesquels nous conduit le nom peuvent être suggérés par une même désignation.

Une proportion difficile à définir de noms propres n'est pas créée par l'auteur mais empruntée à d'autres textes ou au réel. Certains de ces noms ne désignent pas des référents de la diégèse et sont mobilisés dans le récit en tant que références à partir desquelles le lecteur, à condition de les avoir reconnues, est invité à évaluer un lieu ou un personnage du roman. Il s'agit de noms dont les référents sont fameux pour une raison spécifique. Caïn, connu pour avoir assassiné son frère, est associé aux traîtres et aux personnages cruels, comme Maragot. Tristan, amant d'Yseut, rehausse les sentiments passionnés des jeunes gens, comme Camel. Achille apporte l'éclat de sa renommée aux actes de bravoure des héros, à ceux de Melyador notamment. Quelques références historiques, notamment dans les textes de Froissart et de *Floriant et Florete*, comme César, Aliénor d'Aquitaine et Henri II Plantagenêt, Octavien, ou Charlemagne, rapprochent des personnages, comme le père de Floriant, de grandes figures de l'Occident, et donnent un passé légendaire à certains objets et lieux de la fiction. Que certains de ces noms soient autant littéraires qu'historiques, comme celui de Charlemagne, permet aussi d'estomper la frontière entre le réel et la fiction. Dans les exemples les plus développés, comme la tenture décrite sur la nef de Floriant, ces noms entrent en relation étroite avec l'intrigue et prennent une valeur programmatique.

Les emprunts correspondant à des noms de référents mis en scène dans la diégèse sont les plus délicats à déterminer. Il est apparu que les noms repris, hormis les noms arthuriens, ne coïncident jamais avec les référents qu'on peut leur trouver dans les textes sources. Peu individualisés, les personnages désignés par des noms que l'on rencontre surtout dans d'autres formes littéraires, par exemple les nombreux noms à coloration épique de *Claris et Laris* que l'on ne trouve que dans l'index de Moisan[1], ont surtout pour fonction d'apporter au texte d'accueil une touche d'exotisme, voire de patiner certains passages épiques de l'esthétique des chansons de geste.

Tout autre est le fonctionnement des noms arthuriens, dont la reprise s'inscrit dans le domaine de la transfictionnalité et permet à nos auteurs d'enraciner leur œuvre dans la matière de Bretagne. Les cinq romans adoptent à cet égard des attitudes bien différentes. *Cristal et Clarie* est le seul du corpus à n'utiliser aucun nom arthurien, alors que sa poétique du nom est par ailleurs comparable à celle des autres textes. *Melyador* n'en convoque que quelques uns, triés sur le volet, surtout dans le prologue, et ne met jamais en scène leurs référents. *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*, réservant le premier plan à de nouveaux personnages, laissent une partie des seconds rôles aux héros arthuriens, dont Gauvain qui sert, comme dans les romans de Chrétien de Troyes, de mètre-étalon pour mesurer la vaillance des jeunes gens. Combattant aux côtés des nouveaux protagonistes, il fait dans ces romans le pont entre la tradition arthurienne et les personnages créés dans les romans tardifs. Ainsi rejetés au second plan, les noms arthuriens ont surtout vocation à faire profiter les nouveaux personnages de leur aura. Le plus haut degré d'« arthurianité » se trouve dans *Les Merveilles de Rigomer*, seul du corpus à consacrer son intrigue aux anciens héros, notamment Lancelot et Gauvain. Les personnages mis en lumière par Chrétien de Troyes n'occupent ainsi véritablement le devant de la scène que dans ce roman.

Les noms arthuriens repris varient non seulement selon l'usage qu'en font les textes, mais aussi selon les noms qui sont retenus. Si *Melyador* ne convoque qu'une dizaine de noms, parmi lesquels « Guiron » et « Melyadus », issus de textes tardifs, les anthroponymes arthuriens convoqués dans *Claris et Laris* et *Floriant et Florete*, passés en revue lorsque se forment les alliances et les corps de batailles avant les grands affrontements du récit, se comptent par dizaines. Leur nombre ne surpasse toutefois pas la quantité d'ennemis que les forces bretonnes combattent dans ces romans, alors que la communauté constituée par la Table Ronde dans *Les Merveilles de Rigomer* est la seule qui intéresse l'auteur. Si les mêmes

[1] Voir p. 312 *sqq.*

noms reviennent régulièrement, comme Arthur ou Gauvain, que l'on trouve dans quatre romans, le traitement fait à la matière arthurienne diffère considérablement d'un texte à l'autre.

La facture d'un nom, en particulier quand il est nouveau, peut aussi suggérer quelques interprétations au lecteur. Créer un nom peut se faire de deux façons. Tous nos auteurs, à un moment ou un autre, s'inspirent de noms existant dans la réalité ou dans les textes qui deviennent des modèles pour l'élaboration de nouveaux anthroponymes. La composition bipartite des doubles dénominations est une ressource, de même que certains sèmes au symbolisme fort tels que la blancheur pour la création de noms de demoiselles, ou l'hostilité et l'habitat sauvage pour les personnages masculins. Nous avons aussi rencontré des affixes qui se greffent volontiers sur certains noms pour en signifier la laideur morale (Mar-agot, Antigo-mar), ainsi que des associations phonétiques récurrentes. Former ainsi les noms permet de les intégrer d'emblée à des paradigmes existants et donne une grande cohérence au personnel romanesque. Froissart en particulier, qui invente une large partie des noms de personnages de son roman, utilise ce procédé. Même lorsqu'il s'agit de composer des noms originaux, la tendance semble aller vers la création d'ensembles cohérents qui donnent à l'univers diégétique une certaine unité.

Indépendamment des lectures qu'il peut suggérer à partir de son origine s'il a été emprunté, ou de sa composition, un nom propre peut aussi développer une ou plusieurs significations particulières en plus de l'interprétation que l'on peut lui trouver *a priori*. Ces sens, dont le nombre est potentiellement illimité, surgissent au fil de l'intrigue et naissent de rapprochements entre le nom du référent et son rôle dans l'histoire d'une part, de l'autre des échos qui se développent dans le cotexte du nom, à la faveur d'une rime par exemple. Ce travail interprétatif, les narrateurs et les personnages de nos récits s'y livrent parfois eux-mêmes. L'étude de leurs commentaires et de ceux que l'on rencontre déjà dans les romans de Chrétien de Troyes ont guidé les interprétations que nous avons nous-mêmes construites par la suite. Les désignations pour lesquelles une interprétation nous est parue possible ont été classées selon la manière dont le sens du nom se construit dans le texte.

Il est apparu que tous les noms ne se laissent pas déchiffrer de la même manière. Si certains, comme « Cristal » et « Clarie », de composition assez simple, s'éclairent aisément du contexte dans lequel ils apparaissent, d'autres, moins transparents, demandent un effort supplémentaire de la part du lecteur. Ont été étudiés les noms pouvant recevoir une interprétation symbolique et ceux, aux multiples étymons potentiels, dont le sens se construit par surenchère. Nous avons rencontré quelques noms à la motivation « voilée », dont le sens

ne se livre pas immédiatement. Quelques noms dissimulent ainsi les étymons qui pourraient alimenter leur lecture en leur ajoutant des lettres ou des syllabes non signifiantes. D'autres ont recours à de discrètes allusions mythiques. D'autres enfin superposent des étymons concurrents sans les faire converger vers une même idée mais en empêchant, au contraire, le développement d'une interprétation unique.

Quelques déceptions se rencontrent aussi, dont nous ne pouvons dire si elles résultent de notre incapacité à décoder les noms –ce qui pouvait aussi arriver au lecteur médiéval– ou de l'absence pure et simple de motivation. Nous savons qu'une partie des noms propres avait perdu sa signification au moment de la composition des textes. Les romans dont les motivations sont les moins fréquentes, comme celui de Froissart, sont aussi les plus longs : peut-être était-il impossible de développer pour chaque nom présent dans le texte une signification, la fréquence des noms propres dans le récit remplaçant alors le travail sur le signifiant.

Déterminer la place du nom propre dans la structure du récit impliquait de mener deux enquêtes conjointes. Il s'agissait d'examiner d'une part comment le nom propre soutient la composition du récit, d'autre part de décrire les mécanismes des péripéties et des motifs narratifs fondés sur le nom. Nos premières observations ont montré qu'un « tissu » de noms se forme parfois dans les récits de manière à rendre compte des relations qu'entretiennent les personnages. La proximité des noms met ainsi au jour des liens familiaux, des relations actantielles, comme celles qui unissent l'écuyer Flori à sa maîtresse Florée, des sentiments amoureux et le fait que certains personnages, comme Floriant et Florette, sont destinés à s'aimer, ainsi que des relations de compagnonnage, comme celle mise en scène dans *Claris et Laris*.

Les listes de noms occupent une fonction similaire en ce qu'elles rassemblent en un même lieu plusieurs individus liés par une cause commune. Dans *Les Merveilles de Rigomer*, *Floriant et Florete* et *Claris et Laris*, il s'agit le plus souvent de nommer les membres de la compagnie d'Arthur, ses alliés, et ses ennemis. Se dessinent à travers ces listes des groupes de personnages réunis par les mêmes intérêts. Nous avons pu voir que ces morceaux de bravoure pouvaient contenir plusieurs dizaines de noms, mis en valeur par une palette assez large de procédés. Les noms y sont articulés au moyen de connecteurs, riment entre eux, sont enrichis. Les listes se subdivisent en corps de troupes numérotés et donnent à voir les hommes prêts à se battre, en rangs sur le champ de bataille. L'auteur de *Claris et Laris* en particulier fait montre d'un grand souci du détail en conservant dans les différents passages qui les mettent

en scènes les noms dans un ordre similaire, toujours organisés en plus petits ensembles enchâssés dans une liste à la fois générale et précise. Nous avons constaté que cette rigueur ne se limite pas aux listes en elles-mêmes mais continue de s'appliquer dans la suite des épisodes. Les noms conservent les liens qu'ils entretiennent dans la liste une fois répartis dans le texte, une fois les personnages lancés dans l'action. Il est remarquable qu'un tel travail, loin d'être simplement mis en œuvre ponctuellement au cours d'un extrait, embrasse toute une portion du récit et nourrisse le travail de *conjointure*. Les comptes et décomptes, mis en relation avec les différentes listes proposées par le texte et le schéma de l'intrigue, témoignent d'une composition narrative recherchée et minutieuse. Mais nous avons aussi pu constater que notre corpus, s'amusant d'un motif aussi traditionnel de la littérature[1], présente des cas de parodie. La liste de chevalier arthuriens dressée dans *Les Merveilles de Rigomer* nous a montré qu'il est également possible d'inverser la valeur axiologique de procédés normalement destinés à mettre en lumière des personnages pour se livrer à une critique de la Table Ronde. Le compte à rebours qui fait suite à cette liste et rend compte de la déréliction de la compagnie bretonne, quand celle décrite dans *Claris et Laris* fait preuve de solidarité en toute situation, accentue cette inversion.

Le nom propre et l'identité d'un personnage sont le support de nombreux motifs narratifs et alimentent des types d'aventures que l'on rencontre dans la plupart des romans de chevalerie. Nous nous sommes attachés à en donner la définition la plus précise possible en comparant, pour chaque motif identifié dans le corpus, l'ensemble de ses réalisations dans nos romans. Le nom en tant qu'objet de quête, lié à la forme du roman d'initiation, a d'abord retenu notre attention. Nous avons pu constater que si les parcours des héros comportent les mêmes étapes dans les différents récits, la place et le rôle qu'occupent leurs noms dans leurs intrigues respectives varient, si bien que la quête de renom mise en scène dans ces romans d'apprentissage prend une forme singulière dans chacune des œuvres. Les autres motifs, la scène de *mesconnaissance*, l'incognito, et le quiproquo sont en revanche comparables dans tout le corpus. Des éléments récurrents ont pu être identifiés, auxquels s'ajoutent quelques spécificités selon les textes. L'incognito, par exemple, se décline en plusieurs scènes dans *Claris et Laris*, centrées tour à tour sur les héros, Calogrenant, et Dodinel, comme s'il fallait en donner le plus d'illustrations possibles, toutes légèrement différentes. Froissart l'acclimate quant à lui au domaine courtois, la dissimulation d'identité devenant un moyen de rencontrer l'être aimé et de lui révéler ses sentiments.

[1] Voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots…*, *op. cit.* p. 42.

Le nom propre, par le pouvoir qu'il détient sur le lecteur et sur les personnages, soutient en outre la progression de la narration. Support d'une digression qui invite le lecteur à s'échapper vers un ailleurs, comme le nom de « Brocéliande » dans *Claris et Laris*, il ménage des temps de transition entre les grands épisodes du récit et place l'esprit du lecteur dans les meilleures dispositions pour la suite de l'aventure. Performatif, il prodigue de grandes qualités au nourrisson lors de son baptême et lui promet un avenir radieux, comme à Floriant et à son fils Froart. Il peut aussi ranimer des amants inconscients : il suffit alors de leur faire entendre le nom de l'être aimé. Le pouvoir du langage, dans lequel les personnages de nos récits placent leur confiance, permet aux noms de la diégèse d'influer sur le cours des choses.

Le renom accompagne chaque étape du parcours des personnages. Il nous a semblé essentiel d'en proposer une étude. La *fama* présente dans les récits est toujours positive, à quelques exceptions près, comme lorsqu'il s'agit de condamner le comportement d'un mauvais chevalier en faisant part de sa mauvaise réputation, ou de jeter une légère ombre sur le renom de la Table Ronde. Dans le second cas, le renom est toujours restauré et le reproche n'entache jamais pour longtemps la cour du roi Arthur. La renommée, quand il s'agit de celle des héros, n'est jamais représentée sous la forme de *Fama* volant de ville en ville, représentation réservée dans nos textes à l'annonce de nouvelles autres que les exploits, comme la mort d'un roi. Elle se lit exclusivement dans les discours, ceux qui se tiennent à la cour et ceux qui se tiennent chez l'hôte, chacun ayant comme nous avons pu le voir ses particularités. Complémentaires, ils forment une boucle dont le tracé part des exploits du chevalier et revient vers lui, comme s'il devait être en mesure de toujours contrôler ce qui se dit à son sujet.

L'adéquation entre la personnalité du héros et son renom pose parfois problème. C'est à ces blocages que nous avons consacré le dernier moment de la thèse. La quête de gloire personnelle, qui remplace dans *Les Merveilles de Rigomer* la saine quête de reconnaissance des jeunes recrues que l'on trouve dans les autres récits du corpus, semble être un trait des romans tardifs. Remarquée par Florence Plet-Nicolas dans son étude de *Tristan* en prose[1], elle signale l'usure qui touche la quête identitaire et le motif de l'initiation tel qu'on le rencontre dans les premiers romans. Mais l'écart entre la perception de soi et l'image créée par la collectivité nourrit aussi des motifs traditionnels. Dès Chrétien de Troyes, la *recreantise* contraint Érec à reprendre le chemin de l'errance. Ce motif, nous le retrouvons dans le roman

[1] *La Création du monde…*, *op. cit.* p. 241 *sqq.*

de *Floriant et Florete*, recevant un traitement similaire. Le paradoxe du renom bloque lui aussi la progression de l'intrigue. Inverse de l'accusation de *recreantise*, il suppose que le chevalier veuille continuer de se battre mais que la communauté l'en empêche en faisant de lui un être invincible, trop craint pour être affronté. Privé des épreuves qui doivent lui permettre de montrer sa bravoure et de mettre à jour son renom, le héros est condamné à l'inaction.

Les récits cependant proposent des solutions à ces dévoiements, qui passent notamment par l'abandon temporaire du nom. Le héros, soit qu'il ait décidé lui-même de dissimuler son identité, soit que, sous le coup d'un sort, il l'ait oubliée, comme Lancelot à Rigomer, prend un nouveau départ qui doit lui permettre de reconquérir son nom et de renouveler son image auprès de la communauté. Nous avons ainsi suivi le cheminement de Floriant, dont cette seconde quête est la réécriture de la première partie du roman, ainsi que celui de Lancelot, dont l'évolution plus symbolique se nourrit à la fois de références intertextuelles, comme le personnage de Perceval, et d'éléments mythiques, comme la descente sous terre. Il demeure que ces remèdes ne sont efficaces qu'un temps et qu'ils ne sauraient guérir définitivement le monde chevaleresque de ses excès. Ainsi, pour se prémunir de la rechute, nos auteurs extraient Floriant du monde des hommes, lui font rejoindre Morgane, et envoient Lancelot, sitôt revenu, parcourir encore une fois le royaume pour mener à bien une nouvelle quête.

Nommer, dans nos récits, c'est ainsi faire résonner dans le texte de nombreux échos permettant à une interprétation riche et originale de se développer, jouer de la versification et des nombreuses ressources de la langue médiévale, établir des ponts avec d'autres textes, d'autres temps, d'autres lieux. C'est aussi signifier l'essence d'un être, ce qui le rend unique, tout en donnant aux autres personnages le moyen de le désigner et par là même de se l'approprier un peu. C'est enfin donner corps à tout un univers et lui fournir de quoi vivre et s'accroître, se peupler et se mettre en mouvement. Le nom propre est au cœur de nombreux enjeux du récit : si son étude nous a permis d'éclairer notre compréhension de quelques romans, il y a fort à parier qu'elle soit aussi riche d'intérêt pour bien d'autres textes. Notre connaissance des œuvres médiévales gagnerait à ce que l'examen des noms propres s'étende à des corpus différents, comme les romans en prose par exemple, ou les textes appartement à d'autres matières que celle de Bretagne. L'observation systématique des manuscrits pourrait aussi enrichir la réflexion. La comparaison des noms propres dans plusieurs témoins d'un texte et l'étude de manuscrits plus riches et plus décorés que ceux de notre corpus ouvriraient

des pistes que nous n’avons pu explorer ici. Les observations recueillies lors de ces analyses, complémentaires de celles que nous faisons dans ce travail, contribueraient à faire évoluer des outils comme les index, ce qui pourrait à l’avenir faciliter et enrichir l’examen de plusieurs aspects des textes.

BIBLIOGRAPHIE

A. TEXTES À L'ÉTUDE

1. Éditions

Claris et Laris, Corinne Pierreville (éd.), Paris, Honoré Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 2007.

Claris et Laris, Corinne Pierreville (trad.), Paris, Honoré Champion, « Traductions des classiques français du Moyen Âge », 2007.

Cristal et Clarie, altfranzösischer Abenteuerroman des XIII, H. Breuer (éd.), Dresde, « Gesellschaft für romanische Literatur », 1915.

Floriant et Florete, Richard Trachsler et Annie Combes (éd. et trad.), Paris, Champion, « Champion classiques, Moyen Âge », 2003.

FROISSART, *Melyador, roman en vers de la fin du XIV^e^ siècle*, Nathalie Bragantini-Maillard (éd.), Michel Zink (préf.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2012, 2 t.

Les Merveilles de Rigomer, W. Förster et H. Breuer (éd.), Dresde, « Gesellschaft für romanische Literatur », 1908-1915, 2 t.

2. Manuscrits

Claris et Laris, BNF MS. Français 1447, f. 67ra- 256vb.

Cristal et Clarie, BNF Arsenal MS. 3516, f. 319va- 342vd.

Floriant et Florete, NYPL MS. De Ricci 122, f.1ra- 70ra.

FROISSART, *Melyador*, BNF MS. Français 12557, f.1ra- 225vb.

Les Merveilles de Rigomer, Chantilly MS. 472, f. 1ra -55vc.

B. AUTRES TEXTES

Ami et Amile, Peter F. Dembowski (éd.), Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 1969.

Âtre périlleux (L'), B. Woledge (éd.), Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 1935.

Aye d'Avignon, chanson de geste anonyme, S. J. Borg (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1967.

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieillard (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1998.

BÉROUL, *Le Roman de Tristan*, E. Muret (éd.), quatrième édition revue par L. M. Defourques, Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 1982.

BRUNETTO LATINI, *Tresor*, Pietro G. Beltrami, Sergio Vatteroni, Plinio Torri, Paolo Squillacioti (ed. et trad.), Turin, Giulio Einaudi, 2007.

Chanson de Guillaume (La), François Suard (éd. et trad.), Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 2008.

Chanson de Roland (La), Ian Short (éd. et trad.), Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1990.

Chevaliers as deus espees (Li), Ivey Robert Toombs (éd.), Lewiston, E. Mellen Press, 2006.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1994. Les textes sont respectivement édités et traduits par J.-M. Fritz (*Érec et Énide*), C. Méla et O. Collat, (*Cligès*), C. Méla (*Le Chevalier de la Charrette* et *Le Conte du Graal*), D.F. Hult, (*Le Chevalier au Lion*).

CHRÉTIEN DE TROYES (?), *Guillaume d'Angleterre*, Christine Ferlampin-Acher (éd. et trad.), Paris, Champion, « Champion classiques », 2007

Conte de Floire et Blanchefleur (Le), Jean-Luc Leclanche (éd. et trad.), Paris, Champion, « Champion Classiques », 2003.

Conte du Papegau (Le), Hélène Charpentier et Patricia Victorin (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004.

FROISSART, *Le Paradis d'Amour* et *L'Orloge amoureus*, Peter F. Dembowski (éd.), Genève, Droz, « Textes Littéraires français », 1986.

GEOFFROY DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, L. Mathey-Maille (trad.), Paris, Belles Lettres, « La roue à livres », 2013.

GIRART D'AMIENS, *Escanor*, Richard Trachsler (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1994, 2 t.

GIRAUD DE BARRI, *La Topographia Hibernica*, Jeanne-Marie Boivin (trad.), dans *L'Irlande au Moyen Âge, Giraud de Barri et la* Topographia Hibernica *(1188)*, Jeanne-Marie Boivin, Paris, Champion, 1993, p.147-285.

Gliglois, Marie-Luce Chênerie (éd.), Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 2003.

Gui de Nanteuil, James R. McCormack (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1970.

Guillaume de Palerne, Christine Ferlampin-Acher (trad.), Paris, Classiques Garnier, 2012.

ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, éd. et trad. internationale, Paris, Les Belles Lettres, « Auteurs Latins du Moyen Âge », à partir de 1981.

JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, J.-B. M. Roze (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 2 t.

JEAN BODEL, *La Chanson de Saisnes*, Annette Brasseur (éd.), Genève, Droz, 1989, 2 t.

Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle, Alexandre Micha (éd.), Genève, Droz, de 1972 à 1983, 9 t.

MARIE DE FRANCE, *Fables (Manuscrit Harlay 978)*, Nathalie Desgrugillers-Billard (éd.), Clermont-Ferrand, Éditions L'Instant Durable, 2007.

Mort le roi Artu (La), D. F. Hult (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2009.

Partonopeu de Blois, Olivier Collet et Pierre-Marie Joris (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2005.

Quête du Saint-Graal, Fanni Bogdanow (éd. et intro.), Anne Berrie (trad.), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2006.

RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, Michelle Szkilnik (éd. et trad.) Paris, Champion, « Champion classiques », 2004.

RÉGNIER-BOHLER Danielle (dir.), *La Légende arthurienne, Le Graal et la Table Ronde*, Paris, Laffont, 1989.

RENAUD DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, M. Perret (éd.), M. Perret et I. Weill (trad.), Paris, Champion, « Champion classiques », 2003.

Roman de Renart (Le), Armand Strubel avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998.

Roman de Thèbes (Le), Francine Mora-Lebrun (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1995.

ROUBAUD JACQUES, *Les Troubadours, Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971.

Le roman de Tristan *en prose*, Philippe Ménard (dir.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », de 1987 à 1997, 9 t.

C. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Études sur l'onomastique et le nom propre

a) Concernant le Moyen Âge

BECCHIA Cécile, CHAMBODUC DE SAINT PULGENT Diane, OUDIN Fanny (dir.), *L'Identité, Questes*, Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes, 24, Paris, 2012.

BECK Patrice, « Le nom protecteur », *La Protection spirituelle au Moyen Âge, Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 8, 2001, p. 165- 174.

BEECH George T., BOURIN Monique, CHAREILLE Pascal (dir.), *Personal Names Studies of Medieval Europe, Social Indentity and Familial Structures*, Kalamazoo, Western Michigan University, 2002.

BÉRIOU Nicole, BOUDET Jean-Patrice, ROSIER-CATACH Irène (dir.), *Le Pouvoir des mots au Moyen Âge : Études réunies*, Turnhout, Brepols, « Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge », 2014.

BILLY Pierre-Henri, « Nom propre et nom commun au Moyen Âge », *Nouvelle Revue d'Onomastique*, 25-26, 1995, p. 19- 36.

BLISS Jane, *Naming and Namelessness in Medieval Romance*, Cambridge, D.S. Brewer, 2008.

BLOCH Howard, *Étymologie et généalogie, Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Béatrice Bonne et Jean-Claude Bonne (trad.), Seuil, Paris, 1989.

BRUMBERG-CHAUMONT Julie, « Sémantiques du nom propre : sources anciennes et discussions médiévales à l'époque d'Abélard », *Histoire Épistémologie Langage*, 29- I, 2007, p. 137–166.

BURIDANT Claude, « Les paramètres de l'étymologie médiévale », Claude Buridant (dir.), *L'étymologie de l'Antiquité à la Renaissance, Lexique*, 14, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 11-56.

