

**STUDIA ROMANICA
de Debrecen**

Redigunt *T. GORILOVICS* et *S. KISS*
SERIES LITTERARIA
FASC. XVII.

KATALIN HALÁSZ

**IMAGES D'AUTEUR
DANS LE ROMAN MÉDIÉVAL**

(XII^e–XIII^e SIÈCLES)

INTRODUCTION

Mettre en écrit – mettre en roman: formules bien connues aux lecteurs assidus de certains textes médiévaux que nous qualifions, d'avis commun, de romans. L'ambiguïté de la seconde formule et la contradiction latente qui existe entre les deux ont été mises en lumière par Paul Zumthor en conclusion de ses réflexions sur l'oralité foncière de la poésie médiévale. Au seuil de ma propre tentative d'interpréter *grosso modo* les mêmes faits poétiques et textuels, je me permets de citer un peu plus longuement ce grand maître, qui remet sans cesse en doute nos certitudes et nos affirmations, ne serait-ce que par fidélité à la pratique médiévale: greffer mes gloses sur une glose précédente faisant déjà autorité, et introduire par là mon écriture dans la longue chaîne des réécritures. Voyons donc ce que P. Zumthor dit à propos de *roman*:

... originellement adverbe, issu du latin *romanice*, réfère au vernaculaire: donc, de façon primaire, à l'oral. D'où une ambiguïté. C'est pourquoi les „romanciers” se défendent, se gardent à droite et à gauche, opposant tour à tour leur „roman” aux écrits latins (à la hauteur desquels ils se hissent) et aux récits colportés par les conteurs, qu'ils écartent avec mépris.¹

Quant à *mettre en roman*:

c'est proprement „gloser” en langue vulgaire, „mettre, en clarifiant le contenu, à la portée des auditeurs”, „faire comprendre, en adaptant aux circonstances”.²

Et Zumthor développe par la suite:

Le „roman” se démarque de tout ce qui, de notoriété publique, se fonde sur la seule tradition orale. En fait, il tient étroitement à celle-ci, qui reste l'une de ses sources d'inspiration. Il n'en revendique que plus fort (...) sa parenté avec quelques textes latins, (...) Les premiers „romanciers” toutefois ne pouvaient se montrer unanimes dans la définition de leur dessein, et l'on observe, pendant un demi-siècle et plus, bien des flottements, que trahissent les désignations hésitantes du genre nouveau: *roman*, connoté par l'idée de glose, conservera longtemps pour concurrents *conte*, allusion à une oralité désormais dominée; *aventure*, évoquant une projection dans un temps ouvert; et *histoire*, qui est vérité accomplie.³

1. P. ZUMTHOR (1987), pp. 300–301.

2. Ibid., p. 301.

3. Ibid., p. 301.

Oralité, écriture, source d'inspiration avouée ou dissimulée, conte, aventure, histoire et au carrefour de tous ces phénomènes culturels et poétiques: le roman. On a là comme une liste quasi complète des problèmes que je me propose d'aborder dans les pages qui suivent, mais sous un angle sensiblement différent de celui qu'a adopté l'illustre médiéviste. Ce sont évidemment des questions que, dans notre métier, une fois embarqués dans des recherches portant sur la narration médiévale, on se doit d'examiner d'une manière ou d'une autre. Si j'ai mis en tête de mon étude cette référence à Paul Zumthor, c'est que je tiens à reconnaître ma dette envers sa pensée, toujours à la recherche des spécificités de la poésie médiévale, sans oublier ses mises en garde contre toute tendance à généraliser, à appliquer nos expériences esthétiques, nos valeurs modernes à des textes médiévaux, sans tenir constamment compte de la distance – réductible, mais jamais supprimée – qui nous sépare de notre objet d'étude.⁴ Que les termes tels que lecture, auteur, oeuvre recouvrent, dans le contexte médiéval, une réalité tout autre que dans celui de la modernité, il faudra s'en souvenir au moment de l'interprétation de tel ou tel fait textuel concret. Qu'au moyen âge, dans la lecture d'un roman, soit toujours intervenue la voix vive du clerc lisant, c'est un fait que personne ne pense plus à contester. Mais quant à tenir compte de cette vérité – ainsi que d'autres vérités également admises – dans la solution d'un problème précis, posé par un texte concret, voilà qui est plus difficile. Des nombreuses difficultés qui se présentent au cours des recherches, je ne rappellerai ici que celle qui consiste à résoudre la contradiction entre la visée de nos recherches et les moyens, les documents dont nous disposons pour l'atteindre. Je m'explique. C'est désormais un lieu commun de notre discipline que de dire que la poésie médiévale – j'utilise le mot dans un sens très général pour éviter le terme peu approprié de „littérature” – est une poésie par excellence intertextuelle et encore d'une intertextualité toute spéciale, étant donné que l'échange ne s'établissait pas exclusivement entre textes, l'oralité intervenant à chaque niveau: création – diffusion – réception. On voudrait, d'un côté, atteindre à la connaissance d'une poésie à la fois lyrique et narrative, qui se constitue et ne cesse de s'enrichir de répétitions actualisées, de reprises modulées, variées, de répliques, une poésie ayant à vaincre la résistance de l'école et du savoir institutionnalisé pour accéder à l'écriture, au livre qui, ne l'oublions pas, est alors artisanal et toujours unique; d'un autre côté, on se trouve en face de quelques manuscrits conservés – ce qui émerge d'un iceberg, ou plutôt, les traces pétrifiées de ce qui fut vie et mouvement –, et on les étudie, la plupart du temps, sous forme de livres modernes: caractères d'imprimerie, format unifié, exemplaires parfaitement identiques, absence d'images et de couleurs. Comment ne pas tomber dans l'erreur de réagir à ce qui est écrit dans ces livres conformément à nos habitudes de penser, nos définitions et nos critères de critique moderne! Ce qui arrive, en effet, assez souvent. Pendant longtemps, la tentation a été bien grande d'appliquer par exemple au roman médiéval les théories élaborées à partir de la production littéraire d'une époque ultérieure⁵, de faire entrer à tout prix nos ouvrages dans les cadres des

4. Dans ses différents ouvrages, P. Zumthor attire à maintes reprises l'attention sur cette distance; voir particulièrement *Parler du moyen âge*.

5. Je pense surtout aux jugements esthétiques qui se rencontrent un peu partout dans la critique du XIX^e siècle, comme dans celle de la première moitié du XX^e. Mais il ne faut pas croire que les critiques de nos jours soient parfaitement armés contre les pièges. Même un ouvrage comme celui d'E. KÖHLER (1974), qui a fait date, en ouvrant de nouvelles perspectives à l'interprétation du roman médiéval, n'est pas tout à fait exempt de ce type d'erreur. J'en vois la principale raison dans l'application trop systématique des théories littéraires de Lukacs à une époque et à un corpus qui n'avaient pas été pris en compte dans l'élaboration de ces théories.

arts poétiques, des classifications post-médiévaux. D'où beaucoup d'effort pour retrouver l'Original, l'Authentique, la Source, bref, la Norme, celle évidemment de l'époque du critique. Ces réflexions nous amènent au coeur de la problématique qui se trouve à la base de la présente étude, à savoir celle des modèles narratifs aux XII^e et XIII^e siècles.

Résumons tout d'abord ce que nous tenons pour certain quant à la production narrative au moyen âge. Nous ne connaissons les récits médiévaux qu'à travers une série de variantes (à l'exception, bien sûr, de ceux qui ont été conservés dans un seul manuscrit), chaque copiste ayant apporté sa part de transformations, soit par inadvertance, soit intentionnellement, ces transformations allant de menus changements stylistiques ou lexicaux jusqu'à des interpolations ou des suppressions considérables. Très souvent, le copiste se fait co-auteur. L'oeuvre immuable, respectée dans sa forme originelle, signée par son auteur est une chose à peine concevable dans les conditions de la création poétique en langue vernaculaire. Et nous n'avons pas encore parlé des compilations, des migrations de thèmes, d'épisodes, de descriptions, de passages entiers d'un texte à l'autre, ni des transcriptions en prose de récits en vers, ni de l'extrême abondance des récits autour d'un thème (ceux, par exemple, se rattachant à la légende de Tristan), ni des continuations, ni de la formation des cycles au XIII^e siècle. A ce tableau déjà assez riche, l'oralité ajoute ses nuances: d'une part, conteurs et jongleurs qui colportent des récits, empruntent très probablement à la narration écrite autant qu'ils lui prêtent; d'autre part, une oralité seconde est présente dans la diffusion des récits écrits (lecture à haute voix, avec tout ce qu'elle comporte de dramatique et de mimique), tout comme dans la production des textes (pratique de la *pronunciatio* dans les *scriptoria*).⁶

A tout bien considérer, nous devons accepter l'heureuse formule de Michelle Freeman, suivant laquelle c'est au „banquet des textes” que nous assistons en nous plongeant dans la littérature narrative du moyen âge.⁷ Dans cet ensemble de récits enchevêtrés, quelques groupes de parenté, quelques paradigmes se dessinent avec plus ou moins de netteté, comme si les récits formant un groupe étaient les actualisations, les variations d'un même modèle virtuel. Mais quand je dis „virtuel”, je suis consciente de ce que cela implique de théorique, de construit, et je n'oublie pas – même si on est loin de pouvoir reconstituer le déroulement réel de la riche production narrative – que c'étaient des oeuvres concrètes qui devaient jouer le rôle de modèle ici. Tantôt d'une façon spectaculaire, des récits sont identifiables pour le chercheur comme autant de modèles indiscutables, qui – grâce à leur puissance créatrice, au succès qu'ils obtiennent, à quelque nouveauté qu'ils offrent – imposent pour un certain temps et dans un certain milieu leur structure, leur thématique, leur conception poétique, comme par exemple les romans de Chrétien ou *Guillaume de Dole* de Jean Renart.⁸ Tantôt, ce qui est beaucoup plus fréquent, le récit-modèle ne peut être désigné, identifié, car dans ce processus complexe sur les détails duquel notre ignorance reste considérable, je veux

6. P. ZUMTHOR (1984), p. 53.

7. M. FREEMAN, p. 51.

8. La place exceptionnelle de l'oeuvre de Chrétien dans la formation des modèles est soulignée par P. ZUMTHOR, entre autres dans son article paru dans *Intertextualité médiévale* (1981), pp. 10–11, où il esquisse aussi sa conception de modèle. A un degré plus élevé d'abstraction, il analyse le même phénomène que j'aborde sous un angle moins théorique.

dire celui de l'écriture comme lecture commentée d'autres récits (écrits et/ou oraux), les textes de ces siècles lointains semblent se confondre malgré ce qui, précisément, les distingue. La formation et la transformation d'un modèle devaient se dérouler de façon à peine perceptible, à travers de longues séries d'actes de conter, de re-conter, d'écrire, de ré-écrire et de copier, chaque participant de ce dialogue des imaginations et des mémoires y apportant une note personnelle, dont l'importance variait d'une version à l'autre, d'une copie à l'autre.

Pour conclure cette partie de ma réflexion sur le modèle narratif, je me rallie à la définition de Paul Ricoeur, d'une portée plus générale, mais parfaitement applicable au domaine du roman médiéval:

La constitution d'une tradition repose sur le jeu de l'innovation et de la sédimentation. C'est à la sédimentation que doivent être rapportés les paradigmes qui constituent la typologie de la mise en intrigue. Ces paradigmes sont issus d'une histoire sédimentée dont la genèse a été obliérée.⁹

Vu de la position du chercheur, le modèle présente encore un autre aspect. L'autre versant du phénomène étudié doit être également éclairé quelque peu, ne serait-ce que pour expliciter dès le début la part des théories modernes, ainsi que les partis pris inévitablement subjectifs. Une lecture attentive de nos textes nous permet, certes, empiriquement, intuitivement d'y discerner des modèles, mais cela restera une impression. Sans vouloir sous-estimer l'importance de ce type de lecture, qui a une fonction primordiale, dans le sens fort du terme, il ne saurait satisfaire quand on veut donner une description tant soit peu systématique des modèles narratifs, où il faut absolument choisir ses critères selon lesquels on les identifie et on les sépare, ces critères dirigeant la lecture elle-même. Considéré sous cet angle, le modèle n'est qu'une forme déduite, résultat d'une lecture dont il faut bien reconnaître qu'elle comporte des risques. Aussi, pour y parer, ai-je cherché à affiner toujours davantage ces critères, au fur et à mesure que j'ai avancé dans mes recherches. Quant à la théorie qui sous-tend mon approche, je me suis essentiellement inspirée de la narratologie, sans m'interdire pour autant d'écouter d'autres types d'arguments.

Vu le caractère épineux et passablement embrouillé du problème que posent l'identité, le statut et la définition même de l'auteur dans la narration médiévale, cette problématique s'impose à notre attention comme le premier grand domaine d'investigation. Dans chaque texte étudié, il faudra discerner les signes de présence de celui qui raconte, décrire sa position en face de la fiction, ses stratégies interprétatives, ses moyens d'authentifier sa propre parole. Certains types de personnage (porte-parole) seront forcément analysés dans ce premier volet de notre travail, tout comme les récits encadrés et les différentes figures qui représentent d'une manière ou d'une autre le narrateur au sein même du récit. En étroite relation avec cette "image d'auteur" qui se dessine en filigrane dans chaque texte, je considère comme élément définitoire d'un modèle la configuration spatio-temporelle et la conception du temps impliquée par les récits. Inextricablement liée à la sensibilité temporelle, catégorie centrale de beaucoup de récits médiévaux, l'*aventure* nous mène à un autre groupe de critères: ce que W. Iser désigne par le terme de "répertoire", ce champ référentiel commun au narrateur et à son

9. P. RICOEUR, I, p. 207.

public dans et par lequel la lisibilité d'un ouvrage de fiction est assurée.¹⁰ On peut considérer comme caractéristique la manière dont tel ou tel modèle représente et interprète les institutions et les phénomènes de la civilisation contemporaine comme par exemple: l'ordre de la chevalerie, les liens vassaux et familiaux, la courtoisie, l'amour, le mariage, etc.

C'est dans le domaine de la diégèse proprement dite (histoire et acteurs) que le travail des modèles est le plus facilement saisissable: inutile d'insister sur l'importance des constantes thématiques, des motifs récurrents dans la narration médiévale. L'étude de ces microstructures relativement stables de l'intrigue nous offre la meilleure chance de saisir cet „art de variation et de modulation” dont parle P. Zumthor¹¹ et qui est la préoccupation majeure de tout auteur médiéval. Le système des personnages peut se révéler également pertinent dans la définition d'un modèle, surtout en ce qui concerne les personnages „secondaires”, étant donné que les types de protagoniste montrent une certaine constance d'un modèle à l'autre.¹²

Critères et éléments de modèles devenant toujours plus nombreux avec le temps, le corpus s'élargissant sans cesse, force m'était d'admettre que mon projet était par trop ambitieux. Pour avoir quelque chance de parvenir à maîtriser ma documentation, j'ai donc décidé de ménager des haltes dans mon „errance aventureuse”, de procéder à des coupures, à des mises en relief provisoires, chaque fois que la problématique s'y prêtait. Dans ma perspective, la première question à laquelle il faut répondre concerne la source de la voix narrative, toutes les autres questions pouvant y être ramenées: ainsi, le traitement d'un certain motif récurrent, comme l'„hospitalité” d'un ermite qui dispense un enseignement à un chevalier en quête d'aventure, dépend en dernière analyse du choix initial de l'auteur et fait partie, par conséquent, de la définition de ce dernier. Si j'ai exposé, au moins dans ses grandes lignes, ma conception des modèles, c'est pour pouvoir situer les réflexions des pages suivantes dans une optique plus large.