CHÊNERIE Marie-Luce, « L'anonymat de Lancelot du Lac dans les préludes d'une carrière héroïque », *Littératures*, 1984, 11, p.9-17.

- « Le thème du nom dans la carrière héroïque de Lancelot du Lac », *Littératures*, 12, 1985, p. 15-29.

COMBES Annie, « *L'Âtre périlleux* : cénotaphe d'un héros retrouvé », *Romania*, 113 :1-2, 1992-1995, p. 140- 174.

CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Brejoux (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

DRAGONETTI Roger, *La Vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, Paris, Seuil, « Connexions du champ freudien », 1980.

- *« La Musique et les lettres » : Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1986.
- *Le mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

ELFASSI Jacques, RIBÉMONT Bernard (dir.), *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII^e- XV^e s.), Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 16, 2008.

EMDEN (VAN) W. G., « André Moisan. — Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées », *Cahiers de civilisation médiévale*, 128, Octobre-décembre 1989, p. 375-380.

FARAL Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle, Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1983.

FONTAINE Jacques, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Études Augustiniennes, 1983, 3t.
- *Isidore de Séville : genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout, Brepols Publishers, 2000.

FONTAINE Jacques, PELLISTRANDI Christine, *L'Europe héritière de l'Espagne Wisigothique, Colloque international du C.N.R.S. tenu à la Fondation Singer-Polignac (Paris, 14-16 Mai 1990)*, Madrid, Casa de Velasquez, 1992.

FOULET Lucien, « *Sire*, *Messire* », *Romania*, 281 :1, 1950, p. 1-48 et p. 180-221.

Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne, Publications de l'Université de Tours :
- BOURIN Monique et CHAREILLE Pascal (dir.), t.1 : *Études d'anthroponymie médiévale*, 1989 ; t.2 : *Persistance du nom unique : le cas de la Bretagne. 1. L'anthroponymie des clercs. 2. Désignation et anthroponymie des femmes. Méthodes statistiques pour l'anthroponymie*, 1992 ; t.3 : *Enquêtes généalogiques et données prosopographiques*, 1995.
- BECK Patrice (dir.), t.4 : *Discours sur le nom : normes, usages, imaginaire (VI^e- XVI^e siècles)*, 1997, t.5 : *Lectures anthroponymiques : serfs et dépendants au Moyen Âge (VIII^e-XII^e siècles)*, 2002.

GILSON Etienne, *La Philosophie au Moyen Âge, Des origines patristiques à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Payot, « Bibliothèque historique », deuxième édition revue et augmentée, 1962.

GORDON Sarah E., « The Man With No Name: Identity in French Arthurian Verse Romance », *Arthuriana*, 18:2, 2008.

GRISAY Auguste, LAVIS Georges, DUBOIS-STASSE Micheline, *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*, Liège, Publications de l'institut de lexicologie française de l'université de Liège, 1969.

GUIETTE Robert, *Forme et senefiance*, Genève, Droz, 1978.

JEAY Madeleine, *Le Commerce des mots, L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e)*, Genève, Droz, 2006.
- *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale, « mult volentiers me numerai »*, Paris, Classiques Garnier, « Recherches littéraires médiévales », 2015.

JOLIVET Jean, *Abélard ou la philosophie dans le langage, Présentation, choix de textes, bibliographie*, Paris, Éditions du Cerf, « Vestigia », 1994.
- *Aspects de la pensée médiévale : Abélard. Doctrines du langage*, Paris, Vrin, 1987.

KELLY Douglas, « The Name Topos in the *Chevalier aux deux épées*", *"Por le soie amisté"*, *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Keith Busby, Catherine M. Jones (dir.), Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 2000, p. 257- 268.

LAGORGETTE Dominique, « *Avoir a non :* étude diachronique de quelques expressions qui prédiquent le nom », *LINX*, 32, 1995, p. 113- 132.

LIBERA (DE) Alain, *La querelle des universaux, de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Des Travaux », 1996.

- *La Philosophie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier cycle », 1993.

LIBERA (DE) Alain, ROSIER-CATACH Irène, « L'analyse de la référence dans la pensée linguistique médiévale », *Histoire des idées linguistiques*, Sylvain Auroux (dir.), t. 2 : *Le développement de la grammaire occidentale*, Liège, Pierre Mardaga, 1992, p. 127-158.

MADDOX Donald, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

MATHEY-MAILLE Laurence, « L'étymologie dans le *Roman de Rou* de Wace », *"De sens rassis". Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Faux Titre », 2005, p. 403-414.

- « La pratique de l'étymologie dans le *Roman de Brut* de Wace », *"Plaist vos oïr bone cançon vallant?" Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Dominique Boutet, Marie-Madeleine Castellani, Françoise Ferrand et Aimé Petit (dir.), Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1999, t. 2, p. 579- 586.

NITZE William A., WILLIAMS Harry F., *Arthurian names in the Perceval of Chrétien de Troyes, Analysis and Commentary*, *University of California Publications in Modern Philology*, vol. 38, 3, 1955, p. 265-298.

OBRY Vanessa, *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 », 2013.

PERRET Michèle, « Statut du nom propre dans *Le Bel Inconu* », *Le Chevalier et la merveille dans* Le Bel Inconnu *ou la beau jeu de Renaut*, Jean Dufournet (dir.), Paris, Champion, 1996, p. 91- 110.

PLET-NICOLAS Florence, *La Création du Monde, Les noms propres dans le roman de* Tristan en prose, Paris, Honoré Champion, 2007.

- « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *Romania*, 120, 3-4, 2002, p. 406-432.

Renommée (La), Médiévales, 24, 1993.

RIBARD Jacques, *Le Moyen Âge, Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, « Essais », 1984.

RIGOLOT François, *Poétique et onomastique, l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1977.

ROSIER-CATACH Irène, *La Parole comme acte, Sur la grammaire et la sémantique au XIII^e^ siècle*, Paris, Vrin, « Sic et Non », 1994.
- « La notion de partie du discours dans la grammaire spéculative », *Histoire Epistémologie Langage*, 3 :1, 1981, p. 49-62.
- « Les parties du discours aux confins des XI^e^-XII^e^ siècles », *Langages*, 92, 1988, p. 37-49.

ROUSSEL Claude, « La catégorie du personnage dans la littérature médiévale », *Le personnage dans les récits*, Yves Reuter (dir.), CRDP de Clermont-Ferrand, 1998, p. 11- 33.

STUFFERIN Christine, *Le nom, une clé de lecture (dans la littérature en vers et en prose de Chrétien de Troyes au* Perlesvaus*)*, thèse soutenue le 20 mai 2000 à l'Université de Rennes 2-Haute Bretagne.

b) Bibliographie générale sur le nom propre

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1970.

BAUDELLE Yves (dir.), *Onomastique romanesque*, *Narratologie*, 9, Paris, L'Harmattan, 2008.
- *Sémantique de l'onomastique romanesque*, thèse soutenue en 1989 à la Sorbonne nouvelle.

BÉNARD Johanne, LÉONARD Martine, NARDOUT-LAFARGE Elisabeth (dir.), *Les Noms du roman*, Actes du colloque « Nom propre et discours romanesque » tenu à Charlestown en mai 1992 au XXXIV^e^ congrès de l'Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens (A.P.F.U.C.C), Montréal, Publications d'Études françaises de l'Université de Montréal, « Paragraphes », 1994.

BROMBERGER Christian, « Pour une analyse anthropologique des noms de personnes », *Langages*, 66, 1982, p. 103-124.

BRUCKER Charles, *L'Étymologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1988.

BRUNET Guy, DARLU Pierre, ZEI Gianna (dir.), *Le Patronyme, histoire, anthropologie, société*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

CORBLIN Francis, « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, 54, 1983, p. 199- 212.

DAUZAT Albert, *Les Noms de personnes, origine et évolution. Prénoms, noms de famille, surnoms, pseudonymes*, quatrième édition, Paris, Librairie Delagrave, 1932.

DUPÂQUER Jacques, BIDEAU Alain, DUCREUX Marie-Elizabeth (dir.), *Le Prénom : mode et histoire. Les entretiens de Mahler 1980*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en sciences sociales, 1984.

ECO Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

- *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1979.

GARY-PRIEUR Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Linguistiques nouvelles », 1994.
- (dir.), *Syntaxe et sémantique des noms propres, Langue française*, 92, 1991.

Générateur Universel des Noms de Fiction : http://www.gunof.net

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points », 1982.

HAMON Philippe, *Le Personnel du roman, Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, « Titre courant », 1998.
- « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, 1972, 86-110.

ISSACHAROFF Michael, MADRID Lelia, « Nommer », *Littérature*, 97, 1995, p. 112- 125.

KLEIBER Georges, « Du nom propre non modifié au nom propre modifié : le cas de la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif », *Langue française*, 92, 1991, p. 82- 103.

JONASSON Kerstin, *Le Nom propre : constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, « Champs linguistiques », 1994.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, seconde édition, 1998.
- *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2007.
- « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, 85, 1992, p. 103- 111.

KRIPKE Saul, *La Logique des noms propres, Naming and Necessity*, Pierre Jacob et François Recanati (trad.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

LEFEBVRE-TEILLARD Anne, *Le nom, droit et histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Léviathan », 1990.

LÉONARD Martine, NARDOUT-LAFARGE Elisabeth (dir.), *Le Texte et le nom*, Montréal, XYZ Éditeur, « Documents », 1996.

LÉONARD-ROQUES Véronique (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage, Œuvres*, Vincent Debaene, Frédéric Keck, Marie Mauzé et Martin Rueff (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 555-875.

MOLINO Jean (dir.), *Nom propre (Le), Langages*, 66, 1982.

NICOLE Eugène, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, 54, 1983, p. 233-253.

NOAILLY Michèle (dir.), *Nom propre et nomination*, Actes du colloque de Brest, 21-24 avril 1994, Paris, Klincksieck, 1995.

PERRET Michèle, « Histoire, nomination, référence », *LINX, 32*, 1995, p. 173- 189.

WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette Supérieur, 1997.
- « Arbitraire du signe et nom propre », *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 7, 1988, p. 833-842.
- « Pour en finir avec le nom propre ? », *L'Information grammaticale*, 65, 1995, p. 3-11.

2. Études critiques sur la littérature

ADAMS Alison, « La conception de l'unité dans le roman médiéval en vers », *Studia Neophilologica*, 50, 1978, p. 101-102.

ALAMICHEL Marie-Françoise (dir.), *Le Personnage de Gauvain dans la littérature européenne du Moyen Âge*, Actes du colloque international des 6, 7 et 8 mars 2014 à l'Université Paris Est (Marne-la-Vallée), Amiens, Presses du « Centre d'Études Médiévales de Picardie », « Médiévales », 2015.

ARANDA Daniel, « Le lecteur dans le retour », *Poétique*, 128, novembre 2001, p. 409-419.
- « Usages esthétiques du retour des personnages », *Partages de la littérature, Partages de la fiction*, Jean Bessière et Philippe Roussin (dir.), Paris, Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2001, p. 147- 178.
- « Les retours hybrides de personnages. », *Poétique*, 139, mars 2004, p. 351-362.

ATANASSOV Stoyan, *L'idole inconnue, le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e^ siècle*, Orléans, Paradigme, « Medievalia », 2000.

AUBRIT Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1997

AURELL Martin, GÎRBEA Catalina (dir.), *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e^-XIV^e^siècles)*, Turnhout, Brepols, « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2010.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Retour des personnages et écriture du roman (XII-XIII siècles) », *Personnage et histoire littéraire*, Actes du colloque de Toulouse, 16/18 mai 1990, Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), Université de Toulouse-le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 13-22.
- « Retour et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII^e^ siècle », *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e^- XIII^e^ siècles)*, Orléans, Paradigme, « Varia », 1994, p. 469- 486.
- « Jeux de rimes et roman arthurien », *Romania*, 103 : 4, 1982, p. 550- 560.

BAUMGARTNER Emmanuèle, HARF-LANCNER Laurence (dir.), *Dire et penser le temps au Moyen Âge, Frontières de l'histoire et du roman*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

BÉLY Marie-Étiennette, VALETTE Jean-René (dir.), *Personne, personnage et transcendance aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999.

BOQUET Damien, NAGY Piroska (dir.), *Le sujet des émotions*, Paris, Beauchesne, 2009.
- *La chair des émotions*, *Médiévales*, 61, 2011.

BOUCHET Florence, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e^ et XV^e^ siècles : pratique, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008.
- « L'écriture androgyne : le travestissement dans *Le roman de Silence* », *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e^–XIII^e^ siècles)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, *Senefiance*, 47, 2001, p. 47-58.

BOUGET Hélène, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2011.

BOUSCHARAIN Anne, JAMES-RAOUL Danièle (dir.), *Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge-Renaissance)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidôlon », 2014.

BOUTET Dominique, *Formes littéraires et conscience historique, Aux origines de la littérature française, 1100-1250*, Paris, PUF, « Moyen Âge », 1999.
- « Au-delà et Autre Monde, interférences culturelles et modèles de l'imaginaire dans la littérature épique (XIII^e^ –XV^e^ siècles », *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher (dir.), Orléans, Paradigme, « Medievalia », 2002, p. 65-78.
- « Le comique arthurien », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 52, 2000, p. 323- 351.
- *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge » n°20, 1992.

BOUTET Dominique, CASTELLANI Marie-Madeleine, FERRAND Françoise et PETIT Aimé (dir.), *« Plaist vos oïr bone cançon vallant? » Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Lille, éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1999, 2 t.

BOUTET Dominique, STRUBEL Armand, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, Jacques Le Goff (préf.), 1979.

BRANDSMA Frank, LARRINGTON Carolyne, SAUNDERS Corinne (dir.), *Emotions in Medieval Arthurian Literature: Body, Mind, Voice*, Cambridge, Brewer, 2015.

BURIDANT Claude (dir.), *L'étymologie de l'Antiquité à la Renaissance*, *Lexique*, 14, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

BUSBY Keith, *Gauvain in old French literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980.
- *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 2002, 2 t.

BUSBY Keith, NIXON Terry, STONES Alison et WALTERS Lori J. (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

BUSCHINGER Danielle, HVILSHØJ Peter, *Héros épique et héros romanesque au Moyen Âge*, *Actes du colloque d'Amiens (mars 2004)*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, Université de Picardie –Jules Verne, 2004.

CARNÉ (DE) Damien, « Le carnaval des écus dans le *Tristan en prose* », *Revue des Langues Romanes*, 113, 2, 2009, p. 413–34.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *La passion du livre au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, « Histoire », 2008.

CAVALLO Guglielmo, CHARTIER Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, « Points », 2001.

CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante, Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

CERQUIGLINI- TOULET Jacqueline, *La Couleur de la mélancolie, la fréquentation des livres au XIV^e^ siècle (1300-1415)*, Paris, Hatier, 1993.

CHARDONNENS Noémie, *L'autre du même : emprunts et répétitions dans le* Roman de Perceforest, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 2015.

CHARPENTIER Hélène, « Un trait de syntaxe du récit épique : *es vos* dans Raoul de Cambrai », *L'Information Grammaticale*, 84, 2000, p. 19-23.

CHÊNERIE Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1986.
- « Sagremor encore… », *L'Œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française, Réminiscences, résurgences, et réécritures*, Claude Lachet (dir.), Paris, Champion, p. 59-72.

COMBES Annie, *Les Voies de l'aventure, Réécriture et composition romanesque dans le* Lancelot en prose, Paris, Honoré Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001.
- « L'emprise du vers dans les mises en prose romanesques (XIII^e^-XV^e^ siècles », *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux des XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Laurent Brun, Silvère Menegaldo, Anders Bengtsson et Dominique Boutet (dir.), Paris, Champion, 2015, p. 115-140.

COMBES Annie, SERRA Patrizia, TRACHSLER Richard, VIRDIS Maurizio (dir.), *Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013.

CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Actes du 31^e^ colloque du CUER MA 9, 10 et 11 mars 2006, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, « *Senefiance* », 53, 2007.

CONNOCHIE-BOURGNE Chantal, DOUCHET Sébastien (dir.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, « *Senefiance* », 58, 2012.

DEMAULES Mireille (dir.), *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e^ siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014.
- *La Corne et l'Ivoire, Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2010.

DELCOURT Denyse, *L'éthique du changement dans le roman français du XII^e siècle*, Genève, Droz, 1990.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2003.

- « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 2011, p. 258-294.

FERLAMPIN-ACHER Christine, HÜE Denis (dir.), *Enfances arthuriennes*, Actes du colloque de Rennes de 2003, Orléans, Paradigme, 2006.

- *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne : actes du 3e colloque arthurien organisé à l'université de Haute-Bretagne, 13-14 octobre 2005*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

FREEMAN-REGALADO Nancy, « Tristan and Renart : two tricksters », *L'Esprit Créateur*, 16, 1976, p. 30-38.

FRITZ Jean-Marie, *Les Discours du fou au Moyen Âge, XII^e- XIII^e siècles*, Paris, PUF,1992.

GALLAIS Pierre, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 7, 1964, p. 479 -493 et 13, 1970, p. 333-347.

GEORGES Alban, *Tristan de Nanteuil, Écriture et imaginaire épiques au XIV^e siècle*, Paris, Droz, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2006.

GÎRBEA Catalina, HABLOT Laurent, RADULESCU Raluca Laria (dir.), *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e-XV^e siècles)*, Actes du colloque tenu à Poitiers les 17 et 18 novembre 2011, Turnhout, Brepols, « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2014.

GONTERO Valérie, *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.

GRIMM Reinhold, JAUSS Hans Robert, KÖHLER Erich (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1984.

GUENÉE Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2011.

GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers, XII^e-XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1992.

GUIETTE Robert, « *Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant* », *Romania*, 88, 1967, p. 1-12.

HARF-LANCNER Laurence, *Les fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.

JAMES-RAOUL Danièle, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1997.
- *Chrétien de Troyes, La Griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.

JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Théorie des genres*, Gérard Genette (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 38-76.

KAPPLER Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.

KIBLER William (dir.), *L'Héritage de Chrétien de Troyes*, *Cahiers de Recherches Médiévales*, 14, 2007.

KÖLHER Erich, *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Jacques Le Goff (préf.), Éliane Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, 1956.

LECHAT Didier, « *Dire par fiction* », *Métamorphose du* je *chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, « Études christiniennes », 2005.

LE GOFF Jacques, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999.

LE NAN Frédérique, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250), Du lexique ou motif*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2002.

LOOMIS Roger Sherman, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, New York, Columbia University Press, 1927.
- *Arthurian Tradition And Chrétien De Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949.
- *The Development of Arthurian Romance*, Londres, Hutchinson University Library, 1963.

MACHTA Insaf, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, Samir Marzouki (pref.), Paris, Champion, 2010.

MARCHELLO-NIZIA Christiane, « La forme-vers et la forme-prose : leurs langues spécifiques, leurs contraintes propres », *Perspectives médiévales*, 3, 1977, p. 35-42.
- « Ponctuation et "unités de lecture" dans les manuscrits médiévaux, ou : je ponctue, tu lis, il théorise. », *Grammaires du texte médiéval*, *Langue française*, 40, 1978, p. 32-44.

MARNETTE Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1988.

MASSON André, *L'Allégorie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1974.

MÉNARD Philippe, « Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, 1967, p. 375-401.

MICHA Alexandre, « Temps et conscience chez Chrétien de Troyes », *De la chanson de geste au roman, Études de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègues*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1976, p. 115-122.

MILLAND- BOVE Bénédicte, *La demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006.

MILCENT-LAWSON Sophie, LECOLLE Michelle, MICHEL Raymond (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013.

MOOS (VON) Peter, *Entre histoire et littérature, communication et culture au Moyen Âge*, Florence SISMEL – Edizioni del Galluzo, 2005.

MORAN Patrick, *Lectures cycliques, Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2014.

NITZE William A., « The character of Gauvain in the romances of Chrétien de Troyes », *Modern Philology*, 1952-1953, p. 219- 225.

OPPERMANN Evelyne, « Les présentatifs "ez (vos)" et "veez/vez + ci/la" en ancien français », *Le français face aux défis actuels : Histoire, langue et culture*. Congrès international de linguistique française, Juin 2004, Grenade, Espagne, organisé par Javier Suso Lopez & Rodrigo Lopez Carillo, Université de Grenade, 2004, p. 229-239.

PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.
- *Les Armoiries, Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fascicule 20, Turnhout, Brepols, 1976.
- *Traité d'héraldique*, seconde édition revue et augmentée, Paris, Picard Éditeur, 1993.
- *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2004.
- *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.
- *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2006.
- *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013.
- « La forêt médiévale, un univers symbolique », *Le Château, la Chasse, La Forêt*, A. Chastel (dir.), Éditions Sud Ouest, 1990, p. 81- 98.

PAYEN Jean-Charles, « La destruction des mythes courtois dans le roman arthurien : la femme dans le roman en vers après Chrétien de Troyes », *Revue des Langes Romanes*, 73, 1969, p. 213-228.

PAVEL Thomas G., *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988.

PÉREZ-JEAN Brigitte, « L'allégorie « autrement dit » », *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel- Lojkine (dir.), Paris, Champion, 2004, p. 13-20.

PERRET Michèle, « Ancien français : quelques spécificités d'une énonciation *in praesentia* », *Langue française, Énonciation et pragmatique : approche diachronique*, 149, 2006, p. 16-30.

POIRION Daniel (dir.), *Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge*, *Littérature*, 41, février 1981.

- « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 40, 1988, p. 111-127.

POMEL Fabienne, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2001.

RAVIER Xavier, ZINK Michel (dir.), *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge. Actes du colloque de Toulouse, janvier 1986*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987.

RIBÉMONT Bernard, *La « Renaissance » du XII^e^ siècle et l'Encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2002.

RICHARD Adeline, *Amour et Passe-Amour. Lancelot-Guenièvre, Tristan-Yseut dans le* Lancelot *en prose et le* Tristan *en prose*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.
- « Personnage et transfictionnalité », *La fabrique du personnage*, Françoise Lavocat, Claude Murcia, Régis Salado (dir.), Paris, Champion, 2007, p. 269-286.

SCHMOLKE-HASSELMANN Beate, *The Evolution of Arthurian Romance, The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, Margaret et Roger Middleton (trad.), Cambridge University Press, 1998.

SERP Claire, *Identité, filiation et parenté dans les romans du Graal en prose*, Turnhout, Brepols, « Histoire de famille. La parenté au Moyen Âge », 2015.

STANESCO Michel, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, « Lettres sup. », 1998.
- *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, Leyde, E. J. Brill, 1988.

STRUBEL Armand, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, « Outils de synthèse », 2002.

SUARD François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e^ – XV^e^ siècle)*, Paris, Champion, 2011.

TRACHSLER Richard, *Disjointures – Conjointures, Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Gottingen, Tubingen und Basel, « Romanica Helvetica », 2000.
- *Les romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Paris, Memini, 1997.

VIERNE Simone, *Rite, Roman, initiation*, seconde édition revue et augmentée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, « fac. », 2000.
- *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

WALTER Philippe, *La Mémoire du temps, Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à* La Mort Artu, Paris, Champion, 1989.
- *Mythologie chrétienne, Fêtes rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, deuxième édition revue et complétée, 2005.
- *Le* Bel Inconnu *de Renaut de Beaujeu, Rite, mythe et roman*, Paris, PUF, 1996.

WÉBER Édouard-Henri, *La Personne humaine au XIII^e siècle, l'avènement chez les maîtres parisiens de l'acception moderne de l'homme,* Paris, Vrin, 1991.

WOLF-BONVIN Romaine, Textus, *de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998.

WOLFZETTEL Friedrich, « Temps et histoire dans la littérature arthurienne », *BBSIA*, 2002, p. 362- 384.

ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, « Points », 2000.
- *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.
- *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, « Poétique », 1993.
- *La Lettre et la voix, De la « littérature » médiévale,* Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

3. Études sur les textes du corpus

a) *Claris et Laris*

BUSBY Keith, « "Plus acesmez qu'une popine": male cross-dressing in medieval French narrative », *Gender Transgressions: Crossing the Normative Boundary in Old French Literature*, Karen J. Taylor (dir.), New York et London, Garland, 1998, p. 45-59.

DALENS-MAREKOVIC Delphine, « Le Motif du héros travesti dans le roman arthurien », 22^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne, Rennes, 2008, Actes réunis et publiés en ligne par Denis Hüe, Anne Delamaire, et Christine Ferlampin-Acher, consultés à l'adresse http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/marekovic.pdf, le 02/05/14.

KELLY Douglas, « Multiple quests in French verse romance: *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », *L'esprit créateur*, 9, 1969, p. 257-266.
- « *Tout li sens du monde* dans *Claris et Laris* », *Romance Philology*, 36:3, 1982-1983, p. 406-417.

PIERREVILLE Corinne, *"Claris et Laris", somme romanesque du XIII^e siècle*, Paris, Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 37, 2008.
- « De la lettre au roman. Lecture, écriture et réécriture dans *Claris et Laris* », *La Lettre et les Lettres*, Cours de Séminaires 2003-2006, publication du CEDIC, 27, 2006, p. 37-63.
- « *Claris et Laris :* les prisons du roman arthurien », *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen Âge*, Jean-Marie Fritz et Silvère Menegaldo (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2012, p. 49-57.

- « *Plaisance* et *outrance*. Les tournois dans *Claris et Laris* », *Le Tournoi au Moyen Âge*, Nicole Gonthier (dir.), Cahiers du Centre d'Histoire Médiévale, 2, 2003, p. 31-43.