Lorsque je dis „Chrétien, auteur du *Conte du Graal*...”, si je ne mens pas à proprement parler, je triche pourtant en quelque sorte, car je promets plus que je ne peux donner. Si l'on entend mon propos dans un sens moderne et qu'on me demande: „Qui était Chrétien?”, je me trouve devant un choix qui n'en est pas un. Ou bien je m'élance à la poursuite d'un fantôme, en construisant quelque chose rien que d'hypothèses, en accumulant conjectures sur conjectures. Ou bien j'avoue mon ignorance: ce que nous savons de Chrétien, c'est à peine plus que rien. On pourrait dire autant de Robert de Boron, Jean Renart, Renaut de Beaujeu et j'en passe... Et pourtant, dans ces cas précis, nous avons au moins des noms. Que dire alors des récits qui ne

10. W. ISER, pp. 99–159. Je ne reproduis ici qu'une partie de sa définition: „Le répertoire contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu, soit, à ce que les structuralistes de Prague ont désigné comme la réalité extra-esthétique. Le répertoire est la partie constitutive du texte qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur.” (pp. 128–129)

11. P. ZUMTHOR (1972), p. 82.

12. J'ai déjà publié quelques études sur certaines composantes du modèle (motifs récurrents, aventure, „répertoire”), qui ne seront pas traitées dans le présent ouvrage, Voir K. HALÁSZ, 1980, 1982, 1985, 1990, 1991.

portent aucune signature? Il existe donc une série de textes qui allèguent des noms que la recherche n'a pas réussi à identifier, à coller à un quelconque fait réel, historique. Pour mieux comprendre la nature du problème, il suffit de continuer à poser ce genre de questions. Qui est Josephes, cet auteur inspiré par un ange, du *Haut Livre du Graal*? A qui appartient la voix qui relate son histoire? Dans quelle mesure Robert de Boron est-il responsable de tous les récits qui se réclament de lui? Et qui est maître Hélie? Ou ce curieux Gautier Map, comment se retrouve-t-il, fort probablement après sa mort, auteur des univers romanesques bien distincts? Dénoncer la supercherie ne nous apprendra rien d'important et l'identité des auteurs continuera de nous fasciner. Car, après une fréquentation plus ou moins longue de romans médiévaux, tout un chacun trace inévitablement dans son esprit des images d'auteur.

Jusqu'ici, nous avons abordé le concept d'auteur de manière négative, en admettant que nos connaissances sont insuffisantes pour affirmer quoi que ce soit à propos d'auteurs concrets en tant qu'êtres historiques. Sans prétendre afficher un scepticisme radical, je ne saurais taire ma conviction que cet être historique, avec les déterminations et les incidences de sa vie, cet être réel dont la biographie fonderait et justifierait certains types d'approche et d'attitude critique, restera un inconnu pour nous. Il existe cependant une autre approche du problème, une approche positive, partant des faits réels, attestés. Tout ce que nous savons des circonstances matérielles et spirituelles de la genèse des textes médiévaux, nous autorise à supposer que, d'une part, même pour les contemporains, l'auteur dans son individualité était à peu près aussi insaisissable que pour nous, et que, d'autre part, l'originalité et l'autorité n'ayant pas eu la même valeur ni la même signification au moyen âge que de nos jours, l'époque était moins sensible, moins attentive à toute cette question d'auteur, ou si elle l'était, elle l'était autrement. Reprenons notre premier exemple: en écoutant la lecture du *Conte du Graal*, le public du début du XIII^e siècle avait fort probablement une idée aussi vague que nous de cette personne qui se nommait Chrétien. Notons aussi qu'au cours de la lecture, la voix de l'auteur et du „clerc lisant”¹³ devaient inévitablement se confondre dans la conscience et la sensibilité esthétique de l'auditeur, même s'il faut tenir compte de l'autorité considérable du livre présent. Dans un écheveau de copies, de variantes, de compilations, l'auteur concret – avec ses marques, son souvenir – s'efface vite et fatalement.

Pour ce qui est des sentiments, du jugement, de la conception des gens du moyen âge concernant la création et le créateur, et, en particulier, un auteur de langue vulgaire, c'est tout un abîme qui les sépare de nos vues modernes. Une certaine ambiguïté caractérise la situation du poète, tout comme celle du copiste, de l'enlumineur, bref, de tous ceux qui participent à la production du livre. On garde toujours de la méfiance envers eux, considérés tantôt explicitement, tantôt implicitement, comme autant d'usurpateurs des attributs du Créateur, l'esprit théologique imprégnant la pensée médiévale jusqu'au jugement porté sur l'activité de l'écrivain: „soumission à l'autorité du Livre ou à ses représentants, puisque à Dieu seul appartient le geste de la Création”, d'une part, comme l'observe R. Dragonetti dans un ouvrage fort suggestif, mais, d'autre part, en racontant *en roman* l'histoire des amours de Lancelot et de la reine ou celle de Tristan et Yseut, le poète échappe doublement à „l'autorité du Livre”: par sa langue et

13. Pour simplifier l'exposé, je désigne par ce terme unique tous ceux qui pouvaient assumer cette tâche à l'époque. A en croire nos récits, des filles de châtelain ont su très bien remplir cette fonction.

par l'invention d'un monde de fiction.¹⁴ On verra par la suite les conséquences de cette position ambiguë pour certaines stratégies du narrateur. Pour le moment, je me contente de formuler l'hypothèse suivante: si l'auteur du récit médiéval s'évanouit si facilement devant notre regard, cela ne s'explique pas principalement par les lacunes de notre documentation, mais bien plutôt par le mode d'existence de la poésie de langue vulgaire et le contexte spirituel de l'époque; on a donc affaire à un phénomène profondément enraciné dans les attitudes intellectuelles et la mentalité contemporaines.

En admettant l'inaccessibilité de l'auteur concret – historiquement, biographiquement identifiable – des romans médiévaux, je ne veux pas pour autant supprimer totalement cette catégorie, comme je ne cherche pas non plus à contourner le problème sous prétexte que le récit médiéval se raconte ou s'énonce lui-même. Il y a tout un ensemble de facultés, de connaissances, d'expériences, d'opinions et de sentiments qui ont survécu à cet individu disparu pour toujours, à savoir la part créatrice de sa conscience, telle qu'elle est fixée par les textes et donc accessible à nos analyses. Cela reste vrai, même si on ne parvient pas souvent à démêler exactement la part respective de l'auteur et des copistes plus ou moins co-auteurs. Par cette approche, une partie de l'auteur ou plutôt une certaine acception de l'auteur est sauvegardée. C'est probablement cet auteur que Jean Frappier a recherché et retrouvé en élaborant la théorie de l'„Architecte” du cycle *Lancelot-Graal*¹⁵, théorie appliquée à la trilogie de Robert de Boron par Alexandre Micha¹⁶. Dans ces deux cas, il s'agit bien sûr d'une série de romans, du plan global d'un cycle. Mais pourquoi ne pas pousser un peu plus loin la conceptualisation, pourquoi ne pas étendre cette idée d'„architecte” à d'autres romans médiévaux? C'est ici que la notion d'auteur implicite ou abstrait, introduite par la narratologie, peut nous être utile. En effet, les narratologues distinguent nettement les différentes instances du récit, celle de l'auteur concret ne devant jamais être confondue avec l'image d'auteur – instance littéraire –, qui se construit au cours de la lecture et qui se déduit des choix thématiques, stylistiques et rhétoriques impliqués dans l'oeuvre, ainsi que des positions idéologiques représentées par les instances fictives: narrateur et acteurs. Pour reprendre la formule de Booth¹⁷, l'auteur implicite est „une version idéale, littéraire, créée de l'homme réel; il est la somme de ses propres choix”. On peut le définir également, d'après Starobinski, comme „une conscience structurante”¹⁸. On doit également citer les définitions de P. Ricoeur qui, traitant de l'auteur impliqué (dans et par le récit) sous l'angle des théories de la communication et de la lecture, constate:

Le lecteur en pressent le rôle dans la mesure où il appréhende intuitivement l'oeuvre comme une totalité unifiée.