SHCHERBAKOVA Olga, « La question des sources multiples : le cas de *Claris et Laris*, roman arthurien du XIII^{e} siècle », *Lieux de mémoire antiques et médiévaux, Texte, image, histoire : la question des sources*, Bernard Andenmatten, Panayota Badinou, Michel E. Fuchs, Jean-Claude Mühlethaler (dir.), BSN Press, 2012, p. 293 -317.
- « De la courtoisie à la pédagogie : Gauvain dans *Claris et Laris*, roman arthurien du XIII^{e} siècle », *Le Personnage de Gauvain dans la littérature européenne du Moyen Âge*, Marie-Françoise Alamichel (dir.), Actes du colloque international des 6, 7 et 8 mars 2014 à l'Université Paris Est (Marne-la-Vallée), Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de Picardie, « Médiévales », 2015, p. 137-152.

b) *Cristal et Clarie*

BUSBY Keith, « *Cristal et Clarie*, a novel romance? », *Convention and Innovation in Literature*, Theo D'Haen, Rainer Grübel et Helmuth Lethen (dir.), Amsterdam and Philadelphia, Benjamins, 1989, p. 77-103.

DUBOST Francis, « La fontaine du diable dans le roman de *Cristal et Clarie* », *Sources et fontaines du Moyen Âge à l'âge baroque*, Paris, Champion, 1998, p. 139-157.

ELEY Penny, HANLEY Catherine, LONGTIN Mario, SIMONS Penny, « *Cristal et Clarie* and a lost manuscript of *Partonopeus de Blois* », *Romania*, 121:3-4, 2003, p. 329-347.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « *Cristal et Clarie* et *Perceforest*: un problème de taille, du petit chevalier au Bossu de Suave », *"Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees". Hommage à Francis Dubost*, Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette (dir.), Paris, Champion, 2005, p. 225-245.
- « Deux reprises de la douloureuse garde du *Lancelot en prose*: la clef dans *Cristal et Clarie* et *Perceforest* », *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, Fabienne Pomel (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2006, p. 175-192.
- « Sebille prophétesse et maternelle : du monde antique au monde arthurien dans *Perceforest* », *La sibylle, parole et représentation*, Monique Bouquet et Françoise Morzadec (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 211- 226.
- « Daphné dans les textes français du Moyen Âge : des amours réticentes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 58, 2006, p. 291-308.

GINGRAS Francis, « Réécriture, collages et bricolages dans *Cristal et Clarie* et *Biausdous* de Robert de Blois », *Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*, Annie Combes, Patrizia Serra, Richard Trachsler, Maurizio Virdis (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013, p. 93-106.

GUGGENBÜHL Claudia, *Recherches sur la composition et la structure du ms. Arsenal 3516*, Bern, Francke, « Romanica Helvetica », 1998.

HALÀSZ Katalin, « Aventure arthurienne en dehors de Bretagne », *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke et Werner Verbeke (dir.), Louvain, Leuven University Press, t. 2, 1991, p.155- 163.

LOUISON Lydie, « Crimes et châtiments dans le « bas pays » de *Cristal et Clarie* », *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, Philippe Haugeard et Muriel Ott (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Esprit des lois, Esprit des Lettres », p.169- 184.

NOTZ Marie-Françoise, « Les fées dans le roman de *Cristal et Clarie* », *Die Welt des Feen im Mittelalter*, Greifswald, Reineke, 1994, p. 125-134.

TONIUTTI Géraldine, *Pour une poétique de l'implicitation*, Cristal et Clarie *ou l'art de faire du neuf avec de l'ancien*, Université de Lausanne, Archipels, 2014.
- « De *Partonopeu de Blois* à *Cristal et Clarie* ou la réécriture *implicitée* d'une rencontre amoureuse », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 27, 2004 :1, p. 260-285.
- « *La flors de chevalerie* : Gauvain et Cristal, deux chevaliers exemplaires », *Le Personnage de Gauvain dans la littérature européenne du Moyen Âge*, Marie-Françoise Alamichel (dir.), Actes du colloque international des 6, 7 et 8 mars 2014 à l'Université Paris Est (Marne-la-Vallée), Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de Picardie, « Médiévales », 2015, p. 153-170.
- « Aux frontières du monde arthurien : *Cristal et Clarie* entre intertextualité et intergénéricité », XXIV[e] Congrès de la Société Internationale Arthurienne, du 20 au 27 juillet 2014, Université de Bucarest.

c) *Floriant et Florete*

BOUCHET Florence, « Les éléments épiques dans *Floriant et Florete* », *"Plaist vos oïr bone cançon vallant?" Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Dominique Boutet, Marie-Madeleine Castellani, Françoise Ferrand et Aimé Petit (dir.), Lille, éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1999, t. 1, p. 87-99.

PARIS Gaston, « La Sicile dans la littérature française du Moyen Âge », *Romania*, 5, 1876, p. 108-113.

RUGGERO Ruggieri M., « Morgain la fée en Italie : un personnage et un mirage », *BBSIA*, 1966, p. 170-171.

STURM-MADDOX Sara, « The Arthurian Romance in Sicily : *Floriant et Florete* », *Conjointure arthurienne. Actes de la "Classe d'excellence" de la Chaire Francqui 1998, Liège, 20 février 1998*, Juliette Dor (dir.), Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2000, p. 95-107.
- « Arthurian Evasions: the End(s) of Fiction in *Floriant et Florete* », *Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Keith Busby et Catherine M. Jones (dir.), Amsterdam et Atlanta, Rodopi, « Faux Titre », 2000, p. 475-489.

d) *Melyador*

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Écosse et Écossais : l'entrelacs de la fiction et de l'histoire dans les *Chroniques* et le *Méliador* de Froissart », *L'image de l'autre européen. XV[e]–XVIII[e] siècles*, J. Dufournet, A. C. Fiorato et A. Redondo (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 11-21 et 53-55.

BOIVIN Jeanne-Marie, « L'Irlande et les Irlandais dans l'œuvre de Froissart : métamorphoses d'un mythe », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, J.-C. Aubailly *et al*. (dir.), Paris, Champion, t. 1, 1993, p. 227-241.

- « Le mythe irlandais dans la littérature du Moyen Âge », *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet (dir.), Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1988, p. 137-154.

BOUCHET Florence, « Froissart et la matière de Bretagne : une écriture "déceptive" », *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke et Werner Verbeke (dir.), Louvain, Leuven University Press, 1991, t. 2, p. 367-375.

- « Les "signes" de l'amour: stratégies sémiotiques de la déclaration amoureuse dans le *Meliador* de Froissart », *Bien dire et bien aprandre*, 15, 1997, p. 167-178.
- « Rhétorique de l'héraldique dans le roman arthurien tardif. Le *Meliador* de Froissart et le *Livre du Cuer d'Amours espris* de René d'Anjou », *Romania*, 116, 1998, p. 239-255.
- « Camel de Camois, anti-héros problématique », *Façonner son personnage au Moyen Âge. Actes du 31e Colloque du CUER MA, 9, 10 et 11 mars 2006*, Chantal Connochie-Bourgne (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « *Senefiance* », 53, 2007, p. 67-75.

BRAGANTINI-MAILLARD Nathalie, « Pour un changement de perspective sur la construction de *Melyador* de Jean Froissart », *Romania*, 126:1-2, 2008, p. 145-173.

- « Réflexions sur l'intérêt lexicologique, philologique et stylistique de l'étude lexicale de *Melyador* de Jean Froissart », *Actes du colloque « L'édition de sources manuscrites: enjeux, problématiques et traitement de la source », Montréal, 10 avril 2009, Le manuscrit*, 2010.
- « L'écriture des interventions narratoriales dans *Melyador* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 19, 2010, p. 423-464.
- « Les tournois de *Melyador*, ou l'originalité d'une stéréotypie stylisée », *Le moyen français*, 68, 2011, p. 1-22.
- « Les *je*ux du narrateur dans *Melyador* : de l'écriture en trompe-l'œil aux stratégies de l'identification ludique », *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIVe et XVe siècles*, Laurent Brun, Silvère Menegaldo, Anders Bengtsson, Dominique Boutet (dir.), Paris, Champion, 2015, p. 141-162.

BRAGANTINI-MAILLARD Nathalie, DENOYELLE Corinne, « Les dialogues dans *Melyador* », *Romania*, 129, 1-2, 2011, p. 83-128. Puis dans *Romania*, 129, 3-4, 2011, p. 393-427.

CASTELLANI Marie-Madeleine, HERBIN Jean-Charles (dir.), *Jehan Froissart*, actes du colloque international tenu à Lille 3- Valenciennes le 30 septembre et le Ier octobre 2004, numéro spécial de *Perspectives médiévales*, mars 2006. Voir notamment Silvère Menegaldo, « Amateurs et professionnels : la composition poétique selon le *Meliador* et les *dits* de Jean Froissart », p. 179- 201.

COOLPUT (VAN) Colette-Anne, « Autoportraits de héros », *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Keith Busby et Norris J. Lacy (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1994, p. 97-111.

COOLPUT (VAN) Colette-Anne, VANDENBROECK Paul, « Art et littérature: sur la description de quelques toiles peintes dans deux textes hennuyers du XIV[e] siècle », *Revue du Nord*, 73, 1991, p. 5-31.

DELOGU Daisy, « Armes, amours, écriture. Figures de l'écrivain dans le *Méliador* de Jean Froissart », *Médiévales*, 41, 2001, p. 133-148.

DEMBOWSKI Peter F., « *Meliador* de Jean Froissart, son importance littéraire: le vrai dans la fiction », *Études françaises*, 32:1, 1996, p. 7-19.

DESCHAUX Robert, « Le monde arthurien dans le *Meliador* de Froissart », *Marche romane*, 30, 1980, p. 63-67.

DIVERRES Armel Hugh, « Froissart's *Meliador* and Edward III's Policy towards Scotland », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, t.2, p. 1399-1409.
- « Les aventures galloises dans *Meliador* de Froissart », *Marche romane*, 30, 1980, p. 73-79.
- « The geography of Britain in Froissart's *Meliador* », *Medieval Miscellany Presented to Eugene Vinaver*, Manchester, Manchester University Press, 1965, p. 97-112.
- « The Irish adventures in Froissart's *Meliador* », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t.1, p. 235-251.

FASSEUR Valérie (dir.), *Froissart à la cour de Béarn, L'écrivain, les arts et le pouvoir*, Turnhout, Brepols, « Texte, Codex et Contexte », 2009.

HARF-LANCNER Laurence, « La chasse au blanc cerf dans le *Méliador* : Froissart et le mythe d'Actéon », *Marche romane*, 30, 1980, p. 143-152.

HUOT Sylvia, « Unruly bodies, unspeakable acts : Pierre de Béarn, Camel de Camois, and Actaeon in the writings of Jean Froissart », *Exemplaria*, 14, 2002, p. 79-98.

KIBLER William W., « Sagremor dans le *Méliador* de Froissart », *« Si a parlé par moult ruiste vertu ». Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Jean Dufournet (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 307-311.

LACASSAGNE Miren, « De l'*ordenance* du *Meliador* de Jean Froissart à la lecture du *Livre de Chevalerie* de Geoffroy de Charny, traité de l'Ordre de l'Étoile », *L'œuvre littéraire au Moyen Âge aux yeux de l'historien et du philologue*, Ludmilla Evdokimova et Victoria Smirnova (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014, p. 145-165.

LODS Jeanne, « Amour de regard et amour de renommée dans le *Méliador* de Froissart», *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 32, 1980, p. 231-249.
- « Les poésies de Wenceslas et le *Méliador* de Froissart », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, Professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis. Tome I*, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 205-216.

MALFAIT-DOHET Monique, « “Biel et grant esploit d’armes” (v. 12770) dans le *Meliador* de Froissart », *Le Monde des héros dans la culture médiévale*, Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok (dir.), Greifswald, Reineke, 1994, p. 171-180.

TAYLOR Jane, « The lyric insertion: towards a functional model », *Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986*, Keith Busby et Erik Kooper (dir.), Amsterdam/Philadelphie, Benjamins, 1990, p. 539-548.

WOLFZETTEL Friedrich, « La "modernité" du *Meliador* de Froissart: plaidoyer pour une revalorisation historique du dernier roman arthurien en vers », *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*, Gilbert Tournoy, Willy Van Hoecke et Werner Verbeke (dir.), Louvain, Leuven University Press, 1991, t.2, p. 376-387.

ZINK Michel, « Agamanor peintre dans *Meliador* de Froissart », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 31, 1979, p. 316-317.
- « Froissart et la nuit du chasseur », *Poétique*, 11, 1980, p. 60-77.
- « Les toiles d'Agamanor et les fresques de Lancelot », *Littérature*, 38, 1980, p. 43-61.
- *Froissart et le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- « *Meliador* and the inception of a new poetic sensibility », *Froissart Across the Genres*, Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (dir.), Gainesville, University Press of Florida, 1998, p. 155-175.

ZINK Michel, BOMBARDE Odile (dir.), *Froissart dans sa forge*, colloque réuni à Paris, du 4 au 6 novembre 2004, Paris, AIBL, 2006.

e) *Les Merveilles de Rigomer*

ARSENEAU Isabelle, « Lancelot échevelé: la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Chantale Connochie-Bourgne (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « *Senefiance* », 50, 2004, p. 9-21.

BOIVIN Jeanne-Marie, « Le mythe irlandais dans la littérature du Moyen Âge », *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet (dir.), Paris, École normale supérieure de jeunes filles, « Collection de l'École normale supérieure de jeunes filles », 1988, p. 137-154.

BOUTET Dominique, « Hospitalités étranges dans *Jaufré* et *Les Merveilles de Rigomer*, *Littérales*, 27, 2000, p. 193-205.
- « *Merveilles de Rigomer* », *Dictionnaires des Littératures*, Bordas, 1984, p. 1934.

BUSBY Keith, « Diverging traditions of Gauvain in some of the later Old French verse romances », *Gawain: A Casebook*, Keith Busby et Raymond H. Thompson (dir.), New York /Londres, Routledge, 2006, p. 139-155.

CARAPEZZA Francesco, « Le fragment de Turin de *Rigomer*. Nouvelles perspectives », *Romania*, 119, 2001, p. 76-112.

CHÊNERIE Marie-Luce, « Un recueil arthurien de contes populaires au XIII^{e} siècle: les *Merveilles de Rigomer* », *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge. Actes du*

colloque de Toulouse, janvier 1986, Michel Zink et Xavier Ravier (dir.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 39-49.

FERLAMPIN-ACHER Christine, « La Table Ronde dans *Les Merveilles de Rigomer* », *Cahiers de Recherches Médiévales, La Table Ronde après Chrétien de Troyes*, 2007, t. 14, p. 49-59

GINGRAS Francis, « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII[e] siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des langues romanes*, 110:1, 2006, p. 77-97.
- « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII[e] siècle (Chantilly, Condé 472) », *Études françaises*, 42 -1, 2006, p. 13-38.

GROSSEL Marie-Geneviève, « Entre féerie et magie : la *Merveille* dans *Rigomer* », *Die Welt der Feen im mittelalter – Le monde des fées dans la culture médiévale*, II[e] Congrès du Mont Saint-Michel (31 Oct. – 1[er] Nov. 1994), Danielle Buschinger et Wolgang Spiework (dir.), Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie – Amiens, Reineke –Verlag Greifswald, 1994, p. 81- 101.

KELLY Douglas, « Multiple quests in French verse romance: *Merveilles de Rigomer* and *Claris et Laris* », *L'esprit créateur*, 9, 1969, p. 257-266.

KIBLER William W., « Sagremor in the Arthurian Verse Romances », *"Por le soie amisté"*, *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Keith Busby, Catherine M. Jones (dir.), Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 2000, p. 283-292.

LATIMIER-IONOFF Adeline, « *Les Merveilles de Rigomer* : un "conte ridicule" ? », *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Margarida Madureira, Carlos Clamote Carreto, Ana Paiva Morais (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016.
- « Gauvain dans *Les Merveilles de Rigomer* : définitions de la mesure dans un roman arthurien tardif », *Le Personnage de Gauvain dans la littérature européenne du Moyen Âge*, Marie-Françoise Alamichel (dir.), Actes du colloque international des 6, 7 et 8 mars 2014 à l'Université Paris Est (Marne-la-Vallée), Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de Picardie, « Médiévales », 2015, p. 187-198.
- « Lancelot vers *Rigomer* : du renom à l'oubli de soi », XXIV[e] Congrès de la Société Internationale Arthurienne, Université de Bucarest, 20- 27 juillet 2014. (Texte remis).

LECCO Margherita, *Le Meraviglie di Rigomer (Les Merveilles de Rigomer) : Tradizione manoscrita e tradizione narrativa*, Allessandria, Edizioni dell'Orso, « Studi e Ricerche », 2013.

MULLALY Evelyn, « The Irish topography of two Arthurian romances *: Durmart le Galois* and *Les Merveilles de Rigomer* », *Ireland, England, And the Continent in the Middle Ages and Beyond: Essays in Memory of a Turbulent Friar, F. X. Martin O.S.A.*, Howard B. Clarke et J.R.S. Phillips (dir.), Dublin, College Dublin Press, 2006, p. 88- 104.

NOBLE Peter S., « Le comique dans les *Merveilles de Rigomer* et *Hunbaut* », *Comedy in Arturian Literature, Arthurian Literature*, 19, 2002, p. 77- 86.
- « The Role of Lorie in *Les Merveilles de Rigomer* », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 1996, vol. XLVIII, p. 283- 290.

NORRIS Lacy J., « Les *Merveilles de Rigomer* and the esthetics of Post-Chrétien Romance », *The Arthurian Yearbook*, 3, 1993, p. 75- 90.
- « On Armor and Identity : Chrétien and Beyond », *De sens rassis: Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen (dir.), New York, Rodopi, 2005, p. 365- 374.

O'SULLIVAN Daniel, « *Les Merveilles de Rigomer*'s apocalyptic geography », *Medieval perspectives*, 12, 1997, p. 110-122.

THOMAS Neil E., « The Secularisation of Myth : *Les Merveilles de Rigomer* As a Contrafactura of the French Grail Romances », *Myth and its Legacy in European Literature*, Neil Thomas et Françoise Le Saux (dir.), Durham, University of Durham Press, 1996, p. 159-169.

TRACHSLER Richard, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans *Les merveilles de Rigomer* », *Vox romanica*, 52, 1993, p. 180-193.

VESCE Thomas Eugene, « Celtic material in *Les Merveilles de Rigomer* », *Romance Notes*, 11:3, 1970, p. 640-646.

WALTERS Lori J., « Chantilly Ms. 472 as a cyclic work », *Cyclification: The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn et Orlanda S. H. Lie (dir.), Amsterdam, Royal Academy of Arts and Sciences, 1992, p. 135-139.
- « The formation of a Gauvain cycle in Chantilly manuscript 472 », *Neophilologus*, 78:1, 1994, p. 29-43.
- « Parody and moral allegory in Chantilly MS 472 », *MLN*, 113:4, 1998, p. 937-950.
- « Dé-membrer pour remembrer. L'œuvre chrétienne dans le ms. Chantilly 472 », *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Milena Mikhaïlova (dir.), Orléans, Paradigme, « Medievalia », 55, 2005, p. 253-281.
- « The King's Example : Arthur, Gauvain, and Lancelot in *Rigomer* and Chantilly, Musée Condé 472 (anc. 626)", *De sens rassis: Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen (dir.), New York, Rodopi, 2005, p. 699- 717.

4. Index, usuels, grammaires générales

Arthurian Fiction in Medieval Europe, http://www.arthurianfiction.org

Base numérique Garnier Classiques: www.classiques-garnier.com

BRUCE Christopher W., *The Arthurian Name Dictionary*, New York/ Londres, Garland, 1999.

BURIDANT Claude, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, Sedes, 2000.

Dictionnaire du Moyen Français en ligne: http://www.atilf.fr/dmf/

FLÛTRE Louis-Ferdinand, *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, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1962.

GODEFROY Frédérique, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, Vieweg, 1881, 10 t.

JOLY Geneviève, *Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998.

MÉNARD Philippe, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Éditions Bière, « Études médiévales », 1988.

MOIGNET Gérard, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 2002.

MOISAN André, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 173, 1986, 5 t.

MORLET Marie-Thérèse, *Les Noms de personnes sur le territoire de l'ancienne Gaule*, Paris, Éditions du CNRS, t.1: *Les noms issus du germanique continental et les créations gallo-germaniques*, 1968 ; t.2 : *Les Noms latins ou transmis par le latin*, 1972 ; t.3 : *Les Noms de personne contenus dans les noms de lieux*, 1985.

WARTBURG (VON) Walther, *Französisches Etymologisches*, Bâle, Zbinden, 1966.

WEST G. D., *An index of proper names in French Arthurian verse romances, 1150-1300*, Toronto, University of Toronto Press, 1969.
- *An index of proper names in French Arthurian prose romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1978.

ZINK Gaston, *Morphologie du français médiéval*, cinquième édition, Paris, Presses Universitaires de France, « Linguistique nouvelle », 2000.

ANNEXE A : REMARQUES SUR LES INDEX CONSULTÉS

Les index sont des outils habituels du chercheur. Leur consultation lors de cette recherche et le constat que des divergences apparaissent entre les différentes tables, ont entraîné quelques réflexions à leur sujet que nous préférons placer en annexe. Deux types d'index ont été utilisés dans le cadre de cette recherche : ceux qui figurent dans les éditions des textes étudiés et qui ne concernent que l'œuvre, et les tables composées à partir d'un plus vaste corpus. Tous ces index suivent des règles de présentation similaires et donnent le nom propre suivi des références des textes ou des passages où il peut être trouvé et d'une brève présentation du référent. N'apparaissent dans les index que nous avons consultés que les référents nommés dans le texte[1].

Index des éditions

Les index accompagnant les œuvres étudiées sont constitués d'une seule table où sont réunis tous les types de noms, en général sans distinction. Seul l'index de *Claris et Laris* discrimine certains noms en faisant apparaître en caractère gras les entrées des anthroponymes. D'un index à l'autre, les informations sélectionnées par les éditeurs des textes varient légèrement. Voici rassemblés en un tableau les renseignements fournis par les index des éditions des différents romans du corpus :

	Floriant et Florete	*Melyador*	*Claris et Laris*	*Cristal et Clarie*	*Les Merveilles de Rigomer*
Présentation étoffée des référents : - Les liens avec les autres référents du récit sont précisés - Les différents rôles tenus dans le récit sont précisés	x x au fil des références, avec mention des vers pour chacun des rôles identifiés	x x	x x	x x	x x
Tous les types de noms propres sont pris en compte	Dates/ fêtes exclues	x	Allégories, Dieu exclus	x	x
Relevé exhaustif des occurrences	x sauf pour 3 perso très fréquents.	x sauf pour les noms les plus fréquents	x sauf pour les noms les plus fréquents,	x	x

[1] D'autres, l'index du *Lancelot en prose* d'Alexandre Micha par exemple, choisissent de mentionner également les personnages anonymes. Voir *Lancelot, Roman en prose du XIII^e siècle*, Alexandre Micha (éd.), Paris-Genève, Droz, 1983, t.IX : *Index des Noms propres et des Anonymes. Index des Thèmes, des Motifs et des Situations. Glossaire. Notes complémentaires. Errata.*

	Compte total des occurrences précisé entre parenthèses.		relevé des expansions du nom en revanche toujours exhaustif		
Les variantes graphiques des noms sont prises en compte (en plus de celles engendrées par la flexion)	x La ref. du vers n'est pas donnée	x La ref. du vers n'est pas donnée	x La ref. du vers n'est pas donnée	x La ref. du vers n'est pas donnée	x avec ref. du vers
Les expressions concurrentes du nom propre employées dans le récit sont prises en compte (périphrases)	x	x à la fois dans le relevé concernant le nom propre, et comme entrée dans l'index			
Les expansions du nom propre sont prises en compte			x Avec ref. du vers à chaque fois		

Les divergences qui apparaissent trouvent parfois leur justification dans la nature des œuvres. Certaines informations se montrent ainsi plus utiles dans l'approche de certains textes. La place accordée par Nathalie Bragantini-Maillard aux expressions concurrentes du nom propre dans l'index de *Melyador*, recensées avec une minutie particulière, s'explique notamment par l'impératif d'anonymat formulé au début de la quête, qui pousse le récit à développer un certain nombre d'appellations destinées à se substituer le temps du concours aux noms propres des chevaliers. Les appellations en question pouvant être multiples et soumises à quelques variations, il est utile au lecteur qu'elles soient répertoriées :

Agamanor, Agamanors (CS), Aghamanor, 4482, 4490, 4505, 4509, 4538, 4558 […], 5546, 6634, 6717, 6813, 7260, 12746, 12756 […], 15069, 15092, 15126, 15144 […], 19687, 19703, 19728, 19941, 19951 […], 27512, 28900, 29258, 29400, etc., *var.* 16419-16449 v. 18 *A*, *var.* 29283-29323 v. 6 *A*, 25 *A*, etc., le Chevalier Rouge, le Rouge Chevalier, li Chevaliers Rouges (CS), li Rouges Chevaliers (CS), 4473, 4637, 6655, 13239, 15066, 15137, 18667, 19451, 20094, 20165, 20244, 20424, 21090, 21781 […], 26915, 27041, 27061, 30198, li Chevaliers as Rouges Armes (CS), 19451, 30198, Chevaliers as Armes Vermeilles (CS), 22379, le Rouge, 6986, 16030, Chevalier a la Dame, 27800, *chevalier de la quête qui, avec Mélyador, se distingue par ses exploits ; à Tarbonne, il remporte le prix du faucon, et Phénonée, qui pense reconnaître son frère, envoie Lyonnel à sa recherche ; il épouse Phénonée.*

Entrée « Agamanor »*, Melyador*, éd. cit. t. 2 p. 1601-1602.

Sont mentionnées dans l'entrée les différentes formes du nom du référent, en commençant par la plus employée, d'abord au cas régime. Sont ensuite précisées au fil de la notice les autres

appellations du personnage, qui par ailleurs bénéficient chacune d'une entrée dans l'index. Ces entrées permettent de retrouver le personnage autrement que par son nom de baptême, dans certains cas très peu employé. Il est de cette manière possible d'accéder au personnage d'Agamanor par les entrées « le Chevalier Rouge », « li Chevaliers as Rouges Armes », ou « le Chevalier a la Dame ». Le traitement du nom dans le roman justifie également la présence, aux côtés de l'index *nominum*, d'un index des armes, ce qu'on ne trouve dans aucune autre édition du corpus. Les chevaliers anonymes sont volontiers désignés par leurs couleurs. L'éditrice prend soin à ce titre non seulement de répertorier toutes les armes décrites dans le récit mais aussi d'en reproduire, pour chaque chevalier, toutes les descriptions dans leur intégralité, chaque fois accompagnées de leurs références.

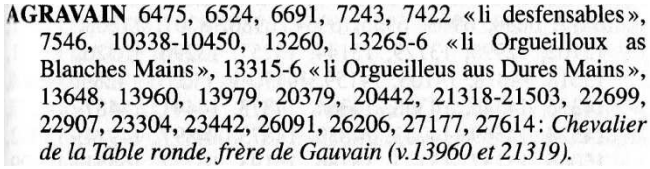
Chaque édition moderne présente une particularité dans la composition de son index qui indique qu'il est possible, dans l'élaboration d'une base de données qui soulève *a priori* peu de questions, d'adopter des approches différentes. L'index de *Floriant et Florete*, établi par Richard Trachsler et Annie Combes, est le seul parmi les éditions consultées à rendre compte avec autant de détails des rôles endossés par les actants dans la diégèse (voir reproduction ci-contre). La liste des références, loin de donner à lire une simple succession de nombres, répartit les occurrences des noms selon les fonctions occupées par les référents dans le récit. Le parcours de l'index offre ainsi un aperçu de l'importance du personnage et de son action dans l'ensemble de l'œuvre. Ce procédé, en plus de permettre un survol efficace de l'intrigue à partir d'un personnage ou d'un lieu, permet de retrouver aisément dans le texte un épisode particulier. Autre particularité de cet index, les éditeurs indiquent entre parenthèses le nombre total d'occurrences du nom lorsqu'il apparaît fréquemment dans le texte, en les répartissant selon les formes que prend le nom dans le récit. La notice consacrée au père de Florette précise ainsi d'emblée qu'ont été recensées treize occurrences pour la forme « Filimenis », deux pour « Felimenis », trois pour « Philimenis »[1]. Ces précisions permettent de quantifier les variantes utilisées par le récit et de déterminer les formes dominantes. Ce décompte est en particulier utile pour les personnages dont le relevé n'est pas exhaustif. Le lecteur dispose ainsi, au minimum, d'une information sur la quantité d'occurrences présentées par le texte.

BLANCHANDIN(N)E *Blanchandine, fille du roi* GEREMIE *de Hongrie,* 3792, 3805, 3821, 4074, 4081 *amie et confidente de* FLORETE, 4103 *connaît* JOLI, 4269 *organise le rendez-vous au verger*, 4216, 4253, 4261, 4345, 4799 *devient l'amie de* GAUVAIN, 4817 *est présentée à Arthur,* 4917, 4934 *sa disparition est déplorée par* GEREMIE, 5238 *aide à armer Floriant*, 5601, 5783, 5916, 5945, 5995, 6008, 6081, 6105, 6132, 6153, 6276 *épouse* GAUVAIN, 6351 *part en Grande Bretagne,* 6373, 6387, 6400, 6402, 6406 *est accueillie par* GENIEVRE, 7680, 7884, 7926, 7981, 8000, 8074 *réside à la cour d'Arthur*

Entrée « Blanchandine », *Floriant et Florete*, éd. cit. p. 525.

[1] Éd. cit. p. 528.

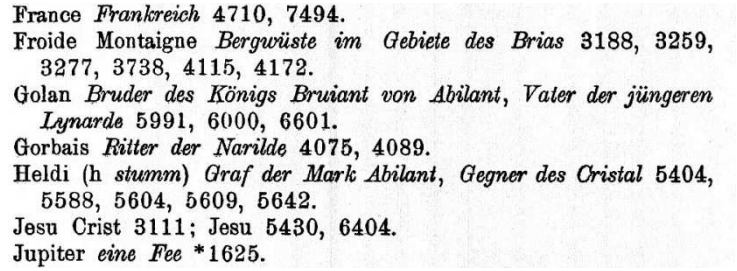
L'index constitué par Corinne Fug-Pierreville dans son édition de *Claris et Laris* en ancien français met en valeur un autre type d'informations. Ce sont cette fois les expansions des noms propres, aussi bien subordonnées qu'adjectifs ou appositions, qui sont recensées :



AGRAVAIN 6475, 6524, 6691, 7243, 7422 «li desfensables», 7546, 10338-10450, 13260, 13265-6 «li Orgueilloux as Blanches Mains», 13315-6 «li Orgueilleus aus Dures Mains», 13648, 13960, 13979, 20379, 20442, 21318-21503, 22699, 22907, 23304, 23442, 26091, 26206, 27177, 27614: *Chevalier de la Table ronde, frère de Gauvain (v.13960 et 21319).*

Entrée « Agravain », *Claris et Laris*, éd. cit. p. 1043.

Les références des vers de ces enrichissements sont systématiquement données, même pour les noms les plus fréquents dont le relevé d'occurrences n'est pas exhaustif. Ces renseignements facilitent l'analyse du traitement du référent dans le texte. Le lecteur note, à la simple lecture de l'index, quels noms sont les plus enrichis, les types d'expansions privilégiés, les formules qui tendent à revenir d'un référent à l'autre et celles qui sont propres à un personnage ou un lieu. La disposition des noms au niveau des entrées rend compte de la fréquence avec laquelle les différentes variantes sont utilisées. L'entrée « Laris/ Lairis/ Larris/ Layris »[1] hiérarchise ainsi de la plus utilisée à la moins fréquente les différentes formes du nom du héros, sans toutefois préciser le nombre d'occurrences pour chacune. Les trois éditions de *Melyador*, *Floriant et Florete*, et *Claris et Laris*, présentent des renseignements détaillés, différents, dont l'utilité est incontestable. Ce travail est propre aux éditions récentes du corpus. *Cristal et Clarie* et *Les Merveilles de Rigomer*, publiés au début du XX^e^ siècle, comportent des index moins élaborés dont les relevés, toujours exhaustifs, ne mentionnent, une fois précisée l'identité du référent, qu'une suite de nombres :



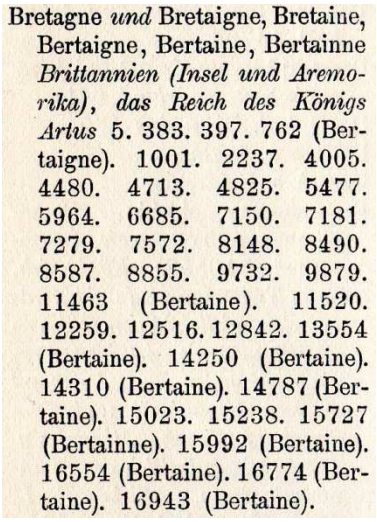
France *Frankreich* 4710, 7494.
Froide Montaigne *Bergwüste im Gebiete des Brias* 3188, 3259, 3277, 3738, 4115, 4172.
Golan *Bruder des Königs Bruiant von Abilant*, *Vater der jüngeren Lynarde* 5991, 6000, 6601.
Gorbais *Ritter der Narilde* 4075, 4089.
Heldi (h *stumm*) *Graf der Mark Abilant*, *Gegner des Cristal* 5404, 5588, 5604, 5609, 5642.
Jesu Crist 3111; Jesu 5430, 6404.
Jupiter *eine Fee* *1625.

Extrait de l'index de *Cristal et Clarie*, éd. cit. p. 324.

Leur utilité est limitée, en particulier pour les personnages fréquemment cités dans le texte. L'entrée « Cristal », correspondant au nom du héros, comptabilise quatre cent cinquante-six références listées les unes à la suite des autres, sans plus d'informations. Une telle succession qui ne donne, à la différence des éditions plus récentes, aucun renseignement sur les

[1] Éd. cit. p. 1054.

conditions dans lesquelles le nom est mentionné, est assez peu exploitable en tant que telle. La quantité d'occurrences à consulter réduit l'efficacité de l'index : s'il se trouve face à un grand nombre de références, le lecteur en quête d'informations gagnera du temps en relisant le texte plutôt qu'en consultant les références citées une à une. L'édition des *Merveilles de Rigomer*, un peu plus riche, précise comme le font les éditions modernes les différentes graphies des noms recensés et en donne les références :



Bretagne *und* Bretaigne, Bretaine, Bertaigne, Bertaine, Bertainne *Brittannien (Insel und Aremorika), das Reich des Königs Artus* 5. 383. 397. 762 (Bertaigne). 1001. 2237. 4005. 4480. 4713. 4825. 5477. 5964. 6685. 7150. 7181. 7279. 7572. 8148. 8490. 8587. 8855. 9732. 9879. 11463 (Bertaine). 11520. 12259. 12516. 12842. 13554 (Bertaine). 14250 (Bertaine). 14310 (Bertaine). 14787 (Bertaine). 15023. 15238. 15727 (Bertainne). 15992 (Bertaine). 16554 (Bertaine). 16774 (Bertaine). 16943 (Bertaine).

Entrée « Bretagne », *LMR*, éd. cit. t. 2 p. 233.

Il est ainsi possible au cours de la recherche de sélectionner une graphie en particulier, et de se rendre compte, en parcourant la liste complète, des celles qui sont les plus utilisées.

Index généraux

Les index généraux proposent naturellement moins de détails que ceux que l'on peut trouver dans les éditions. Les inclure supposerait un travail pharaonique qui ne peut être réalisé par un critique préparant seul son ouvrage, comme l'ont fait G. D. West, Louis-Ferdinand Flûtre, et André Moisan[1], auteurs des index qui nous intéressent à présent. Le support de ces tables, imprimées sur papier, l'empêche également. Une telle approche générerait une quantité d'informations impossible à consigner par écrit d'une manière qui reste aisément consultable et pratique à manipuler. S'appuyant sur des corpus très larges, ces index présentent de fait des spécificités et des problématiques que nous n'avons pas rencontrées dans l'étude des index des éditions. Une première différence se fait sentir dans le

[1] 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*, *op. cit.* André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, *op. cit.* G. D. West, *An index of proper names in French Arthurian verse romances, 1150-1300*, *op. cit.* Et *An index of proper names in French Arthurian prose romances*, *op. cit.*

besoin éprouvé par les auteurs de répartir leurs relevés selon plusieurs chapitres ou volumes. Flûtre traite dans un premier ensemble les « personnages et êtres personnifiés (divinités, animaux, objets divers) »[1] puis dans un second les noms géographiques et ethniques, le tout faisant partie du même ouvrage. West crée deux livres distincts fondés quant à eux sur un critère formel et recense séparément les noms issus des romans en vers et des romans en prose. André Moisan choisit une découpe fondée sur le critère de l'origine des textes aboutissant à une publication en deux tomes composés en tout de cinq volumes. Dans un premier tome sont traités les noms repérés dans les textes français, en distinguant anthroponymes et toponymes, dans un second, les textes étrangers, des textes périphériques du genre épique, et des suppléments (lignages de personnages historiques, grandes familles de l'épopée, textes antérieurs à l'an 1100, allusions antérieures à l'an 1100).

L'examen de la délimitation du corpus est aussi digne d'intérêt. Flûtre, dont l'index se nourrit aussi bien de romans que de textes plus brefs comme les lais, détermine son corpus à partir du genre du « roman » entendu dans un sens très large :

> Je l'ai pris dans son sens le plus large, faisant porter mon enquête sur toutes les œuvres d'imagination, quelles qu'elles soient, qui reposent sur des aventures inventées par l'auteur et combinées en vue uniquement d'intéresser les lecteurs.[2]

Il se fonde en outre sur l'esthétique partagée par ces textes :

> Tous en effet ont pour sujet des histoires fictives de chevalerie et d'amour, pour ressort essentiel le merveilleux, pour but l'agrément ; tous présentent une même conception de la vie sociale et sentimentale, de l'honneur et de la prouesse ; tous relèvent de la même technique littéraire, qu'ils soient en prose ou en vers (…), qu'ils datent du XII^{e} ou du XV^{e} siècle, qu'ils soient des œuvres ou des remaniements, qu'ils s'étendent sur vingt mille vers ou sur trois mille pages, ou au contraire n'en comptent qu'une centaine.[3]

La datation des récits n'entre pas en compte dans son relevé, qui convoque sans plus de précision les textes « actuellement publiés ou analysés ». La langue est en revanche précisée : le corpus comprend des écrits en français ainsi qu'en provençal.

Les index de West sont établis sur la base de trois critères. Le premier, commun aux deux ouvrages, est la matière arthurienne définie de manière laconique. Sont ainsi répertoriés « in short, […] all those romances which have some justification to the title Arthurian »[4]. Un second critère oppose textes en prose et romans en vers, traités séparément. Un troisième critère, la date production des textes, n'est mis en avant que pour le traitement

[1] Flûtre, *Table des noms propres…*, *op. cit.* t.1, vol. 1 p. 98.
[2] *Ibid*. p. vii.
[3] *Id.*
[4] *An index of proper names in French Arthurian prose romances*, *op. cit*. p. IV.

des romans en vers (1150-1300). La question de la définition du terme « romances » utilisé dans les titres des deux index n'est pas posée.

L'index de Moisan se fonde sur la notion d'épique et reprend les caractéristiques du genre pour mettre en relation les textes répertoriés. Alors que les autres index consultés envisagent chaque œuvre indépendamment, Moisan répartit les œuvres inventoriées en plusieurs familles ou cycles et s'applique en particulier à rendre le plus clair possible les liens entre les textes en rendant repérables dans les notices le cheminement des « noms qui se promènent »[1] et que l'on rencontre dans plusieurs textes. Alors que les autres index s'en tiennent à la mention de l'œuvre ou à une abréviation, chaque source dans ce répertoire se voit assigner un sigle utilisé dans les notices, le même pour les cinq volumes (Al pour *Aliscans,* DN pour *Doon de Nanteuil*…), et qui permet de traiter dans une même entrée un grand nombre de sources. Ces sigles, toujours présentés dans l'ordre alphabétique, constituent un progrès par rapport à l'index réalisé quelques trente ans auparavant par Ernest Langlois[2] dans lequel l'ordre de mention des œuvres change d'une notice à l'autre[3]. Il existe cependant un point négatif à l'index de Moisan. Comme le remarque W. G. Van Emden, les références listées dans les notices paraissent sélectionnées de manière arbitraire. S'il est évident que Moisan ne pouvait recenser pour chaque nom toutes les occurrences données dans les textes et qu'un choix était nécessaire, les modalités présidant à cette sélection restent floues :

> Quant à la présentation des renvois, on s'aperçoit très vite que les noms qui reviennent souvent dans une chanson ne sont cités qu'avec un choix de références, sans quoi l'ouvrage aurait sans aucun doute pris des dimensions exorbitantes. Là où un ou plusieurs chiffres ont été omis, il y a des points de suspension. On a parfois du mal à comprendre les principes qui ont déterminé les décisions prises : quelquefois il y a un choix relativement généreux, mais on ne voit pas comment ont été sélectionnées les références sacrifiées ; quelquefois la liste est plutôt « chiche » ; (…).[4]

L'auteur de l'index se montre plus minutieux sur d'autres points. André Moisan s'attache notamment à prendre en compte, en plus des noms propres, les allusions périphrastiques[5]. Des notes figurent également systématiquement à la fin de la partie consacrée à chaque lettre de l'alphabet et apportent de nombreuses précisions sur les informations données dans l'index.

Il ressort de la consultation de ces divers index et de leur comparaison que l'efficacité de ces outils repose aussi bien sur la nature des informations qu'ils contiennent que sur leur

[1] *Répertoire des noms propres…, op. cit.* p. 12.
[2] *Table des noms propres de toute nature contenus dans les chansons de geste imprimées*, Paris, Bouillon, 1904.
[3] W.G.Van Emden, « André Moisan. — Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les oeuvres étrangères dérivées », *Cahiers de civilisation médiévale,* 128, Octobre-décembre 1989, p. 375-380.
[4] *Ibid.* p. 377.
[5] *Ibid.* p. 379.

manière de les présenter. Dans le cadre de notre étude, qui nécessite des informations extrêmement précises sur chaque occurrence de nom propre dans le corpus, la ressource idéale combinerait les différents types de données mentionnés dans l'ensemble des index. Une présentation permettant l'exploitation de ces informations sans pour autant gêner la consultation de l'ouvrage serait encore à imaginer et ne peut être envisagée que sous forme électronique. Devant l'ampleur du travail accompli, et lucide sur les défauts que son index n'a pu éviter, André Moisan constate dans sa préface les limites du relevé manuel. « Il faut espérer », dit-il, « que l'ordinateur malaxe mieux un jour la matière patiemment recueillie »[1]. Non seulement le traitement numérique des informations limiterait le nombre d'erreurs, encore que l'index de Moisan en compte assez peu d'après W. G. Van Emden[2], mais il est aussi le seul moyen de fournir au chercheur un index au contenu enrichi comportant une quantité d'informations conséquente.

Une base de données en cours de développement depuis quelques années sous la supervision de Bart Besamusca, *Arthurian Fiction in Medieval Europe*[3], permet de rechercher des œuvres à partir de plusieurs critères[4]. Ce projet visant à centraliser les informations sur les manuscrits arthuriens conservés en Europe pose de fait la question de la présentation et de la manipulation d'informations diverses sous forme numérique et apporte déjà quelques réponses. La conception de son interface et la facilité de consultation et de stockage des résultats des recherches en font un outil rapide et simple d'usage. Il serait profitable que cette démarche se généralise, notamment dans le domaine des index généraux. Si les ouvrages existants ont depuis longtemps montré leur utilité, des instruments à la fois plus maniables et plus complets, mais aussi évolutifs –ce que le format numérique rend possible– sont de plus en plus nécessaires. Des bases numériques de textes littéraires existant également (par exemple la base Garnier[5]), on pourrait par exemple imaginer, adossé à ce corpus, un index dont les informations pourraient, en cliquant sur des liens, renvoyer directement à l'occurrence dans le texte, ou dont les occurrences pourraient s'afficher accompagnées d'un bref extrait permettant leur mise contexte[6]. Nous sommes peut-être dans le domaine de la

[1] *Répertoire des noms propres…*, *op. cit.* p. 12.
[2] W.G.Van Emden a en effet mis à l'épreuve une entrée particulièrement riche en références de l'index et vérifié l'exactitude et la correction des informations recensées. Art. cit.
[3] www.arthurianfiction.org/. Consulté le 09/07/16.
[4] Par exemple : la date de composition, le manuscrit, la langue, l'auteur, un personnage en particulier, l'appartenance à un cycle, la longueur du texte, s'il est en vers ou en prose, s'il contient ou non un prologue, un épilogue…
[5] www.classiques-garnier.com. Consulté le 09/07/16.
[6] Les résultats des recherches lexicales dans le corpus de la base Garnier apparaissent sous cette forme.

« recherche-fiction »[1]. Cette approche aurait quoi qu'il en soit l'avantage de moins dissocier l'outil du chercheur des textes qu'il étudie et faciliterait l'exploitation des résultats d'une recherche en index, parfois abstraits et peu éclairants.

[1] Je ne sais pas si une telle base de données est possible.

ANNEXE B : TYPOLOGIE ET QUANTITÉ DES NOMS DANS LE CORPUS ET DANS LES ROMANS DE CHRÉTIEN DE TROYES

Relevé des occurrences dans le corpus. Nous reproduisons le tableau donné dans le corps de la thèse, p. 50 :

	Les Merveilles de Rigomer	*Cristal et Clarie*	*Floriant et Florete*	*Claris et Laris*	*Melyador*
Quantité de NP pour l'ensemble du roman[1]	1878 pour 17271 vers	690 pour 9084 vers	1576 pour 8278 vers	5570 pour 30372 vers	4327 pour 30771 vers
Moyenne pour mille vers	**109**	**76**	**190**	**183**	**140**
Quantité de NP distincts dans le roman	187	51	181	258	251
Dont					
Anthroponymes :	97	27	85	157	148
Toponymes :	56	13	46	57	57
Créatures/aventures/objets :	2	1	0	0	0
Allégories/ noms abstraits :	1	3	23	19	23
Nations/ordres/communautés :	15	0	5	12	8
Dates/fêtes :	4	1	3	7	2
Saints/mentions religieuses :	12	6	19	6	13

Relevé des occurrences dans les romans de Chrétien de Troyes :

	Érec et Énide	*Cligès*	*Lancelot*	*Yvain*	*Le Conte du Graal*
Quantité de NP pour l'ensemble du roman[2]	687 Pour 6950 vers	859 Pour 6702 vers	577 Pour 7113 vers	453 Pour 6808 vers	748 Pour 9066 vers
Moyenne pour mille vers	**99**	**128**	**81**	**67**	**83**
Noms propres distincts dans le roman :	197	123	85	65	111
Dont :					
Anthroponymes	116	46	31	30	52
Toponymes	55	56	28	14	28
Créatures/objets/aventures	2	1	1	1	6
Allégories/ noms abstraits :	11	5	9	10	3
Nations/ordres/communautés	5	10	1	2	4
Dates/ fêtes	4	0	3	3	5
Saints/ mentions religieuses	4	5	12	5	13

[1] Les occurrences de « Dieu », fort nombreuses, n'ont pas été comptabilisées.
[2] Voir note précédente.