Spontanément, il ne rapporte pas seulement cette unification aux règles de composition, mais aux choix et aux normes qui font précisément du texte l'oeuvre

14. R. DRAGONETTI (1980), p. 44. On retiendra aussi cette réflexion du même auteur: „Toujours proche ou lointain rival de Dieu, le poète „menteur” travaille à réinventer, en fiction, un monde dont le simulacre apparaît plus vrai ou plus naturel que son modèle divin. Ainsi, on est en droit de se demander ce que pouvait signifier, au moyen âge, être l'auteur, le scribe ou l'enlumineur d'un roman.” (pp. 39–40)

15. J. FRAPPIER (1961), p. 144.

16. A. MICHA (1980), pp. 5–29.

17. W.C. BOOTH (1961), p. 75.

18. Cité par J. LINTVELT, p. 19.

d'un énonciateur, donc une oeuvre produite par une personne et non par la nature.¹⁹

Selon la conception de Ricoeur, cette notion est étroitement solidaire d'une rhétorique de persuasion, d'une stratégie de persuasion ouverte ou dissimulée:

...le seul type d'auteur dont l'autorité soit en jeu n'est pas l'auteur réel, objet de biographie, mais l'auteur impliqué. C'est lui qui prend l'initiative de l'épreuve de force qui sous-tend le rapport de l'écriture à la lecture.²⁰

L'auteur implicite relève donc d'une instance abstraite ayant la responsabilité non seulement de la structure d'ensemble, mais aussi du sens profond, de l'interprétation globale du récit.

Les théoriciens sont cependant loin d'être d'accord sur tous les points, notamment sur la question de savoir si l'auteur implicite se manifeste directement ou non dans son oeuvre. Cette discussion témoigne de la difficulté qu'éprouvent les critiques de tracer clairement une ligne de partage entre auteur implicite et narrateur.²¹ Obéissant aux exigences de la clarté théorique, j'avais d'abord pris une position catégorique dans cette question, celle même de J. Lintvelt: „... l'auteur implicite ne peut pas intervenir de façon direct et explicite dans son oeuvre littéraire comme sujet énonciateur.”²² Dans un récit littéraire, c'est toujours au narrateur – instance fictive – que nous avons affaire directement, en d'autres termes, c'est toujours avec lui que la communication linguistique peut s'établir et l'auteur implicite n'apparaît que comme le résultat d'une réflexion déductive, d'une analyse critique.

Or, cette belle ordonnance de la théorie moderne s'est un peu brouillée au contact des réalités textuelles médiévales. Au cours de mes lectures, j'avais d'abord tenu à séparer auteur abstrait et narrateur. Mais j'ai dû très vite me rendre compte de certaines particularités qui semblaient contredire ou du moins nuancer ma position théorique du départ. Qu'un nom d'auteur soit donné au début ou à la fin d'un roman, cela pourrait être considéré, à la rigueur, comme la page de titre d'une édition moderne. Ce qui fait problème, c'est que le nom peut être accompagné d'informations sur la genèse du récit ou de remarques sur l'art de conter. Le fait que, dans certains textes, le nom revient à la fin, pour ne pas parler des cas où il est répété dans la texture même du récit, brouille considérablement les pistes, tout comme certains types d'intertextualité. Le récit relevant entièrement de la fiction, ces passages doivent à leur tour en faire partie. Or, leur attribution au narrateur reste discutable. D'où la nécessité de rendre plus souple, dans tous les sens du terme, notre position théorique. D'une part, en admettant que l'auteur implicite puisse se manifester, même s'il le fait rarement. D'autre part, en faisant figurer au premier rang parmi les choix attribués à l'auteur implicite, celui du statut du narrateur. Ne tenons-nous pas quelques composantes importantes de ce qu'on appelle auteur implicite, en caractérisant le narrateur de tel ou tel récit? Aussi ai-je préféré recourir au terme d'*image d'auteur*, plus apte à traduire les faits textuels rencontrés dans les oeuvres médiévales. Sans vouloir trop anticiper sur mes conclusions, il me semble que la suggestion ou l'élaboration même d'une image d'auteur a été l'une des préoccupations de la narration romanesque aux XII^e et XIII^e siècles. Rappelons à titre d'exemple le cas bien connu et volontiers commenté du

19. P. RICOEUR, III, pp. 234–235

20. P. RICOEUR, III, pp. 232–233

21. W. C. BOOTH (1977), pp. 85–113 et P. RICOEUR, III, p. 248.

22. J. LINTVELT, p. 25.

narrateur du *Merlin* de Robert de Boron auquel incombe la tâche d'évoquer avec insistance non seulement l'image de l'auteur (Merlin), mais aussi celle du rédacteur-scribe (Blaise). Encore faudrait-il trouver une instance à laquelle ressortisse Robert de Boron. L'auteur implicite – que nous appelons Robert, pour aller plus vite – prend corps en quelque sorte dans son autoportrait (Merlin) grâce à la voix du narrateur. Est-ce une manifestation de l'auteur implicite? On est tenté de répondre négativement, le sujet énonciateur étant toujours le narrateur. Et pourtant! Il s'agit bien, dans ces passages, de l'auteur du texte présent qu'on est en train d'écouter ou de lire, c'est du moins ce qu'affirme le texte même. Mais cette affirmation n'appartient pas non plus à la même catégorie que par exemple la structure d'ensemble de l'oeuvre. Heureusement, il y a d'autres passages dans le récit qui nous laissent moins perplexes, notamment celui qui renvoie à un livre bien réel que nous pouvons nous-mêmes consulter dans une édition moderne: *Les Prophéties de Merlin*. Ce cas d'intertextualité doit-il être mis sur le compte du narrateur? Je suis convaincue que non.

Pour ne pas me perdre entre l'élégante sobriété de la théorie et la richesse de mes textes fourmillant de contradictions, et puisque les distinctions de la narratologie sont parfois inopérantes dans le roman médiéval, j'ai opté pour la description des images d'auteur, à la fois impliquées et manifestées par ces textes, tout en cherchant à savoir si elles suivaient ou non des modèles. L'avantage de cette catégorie consiste à englober deux instances, littéraire et fictive: l'auteur implicite et le narrateur. Elle permet également d'analyser, dans la perspective de la problématique donnée, certains types d'intertextes ou de personnages, sans exclure pour autant – là où elle s'avère nécessaire ou possible – la distinction entre narrateur et auteur implicite. Bref, certains éléments du récit, qu'ils relèvent de l'instance abstraite ou de l'instance fictive, seront interprétés comme des marques d'auteur²³, d'ailleurs retouchées, occultées – la chose est souvent impossible à prouver – par celles du copiste ou du compilateur. C'est cet ensemble de marques, et rien que cet ensemble, que les textes nous livrent et qui peut être saisi et décrit.

Il me reste encore à préciser quels éléments du récit j'ai privilégiés au cours de la constitution de ma documentation. J'ai retenu principalement trois groupes de phénomènes ressortissant à des niveaux distincts de la narration. Le premier est constitué de prologues et d'épilogues, auxquels s'ajoutent, s'il y a lieu, les passages se trouvant à l'intérieur du récit et contenant un nom d'auteur ou quelques autres renvois à l'énonciateur, aux circonstances de l'énonciation. Au deuxième groupe, le plus important, appartiennent certains types de discours émis par le narrateur. Ici, j'ai eu recours, pour l'essentiel, à des critères narratologiques.²⁴ Mais pour la clarté de l'exposé, j'utiliserai la plupart du temps le terme général de discours de narrateur, lequel se réalise soit à la première, soit à la troisième personne, étant donné qu'il est bien difficile, sinon impossible, de séparer par exemple nettement dans les textes le discours communicatif ou généralisant d'avec le discours évaluatif ou émotif, le premier comportant presque toujours une évaluation ou une explication, etc. De même qu'un discours de narrateur à la première personne, de quelque type qu'il soit, établit la communication entre narrateur et narrataire. Sauf les discours purement communicatifs

23. En étudiant le roman balzacien, F. van Rossum-Guyon adopte une pareille position dans la question de savoir si l'auteur se manifeste dans son oeuvre. Entre autres, elle dit: „De bien des manières, l'oeuvre porte la marque de son fabricant et de ses conditions concrètes d'énonciation.” (*La marque de l'auteur: l'exemple balzacien d'„Illusions perdues”*, 1987, p. 3.)