ANNEXE C : MENTIONS RELIGIEUSES, ALLÉGORIES, DATES ET FÊTES CITÉES DANS LE CORPUS

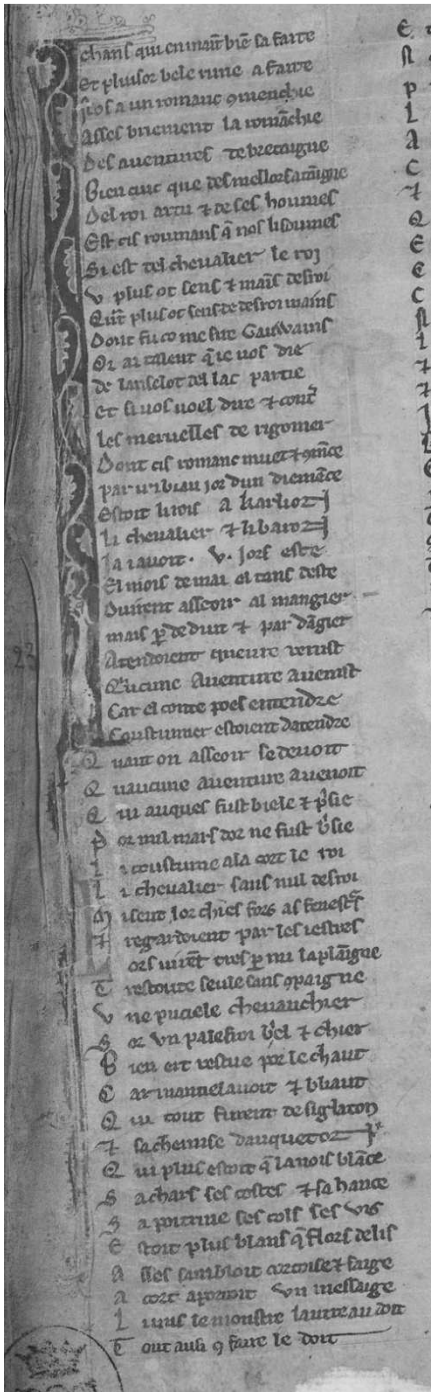
	Saints et mentions religieuses	**Allégories**	**Dates et fêtes**	**Nations, ethnies, communautés**	**Institutions**
Floriant et Florete	Saint Amant Sainte Marie Creatour Dame Dieux Dieu Crois Vraie Sainte Crois Saint Esperit Saint Fremin Saint Gabriel Saint Gervés Eglise Sainte-Marie Jhésu Jhésucrist Sainte Marie Saint Martin Saint Richier Saint Symon, Virge	Amours Beauté Cortoisie Crualtez Debonnaireté Desloyautez Douçors Felonnie Fortune Franchise Honors Mesdire Nature Orguex Pitiez Fauseté Tricherie Traison Roberie Detresce Avarice Couvoitise Sens	Noël Pâques La Pentecôte	Les Maures Les Persans Les Sarrazins Les Tartarins	La Table Ronde
Claris et Laris	Saint Esprit Saint Gilles Jesus/ Jesus Crist Saint Jorge Saint Martin Saint Père	Mesdire Tristece Joie Couvoitise Envie Largece Honneur Honte Avarice Amours/ Amors Nature Courtoisie Coardie Perece Mort Esperance Aventure Proece Fortune	L'Accenssion / Ascenssion. La Saint Firmin. La Saint Jean. Joïse/ le Jugement dernier. Pasque La Pentecouste	Les Crestien Les Geu Les Sarrazin Les Breton Les Espaignol, Espaignois Les Grieu Les Irois Les Ro(n)mains Les Tartaires Les Troiens	La Table Ronde Les Templiers

Melyador	Saint Daniel Saint François Saint Jehan Jhesucris Sainte Marie Nostre Dame Saint Piere li Roy Celestre Sains Esperis Saint Symeon Sainte Trinité Saint Valier	Amour Anui Espoir Bon Espoir Bonne Amour Courous Cremeurs Desir Dolour Fortune Hardement Honneur Jalousie Jonece Nature Oultrecuidance Outrages Pitité Plaisance Poissance Proece Souffisance Tristece	L'Ascention La Pentecouste	Les Alemans Les Breton Les Escos, Escoçois Les Frisons Les Grigois, Grius Les Irois Les Troiiens	La Table Ronde
Cristal et Clarie	Saint Esperite Jesu Crist Marie Saint Nicolas Trinité	Fortune Amor Esperance (sans majuscule dans l'édition alors que prend la parole, v. 6802)	La Pentecoste		
Les Merveilles de Rigomer	Saint Denis de France Dieu Damedeu Sainte Bride Saint Martin Sainte Crois Saint Piere Sainte Marie Saint Bietremieu, Bertemiu Saint Mallou de Bertaine Saint Julien Saint Andriu	Nature	La Fête de saint Jehan La Saint Remi La Saint Michel Le printans = el tans Pascor La Pentecoste	Les Irois Les Bretons Les Escos Les Danois Les François Peuples exotiques : Li Chenelius Li Pismëi Li Covu Li Torvain Li Boncu Li Popelicans Li Cornu Li Moine	La Table Ronde

ANNEXE D : LE NOM DANS LE MANUSCRIT

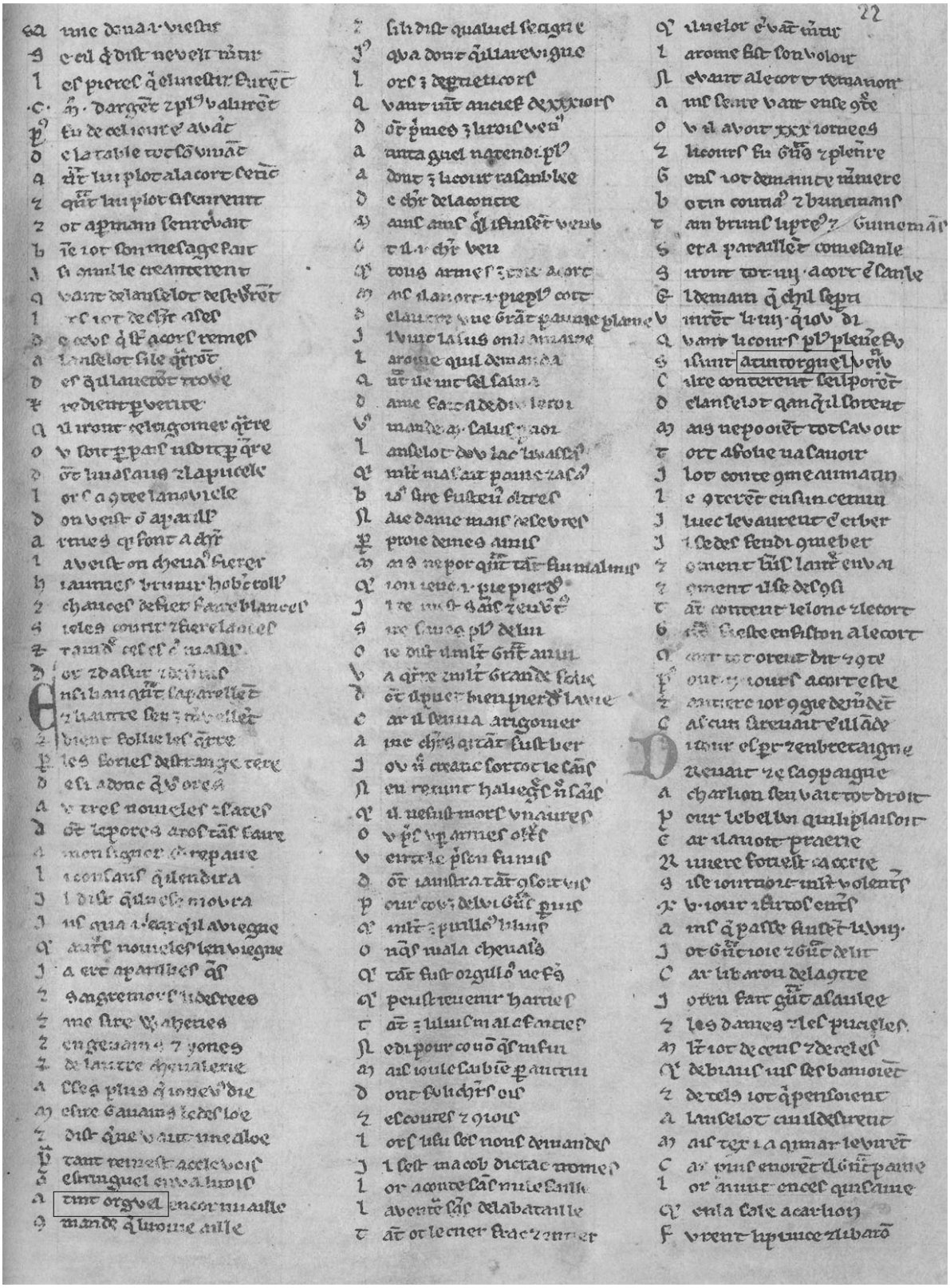
Les reproductions du manuscrit Ms. Chantilly 472 (*Les Merveilles de Rigomer*) sont issues de clichés de l'IRHT, que nous utilisons avec les autorisations de l'IRHT et de la bibliothèque de Chantilly.
Les reproductions des autres manuscrits (Ms. Français 1447, BnF, pour *Claris et Laris* et Ms. 3516, Arsenal, pour *Cristal et Clarie*) sont issues de leur version numérisée disponible sur le site http://gallica.bnf.fr/.

LETTRINE :

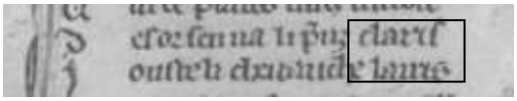


Reproduction 1, *Les Merveilles de Rigomer*, f° 1ra.

GRAPHIES PARTICULIÈRES :

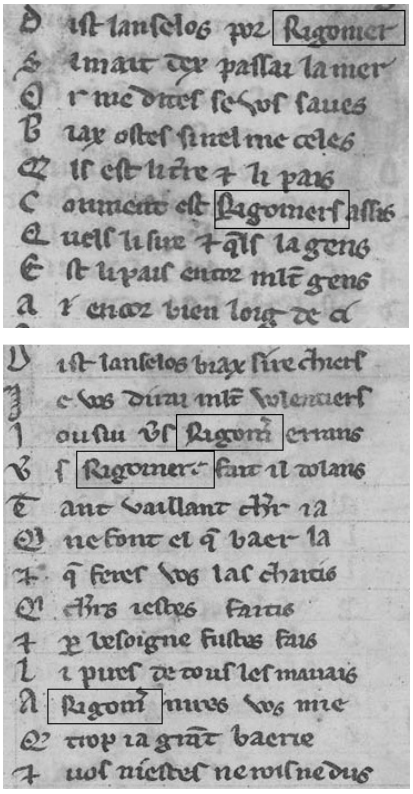


Reproduction 2: ***Les Merveilles de Rigomer,*** **f° 22r.**

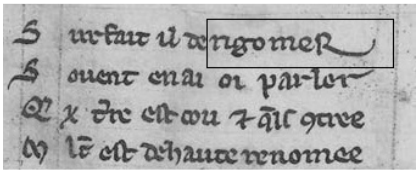


Reproduction 3, ***Claris et Laris,*** **f°71 va**

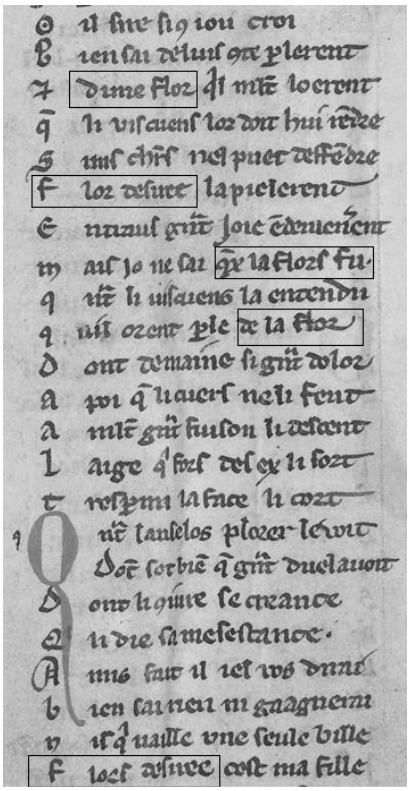
MAJUSCULES :



Reproductions 4 et 5, *Les Merveilles de Rigomer*, f° 5 vb

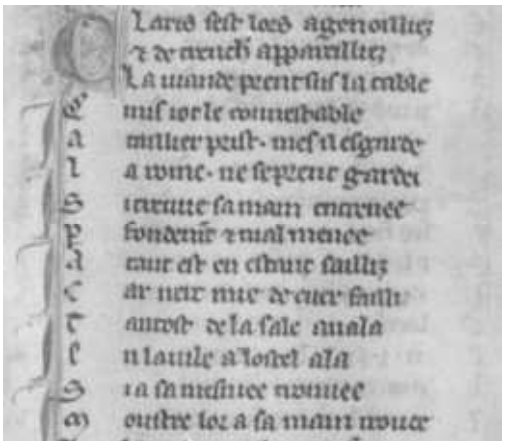


Reproduction 6, *Les Merveilles de Rigomer*, f° 10 rb

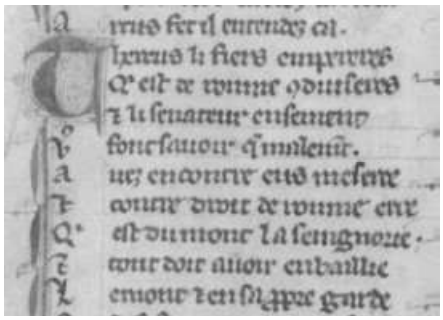


Reproduction 7, *Les Merveilles de Rigomer*, f° 3 rb

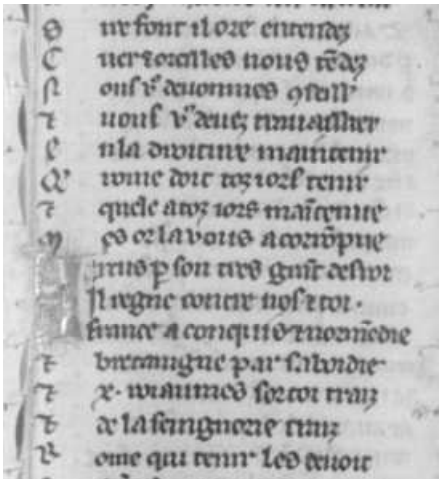
INITIALES ET ORNEMENTS :



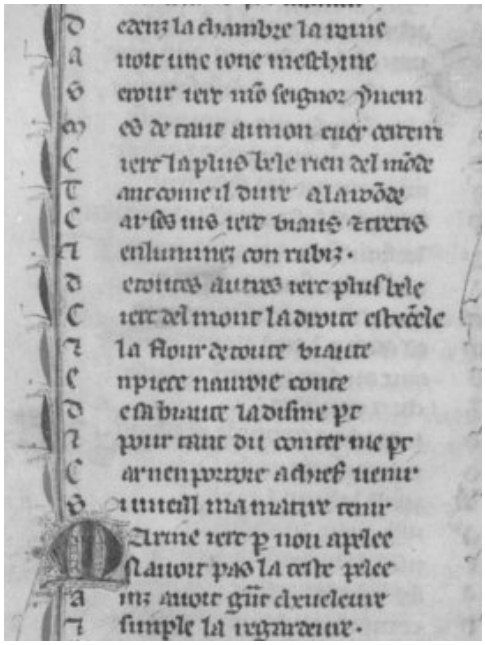
Reproduction 8, *Claris et Laris*, Claris se coupe, f°68 vb



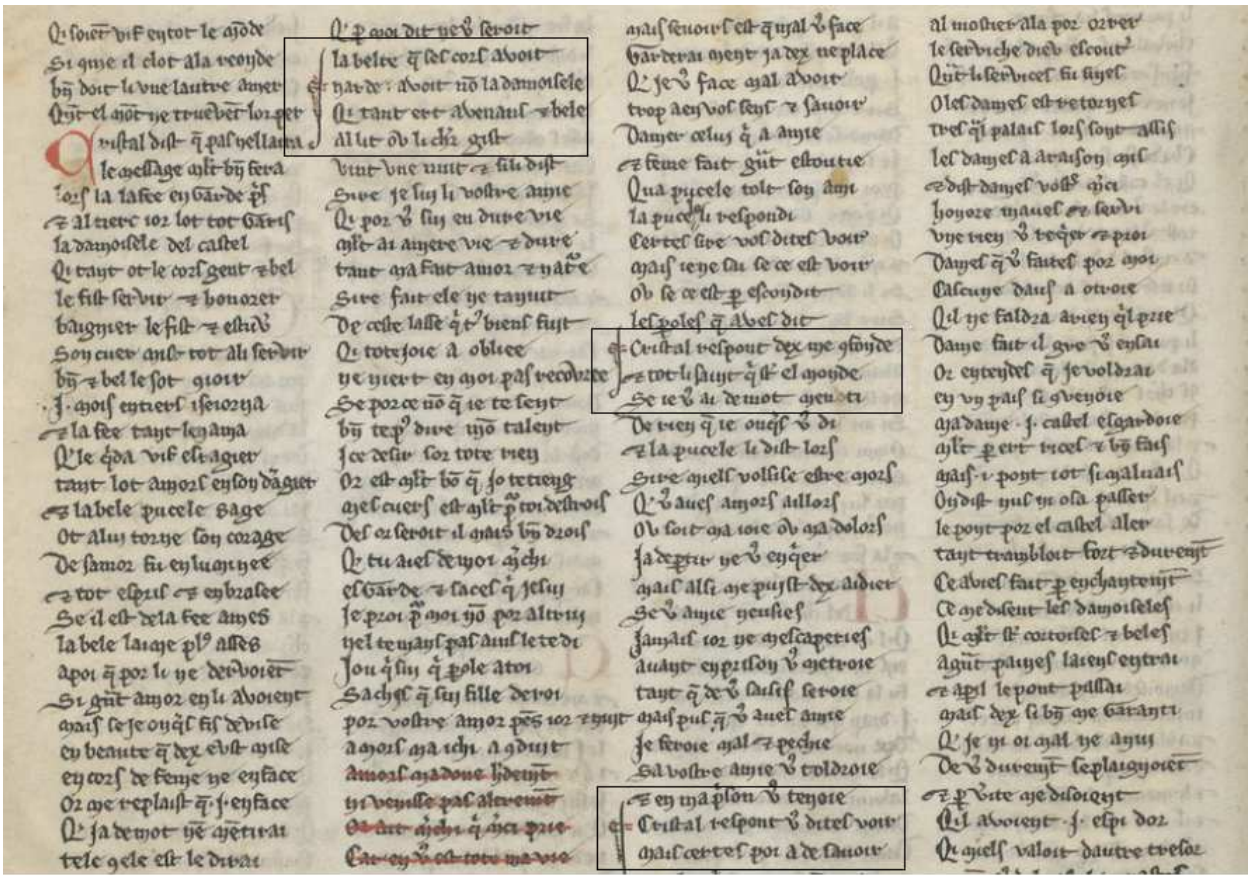
Reproduction 10, *Claris et Laris*, f° 103 va



Reproduction 9, *Claris et Laris*, f° 103 ra

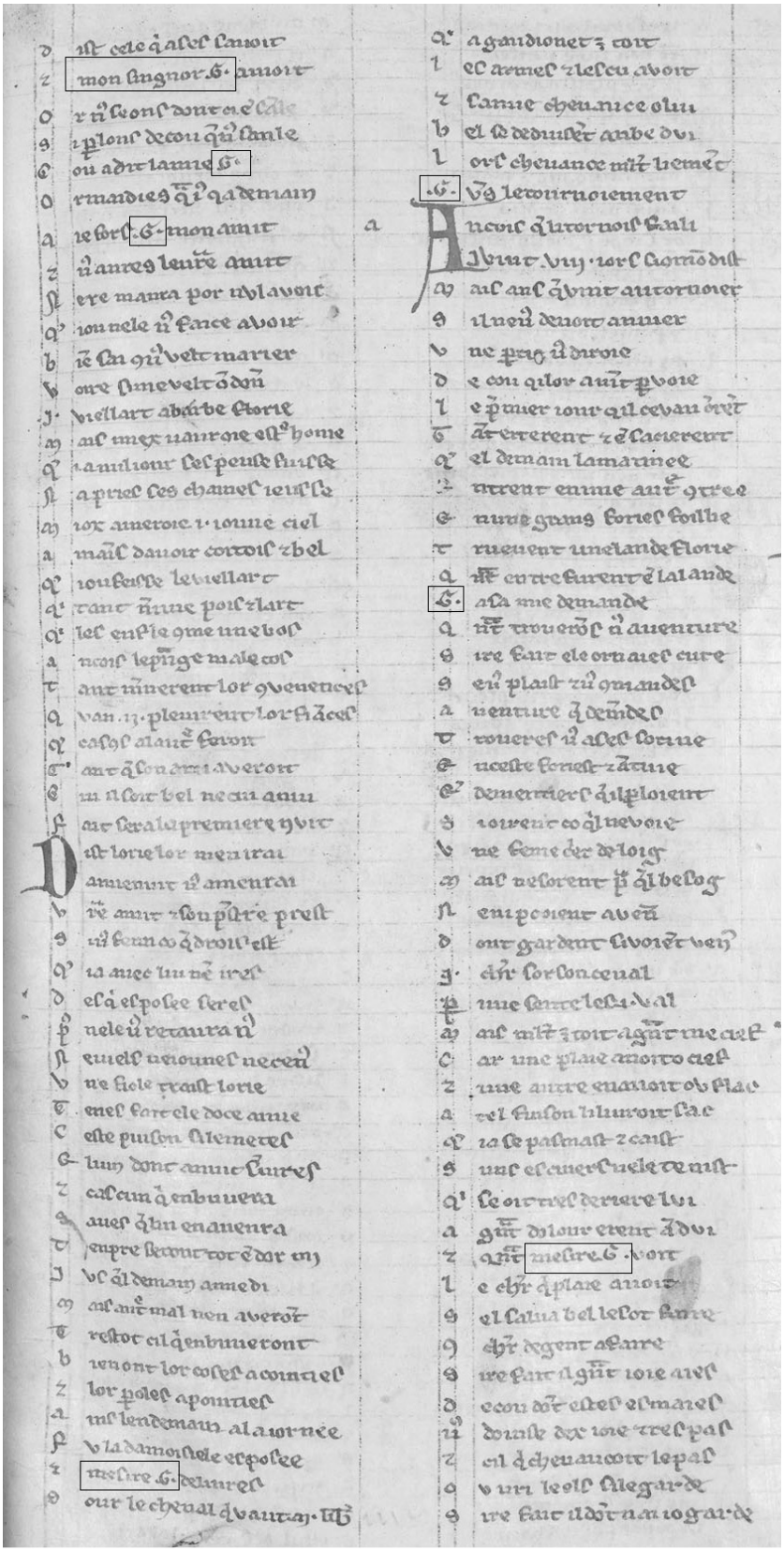


Reproduction 11, *Claris et Laris*, f° 151 va

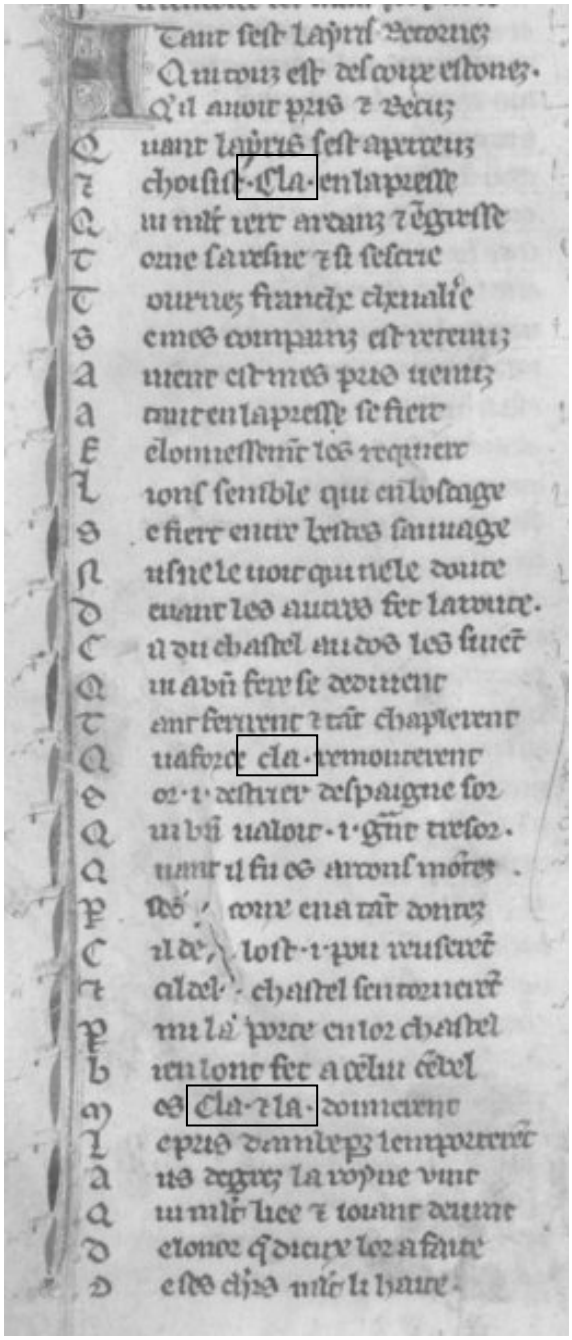


Reproduction 12, *Cristal et Clarie*, f° 331 r

ABRÉVIATIONS :

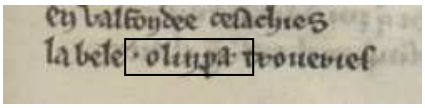


Reproduction 13, *Les Merveilles de Rigomer*, f° 35 ra et rb

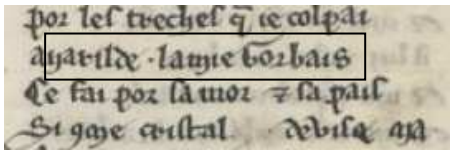


Reproduction 14, *Claris et Laris*, 76 va

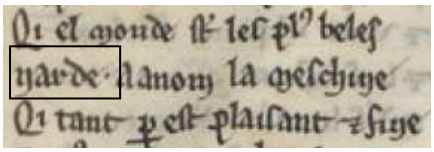
PONCTUATION :



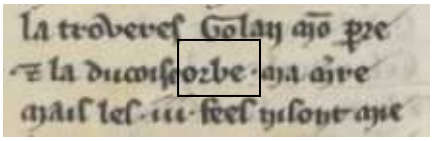
Reproduction 15, *Cristal et Clarie*, f° 331 ra



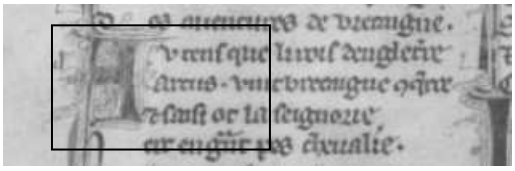
Reproduction 16, *Cristal et Clarie*, f° 334 vc



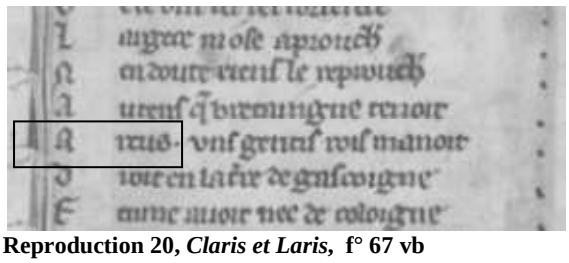
Reproduction 17, *Cristal et Clarie*, f° 335 va



Reproduction 18, *Cristal et Clarie*, f° 339 va



Reproduction 19, *Claris et Laris*, f° 67 va



Reproduction 20, *Claris et Laris*, f° 67 vb

ANNEXE E : ENRICHISSEMENTS DU NOM

	Les Merveilles de Rigomer	*Cristal et Clarie*	*Floriant et Florete*	*Claris et Laris*	*Melyador*
Proportion de noms propres dotés d'au moins une expansion	4, 4 %	10,3 %	5,2 %	1, 8 %	1,6 %