24. J. LINTVELT, pp. 60–66

ou métanarratifs, tous les types de discours de narrateur remplissent une fonction interprétative, à des degrés fort différents, il est vrai. Dans le troisième groupe, j'étudierai les personnages susceptibles de devenir les porte-parole de l'auteur. Ici, la distinction de Ph. Hamon entre „personnage-embrayeur” et „personnage anaphorique” nous a été de peu de secours, ces deux catégories, à de très rares exceptions près, se confondant parfaitement dans les romans étudiés.²⁵ L'exemple le plus éclairant à cet égard est celui des ermites dans *Perlesvaus*: la plupart du temps, personnages par excellence anaphoriques, ils nous communiquent en même temps les messages les plus importants. La définition du „personnage référentiel”²⁶ nous a inspiré, en revanche, quelques réflexions concernant notre problématique. Quant à savoir quel personnage doit être considéré comme porte-parole, c'est là une question délicate qu'il faut examiner dans chaque cas particulier. Quelques règles générales se sont pourtant dégagées au cours de l'analyse: les porte-parole possèdent un savoir, ou du moins des informations dont la source est le plus souvent indéterminée. Ces connaissances, plus étendues que celles des protagonistes, suggèrent l'idée que leur possesseur participe en quelque sorte d'un pouvoir supérieur, ou au moins de l'omniscience du narrateur. En plus, les porte-parole sont dotés d'une autorité morale et n'ont que très rarement une part active dans l'action romanesque. Enfin, le narrateur cherche à authentifier leurs paroles, son procédé le plus général consistant précisément à revêtir ces personnages de sa propre omniscience. Mais un simple adjectif peut également y suffire: dans le contexte socio-culturel du roman médiéval, un *saint* ermite ne saurait avancer qu'une interprétation juste.

Deux mots pour terminer, à propos des directions que prendra l'étude des phénomènes ainsi circonscrits. Tout d'abord, elle portera sur les possibles positions prises par les auteurs médiévaux au sujet de la fictionnalité de leur récit, la question étant de savoir dans quelle mesure ils avouent le caractère fictif de leur histoire ou, au contraire, par quels moyens ils cherchent à le dissimuler. Et c'est en étroite relation avec ce problème-là qu'il faudra étudier les stratégies adoptées pour authentifier leur histoire, leur parole et pour justifier l'acte même de la création, sans oublier la question des stratégies de persuasion: faut-il insister sur le fait que la réussite d'une stratégie d'authentification donne du même coup de la force à la persuasion? Mes efforts tendront essentiellement à déterminer la proportion respective des procédés d'interprétation: le narrateur remplit-il sa fonction interprétative avec insistance, ou se contente-t-il de suggestions sporadiques, éparpillées dans de petits discours évaluatifs, explicatifs? Dans quelle mesure délègue-t-il cette fonction à des personnages porte-parole ou à des éléments qui ne relèvent pas du discours de narrateur, certains intertextes par exemple? Trouver une réponse à ces questions, ce sera découvrir un caractère essentiel de la définition de tel ou tel modèle. Il est égelement d'une grande importance de recenser les moyens mis en oeuvre par le narrateur pour maintenir la communication avec le destinataire et pour désigner et caractériser en quelque sorte son narrataire. Dans les chapitres qui viennent, on s'efforcera de donner au moins quelques éléments de réponse à toutes ces questions.

25 Pour HAMON (p. 123), les personnages anaphoriques sont des „éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur.”

26. Ibid., p. 122: „Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des personnages et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*).”

Première partie

ROMAN EN VERS

I. Stratégies d'authentification

Attitudes cléricales

Lisons, ou plutôt écoutons les paroles par lesquelles la poétesse, qui se nomme Marie, envoie son recueil de lais à son public avide de contes:

KI Deus ad duné esciēce
E de parler bone eloquence
Ne s'en deit taisir ne celer,
Ainz se deit voluntiers mustrer.
Quant uns granz biens est mult oïz,
Dunc a primes est il fluriz,
E quant loëz est de plusurs,
Dunc ad espandues ses flurs.
Custume fu as ancïens,
Ceo testimoine Precïens,
Es livres ke jadis feseient,
Assez oscurement diseient
Pur ceus ki a venir esteient
E ki aprendre les deveient,
K'i peüssent gloser la lettre
E de lur sen le surplus mettre. (1-16)

En sautant quelques vers dans lesquels elle affirme que le meilleur remède contre les vices, c'est d'entreprendre un ouvrage difficile, nous continuons à lire:

Pur ceo començai a penser
D'aukune bone estoire faire
E de latin en romaunz traire;
Mais ne me fust guaires de pris:
Itant s'en sunt altre entremis!
Des lais pensai, k'oïz aveie.
Ne dutai pas, bien le saveie,
Ke pur remembrance les firent
Des aventures k'il oïrent
Cil ki primes les comencierent
E ki avant les enveierent
Plusurs en ai oï conter,

Nes voil laissier ne oblier.
Rimé en ai e fait ditié,
Soventes fiez en ai veillié! (28-42)

Suit la dédicace au „noble roi” qui n’est pas nommé et le dernier vers du prologue du recueil:

Ore oëz le comencement! (56)

Puis, elle commence *Guigemar* par un autre prologue:

KI de bone mateire traite,
Mult li peise si bien n’est faite.
Oëz, seignurs, ke dit Marie,
Ki en sun tens pas ne s’oblie. (Guigemar, 1-4)

Après une attaque contre les médisants qui s’acharnent contre les hommes et les femmes de grand prix, elle annonce le récit:

Les contes ke jo sai verrais,
Dunt li Bretun unt fait les lais,
Vos conterai assez briefment.
El chief de cest comencement,
Sulunc la lettre e l’escriture,
Vos mosterai une aventure
Ki en Bretaigne la Menur
Avint al tens ancïenur. (Guigemar, 19-26)

Dans ces vers de Marie, on retrouve comme condensés les principaux aspects de notre problématique.

Comme un chevalier qui empoigne bien son écu en attendant les coups de son adversaire, Marie met en avant l’origine divine du savoir et l’obligation qui s’ensuit d’en faire profiter les autres. En entreprenant un dur travail pour le répandre, elle contribuera à l’expansion du bien en même temps qu’elle luttera efficacement contre ses propres vices: oeuvre louable donc et peine salvatrice. Accepter ce qu’elle offre, c’est accepter ce qui vient de Dieu. Après ces quelques vers, on s’attendrait à entendre quelque histoire édifiante ou un conte pieux, tout comme dans d’autres prologues. Celui d’*Erec* affiche également ce devoir de partager ses lumières.²⁷ L’auteur du *Conte du Graal* emprunte le geste évangélique de semer la bonne parole, tout en inscrivant au début de son récit un nom qui renforce la connotation biblique²⁸:

CRESTIENS semme et fait semence
D’un romans que il encomence, (7-8)

Notons en passant l’audace de la métaphore! Dans un contexte nettement troubadouresque, l’auteur anonyme de *Partonopeu de Blois* fait soudain référence à

27. *Erec*, 1-8

28. Sur le nom (ou surnom) de Chrétien de Troyes, voir R. DRAGONETTI (1980), pp. 13-40.

saint Paul pour démontrer l'exemplarité de toute écriture:²⁹

Car nus escriz n'est si framins,
Nes des fables as Sarrasins,
Dont on ne puist exemple traire
De mal laissier et de bien faire. (103-106)

L'intention de dispenser un enseignement est constamment déclarée, dans les romans en vers, comme la principale, sinon l'unique motivation avouée de l'activité poétique. Quant au contenu de cet enseignement, les précisions se font extrêmement rares et ne dépassent qu'exceptionnellement la généralité des vers cités de *Partonopeu*. Alexandre, l'auteur d'*Athis*, pourtant d'une modestie prononcée: „Ne fu pas saiges de clergie" (v.9.), justifie à son tour son récit par ce besoin de répandre sa science et d'offrir des exemples à suivre:

Qui saiges est de sapience,
Bien doit espandre s'escience,
Que teus la puisse recoillir,
Don boins essamples puisse issir.
Oïz del savoir Alixandre, (1-5)

L'auteur de *Claris* n'est guère plus concret dans l'épilogue. Le roman se termine par la description des invités d'une fête, en train d'écouter les trouvères et les conteurs:

Li preudome les escutoient
Qui molt volentiers les ooient,
Car il s'en cuident amender;
Et qui vos verroit demander,
S'en puet rien en romanz 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 seussent; (29620-29)

Si nous examinons à la lumière de ces déclarations les éloges sur les qualités des dédicataires et la glorification des temps anciens³⁰ – souvent opposés explicitement à la corruption contemporaine – tout comme les passages qui, sous une forme sentencieuse ou généralisante, portent un jugement sur le comportement des protagonistes, force nous est d'admettre que le savoir que l'auteur veut partager avec son public est d'ordre moral, et que ce qu'il désire obtenir grâce à son récit, c'est le redressement moral de ses auditeurs. Comme le dit expressément Aimon de Varennes:

Les fais conte des anciens,
Que tuit cil qui ont les cuers vains

29. *Partonopeu*, 77-106. La conclusion du prologue attribue cette qualité d'exemple au récit qui suivra: Por ce vos di qu'en cest escrit / Avra maint bien et maint mal dit; / L'un et l'autre metrons en letre / Por faire bien et mal demetre: / Ce puet en cest escrit aprendre / Qui ot et set et wet entendre. (129-134)

30. A titre d'exemple, voir *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*, *Ille*, *Florimont*, *Protheselaus*, *Escoufle*, *Blancandin*, *Escanor*, *Durmart*, *Claris*, *Comte d'Anjou*.

Aient de lor proësce envie
Por amandeir lor fauce vie.

(*Florimont*, 39–42)

et quelques vers après:

Car adés i puet on aprandre
Que cil maintenoient honour
(Et) proësce et foi et valour.

(*Florimont*, 50–52)

Comme nos exemples l'indiquent, cette revendication d'un rôle „pédagogique” par le poète n'a finalement aucun rapport avec l'histoire à raconter. Dans quelques textes pourtant, l'enseignement est défini avec un peu plus de précision et en rapport avec la matière traitée. Dans ces cas-là, l'auteur présente toujours son récit comme une leçon d'amour. L'exemple du *Tristan* de Thomas est bien connu³¹, le prologue d'*Amadas* lui fait écho:

Communalment vous qui avés
Amé, et vous qui ore amés,
Et trestuit chil qui ameront,
Qui esperence d'amer ont,
Vous qui avés oï d'Amours,
Selonc le conte des auctors
Et en latin et en roumans,
Des les tans as premiers amans,
Se vous me volés escouter,
D'un amant vous voel raconter
Et d'une amante ki ama
Mult loialment tant com dura.

(1–12)

S'adressant à ses lecteurs, l'auteur désigne à la fois le cercle des destinataires et le sujet de son récit, ce dernier étant résumé de la façon suivante:

Dire vous voel com il avint
A cheus qu'Amors ensemble tint
Toute leur vie sans trichier,
Sans vilenie et sans dangier.
En ceste afaire, en ceste amour,
N'avint onques fors grant ennour,
Et de deus pars grant loialté
A tous les jours de leur aé.

(13–20)

Le conteur de *Floire* s'adresse également aux amants:

Signor, oiiés, tot li amant,
cil qui d'amors se vont penant,
li chevalier et les puceles,
li damoisel, les damoiseles!

(1–4)

– et offre une leçon d'amour:

31. *Tristan*, Fragment Sneyd, 820–839

Se mon conte volés entendre,
molt i porrés d'amors aprendre: (5-6)

Dans cette longue apostrophe se dessine aussi avec précision le type de narrataire auquel pense le poète en composant son récit. L'auteur de *Cristal* impose à son tour l'histoire narrée comme instruction:

A tous ceaus, qui voelent aprendre
D'amors, a ces vers proi entendre. (1-2)

Por ce vos lo(e) quel retenés
De mot a mot, si com l'orés. (13-14)

Après avoir terminé l'histoire de Gliglois, l'auteur en tire lui-même la leçon, en développant – en guise d'épilogue – une digression sur la *fin'amor*.³² Evidemment, avec ces leçons d'amour, nous ne quittons pas le domaine de l'enseignement moral. Dès maintenant, nous pouvons esquisser le premier trait de l'image d'auteur dans les romans en vers. C'est un trait peu individualisé, adopté par plusieurs générations de conteurs et calqué sur l'attitude cléricale en face du savoir humain: celui-ci étant un don de Dieu, il impose à son possesseur l'obligation de le faire fructifier à bonne fin. Que ce soit l'un des fréquents *topoi* de la rhétorique médiévale³³, cela ne demande pas de longue démonstration. Sauf, bien sûr, les romanciers de la deuxième moitié de notre période chez qui la force du modèle des prédécesseurs devait également jouer dans le choix, nos auteurs ont tenu, pour la plupart, à se constituer sous l'égide de ce *topos* plutôt que d'un autre, fort probablement sous une contrainte intellectuelle, avec le souci de prévenir les attaques des milieux cléricaux, en même temps que de légitimer, même à leurs propres yeux sans doute, la mise en écriture des histoires de toute provenance, suspectes à plusieurs titres. Elles l'étaient, en effet, par le milieu qui les avait produites et diffusées: un milieu populaire, illettré, jongleresque qui-échappait facilement au contrôle de l'idéologie régnante. Mais elles l'étaient encore par ce qu'elles véhiculaient: croyances populaires et païennes, légendes celtiques, images archaïques, autant de vestiges d'un système culturel disparu et d'un imaginaire refoulé. Dans leur combat pour faire accepter leur activité, nos auteurs de roman ont le plus souvent emprunté leurs armes à l'adversaire.

Poursuivons la lecture du prologue de Marie. Elle nous incite à examiner ce fameux savoir à partager sous un autre angle, dans une approche plus „technique”. Prologues, épilogues et discours de narrateur nous renseignent-ils sur ce qui était considéré par les romanciers mêmes comme les composantes spécifiques de leur savoir? „Gloser la lettre”, „de lur sen le surplus mettre” – activité par excellence intellectuelle à l'époque, qui relève de la compétence des clercs et qui, vu la conception médiévale de l'origine de tout savoir, de toute écriture –, ne saurait aucunement dépasser les bornes indiquées par les vers cités. Toute écriture est glose, interprétation, réécriture. Et ce travail se double d'une tâche de traducteur dès qu'on veut toucher un public plus large que celui des lettrés: „de latin en romaunz traire”. Même si l'on fait abstraction des romans „antiques”, cette formule – ou ses équivalents – est bien attestée dans nos textes. Dans

32. Gliglois, 2908-2942

33. Au sujet de la rhétorique médiévale, voir E.R. CURTIUS, P. – Y. BADEL et E. FARAL (1924).

la chaîne de transmission, ébauchée par le prologue de *Floire*, il y a au départ un écrit et un clerc.³⁴ *Ipomedon* est présenté comme un „translatement”, tout comme sa continuation, *Protheselaus*.³⁵ Aimon de Varennes esquisse le cheminement de l'histoire de Florimont:

Il l'avoit en Gresse veüe;
Mai n'estoit pas par tot seüe.
A Felipople la trova,
A Chastillon l'en aporta,
Ensi com il l'avoit empris
L'ait de latin en romans mis. (Florimont, 31–36)

Deux cas intéressants doivent être notés comme les preuves *a contrario* du fait que l'image d'auteur porte presque obligatoirement cet autre trait clérical (fréquentation des *auctores*, maîtrise du latin). Alexandre dont j'ai déjà cité la modestie, s'excuse et se justifie à la fois:

Ne fu pas saiges de clergie,
Mes des auctors oï la vie;
Mout retint bien an son memoire. (Athis, 9–11)