Proportion de noms propres enrichis d'au moins une expansion dans le corpus

	Les Merveilles de Rigomer	*Cristal et Clarie*	*Floriant et Florete*	*Claris et Laris*	*Melyador*
Nombre de noms propres à la rime :	414	54	91	356	562
Dont toponymes :	*167*	*11*	*15*	*78*	*264*
Nombre de noms à la rime dans des listes de noms	96	0	115	214	30
Total des noms propres à la rime	510	54	206	570	592
Pourcentage de vers ayant un nom propre à la rime	3%	1 %	2,5 %	2 %	2%
Pourcentage de noms propres apparaissant à la rime	**27%**	**7,9%**	**13,1%**	**10%**	**13,7%**

Noms propres à la rime dans le corpus

	Érec et Énide	*Cligès*	*Le Chevalier de la Charrette*	*Le Chevalier au Lion*	*Le Conte du Graal*
Pourcentage NP à la rime	**19, 9%**	**17%**	**18, 9%**	**19,6%**	**20,9%**
Nombre de NP à la rime	137	146	109	89	156

Noms propres à la rime dans les romans de Chrétien de Troyes

ANNEXE F : EXPRESSION DU RENOM

	Les Merveilles de Rigomer	*Cristal et Clarie*	*Floriant et Florete*	*Claris et Laris*	*Melyador*	**Total**
Termes désignant la renommée						
Pris/ prisié	1	2	2	3	5	**13**
Los/loé/ loenge	1	1		3		**5**
Renom/renommée/ renommé	3	3	2	16	22	**46**
Nom/nommés	1	0	0	1	5	**7**
Memores	0	0	0	0	1	**1**
Avancement	0	0	0	0	3	**3**
Verbes introduisant la renommée						
Oïr, entendre, Oïr parler de	11	11	2	0	6	**30**
Connaître, reconnaître	1	0	0	0	2	**3**
Savoir	2	0	0	0	0	**2**
Dire	4	1	0	0	0	**5**
Clamer	0	0	1	0	0	**1**
Tenir pour	0	0	0	2	1	**3**
Retraire	2	0	1	0	0	**3**
Recorder/ recors	0	0	0	0	11	**11**
Ramentevoir/ ramenteüs	0	0	0	0	3	**3**
Mettre en écriture, être écrit	0	0	0	0	9	**9**

Expression du renom dans les textes du corpus

ANNEXE G : INTRODUCTION DU NOM PROPRE DANS LE ROMAN

		Les Merveilles de Rigomer	*Cristal et Clarie*	*Floriant et Florete*	*Claris et Laris*	*Melyador*
Discours de la voix conteuse	Nomination abrupte	*Relevé non exhaustif* Tous les pays, les villes, les monuments réels. Les personnages arthuriens Les références historiques, mythologiques ou littéraires, les saints, les allégories. Certains figurants				
	N+ expansion caractérisante	*Relevé non exhaustif* La plupart des personnages de second plan, que l'on situe par un trait particulier (un titre, un acte, un lien familial ou vassalique) Les villes, sans que l'expansion, cliché, apporte une véritable information toutefois.				
	« Estre »	1	0	6 En alternance avec *avoir non* dans la liste des prisonniers de Tallas (v. 950 *sqq*.)	5	0
	« Appeler »	0	0	2	0	5
	« Avoir non »	4	1	7	0	14
	« Nommer » « se nommer »	0	0	0	0	10
	Voix passive	0	5	8	4	14
	Pn indéfini « on »	0	2	1	1	14 Bcp utilisé pour les lieux (la moitié des occurrences)
Discours des personnages	Nomination abrupte	1	0	2	1	0
	N+ expansion caractérisante	1	5	2	1	1
	« Estre »	4	2	0	0	0
	« Appeler »	0	0	2	0	0
	« Avoir non »	8	1	1	0	0
	Voix Passive	0	6	5	0	0
	Pn indéfini « on »	0	0	1	0	0

ANNEXE H : EXPLOITATION DES PERSONNAGES ARTHURIENS DANS LE CORPUS

Sont pris en compte les membres de la Table Ronde et de la cour d'Arthur ainsi que ses alliés sans intégrer les relations nouvelles qui se tissent au fil du roman (ex. les chevaliers envoyés à la cour, les alliances nouées avec de nouveaux personnages). Les lignes grisées correspondent à l'absence du personnage (nom propre non cité) dans l'œuvre. *Cristal et Clarie*, qui ne cite aucun nom hérité de ce personnel, n'apparaît pas dans le tableau.

	Héros de la quête principale/ rôle de premier plan aux côtés du héros	Héros d'une quête secondaire/ dirige une compagnie ou un corps de bataille/ rôle de second plan	Acteur en tant que membre d'une compagnie ou d'une armée/ action d'arrière plan	Cité sans être mis en scène dans aucune aventure/ simple acte de présence	
Aglu des Vaus					*LMR*
		x			*CL*
					FF
					Mel
Agravain		x			*LMR*
		x	x		*CL*
			x		*FF*
		x			*Mel*
Amangon				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Amauri				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Arthur	x (continuation)	x (quête Rigomer)			*LMR*
		x			*CL*
	x	x			*FF*
		x			*Mel*
Auris				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Barnaain				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Baudemagu					*LMR*
			x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Bedinous				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Bedoier					*LMR*
		x	x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Le Beau Mauvais				x	*LMR*
		x			*CL*
					FF
					Mel
Bliobleheris		x			*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Brandalis			x		*LMR*
		x	x		*CL*

			x		*FF*
					Mel
Brangoire					*LMR*
			x		*CL*
					FF
					Mel
Bretiau					*LMR*
		x			*CL*
					FF
					Mel
Cadiolanz					*LMR*
			x		*CL*
		x	x		*FF*
					Mel
Cador					*LMR*
		x	x		*CL*
		x	x		*FF*
					Mel
Calogrenant					*LMR*
		x			*CL*
			x		*FF*
					Mel
Caradoc				x	*LMR*
		x	x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Chevalier au Cercle d'Or			x		*LMR*
		x			*CL*
			x		*FF*
					Mel
Chevalier a la Cote Mal Taillie				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Chevalier au Cor				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Cligès		x			*LMR*
		x			*CL*
					FF
					Mel
Dodinel			x		*LMR*
		x			*CL*
			x		*FF*
					Mel
Drius				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Elidus					*LMR*
		x	x		*CL*
					FF
					Mel
Elibrans			x		*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Érec			x (+ Herenc ?)		*LMR*
		x	x		*CL*
					FF
					Mel
Gaheriet		x			*LMR*
		x	x		*CL*
			x		*FF*
					Mel

Galegantin					*LMR*
		x			*CL*
					FF
					Mel
Galehaut					*LMR*
					CL
			x		*FF*
					Mel
Gales li Chaus				x	*LMR*
		x	x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Galisien					*LMR*
			x		*CL*
					FF
					Mel
Garradain				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Gaudin li Brun de la Montagne		x			*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Gauvain	x (Rigomer)	x (Rigomer et continuation)			*LMR*
	x	x	x		*CL*
	x	x	x		*FF*
				x	*Mel*
Ginain				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Gingamor				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Girflet				x	*LMR*
			x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Gladoan				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Gonereus				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Gornimans			x		*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Greminés				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Gremion				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Guenièvre		x (continuation)		x (Rigomer)	*LMR*
				x	*CL*
				x	*FF*
				x	*Mel*
Guerrehés			x		*LMR*
		x			*CL*
					FF

					Mel
Guiron					*LMR*
					CL
					FF
				x	*Mel*
Hunes				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Idier			x (+ Itier dans la même liste= erreur ?)		*LMR*
		x			*CL*
					FF
					Mel
Jaidon				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Julien				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Keu			x		*LMR*
		x	x		*CL*
		x	x		*FF*
			x		*Mel*
Laid Hardi				x	*LMR*
		x	x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Lancelot	x (Rigomer)	x (continuation)			*LMR*
				x	*CL*
					FF
				x	*Mel*
Lanval				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Loth					*LMR*
			x		*CL*
			x		*FF*
				x	*Mel*
Lucan					*LMR*
		x	x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Mador					*LMR*
					CL
			x		*FF*
					Mel
Marman du Coup				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Marc					*LMR*
			x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Melian de Lis			x		*LMR*
				x	*CL*
				x	*FF*
					Mel
Melyadus					*LMR*
					CL
					FF
				x	*Mel*
Merlin					*LMR*
	x				*CL*
					FF
				x	*Mel*

Mordret					*LMR*
		x			*CL*
			x		*FF*
					Mel
Morgane			x		*LMR*
		x			*CL*
	x				*FF*
					Mel
Northombrelande (roi de)					*LMR*
		x	x		*CL*
					FF
					Mel
Le Noir Chevalier					*LMR*
		x			*CL*
			x		*FF*
			x (même personnage ?)		*Mel*
Orgilous de la Lande			x		*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Perceval				x	*LMR*
			x		*CL*
					FF
				x	*Mel*
Roi de la Rouge Cité			x		*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Roi de Monmelitire			x		*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Roi de d'Aiglentier			x		*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Roi de Mori Maroüac			x		*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Sagremor		x			*LMR*
		x	x		*CL*
			x		*FF*
		x			*Mel*
Tor					*LMR*
		x	x		*CL*
				x	*FF*
					Mel
Tristan			x		*LMR*
					CL
					FF
			x		*Mel*
Urien				x	*LMR*
			x		*CL*
			x		*FF*
					Mel
Li Valés de Quinquareus				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Yvain fils d'Urien		x			*LMR*
		x	x		*CL*
		x	x		*FF*
				x	*Mel*
Yvain del Lionniel				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Yvain li Aoutres				x	*LMR*
					CL

					FF
					Mel
Yvain le Bel				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Yvain, li fius a le Somiere				x	*LMR*
					CL
					FF
					Mel
Yonec			x		*LMR*
					CL
					FF
					Mel

ANNEXE I : LISTES DE NOMS DANS LE CORPUS

Les listes étant fort nombreuses dans nos récits, nous ne les reproduisons pas dans leur intégralité. Nous les recensons simplement en commentant les différentes occurrences. Les extraits mentionnés correspondent à une définition large de la liste, suivant les critères exposés dans la recherche[1].

Floriant et Florete :

(1) V. 944- 964 : Quinze prisonniers arthuriens détenus par Moradas. La liste donne un nom par vers, non systématiquement à la rime, numéroté. Quelques expansions du nom aèrent la liste.

(2) V. 2637- 78 : Arrivée au port de Londres des flottes des différents alliés d'Arthur dans son combat contre Moradas. La voix conteuse donne le nom du roi allié, le situe par rapports aux chevaliers d'Arthur s'il entretient un lien avec eux (ex. Urien père d'Yvain) puis quantifie les ressources qu'il apporte à l'armée bretonne. La voix conteuse déclare qu'il est impossible de tous les nommer, et donner le compte exact des troupes. Les noms des rois sont associés dans la liste selon les sonorités qui les composent (Cador et Caradoc côte à côte, Baudemagu et Brangoire…)

(3) V. 2851-70 : Liste des renforts demandés par l'empereur de Constantinople pour faire face à l'armée bretonne. Seuls deux anthroponymes figurent dans la liste qui se compose essentiellement de toponymes. L'accent est mis sur la diversité des territoires.

(4) V. 3027-84 : Défense de Monreale en Sicile : l'empereur de Constantinople place ses alliés en ordre de bataille. Dix corps de troupes dirigés chacun par un roi.

(5) V. 3252- 62 : Liste des renforts au secours de Philimenis affrontant Arthur et ses hommes. Mêmes noms que dans la liste précédente, deux par vers avec un nom à la rime de chaque vers. Les lieux d'origine des actants tendent à disparaître pour ne laisser qu'une succession d'anthroponymes assez dense.

(6) V. 3263- 74 : « De l'autre part » : comportement similaire des hommes d'Arthur au secours de leur roi. Liste aux caractéristiques identiques.

(7) V. 3697- 3723 : Siège de Palerme : présentation des dix corps de troupes arthuriens prêts au combat. Numérotation croissante des corps de bataille et décompte des ressources humaines de l'armée.

(8) V. 3738- 58 : Troupes de Filimenis, idem.

(9) V. 4601- 19 : Nouvelle bataille devant Palerme, pour secourir Florette. Présentation de l'ordre des corps de troupes par Philimenis lui-même (discours direct). Simple liste des corps de bataille et de leurs dirigeants sans informations supplémentaires ni commentaires. Clôture de la liste par une remarque stéréotypée : « Ses genz ne sunt mie frapaille ».

(10) V. 4729- 37 : Les quatre derniers corps de troupes de Philimenis se mettent en mouvement. Pas d'erreur dans l'ordre des corps de bataille par rapport à la liste précédente. L'organisation des noms propres demeure même au moment de faire entrer en scène les personnages.

(11) V. 4737-44 : Liste des hommes d'Arthur, non structurée, sans mention de corps de troupes. Retour à chaque début de vers de la conjonction « Et » pour introduire le nom suivant.

[1] Voir p. 402 *sqq.*

(12) V. 4765-79 : Liste des chevaliers qui suivent Floriant au combat. Deux à trois noms par vers, usage répété de la conjonction « Et » en début de vers, fin de la liste sur une mention générale « Tuit cil de la Table Ronde ». L'accent est mis sur le caractère collectif de l'action.

(13) V. 5049- 60 : Les dix rois dont l'empereur est accompagné pour assister au duel entre Maragot et Floriant. Les titres et statuts des témoins sont systématiquement précisés.

(14) V. 5065-80 : Les huit rois qui accompagnent Arthur « d'autre part ». Même mention systématique du titre, quelques expansion du nom en plus par rapport à la liste précédente. Les témoins d'Arthur sont en outre décomptés un à un.

Claris et Laris :

(1) V. 3109- 16 : Noms des huit chevaliers que Ladas choisit pour combattre avec lui. Décompte erroné (le « nueviemes » chevalier est en fait le huitième). Échos phoniques entre les noms.

(2) V. 4826-43 : Liste des nobles présents au tournoi, mention systématique du titre de chaque participant.

(3) V. 5883- 5904 : Circulation des messagers et de l'annonce de l'affrontement entre Arthur et l'empereur de Rome. Liste uniquement composée de toponymes, avec emploi systématique de la préposition « En » au début de chaque vers (16 occurrences).

(4) V. 5911- 24 : Liste des rois qui rejoignent Arthur pour lui prêter main forte. Mention systématique des titres et expansions du nom fréquentes (adjectifs ou subordonnées relatives) et laudatives. Fin de la liste avec la mention générale « Et cil de la Table Roonde ».

(5) V. 6257- 6300: Premier jour de l'affrontement entre Bretons et Romains. Liste des forces romaines en ordre de bataille. Sept corps de troupes numérotés de chacun quatre noms. L'empereur clôt la liste.

(6) V. 6301- 39: « De l'autre part » : présentation de l'armée d'Arthur. Six corps de troupes numérotés composés de cinq à huit noms. Arthur clôt la liste.

(7) V. 6517-34 : Liste des compagnons de Bretagne dans le combat reprenant les noms donnés dans la description des corps de troupes. Mise en valeur de leur ardeur à se battre. Clôture de la liste par : « Cist sont des barons de Bretaingne ! ».

(8) V. 6536- 53 : « De la partie de Ronmaigne » : idem avec les forces ennemies. Répétition de la conjonction « Et » en début de chaque vers (16 occurrences). Toponymes systématiquement associés aux personnages : lien avec la liste n°3 qui précise les territoires d'origine des alliés romains.

(9) V. 6966-76 : Les dix chevaliers composant la compagnie envoyée en Gascogne par Arthur. Noms numérotés.

(10) V. 13129- 40 : Chevaliers présents au tournoi organisé par Arthur : des rois exclusivement, dont le titre est toujours précisé. Conjonction « Et » à l'initiale du vers.

(11) V. 13257- 74 : Le tournoi commencé, liste des hommes dans la bataille. Rois et simples chevaliers entremêlés. Usage répété de « Et » à l'initiale du vers (10 occurrences).

(12) V. 14153- 71 : Campagne en Espagne pour sauver Lydaine. Arthur convoque ses alliés, dont la fidélité est régulièrement commentée au fil de la liste. Répétition du verbe « mander ». Clôture de la liste sur le constat « Moult a Artus riche mesnie ! ». Quelques noms diffèrent des soutiens présents contre les Romains.

(13) V. 16242- 49 : Liste des chevaliers accueillant Claris, Laris et Lydaine à Camelot. Deux noms par vers. Clôture de la liste avec « Et cil de la Roonde Table ».

(14) V. 19865-71 : Liste des rois qui ont rejoint Arthur pour combattre Tallas. Cinq noms seulement sont donnés puis un commentaire « Tant y a de gent que c'est merveille ! ». Utilisation de seulement quelques noms pour suggérer l'abondance de personnages.

(15) V. 19920-42 : Affrontement de Tallas : l'armée bretonne ordonnée par Arthur en trois « eschieles » décrites au moyen de six à sept noms.

(16) V. 20021-32 : « Roys Salhadins renge ses gens, / .IIII. conrois fait fors et grans ». Description de l'armée de Tallas en quatre corps de troupes numérotés. Un seul nom propre est associé à chaque corps. La description est moins étoffée que celle de l'armée bretonne.

(17) V. 20374- 401 : Trente chevaliers se portent volontaires pour partir à la recherche de Laris disparu. Liste très dense : selon les vers, deux voire trois noms, conjonction « Et » à l'initiale, expansions du nom. V. 20434 : se répartissent en trois groupes de dix, qui donnent lieu à la répartition des trente chevaliers en trois nouvelles listes de dix noms qui suivent approximativement l'ordre des noms de la première liste de l'épisode.

(18) V. 27527 *sqq*. : Les chevaliers déguisés en ermites sur le conseil de Merlin arrivent au château où dix des leurs sont emprisonnés. V. 27443 : noms des cinq premiers qui se présentent pour libérer les lieux et retrouver les détenus. V. 27557 : noms des dix autres qui patientent et entrent dans un second temps pour libérer les prisonniers. V. 27615 : noms des cinq premiers chevaliers libérés.

(19) V. 28793- 810 : Liste des trente à leur sortie du château. Ils rejoignent l'armée d'Arthur arrivée près des terres de Tallas.

(20) V. 29579- 92 : Liste des présents au mariage de Marine et Laris (chevaliers et rois, mêmes noms que ceux donnés précédemment).

(21) V. 29699-714 : À la table du roi Arthur. Mêmes noms.

Les Merveilles de Rigomer :

(1) V. 4486- 4497 : Noms de douze membres de la cour d'Arthur en plus du sien, dans le discours du roi de Dessemoume qui interroge Lancelot à leur sujet. Un à deux noms par vers selon la longueur du nom, aucun commentaire particulier du locuteur sur ceux qu'il cite, utilisation de la conjonction « Et » à l'initiale du vers (9 occurrences).

(2) V. 6589-594 : Six noms de chevaliers prêts à partir avec Gauvain pour sauver Lancelot. Il y a plus de volontaires selon la voix conteuse que les six qu'elle veut bien nommer. Recours à l'anaphore « Et » en début de vers.

(3) V. 7059-100 : Au *Gué de Blanche Espine*, Gauvain appelle une partie des chevaliers pour former la compagnie qui partira pour Rigomer. Cinquante-six noms, dont une large part n'apparaît qu'à cette occasion dans le récit et est propre à ce roman (voir l'annexe sur l'exploitation des personnages arthuriens).

(4) V. 9447-52 : Au *Gué de Blanche Espine*, liste de quelques uns des chevaliers partis pour Rigomer (sept, ceux auxquels une aventure secondaire a été consacrée). La liste reprend presque l'ordre exact des aventures qui viennent de s'écouler. Insistance sur une cour démunie et dépourvue de ses meilleurs chevaliers.

(5) V. 9975 – 80 : Les même sept chevaliers en prison avec Lancelot.

(6) V. 10171-77 : Regrets de la compagnie de chevaliers, qui pense aux absents. Noms des sept prisonniers. L'ordre des noms varie d'une liste à l'autre.

(7) V. 10181- 238 : Affrontement aux abords de Rigomer : les noms des bretons apparaissent au fil de leur entrée en scène. Répétition du verbe « poindre » à l'introduction des différents personnages.

(8) V. 10479- 84 : Promesses de participation au tournoi pour six personnages. Conjonction « Et » à l'initiale à trois reprises. Décompte partiel : seul le dernier chevalier est numéroté (« fu sietimes »).

(9) V. 10515- 568 : L'annonce du tournoi circule ; les alliés de la Table Ronde se rassemblent : d'abord quatre alliés de longue date puis sept rois rencontrés au cours de l'intrigue. Répétition des verbes « venir » et « amener ».

(10) V. 14240- 48 : Gauvain brise les anneaux des sept chevaliers prisonniers. La liste reprend toujours les mêmes noms dans un ordre différent.

Melyador :

(1) V. 28-35 : Huit noms de chevaliers plus celui de Merlin, avant les prouesses desquels l'histoire a lieu. Les noms se succèdent sans commentaire de la part de l'auteur. Fin de la liste par « chil de la Table Reonde ».

(2) V. 6641-44 : Liste de chevaliers présents au tournoi de la Garde composée de dix noms dont neuf ne sont pas encore apparus dans le récit. Les noms se succèdent sans mise en valeur ni commentaire.

(3) V. 8597-8634 : Liste non pas composée de noms mais des dix blasons des chevaliers vaincus par Camel, exposés dans une salle de son château. Les écus sont décrits et numérotés.

(4) V. 9126-33 : Liste des morts d'Amour composée de sept références culturelles.

(5) V. 11688-91 : Noms de six chevaliers arthuriens rattachés à une autre époque que celle de l'intrigue. Ces noms ne reprennent qu'en partie ceux du prologue.

(6) V. 24473-76 : Liste des sept chevaliers qui gardent les ports d'Irlande. Présents dans une question d'un personnage, au discours direct.

(7) V. 289099 : Noms de quinze chevaliers participant à la quête (parmi les plus mis en avant par le récit). La voix conteuse précise qu'il est impossible de nommer tous les participants.

(8) V. 29330-32 : Noms de cinq chevaliers présents au tournoi, déjà connus du lecteur.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES, DE PERSONNAGES, D'ETHNIES, DE NATIONS, ET D'ORDRES

Apparaissent dans l'index les noms mentionnés et étudiés dans le corps de la thèse. Tous les noms composant les listes citées p. 396-444 n'ayant pas été analysés dans le détail, tous ne figurent pas dans l'index. Nous invitons donc le lecteur à parcourir ces listes en complément des index.

Les noms près desquels aucun titre d'œuvre n'est indiqué où qui ne sont pas mis en relation avec les autres personnages d'un roman en particulier se trouvent dans plusieurs romans du corpus.