La dernière partie du long prologue de *Partonopeu* trahit l'ambiance polémique dans laquelle la narration en langue vernaculaire accédait à l'écriture:

Cil clerc dient que n'est pas sens
D'escire estoire d'antif tens
Quant jo nes escriis en latin,
Et que je pert mon tans enfin.
Cil le perdent qui ne font rien, (77–81)

– suit la référence à saint Paul dont il a déjà été question. L'auteur ne renonce pas pour autant à étaler son érudition: il commence son récit par une histoire „universelle” abrégée allant de la guerre de Troie au règne des premiers rois mérovingiens:

Li livre griu et (li) latin
Nos devisent de fin en fin
Trestot le mont en trois parties, (135–137)

Le clerc enseignant entre donc dans la composition de l'image d'un auteur qui, nous le verrons par la suite, imite et constitue à la fois un modèle tout autre que clérical; Anchise trahit Troie et l'auteur nous adresse la parole:

Or oiés comment, mot a mot,
Si l'aprenge qui ainc nel sot. (187–188)

La prise en compte des intertextes „antiques” et de certains types de discours de narrateur se référant également au fond culturel commun à tous les clercs médiévaux, confirme notre conviction que les auteurs de roman en vers ont cherché à se faire valoir

34. *Floire*, 52–53

35. *Ipomedon*, 21–48, *Protheselaus*, 14 et 12707–711

par leurs connaissances des *auctores*.³⁶ Cela est vrai, même si ces connaissances sont souvent élémentaires ou qu'elles soient empruntées éventuellement à quelque roman „antique”. La technique la plus fréquente pour introduire un intertexte „antique” dans le récit consiste à décrire l'ornement d'un objet rare: la coupe troyenne dans *Floire* et son histoire³⁷, l'arçon d'ivoire sculpté, offert à Enide³⁸, la tente de Bilas dans *Athis*³⁹ ou la peinture murale dans *Escanor*⁴⁰. Il arrive qu'un personnage lise „un roman de Troie” ou l'histoire de Pirame et Tisbé.⁴¹ Quant aux discours de narrateur, l'auteur recourt assez souvent dans ses comparaisons ou ses *topoi* de surenchère à quelques hautes figures des récits de l'Antiquité. Beaucoup plus rarement, il y puise des arguments pour ses digressions.⁴² Pâris et Hélène, quelques autres héros de Troie, ceux de Thèbes, Enée et ses amours, la fondation de Rome, Alexandre le Grand, Pirame et Tisbé, voilà la liste à peu près complète des figures et événements évoqués, tous pouvant venir d'adaptations en français, sans que la connaissance directe de celles-ci puisse être toujours démontrée, la comparaison de la largesse d'un personnage à celle d'Alexandre ou un parallèle entre la beauté d'une héroïne et celle d'Hélène constituant des lieux communs. Cependant, ma tâche n'étant pas de mesurer l'étendue ou la profondeur de la culture de ces auteurs, je retiens simplement ce qui a pu leur donner – selon leur propre intention, dirais-je – une couleur cléricale et, par là, un certain crédit devant leur public. Il y a un prologue, celui de *Cligès* dont j'ai réservé l'analyse pour terminer ces réflexions sur le côté lettré des images d'auteur.⁴³ Il est tellement connu et présent à l'esprit de chacun que je me permets de raccourcir le chemin qui nous mène à la conclusion. En établissant sa „bibliographie”, Chrétien se pose avant tout comme un traducteur-adaptateur, pour ainsi dire, professionnel, ce qui devrait nous interdire d'accorder à ce prologue une place privilégiée dans notre corpus. Cependant, la belle formulation du *topos* de la *translatio studii*, réinterprété par l'association de la chevalerie, complète et enrichit l'image suggérée.⁴⁴ Et comme „clergie” et „chevalerie”, mises sur un pied d'égalité, sont vues comme bien implantées en France, le prologue imprégné de tradition rhétorique s'ouvre vers l'actualité et vers la matière du récit, justifiant en quelque sorte la mise en oeuvre du savoir cléricale au service de la glorification – en langue vernaculaire et en contexte romanesque – de la chevalerie. Qu'on se rappelle la scène finale d'*Erec*⁴⁵, rédigée avant le prologue de *Cligès*. On dirait

36. A titre d'exemple, quelques occurrences d'intertextes antiques: *Floire*, 447–512, 2839–44; *Erec*, 1967, 2214, 5293, 6292, 6611, 6615; *Cligès*, 2499, 2500, 2727, 2991, 5240, 6581; *Lancelot*, 3805, 6780; *Perceval*, 1458, 9059; *Florimont* 103–108, 120–128, 129; *Amadas* 2092–95, 5833–64; *Escoufle*, 100, 1022, 6360–79, 7674–75, 7908, 8058–59; *Bel Inconnu*, 4344–50; *Athis*, 5581–6056; *Vengeance*, 4957–5022; *Blancandin*, 5324; *Chevalier aux deux épées*, 4272; *Claris*, 161–164; *Richard*, 158–160, 211

37. *Floire*, 447–512

38. *Erec*, 5290–98

39. *Athis*, 5581–6056

40. *Escanor*, 15597–746

41. *Chevalier aux deux épées*, 4272 et *Claris*, 161–163

42. *Amadas*, 5833; *Ipomedon*, 9091–9110

43. *Cligès*, 1–42

44. Nous n'oublions pas que cette association était également un vieux *topos* (*sapientia-fortitudo*, cf. CURTIUS, 219–221), mais combiné avec celui de la *translatio*, il devait avoir un air de nouveauté.

45. *Erec*, 6674–6747

que ce dernier est la théorisation du message symbolique de la première! Il s'agit du couronnement d'Erec et du manteau royal dont il est recouvert à l'apogée de sa vie de chevalier arthurien, de chevalier errant et ami d'Enide. Or, sur ce manteau, se trouvent brodées les figures du *quadrivium*. Et pour le cas où cela ne suffirait pas, le narrateur se couvre, au début de sa description, de l'autorité de Macrobe⁴⁶, comme son héros du manteau. C'est sous ce manteau que le héros bâtard – ni figure consacrée par l'écriture latine, ni figure historique – peut entrer dans le monde du livre, de l'écriture. Et cela nous ramène à Marie de France.

Une fois déclarée l'obligation d'enseigner quand on possède un savoir, une fois définis l'essentiel et le bénéfice moral du travail du savant, Marie applique à elle-même tout ce qui a été formulé dans une extrême généralité, en changeant de personne grammaticale: „Pur ceo començai a penser”. Elle impose donc, grâce à ce „pur ceo”, à son public une image d'elle-même qui coïncide avec celle d'un clerc savant, conscient de son devoir, désireux d'éviter la paresse et les vices qu'elle engendre, à la recherche d'un sujet pour „... aukune bone estoire faire / E de latin en romaunz traire; / Mais ne me fust guaires de pris: / Itant s'en sunt altre entremis!” Comprendons bien ce qu'elle veut dire: ayant la compétence de faire la glose et l'adaptation d'un livre latin, elle tient à se distinguer en faisant du neuf. Adoptant un ton des plus naturels, comme si de rien n'était, elle opère un glissement astucieux: elle érige en autorité les *lais* qu'elle met à pied d'égalité avec des œuvres écrites en latin, „Des *lais* pensai, k'oiz aveie”, rien qu'en présentant côte à côte, comme un choix naturel, sans problème, les deux voies de l'activité poétique. Les *lais* méritent donc la peine que la poétesse se donne („Soventes fiez en ai veillié!), ils sont dignes de l'attention d'un public d'élite (n'oublions pas que le recueil est dédié à Henri II). Qu'il s'agisse de morceaux de musique instrumentale introduits par un résumé des aventures qu'ils commémorent, ou de contes⁴⁷, une chose est certaine: ils parviennent à Marie de la poésie orale, comme il ressort de l'emploi des termes *oir*, *conter* et *aventure* dans les vers qui suivent l'annonce du choix de Marie.