A

Aaron de Comenie, adversaire de Claris et Laris, 256, 311

Abel, 53, 88, 317, 318, 321, 322

Abyace, adversaire d'Agamanor (*Mel*.), 146, 346

Achille, 88, 170, 245, 308, 318, 323, 550

Actéon, 307, 308, 375, 577

Agamanor, second de la quête après Melyador, 74, 81, 102, 109, 118, 119, 123, 169, 170, 184, 195, 207, 210, 211, 261, 287, 319, 346, 387, 395, 421, 459, 460, 465, 487, 488, 489, 491, 528

Agamar, adversaire de Melyador, 54, 146, 195, 207, 208, 346, 347, 395

Aglu des Vaux, chevalier arthurien, 187, 188, 281, 340, 412, 413, 414

Agoris, chevalier participant à un tournoi (*Mel*.), 346

Agrapar, chevalier participant à un tournoi (*Mel*.), 54, 207, 395

Agravain, frère de Gauvin, chevalier arthurien, 81, 126, 186, 287, 386, 413, 421, 443

Albanor, désigne un gardien du Pas du Perron et un chevalier participant à la quête (*Mel*.), 123, 195, 207, 208, 253, 346, 395

Alemandine, reine de la Blanche Cité (*FF*), 65, 149, 333, 458

Alexandre, désigne le personnage de *Cligès* et le personnage historique, 229, 230, 250, 272, 273, 308, 318, 379, 390, 396, 456, 461, 542

Aliénor d'Aquitaine, 26, 53, 126, 240, 262, 550

Alimagot, adversaire de Cristal, 248, 249, 332, 455

Almanas, chevalier participant à un tournoi (*Mel*.), 347, 382

Alon, un combattant (*CL*), 195, 434

Alyenor, duchesse de Cornouailles, mère de Melyador, 200, 253, 255

Amangon, chevalier arthurien (*LMR*), 241

Amauri, chevalier (*LMR*), 253

Ami, héros de *Ami et Amile*, 380, 391

Amile, héros de *Ami et Amile*, 391

Amour, 18, 57, 58, 59, 106, 114, 139, 228, 229, 244, 317, 319, 321, 451, 460, 461, 480, 522

Antigomar, chevalier coupeur de tresses (*CC*), 155, 332

Aramé, adversaire de Melyador, 195, 207, 208, 347, 456

Archelas de Trèbes (Roi), ennemi de Claris et Laris, 124, 312

Argente, désigne une dame de compagnie d'Hermondine et la demoiselle qui accompagne Florée au tournoi de la Garde (*Mel*.), 46, 183, 221, 333, 334

Arimodas, père de Cristal, 147, 154, 447, 451

Arselon, gardien du Pas du Perron (*Mel*.), 208

Arthur, 16, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 46, 47, 48, 50, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 79, 82, 84, 86, 87, 89, 91, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 109, 115, 117, 120, 123, 126, 128, 141, 142, 143, 144, 149, 151, 156, 157, 158, 161, 167, 173, 174, 177, 182, 185, 186, 189, 191, 197, 198, 200, 206, 211, 216, 217, 238, 239, 241, 246, 247, 251, 252, 256, 257, 258, 262, 263, 264, 266, 270, 274, 276, 277, 278, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 317, 331, 341, 342, 344, 354, 357, 367, 378, 379, 380, 386, 392, 397, 398, 399, 403, 404, 408, 412, 414, 417, 418, 419, 420, 422, 424, 426, 428, 429, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 448, 452, 453, 455, 456, 457, 465, 467, 468, 469, 471, 474, 477, 478, 480, 481, 493, 494, 500, 505, 508, 512, 513, 515, 518, 519, 520, 523, 524, 530, 531, 536, 538, 539, 540, 541, 544, 548, 552, 553, 555

Autriche (Duc d'), personnage d'*Yvain*, 201
Avarice, 56, 58, 309, 311, 526

B

Balastre, adversaire de Melyador, 132, 195
Banidan, chevalier (*Mel.*), 147
Baraton, ennemi des Bretons (*CL*), 312
Baudemagu (Roi), allié d'Arthur, 200, 280
Bauduin, chevalier (*LMR*), 54, 55, 241, 253, 255
Beau Mauvais (Le), chevalier arthurien, 50, 187, 195, 351, 398, 413, 414, 478
Beau Sauvage (Le), nom que se donne Floriant au départ de sa seconde quête, 71, 72, 73, 100, 152, 154, 161, 533, 537, 540, 541
Bedoier, chevalier arthurien, 45, 81, 186, 281, 406, 408, 412, 413, 414, 425, 426, 494
Begot le Roux, chevalier vaincu par Melyador, 46, 96, 135, 334
Bekins Faroulz, chevalier *(Mel.*), 130, 382
Bernard, chevalier (*LMR*), 108, 253, 254
Bernier, chevalier (*LMR*), 108, 253, 254
Bertouler, écuyer d'Agamanor (*Mel.*), 123, 184, 387, 459, 460
Bilas, adversaire des Bretons (*CL*), 312
Blanchandine, suivante de Florette, 89, 90, 134, 183, 287, 290, 333, 421
Blanchefleur, nom des héroïnes du *Conte du Graal* et de *Floire et Blanchefleur*, 17, 78, 152, 314, 333, 393
Bleue Dame, nom que se donne Hermondine pendant la quête (*Mel.*), 74, 91, 144, 164, 170, 177, 204, 209, 394, 457, 465, 466, 471
Bliobleheris, chevalier arthurien, 55, 344, 419
Bonne Amour, 59
Bran de Lis, chevalier arthurien (*LMR*), 343
Brandalis, chevalier arthurien, 80, 144, 145, 186, 189, 281, 342, 344, 397, 406, 412, 413, 414, 419, 425, 426, 443, 494
Bretiaus, chevalier (*CL*), 70, 413, 414
Bretons (Les), 55, 63, 114, 173, 178, 216, 261, 280, 378, 403, 404, 406, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 441, 481, 508
Brias de Froide Montagne, adversaire de Cristal, 155, 179, 282, 331, 340, 377, 455, 474, 507
Brios de Montascon, chevalier (*LMR*), 131
Bruiant, père de Clarie, 65, 156, 200, 372
Brutus, 310

C

Cadiolan, chevalier arthurien, 280
Cador, chevalier arthurien, 46, 186, 281, 312, 397, 406, 412, 417, 425, 428, 494
Caïn, 53, 88, 242, 318, 321, 322, 325, 326, 369, 550
Calogrenant, chevalier arthurien, 187, 281, 292, 356, 413, 481, 482, 483, 484, 485, 501, 554
Camel de Camois, chevalier participant à la quête (*Mel.)*, 27, 46, 60, 87, 91, 93, 96, 98, 104, 105, 106, 111, 115, 132, 164, 169, 170, 176, 195, 199, 206, 209, 210, 214, 215, 244, 245, 254, 259, 260, 265, 307, 308, 324, 325, 346, 368, 374, 375, 388, 395, 409, 456, 457, 465, 473, 528, 529, 530, 550
Caradoc, chevalier arthurien, 172, 186, 280, 281, 312, 337, 340, 455, 512
Celias de Pouilles (Roi), ennemi de Claris et Laris, 124
Celidon, roi de Grèce, adversaire de Claris et Laris, 256, 311, 345, 400, 426, 431, 432
César, 167, 263, 500, 550
Charlemagne, 88, 299, 305, 314, 550
Chenelius (Les), horde fantastique (*LMR*), 62, 178
Chevalier à la charrette (Le), 296, 538
Chevalier au Cercle d'Or, *Acecledor* dans *FF*, 48, 186, 200, 240, 281, 397, 410, 412, 413, 414, 417, 494
Chevalier au lion (Le), 33, 71, 75, 291, 292, 538
Chrétien de Troyes (cité dans les œuvres de fiction), 126, 274, 283, 292, 293, 351
Chrétiens (Les), 61
Christ, 204, 205, 279
Clarie, 8, 16, 17, 18, 25, 45, 48, 51, 52, 55, 57, 61, 62, 65, 69, 71, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 85, 91, 92, 95, 126, 136, 139, 140, 149, 154, 156, 159, 160, 162, 163, 179, 180, 181, 183, 188, 199, 200, 204, 240, 242, 243, 248, 267, 268, 269, 274, 275, 282, 283, 306, 307, 321, 322, 326, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 346, 347, 348, 349, 352, 357, 359, 362, 363, 364, 366, 372, 373, 374, 377, 386, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 421, 447, 449, 454, 455, 460, 461, 462, 463, 473, 490, 498, 507, 508, 531, 532, 546, 547, 548, 551, 552
Clarin, chevalier, chevalier participant à la quête (*Mel.*), 96

Claris, 8, 16, 17, 18, 20, 23, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 70, 71, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 90, 92, 94, 99, 100, 103, 104, 109, 114, 116, 117, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 143, 144, 145, 150, 153, 157, 160, 165, 166, 172, 173, 180, 182, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 204, 205, 210, 211, 238, 241, 242, 250, 253, 256, 257, 263, 266, 267, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 291, 292, 294, 296, 297, 299, 302, 308, 311, 312, 315, 320, 324, 325, 326, 327, 329, 333, 336, 337, 338, 340, 342, 344, 347, 348, 349, 351, 355, 357, 364, 381, 382, 386, 391, 392, 393, 394, 396, 399, 400, 406, 411, 412, 414, 415, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 442, 443, 444, 447, 448, 449, 451, 453, 455, 457, 458, 461, 463, 464, 465, 469, 470, 474, 478, 479, 480, 481, 484, 485, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 505, 506, 512, 513, 515, 517, 519, 520, 521, 527, 530, 535, 546, 547, 549, 550, 551, 553, 554, 555

Cligès, chevalier arthurien, 18, 100, 187, 197, 198, 227, 256, 277, 280, 281, 292, 338, 348, 349, 390, 396, 407, 412, 413, 414, 423, 428, 441, 442, 461, 462, 530, 536

Cobastre, adversaire de Melyador, 132

Conses, adversaire d'Agamanor (*Mel.*), 195

Convoitise, 58

Cordroué, ennemi des Bretons (*CL*), 251, 312

Cornicas (Roi), adversaire de Floriant, 200, 312

Cornus (Les), horde fantastique (*LMR*), 61

Corsabrin, roi de Turquie, adversaire de Claris et Laris, 256, 311

Crainte, 58

Cristal, 8, 16, 17, 18, 20, 25, 45, 46, 48, 51, 52, 53, 55, 57, 61, 62, 65, 69, 71, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 85, 88, 89, 90, 95, 104, 106, 110, 116, 123, 126, 127, 135, 136, 139, 140, 142, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 179, 180, 181, 183, 188, 199, 200, 204, 240, 242, 243, 248, 249, 261, 267, 268, 269, 274, 275, 282, 283, 287, 306, 307, 321, 322, 326, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 346, 347, 348, 349, 352, 362, 363, 364, 366, 373, 374, 377, 386, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 421, 444, 447, 449, 451, 452, 454, 455, 458, 460, 461, 462, 463, 473, 490, 498, 507, 508, 512, 531, 532, 546, 547, 548, 551, 552

D

Dagor le Gris, 53, 87, 96, 136, 165, 195, 341, 395

Dagoriset, chevalier participant à la quête (*Mel.)*, 123, 347, 421

Dalis, combattant (*CL*), 53, 344

Dalon, combattant (*CL*), 311, 345

Dame de Landuc, personnage du *Chevalier au Lion*, 33, 291, 292

Dampnas, enchanteur, adversaire de Claris et Laris, 134, 148, 160, 194, 312, 337, 365, 500, 502, 512

Danemon, ennemi des Bretons (*CL*), 312

Darius, 308

Datis, chevalier au service de la fée Madoine, désigne aussi un allié de l'empereurThéreüs (*CL*), 54, 124, 134, 190, 195, 311, 345, 400, 431, 432

Datoi, roi de Babylone (*CL*), 48, 345, 400, 426, 434

Daton (aussi Dator), roi de Tabarie (*CL*), 48, 54, 345, 400, 434

Davis, combattant (*CL*), 345

Delion, chevalier au service de la fée Madoine (*CL*), 124, 134, 190, 195

Delis, combattant (*CL*), 312, 345

Desdaigneus du Chastel Fort, mauvais chevalier (*CL*), 187

Desramé, chevalier participant à un tournoi (*Mel.*), 54

Detor, combattant (*CL*), 345

Deucalion, 245

Diane, 236, 307, 375

Dieu, 51, 67, 68, 69, 70, 72, 79, 150, 156, 173, 204, 205, 206, 213, 232, 286, 288, 317, 377, 389, 406, 450, 467, 484, 491, 506, 511, 516, 540, 542

Diomède, 318

Dionise, souveraine de Rigomer, 64, 66, 149

Ditas, combattant (*CL*), 256, 345, 400, 426, 431, 432

Dodinel, chevalier arthurien, 45, 187, 281, 412, 482, 483, 484, 485, 554

Donas, combattant (*CL*), 345, 434

Dréomédés (ou Dréomadés), chevalier qui participe à un tournoi (*Mel.*), 347

Dromedon, peut-être le même que Dréomédés, 347

Durmart, chevalier arthurien (*Mel.*), 258, 279, 329

E

Écho, 53, 126, 245

Écossais (Les), 151
Eleazar, roi d'Égypte, adversaire de Claris et Laris, 256, 345, 400, 426, 432
Elibrans, chevalier arthurien, 342, 344, 419
Eliduc, chevalier arthurien, 45, 187, 281, 412, 413, 414, 417
Elyadus, père de Floriant (*FF*), 77, 160, 267, 314, 318, 322, 323, 369, 389, 405
Énée, 26, 49, 240, 308, 317
Engrevain, chevalier arthurien, 277, 280, 343, 407, 423, 441
Énide, personnage d'*Érec et Énide*, 12, 51, 52, 73, 74, 75, 76, 85, 100, 137, 180, 198, 200, 247, 267, 270, 319, 329, 348, 396, 437, 459, 522, 524
Envie, 58
Érec, personnage d'*Érec et Énide* et chevalier arthurien dans le corpus, 51, 52, 73, 74, 75, 76, 85, 100, 124, 137, 161, 180, 187, 198, 200, 247, 267, 277, 280, 281, 296, 319, 329, 332, 339, 348, 396, 406, 413, 426, 437, 443, 459, 462, 515, 522, 523, 524, 542, 555
Escanor, 20, 21, 329, 476, 477
Espérance, 56, 57

F

Felitoé, allié de Maragot (*FF*), 312
Fergus, héros du roman *Fergus*, 75, 85
Fernagus, chevalier participant à la quête (*Mel*.), 172
Feughin, chevalier participant à la quête (*Mel*.), 208, 209, 472
Firamus, référent non identifié, 29, 320, 451
Fleur Désirée, demoiselle en détresse (*LMR*), 23, 78, 131, 137, 150, 183, 193, 251, 334, 351
Floire, héros du *Conte de Floire et Blanchefleur*, 17, 76, 152, 314, 333, 393
Florée, 23, 46, 48, 78, 81, 91, 92, 93, 98, 102, 104, 105, 111, 115, 169, 176, 183, 206, 209, 214, 215, 253, 260, 274, 287, 304, 333, 334, 346, 347, 374, 376, 386, 387, 388, 394, 421, 479, 553
Florence de Montrose, Melyador lui vient en aide, 13, 14, 16, 23, 28, 71, 72, 74, 98, 112, 117, 121, 158, 166, 167, 169, 175, 183, 190, 203, 207, 209, 210, 215, 235, 238, 253, 259, 284, 288, 304, 313, 325, 333, 338, 340, 346, 350, 358, 359, 365, 376, 377, 385, 390, 410, 421, 445, 456, 457, 461, 463, 468, 477, 481, 482, 500, 512, 518, 526, 555
Florette, 8, 16, 17, 18, 23, 25, 32, 33, 34, 45, 46, 48, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 65, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 88, 90, 92, 94, 99, 100, 115, 123, 126, 127, 128, 137, 149, 154, 157, 160, 166, 170, 173, 178, 180, 188, 198, 200, 202, 211, 242, 243, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 266, 267, 269, 271, 272, 274, 275, 279, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 294, 296, 297, 299, 302, 307, 308, 309, 311, 313, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 326, 332, 333, 334, 336, 348, 349, 353, 376, 377, 387, 389, 390, 391, 393, 396, 398, 399, 400, 406, 421, 422, 424, 425, 428, 429, 430, 435, 436, 437, 439, 447, 448, 449, 460, 461, 467, 469, 470, 490, 495, 504, 506, 512, 516, 520, 522, 523, 524, 527, 530, 533, 535, 539, 541, 543, 546, 547, 550, 551, 553, 556
Flori, serviteur de Florée (*Mel*.), 23, 86, 253, 387, 388, 394, 553
Floriant, 8, 16, 17, 18, 20, 23, 25, 32, 33, 34, 45, 46, 48, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 65, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 94, 99, 100, 104, 112, 115, 123, 126, 127, 128, 131, 137, 149, 151, 152, 154, 157, 159, 160, 161, 166, 170, 173, 178, 180, 188, 198, 200, 202, 210, 211, 217, 242, 243, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 279, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 294, 296, 297, 299, 302, 307, 308, 309, 311, 313, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 326, 332, 333, 336, 348, 349, 353, 376, 387, 389, 390, 391, 393, 396, 398, 399, 400, 406, 417, 418, 420, 421, 422, 424, 425, 428, 429, 430, 435, 436, 437, 439, 444, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 457, 458, 460, 461, 467, 468, 469, 470, 477, 478, 495, 504, 506, 512, 515, 519, 520, 522, 523, 524, 527, 528, 530, 533, 534, 535, 537, 539, 540, 541, 543, 546, 547, 550, 551, 553, 555, 556
Fortune, 57, 515, 592, 593
Frion (Roi), hôte dans *LMR*, 200
Froar, fils de Floriant, 131, 353, 355, 357, 387, 495, 555
Fromonde la Grise, vient en aide à Melyador et Lanson (*Mel*.), 195, 339, 341
Frotaus le Gris, gardien du Pas du Brun Rocher (*Mel*.), 196

G

Gaheriet, frère de Gauvain, chevalier arthurien, 48, 186, 280, 343, 386, 413

Galehaut, chevalier arthurien, 119, 284, 435, 436

Gales le Chauve, chevalier arthurien, 45, 46, 95, 128, 153, 186, 187, 188, 281, 289, 340, 406, 412, 414, 426, 480, 491, 492

Gallegantin, chevalier arthurien, 187

Garoulz, désigne le gardien d'un pas ainsi qu'un maître d'hôtel, 338

Garradains, chevalier arthurien (*LMR*), 343, 344, 419

Gaudin le Brun, chevalier arthurien, 197, 277, 280, 337, 407, 423, 441

Gaudioné, adversaire de Gauvain, (*LMR*), 70

Gauvain, 12, 16, 19, 20, 33, 45, 47, 48, 53, 54, 55, 60, 62, 64, 66, 70, 75, 79, 81, 84, 86, 91, 94, 109, 114, 120, 124, 126, 127, 141, 142, 156, 157, 164, 174, 175, 186, 189, 195, 198, 204, 205, 206, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 246, 247, 265, 267, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 287, 288, 290, 293, 294, 296, 298, 300, 301, 329, 330, 335, 337, 347, 353, 354, 355, 367, 376, 378, 379, 380, 382, 386, 392, 396, 397, 398, 403, 406, 408, 409, 411, 412, 414, 417, 419, 421, 422, 426, 428, 431, 435, 436, 439, 440, 444, 457, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 483, 491, 493, 494, 506, 509, 518, 519, 520, 522, 529, 530, 536, 538, 539, 541, 542, 543, 548, 550, 551, 552

Gerpin, cousin de Florée (*Mel.*), 148

Girflet, chevalier arthurien, 20, 148, 344, 397, 406, 419

Gliglois, héros de roman, 477

Gobart des Marais, chevalier participant à la quête (*Mel.*), 96

Golan, oncle de Clarie, 373

Gonereus, chevalier arthurien (*LMR*), 343, 344, 419

Gornemant, chevalier arthurien (*LMR*), 343

Graal (Le), 12, 17, 18, 19, 32, 70, 75, 100, 114, 119, 132, 144, 145, 158, 198, 243, 257, 279, 283, 289, 293, 296, 297, 302, 333, 337, 343, 348, 349, 351, 369, 370, 380, 381, 385, 410, 420, 421, 442, 467, 477, 496, 526, 529, 536, 537

Graemant, chevalier arthurien (*LMR*), 343

Gratien d'Italie, chevalier participant à la quête (*Mel.*), 53, 56, 96, 120, 135, 176, 256, 527

Greminés, chevalier arthurien (*LMR*), 343, 344, 406, 410, 419

Gremions, chevalier arthurien (*LMR*), 343, 344, 406, 410, 419

Griffamon, adversaire de Melyador, 132

Guenièvre, 270, 282, 301, 380, 493, 522, 572

Guerrehet, frère de Gauvain, chevalier arthurien, 48, 186, 413

Gui, héros de *Gui de Nanteuil*, 282, 313, 314, 315, 559

Guingamor, chevalier arthurien (*LMR*), 343

Guinglain, fils de Gauvain dans *Le Bel Inconnu*, 14, 85, 122, 125, 142, 241, 257, 318, 329, 410, 467, 468, 538

Guiron, chevalier arthurien (*Mel.*), 54, 278, 279, 281, 284, 329, 331, 410, 435, 436, 551

H

Hébé, 29, 320

Hector, 26, 50, 88, 318, 319, 323

Hélène de Troie, 88, 108, 109, 242, 253, 317, 318, 350, 461, 467, 477, 478, 479, 493, 535

Henri II Plantagenêt, 15, 26, 44, 53, 126, 235, 240, 253, 262, 263, 550

Henris (Roi), ennemi de Claris et Laris, 123

Herber, berger (*LMR*), 86, 99, 253

Hermondine, fille du roi d'Écosse, prix de la quête (*Mel.*), 16, 56, 59, 89, 93, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 111, 112, 113, 114, 123, 164, 169, 170, 183, 184, 204, 207, 209, 214, 215, 244, 245, 253, 255, 259, 260, 261, 264, 287, 304, 324, 347, 374, 375, 376, 383, 386, 388, 394, 395, 421, 448, 459, 465, 479, 486, 487, 527, 529, 533

Hermonïas, chevalier participant à un tournoi (*Mel.*), 347

Hermonicet, chevalier participant à la quête (*Mel.*), 347

Hermont, père d'Hermondine, roi d'Écosse (*Mel.*), 55, 253, 255, 259, 263, 386

Honneur, 58, 180

Honte, 58, 355, 457

Housagre, gardien du Pas de la Garde (*Mel.*), 199

I

Irlandais (Les), opposants des Bretons (*LMR*), 61, 62, 151

J

Jehan, auteur des *Merveilles de Rigomer*, 53, 56, 64, 77, 80, 96, 255, 277

Jeremie, adversaire de Claris et Laris, 312, 400, 425, 426, 432

Jésus, 204, 205

Jonas (Roi), adversaire de Floriant et de Claris et Laris, 200, 253, 312, 425, 437

Joran le Faible, chevalier affronté par Lancelot (*LMR*), 55, 72, 73, 77, 149, 177, 193, 194, 280, 352, 378, 509, 510, 511, 549

Juifs (Les), 61

Julien (Roi), (*FF*), 70, 200, 252, 344, 419, 540

Jupiter, une fée (*CC*), 139, 268, 306, 330, 335, 455

K

Karentron le Roux, adversaire de Melyador, 54, 125, 340

Karins le Grans, chevalier (*Mel.*), 340

Keu, sénéchal d'Arthur, 21, 45, 81, 85, 128, 153, 178, 186, 195, 197, 198, 246, 277, 278, 280, 281, 289, 290, 296, 298, 340, 344, 406, 408, 412, 413, 414, 418, 422, 426, 433, 443, 476, 477, 480, 491, 492, 520, 530

L

Ladas de La Rochelle, adversaire de Claris et Laris, 312

Ladis, roi de Lombardie, adversaire de Claris et Laris, 256, 401, 402, 431, 432, 434

Ladon (Roi), époux de Lydaine (*CL*), 65, 116, 386, 506, 508

Ladont, combattant (*CL*), 345

Laid Hardi (Le), chevalier de la Table Ronde, 63, 81, 109, 127, 186, 187, 195, 198, 271, 281, 339, 344, 355, 356, 357, 397, 398, 410, 412, 413, 414, 419, 420, 425, 443, 494, 505

Lancelot du Lac, 9, 14, 16, 19, 21, 33, 47, 48, 55, 63, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 86, 87, 94, 100, 106, 111, 113, 126, 128, 136, 137, 138, 141, 142, 144, 149, 151, 155, 156, 158, 160, 167, 171, 172, 177, 179, 186, 193, 194, 195, 196, 197, 201, 212, 213, 214, 216, 217, 236, 246, 250, 251, 252, 259, 261, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 286, 290, 291, 293, 296, 297, 300, 301, 316, 319, 329, 335, 337, 338, 339, 341, 342, 348, 349, 365, 367, 369, 370, 371, 376, 378, 379, 380, 382, 392, 403, 406, 410, 411, 419, 421, 422, 424, 435, 437, 439, 441, 443, 444, 462, 467, 470, 474, 475, 476, 487, 505, 506, 509, 510, 511, 515, 522, 529, 530, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 541, 542, 543, 544, 551, 556, 560, 561, 568, 572, 574, 578, 579, 580, 582, 591, 608, 613, 614

Lanson, écuyer de Melyador, 46, 97, 135, 184, 209, 221, 341, 387, 459, 460, 486

Laris, 8, 16, 17, 18, 20, 23, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 70, 71, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 90, 92, 94, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 116, 117, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 133, 143, 144, 145, 150, 153, 157, 160, 165, 166, 172, 173, 180, 182, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 204, 210, 211, 238, 241, 242, 250, 253, 256, 257, 263, 266, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 291, 292, 294, 296, 297, 299, 302, 308, 311, 312, 315, 320, 324, 325, 326, 327, 329, 333, 334, 336, 337, 338, 340, 342, 344, 347, 348, 349, 351, 355, 356, 357, 364, 381, 382, 386, 391, 392, 393, 394, 396, 399, 400, 406, 411, 412, 413, 414, 415, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 442, 443, 444, 447, 448, 449, 451, 453, 455, 457, 458, 461, 463, 464, 465, 469, 470, 474, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 485, 486, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 505, 506, 512, 513, 515, 517, 519, 520, 521, 527, 530, 535, 546, 547, 549, 550, 551, 553, 554, 555

Le Chevalier au Cor, chevalier arthurien, 341, 344, 406, 419, 420, 438

Le Mal Ostagier, hôte violent (*LMR*), 53, 332, 364

Le Noir Chevalier, chevalier arthurien, 186, 281, 406, 413

Léandre, 245

Lemprés d'Aragon (Roi), ennemi de Claris et Laris, 123, 256, 312

Leodaras, combattant (*CL*), 345

Lorie de Rocheflorie, fée et amie de Gauvain (*LMR*), 70, 91, 99, 133, 174, 204, 215, 267, 268, 335, 339, 376, 380

Lot(h), désigne le père de Florée (*Mel.*) et Lot(h) d'Orcanie, allié d'Arthur (*LMR*, *CL*, *FF*), 91, 92, 200, 341, 347, 399, 422

Lucan le Bouteiller, chevalier arthurien, 45, 53, 128, 186, 187, 195, 197, 281, 340, 397, 406, 412, 413, 414, 425, 426, 443, 494
Lucanor, désigne un chevalier participant à la quête et le gardien d'un pas irlandais (*Mel*.), 87, 147, 195, 253, 347
Lucien, comte (*Mel*.), 14, 198, 200, 253, 255, 347
Lucienne, fille de Lucien (*Mel*.), 200, 253, 255, 287, 347, 421
Lydaine, sœur de Laris dont est épris Claris, 56, 82, 89, 112, 132, 137, 143, 149, 189, 192, 211, 267, 311, 320, 334, 345, 386, 448, 463, 495, 496, 497, 498, 499
Lynarde, (*CC*), 48, 91, 92, 140, 156, 183, 268, 274, 346, 386, 394, 395
Lyones, chevalier au service de Phénonée (*Mel*.), 199, 207

M

Macob Dicrac, 45, 87, 137, 280, 475
Madas, combattant (*CL*), 345, 434
Madoine, fée éprise de Laris, 20, 185, 189, 196, 282
Madon, combattant (*CL*), 250, 345, 400, 426, 431
Mador, chevalier (*FF*), 127, 397
Madras, combattant (*CL*), 345
Madrigai, adversaire de Melyador, 132
Mal Ostoir, oiseau maléfique (*LMR*), 332
Maragot, sénéchal traître (*FF*), 59, 64, 67, 150, 160, 166, 170, 173, 200, 250, 251, 255, 270, 299, 311, 314, 318, 319, 322, 323, 332, 368, 369, 389, 398, 399, 417, 418, 425, 428, 439, 448, 450, 550
Marbrin, combattant (*CL*), 250, 256, 345
Marc, oncle de Tristan et roi allié d'Arthur, 11, 28, 41, 42, 43, 398, 417
Mareçon, demoiselle (*Mel*.), 135
Marescos, gardien de la cité de Rigomer, 151, 337
Marie-Madeleine, 71, 229
Marine, sœur d'Yvain (*CL*), 65, 66, 81, 82, 106, 285, 287, 393, 394, 448, 461, 463, 498, 499
Matidas de Roche Perdue, adversaire de Claris et Laris, 195, 312, 336, 345, 377, 502, 512
Maudins li Gardingniers, chevalier (*LMR*), 337, 352, 476, 511
Mauvestié,Méchanceté, 56
Meleagant, chevalier dans *Lancelot*, 329
Meliadoc, chevalier dans *Érec et Énide*, 329
Melian de Lis, chevalier arthurien, 329, 337, 343, 398, 456
Melyador, 8, 16, 18, 20, 23, 25, 27, 32, 33, 42, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 68, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 86, 91, 92, 93, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 109, 110, 111, 114, 115, 118, 120, 122, 123, 125, 130, 132, 135, 136, 144, 146, 147, 149, 157, 164, 166, 167, 169, 170, 172, 176, 177, 180, 183, 184, 188, 195, 200, 201, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 216, 217, 238, 242, 244, 253, 255, 256, 260, 261, 266, 274, 275, 278, 281, 283, 284, 287, 290, 299, 302, 304, 307, 319, 323, 324, 326, 328, 329, 331, 333, 334, 338, 340, 345, 346, 348, 359, 366, 368, 374, 381, 382, 384, 387, 388, 394, 395, 409, 410, 421, 435, 444, 447, 449, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 465, 466, 467, 468, 473, 479, 480, 486, 488, 489, 490, 491, 500, 512, 513, 528, 529, 530, 534, 535, 537, 546, 547, 548, 550, 551
Melyadus, héros arthurien cité dans *Mel*., 54, 284, 329, 410, 551
Memnon, 245
Menalus, adversaire des Breton (*CL*), 241, 400, 426, 432
Merlin, 17, 69, 145, 167, 278, 284, 329, 413, 425, 436, 443, 484
Mesdire, Médisance, 58,
Midomidas, chevalier (*LMR*), 66, 216
Miraudiel, chevalier (*LMR*), 50, 120, 354, 355, 357, 518, 519, 520
Moderas l'Orguilleux, chevalier (*CL*), 150, 312, 337
Moradas, emprisonne les chevaliers arthuriens (*FF*), 128, 151, 287, 299, 399, 400, 406, 455, 511
Mordred, chevalier arthurien, frère de Gauvain dans *CL*, 45, 186, 187, 281, 356, 397, 412, 413, 482
Morenois, adversaire de Sagremor (*Mel*.), 207, 209
Morgane, 16, 17, 89, 152, 160, 161, 257, 269, 270, 282, 283, 285, 307, 313, 315, 317, 319, 353, 448, 450, 454, 455, 467, 468, 469, 470, 477, 502, 538, 541, 556
Morphonet, adversaire d'Agamanor (*Mel*.), 146

N

Nabor, combattant (*CL*), 345, 402, 434
Nabudan, adversaire de Floriant, 147

Nador, adversaire de Claris et Laris, 81, 195, 345, 402, 455, 463
Nadus, combattant (*CL*), 250, 345, 400, 402, 426, 431, 432
Narcisse, 26, 27, 53, 170, 181, 240, 242, 245, 324
Narde, une des trois plus belles femmes du monde (*CC*), 85, 183, 268, 306, 330, 335, 346, 395
Narilde, une demoiselle (*CC*), 85, 183, 268, 346, 395
Natalon (Roi), adversaire de Floriant, 200, 312
Nature, 57, 58, 59, 334, 351, 468
Netor (Roi), adversaire de Floriant, 200, 308, 312, 425
Nicosie (Duc de), intervient lors d'un conseil (*FF*), 200
Northumberland (Roi de), chevalier arthurien, 186, 281

O

Octavien, empereur romain, 267
Olivier, personnage de la *Chanson de Roland*, 391
Olympa, une des trois plus belles femmes du monde (*CC*), 85, 306, 330, 455
Olympiaus, adversaire de Claris de Laris, 133
Omer, conseiller de la mère de Floriant, 69, 149, 448
Orainglaie, une demoiselle (*LMR*), 131
Orbe, mère de Clarie (*CC*), 85, 372
Orgueilleux de la Gaudine, adversaire de Claris et Claris, 337, 364
Orgueilleux de la Lande, chevalier (*CL*), 337
Outrageux (L'), chevalier participant à un tournoi (*CL*), 338, 382
Outrecuidance, 60, 206, 529

P

Panfris, gardien du Pas de la Garde (*Mel*.), 199
Pâris, 49, 88, 242, 308, 317, 318
Passavant, cheval dans la *Venjeance Alixandre* et *Galeran de Bretagne*, 331
Passe Beauté, une femme dans *Guiron le Courtois*, 331
Passebrueil, cheval de Tristan dans le *Tristan* en prose, 331
Passelande, cheval d'Arthur dans *Tristan* de Béroul, 331
Passelion, un jeune homme dans *Perceforest*, 331
Passevent, cheval de Cristal, 53, 331, 474
Patris, duc de Cornouailles, père de Melyador, 200, 448, 459
Pellican, créature maléfique (*FF*), 53, 178, 455, 457
Perceval, chevalier arthurien, 11, 54, 76, 144, 145, 155, 158, 161, 166, 279, 290, 293, 316, 338, 342, 349, 411, 426, 431, 452, 459, 462, 465, 467, 468, 476, 478, 538, 556
Phenice, personnage de *Cligès*, 230, 292, 349, 350
Phénonée, sœur de Melyador, 81, 125, 204, 207, 208, 287, 334, 421, 454, 465, 487, 488, 489, 490, 528
Philimenis, père de Florette, 166, 200, 243, 256, 267, 308, 312, 389, 425, 449, 470
Plaisance, 57
Plaisante de l'île, nom que se donne Florette dans la seconde partie du roman, 71
Popelicans (Les), horde fantastique (*LMR*), 61, 178
Porrus d'Athènes, adversaire de Floriant, 200, 312
Priam, 245, 308
Prouesse, 60, 180, 209
Pyrame, 29, 320, 324

Q

Quinquareus, chevalier arthurien (*LMR*), 343, 344, 419

R

Reine Blanche (La), éprise de Claris, 191, 333
Renard, personnage du *Roman de Renard*, 26, 27, 53, 75, 242, 248, 325, 327, 402, 481
Renommée, 14, 112, 113, 116, 117, 137, 436, 504, 506, 508
Renouart, personnage de la *Chanson de Guillaume*, 316, 538, 539
Richard, chevalier (*LMR*), 55, 108, 253, 254
Richier, chevalier (*LMR*), 108, 253, 254
Rigal, écuyer de Cristal, 123, 135, 455
Robert de Sotain Herbers, hôte (*LMR*), 253
Roi Pêcheur, personnage du *Conte du Graal*, 297, 349, 369, 370, 468, 537
Roland, héros de la *Chanson de Roland*, 391
Romains (Les), opposants des Bretons (*CL*), 61, 309, 310, 406, 426, 428, 429, 430, 431, 456, 612
Romulus, 204, 310, 428
Roux de la Gaudine (Le), mauvais chevalier (*CL*), 103, 336, 456

S

Sagremor, chevalier arthurien, 14, 33, 45, 46, 53, 80, 102, 110, 112, 144, 165, 168, 186, 197, 246, 264, 277, 278, 280, 281, 285, 287, 290, 291, 296, 298, 307, 340, 343, 349, 375, 379, 407, 412, 413, 414, 426, 441, 457, 459

Saint Daniel, 68

Saint François, 68

Saint Georges, 67, 70

Saint Gilles, 67, 70

Saint Julien, 70

Saint Martin, 68, 69

Saint Siméon, 68

Saint Valier, 68

Sainte Croix, 68

Saladhin, combattant (*CL*), 120, 250, 312, 427

Salatrée la Senée, une fée (*CL*), 195, 196, 250

Salomon, 267, 268

Sansorin, cousin de Camel, adversaire de Melyador, 148

Santipus, ennemi des Bretons (*CL*), 243, 312, 425

Saris, roi de Hongrie (*CL*), 124, 312, 345

Sarrazins (Les), opposants des Bretons (*FF*), 61

Sator, combattant (*CL*), 345, 400, 426

Savare, chevalier participant à la quête (*Mel*.), 208, 209, 471, 472, 473, 482

Savaris, hôte voleur (*LMR*), 212, 280, 311, 475

Sébille, Sébilette, une demoiselle (*Mel*.), 46, 165, 291, 307

Sébille, Sébillette, une demoiselle (*Mel*.), 308, 376

Solifas de Russie, adversaire de Claris et Laris, 256, 432

Soredamor, personnage de *Cligès*, 12, 227, 228, 229, 230, 350, 371, 390, 461

Sorelai, adversaire de Melyador, 148

Soudan, le Sultan, ennemi des Bretons (*CL*), 312

T

Table Ronde, 12, 17, 20, 33, 54, 62, 63, 79, 100, 124, 127, 128, 141, 144, 157, 188, 198, 199, 200, 201, 212, 217, 240, 243, 247, 249, 251, 253, 256, 257, 265, 276, 277, 281, 287, 290, 292, 293, 299, 301, 310, 312, 342, 344, 356, 367, 379, 380, 392, 396, 400, 407, 409, 413, 417, 418, 419, 420, 421, 424, 435, 436, 437, 440, 442, 443, 474, 477, 479, 481, 493, 494, 504, 505, 524, 525, 530, 544, 551, 554, 555

Tallas, roi du Danemark, adversaire des Bretons (*CL*), 120, 186, 299, 312, 413, 417, 481, 482, 483, 484, 485, 486

Tangis de Sormale, chevalier participant à la quête (*Mel*.), 199, 421

Taubarin (Roi), adversaire de Floriant, 200

Templiers (Les), hébergent un chevalier (*CL*), 62, 63

Théreüs, empereur de Rome (*CL*), 67, 82, 83, 182, 257, 309, 310, 311, 400, 417, 429, 433

Thessala, nourrice de Fenice dans *Cligès*, 349, 350

Thisbé, 320, 324

Thoas, ennemi d'Arthur (*CL*), 45, 189, 312, 455

Tibert, personnage du *Roman de Renard*, 27, 325

Tisbé, suivante de Florette, 134

Tor, chevalier arthurien, 187, 281, 283, 340, 356, 357, 370, 413, 422, 426, 494

Torplain de Grineplaigne, hôte de Lancelot (*LMR)*, 113, 297, 339, 369, 370, 371, 403, 475

Tristan, 13, 14, 26, 28, 54, 170, 180, 215, 216, 236, 238, 239, 245, 248, 278, 287, 293, 315, 317, 319, 324, 327, 329, 331, 338, 350, 358, 359, 385, 410, 421, 436, 445, 461, 481, 483, 485, 486, 522, 526, 550, 555

Tristesse, 58

Troïlus, 308, 318

Turcan (Roi), adversaire des Bretons et de Floriant, 90

U

Urien, père d'Yvain, allié d'Arthur, 198, 200, 312, 340, 344, 418, 419, 422, 464

V

Veve Dame (La), personnage du *Conte du Graal*, 230, 350, 355

Vicomte de Pavongai (Le), hôte de Lancelot (*LMR*), 70, 78, 137, 200, 416, 475, 515, 536, 537

Vierge Marie (La), 67, 69, 173, 406

W

Willeris, oiseau merveilleux (*LMR*), 372

Y

Ydier, chevalier arthurien, 186, 195, 281, 283, 412, 413, 422

Ysengrin, personnage du *Roman de Renard*, 27, 53, 242, 325
Yseut, 29, 180, 238, 239, 248, 317, 319, 324, 327, 483, 485, 522, 550
Yvain, 17, 48, 66, 75, 76, 81, 84, 100, 127, 128, 144, 155, 157, 183, 186, 197, 198, 201, 212, 216, 240, 246, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 286, 287, 288, 291, 292, 340, 341, 344, 348, 379, 382, 397, 398, 406, 407, 408, 412, 414, 419, 422, 423, 426, 431, 437, 438, 441, 448, 459, 461, 462, 474, 501, 506, 511, 512, 522, 523, 536, 542
Yvain del Lionnel (*LMR)*, 292
Yvain le fil au fort roi Urien (*LMR*), 340
Yvain li fius a le Somiere (*LMR*), 340
Yvore de Valerne, une demoiselle (*Mel.*), 340

INDEX DES NOMS DE LIEUX ET DES FÊTES

A

Abilant, royaume du père de Clarie, 179
Abredane (Aberdeen), (*Mel*.), 54, 346
Acre (Saint-Jean-d'Acre), 263
Afrique, 126, 252, 427
Alexandrie, 179, 267, 268, 272
Allemagne, 271
Angleterre, 32, 33, 59, 86, 138, 179, 261, 263, 265, 266, 275, 276, 284, 315
Antioche, 263
Archenai, forêt enchantée (*Mel*.), 375
Ascension (L'), 63, 64, 65, 67
Athènes, 200, 306, 308, 312

B

Babylone, 48, 94, 308, 311
Beauvais, 262
Blanche Cité (La), domaine d'Alemandine (*FF*), 149
Blanche Épine (Gué de) (*LMR*), 258, 282, 367, 397, 423
Blanche Lande, une des résidences du roi Hermont (*Mel*.), 71, 167, 263, 417, 500
Bourgogne (La), 261
Brefeni, 137, 138, 259
Brocéliande, 20, 34, 89, 90, 182, 289, 312, 365, 500, 501, 502, 503, 555

C

Calabre (La), 137
Camelot, 94, 158, 285
Caradigant, 46
Carlion, 144, 246, 471
Carthage, 309
Castel Malpas, domaine d'Alimagot, renommé Castel Preudon après la victoire de Cristal, 159, 160, 179, 366
Castel Preudon, domaine d'Alimagot conquis par Cristal (*CC*), 71, 159, 160, 179, 249
Catona, 137
Ceprano, 137
Cepsto (Chepstow), 166, 167, 263, 500
Chastiaux Perilloux (Le), domaine de l'enchanteur Dampnas (*CL*), 71, 160, 194, 365, 502
Clarense, rivière qui sépare l'Irlande de l'Angleterre dans *Mel*., 265, 275
Conart (Le) (Connacht (Le)), 137, 138, 258
Constantinople, 26, 56, 173, 179, 251, 263, 267, 268, 271, 272, 320, 389
Cork, 56, 137, 258, 259
Cornouailles, 138, 397, 417

E

Écosse, 33, 126, 167, 255, 259, 264, 265, 285, 386, 466
Espagne, 66, 108, 117, 224, 230, 256, 271, 311, 424, 428

F

Faro (La pointe du), 137
Fors Graviers (*LMR*), 258
Fose Gobiene (La), prison souterraine de Rigomer, 111, 366, 367, 535, 543
France (La), 257, 309, 426, 430
Fres Mares, 137, 258
Froide Montagne, domaine de Brias (*CC*), 55, 179, 282, 340, 366, 377, 455, 474

G

Galilée, 174, 256, 400, 434
Garde (La), cité où s'organise le premier tournoi (*Mel*.), 109, 118, 160, 176, 285, 347, 418, 421, 456
Gascogne, 16, 34, 185, 285, 386, 391, 392, 418, 448
Grèce, 263, 338, 400, 426, 431, 432

I

Iberne (Irlande), 256, 403
Iestrewales, 138
Île aux Pucelles, domaine d'Alemandine (*FF*), 457
Irlande, 33, 52, 56, 62, 137, 138, 179, 187, 212, 251, 256, 258, 259, 264, 265, 278, 280, 326, 338, 367, 388, 397, 406, 412, 413, 414, 417, 424, 427
Isle del Men (Île de Man), 148
Italie, 56, 252, 256, 315

J

Jugement Dernier (Le), 67

L

Bretagne (La), la Grande Bretagne dans *Mel*., *LMR*, *FF*, la Bretagne armoricaine dans *CL*, 10, 16, 17, 28, 30, 32, 33, 44, 52, 59, 82, 86, 100, 104, 130, 138, 143, 149, 152, 158, 180, 182, 185, 191, 247, 256, 257, 264, 265, 266, 276, 277, 278, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 299, 303, 309, 310, 331, 385, 397, 402, 406, 428, 436, 452, 453, 464, 483, 488, 490, 500, 501, 509, 513, 517, 540, 551
Logres, 9, 12, 34, 257, 336, 342, 349, 350
Londres, 11, 94, 129, 240, 261, 299
Luiserne, cité espagnole (*CL*), 94

M

Mal Trepas, forêt qui encercle le Mal Pas (*CC*), 179, 248, 332
Malpertuis, dans le *Roman de Thèbes* et le *Roman de Renart*, 248
Miauros (Melrose), 167, 263, 500
Monchus, manoir où loge Arthur à la fin de la quête (*Mel*.), 262, 285
Mongibel, domaine de Morgane (*FF*), 270, 315, 353, 448, 450, 467
Monreale, 48, 211, 448, 611
Montgoffin, domaine de Florée (autre que la cousine d'Hermondine) (*Mel.)*, 376
Montgriés, domaine du père de Florée (*Mel*.), 93, 111, 244, 375, 376, 473
Montmille, domaine de Sebille (*Mel*.), 376
Montrose, domaine de Florence (*Mel*.), 167, 304, 333, 340, 376, 456, 457, 500
Mont-Saint-Michel (Le), 261
Montségur, domaine d'Hermondine (*Mel*.), 261, 376
Mouree (La Morée), 174, 256

N

Noël, 63, 64
Normandie (La), 26, 257

O

Otrante, 271

P

Paenime, 179
Palerme, 125, 257, 299, 399, 425, 448, 516
Pâques, 63, 64, 65, 67
Pas de la Garde, un des trois pas irlandais (*Mel.)*, 366
Pas des Perrons, un des trois pas irlandais (*Mel.)*, 366
Pas du Brun Rocher, un des trois pas irlandais (*Mel.)*, 366
Pavongai,70, 78, 137, 200, 416, 475, 515, 536, 537
Pays de Galles, 46, 138, 341, 399
Pentecôte (La), 63, 64, 65, 67, 173, 397, 452
Pont de l'Épée (Le), 217, 349, 350
Pouilles (Les), 137, 256, 311
Printemps (Le), 64, 67, 320, 367

Q

Quintefuelle (cité de) (*LMR*), 75, 544

R

Rigomer, 8, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 28, 32, 33, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 121, 123,귐126, 128, 129, 130, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 149, 150, 151, 156, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 183, 185, 186, 188, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 202, 204, 205, 206, 212, 214, 215, 216, 217, 229, 238, 240, 241, 242, 243, 247, 251, 252, 253, 255, 258, 259, 261, 262, 265, 267, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 300, 301, 302, 304, 307, 316, 326, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 342, 343, 348, 349, 353, 354, 362, 364, 366, 367, 369, 370, 372, 376, 378, 379, 380, 392, 396, 398, 400, 403, 404, 406, 411, 413, 415, 416, 421, 422, 424, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 447, 453, 467, 470, 474, 475, 476, 493, 504, 505, 508, 509, 510, 511, 512, 515, 517, 518, 519, 523, 525, 529, 530, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 542, 543, 544, 546, 547, 548, 551, 554, 555, 556, 558

Roche Perdue, domaine de Matidas, situé dans Brocéliande (*CL*), 134, 195, 336, 365, 366, 377, 455, 500, 502, 512
Rocheflorie, domaine de la fée Lorie, amie de Gauvain (*LMR*), 91, 99, 335, 376
Rome, 26, 55, 82, 83, 94, 113, 116, 119, 200, 204, 256, 267, 280, 299, 306, 308, 309, 310, 312, 400, 424, 449, 457
Romenie, 179
Rosebourch (Roxburgh), 262
Ruiste Valee (*LMR*), 258, 475

S

Saint Jean (La), 63, 64, 66, 69
Saint Lys (La), 262
Saint Martin (La), 69
Saint Michel l'Archange (fête de), 64
Saint Rémi (La), 64
Saint Siméon (La), 68
Sainte Sophie (Église de), 126
Salerne, 94
Saverne (La), 123, 167
Sicile, 34, 73, 77, 160, 256, 266, 267, 270, 285, 299, 311, 312, 315, 319, 389, 420, 449, 450, 470, 540, 541
Signandon, château d'Hermont, lieu du troisième tournoi (*Mel.*), 176, 207, 210, 214, 259, 261, 285, 387, 456, 466, 479
Struvelin (Stirling), 259

T

Tarbonne, lieu du second tournoi (*Mel.*), 158, 285, 323, 487, 488, 489
Thèbes, 241, 248, 256, 309, 311
Tintagel, 47, 246, 256, 437, 530, 546
Troie, 242, 243, 245, 251, 293, 308, 317, 318, 319, 324, 325, 421
Tüesmomme, terre de voleurs (*LMR*), 89, 90, 137, 138, 259
Tuÿde (la Tweed), 262

V

Valfondee, domaine d'Olympa (*CC*), 179, 331
Venise, 271, 400, 426
Vieil Manoir (*Mel.*), 262, 263

W

Winchester, 129, 261

Z

Zuave, royaume dont est orgininaire Cristal, 154, 179, 447, 451

Adeline Latimier-Ionoff

Lire le nom propre dans le roman médiéval : onomastique et poétique dans le roman arthurien tardif en vers (*Les Merveilles de Rigomer, Claris et Laris, Floriant et Florete, Cristal et Clarie, Melyador*)

Les XII^{e} et XIII^{e} siècles voient se développer les romans arthuriens, en vers puis en prose, qui connaissent encore un vif succès à la fin du Moyen Âge. Alors qu'une mode arthurienne croît dans certaines cours, le roman arthurien doit se renouveler et les auteurs sont pris entre deux exigences. La cohérence de la matière arthurienne reposant en particulier sur une onomastique (toponymes et anthroponymes) sans cesse reprise, les auteurs doivent à la fois conserver une onomastique identifiable et renouveler personnages et lieux en introduisant de nouveaux noms propres. Nous étudierons ainsi les modalités et les enjeux de l'onomastique dans les romans arthuriens tardifs. Après avoir dressé un bilan des études onomastiques et mis en évidence l'articulation entre les enjeux anthropologiques, les pratiques attestées et la tradition littéraire, nous établirons une typologie des noms propres dans le corpus qui s'appuiera non seulement sur les éditions, mais prendra aussi en charge les variantes attestées par les manuscrits. Nous analyserons également les noms pour leur réalisme et leur pouvoir de suggestion chez le lecteur, et examinerons leur rôle dans la structure de l'intrigue. À partir de la typologie, de l'analyse sémantique et poétique et de l'étude des rapports à l'onomastique réelle, on situera la pratique des romans tardifs et on cernera la spécificité des noms propres dans le corpus choisi.

Reading proper names in medieval romance : poetic and onomastics in late Arthurian verse romances (*Les Merveilles de Rigomer, Claris et Laris, Floriant et Florete, Cristal et Clarie, Melyador*)

Arthurian romance develops during the twelfth and thirteenth centuries, in verse and prose, and still has an important success in the late Middle Ages. Despite an Arthurian fashion taking place in some courts, the Arthurian romance has to be renewed and authors are caught between two requirements. As the consistency of Arthurian romances partly remains in the proper names they share (place names and anthroponyms), authors have to both maintain famous and recognizable proper names, and renew characters and places by introducing new ones. We will study the modalities and the stakes in the proper names used in late Arthurian romances. After making an assessment of the onomastics studies, and highlighting the link between anthropological stakes, documented practices and literary tradition, we will establish a typology of the proper names in the corpus which will be based not only on the editions, but will also consider the actual variants in manuscripts. We will also analyze names for their historical dimension and for their power over the reader's imagination, and examine the role they play in the plot's structure. The typology, the semantic and poetic analysis, and the study of the associations with historic onomastics will lead us to situate late novels in the Middle Ages literature and identify the specificity of proper names in the selected corpus.