Notre poétesse a donc opté pour l'aveu de ses sources orales en confiant leur valorisation au seul contexte, aux vers introducteurs dans lesquels elle adhère à la conception „orthodoxe” du travail d'écrivain. Nous avons vu qu'une adhésion pareille peut être tenue pour plus ou moins générale dans les romans en vers, en s'exprimant sous des formes tantôt explicites, développées, tantôt concises ou allusives. Mais il est rare que l'auteur se contente uniquement de cette stratégie de justification, souvent il en combine plusieurs. Un moyen fréquemment utilisé – et qui dérive logiquement de l'image déjà décrite du glossateur-traducteur – consiste à se référer à une source livresque:

Ceste estoire trovons escrite,
Que conter vos vuel et retraire,
En un des livres de l'aumaire
Mon signor saint Pere a Biauvez;
De la fu li contes estreiz

46. Selon E. FARAL (1913), p. 346, Chrétien ne pouvait pas puiser cette description dans Macrobe.

47. Voir l'introduction de J. RYCHNER (pp. XII–XIX) dans son édition des *Lais*, où il résume la discussion sur les termes „*lai*”, „*conte*”, etc.

Qui tesmoingne l'estoire a voire:
Por ce fet ele mialz a croire.

(Cligès, 18-24)

Il n'y manque que la cote du livre! Livre impossible à retrouver, d'autant qu'il est impossible de prouver son existence ou son inexistence. Tout comme celle de cet autre livre, reçu du comte de Flandres et celle de tant d'autres.⁴⁸

CRESTIENS, qui entent et paine
Par le comandement le conte
A rimoiier le meilleur conte
Qui soit contez a cort roial:
Ce est li CONTES DEL GRAAL,
Dont li quens li bailla le livre.

(C. du Gr., 62-67)

La parabole du semeur, la référence au livre ne suffisent pas à Chrétien, il accumule les procédés de valorisation: c'est pour le comte – et quel comte! il dépasse en générosité Alexandre le Grand – qu'il entreprend le travail sur une matière donnée par ce même comte. Tout le monde doit bien prêter attention, et peut le faire en bonne conscience, au „meilleur conte / Qui soit contez a cort roial!”. L'excellence du dédicataire rehausse toujours la valeur du récit, la commande venant de haut lieu pouvant justifier n'importe quelle matière.⁴⁹ Mais nos auteurs n'épargnent pas les épithètes non plus pour qualifier directement leur matière:

En escrit metre une aventure,
Et bele et bone et mervellouse.

(Partonopeu, 70-71)

Le conte de Durmart est qualifié de royal⁵⁰, comme l'était celui du Graal. Cela dit, l'éloge du conte est ambigu, car il confond assez souvent le conte-source et le conte-oeuvre du poète. L'occasion se présentera encore de revenir à cette question.

Pour mettre en valeur la matière racontée, les auteurs se servent de temps à autre du *topos* du bon vieux temps (*laudatio temporis acti*). Chrétien offre un exemple bien connu de ce procédé aussi, il s'agit du début d'*Yvain*.⁵¹ Selon Aimon de Varennes, il faut s'adresser aux faits et gestes des *anciens* pour recueillir des exemples de vaillance,

48. Voici quelques références à des sources livresques: *Tristan*, Fragment Douce, 845-846: Asez sai que chescun en dit / E ço que il unt mis en escrit, *Perceval*, 2723: Sel trovon escrit en la letre, 4616-17: Et se les paroles sont voires / Tels com li livres les devise, *Partonopeu*, 135-137: Li livre griu et (li) latin / Nos devisent de fin en fin / Trestot le mont en trois parties, *Florimont*, 45-46: Ensi com j'ai escrits troveis / D'une ystoire la veriteis. *Athis*, 5772: Si com en livres la trovon, 5932: Ce tesmoingne bien la letre. 6860: Car ce recontre l'escriture, *La Mule*, 884-886: Tel cop de l'espee lo fiert, / Si con l'escriture tesmoingne, / Si que la teste li recoingne; *Guillaume de Dole*, 5643-44: L'arcevesques par severence / en fist metre en escrit l'estoire. *Escanor*, 9029-30: si con j'ai autres fois conte / et si con raconte nos livres, *Richard*, 71-74: Chi nous raconte l'escriture / mout bien ditee une aventure / que mestres Requis rimoya, / de mout biaux dis l'enlumina. *Cristal*, 1993: Ensi com l'escriture dit, *Clariss*, 8682: Mes ne truis mie en parchemin.

49. Voir *Lancelot*, *Ille*, *Escouffe*, *Escanor*. C'est ici que nous devons faire remarquer que ce que dit G. GENETTE (1987, pp. 110-133) à propos de la dédicace est valable – toute proportion gardée – pour les textes médiévaux aussi.

50. Voir le prologue de *Durmart*, 13-20

51. *Yvain*, 1-41

de largesse et de courtoisie, car son propre temps ne propose que de mauvais exemples, surtout en avarice.⁵² *Claris* présente un cas intéressant, à la fois dans son prologue et le récit lui-même, au début et à la fin. L'auteur qui renverse le *topos* en décrivant longuement tous les vices qui empestent l'époque, tout en empruntant le ton d'une plainte („tristece” y sert de *leitmotiv*), se donne un accent personnel. Les références à des événements et à des personnages contemporains authentifient les paroles du poète.⁵³ Le ton personnel va s'accroissant vers la fin du prologue⁵⁴, l'auteur y exposant ses craintes et un cas de conscience; il serait dangereux pour lui de composer une histoire vraie sur ses contemporains:

Pour ce n'oz ge dire orendroit,
Qui a le tort ne qui le droit.
Le voir dire ne m'est pas sains,
Martyr seroie, non pas sains. (77-80)

La fin s'organise autour des difficultés que l'on rencontre en voulant dire la vérité: pour ne pas courir des risques, l'auteur devrait mentir sur son temps, ce que précisément, il refuse de faire:

De ceus, qui or sont maintenant,
Ne puis faire conte avenant,
Se je vueill dire verite.
Pour ce me vient en volente
De dire, qu'on ne m'en repraigne,
Des aventures de Bretaine. (83-88)

Le choix de la „matière de Bretagne” est donc le résultat d'une lutte intérieure d'ordre moral. Comment douter, après ce prologue, de la véracité du récit qui commence! Au début, le narrateur reprend le *topos* en question, en chantant l'éloge du temps d'Arthur, même si cet éloge reste imprégné de condamnation contre les „hauts barons” contemporains du narrateur.⁵⁵ A la fin du roman, les invités d'une fête écoutent les conteurs et les trouvères qui chantent les exploits des ancêtres, dans l'espoir que cela les rendra meilleurs.⁵⁶ Voilà une mise en abîme, rapidement esquissée, de l'énonciation du roman, avec sa visée morale. Entre le début et la fin, un récit qui puise largement sa matière dans les romans de Chrétien et d'autres récits arthuriens en vers ou en prose, c'est-à-dire une compilation pleine d'épisodes les uns plus fantastiques que les autres. Qu'importe! L'essentiel, c'est la volonté de l'auteur de faire admettre la vérité de son histoire, c'est là sa préoccupation majeure, par ailleurs générale chez nos vieux romanciers. Rappelons le prologue de *Cligès*, la référence au livre n'est là que pour prouver que l'histoire est vraie

Qui tesmoingne l'estoire a voire:
Por ce fet ele mialz a croire. (23-24)

52. *Florimont*, 37-100; *Protheselaus*, 17-30; *Blancandin*, 1-22; *Durmart*, 1476-93, 15932-979

53. *Claris*, 1-66

54. *Claris*, 67-88

55. *Claris*, 89-115

56. *Claris*, 29611-622

On ne saurait s'exprimer plus clairement que Chrétien. Quels que soient les procédés de valorisation et d'authentification employés par l'auteur, leur fonction se réduit en dernière analyse à affirmer le caractère véridique de l'histoire racontée. Références à des sources livresques, précisions données sur la chaîne de transmission, de commémoration des aventures d'autrefois, éloge du dédicataire, éloge des „Anciens”, tout est destiné à fonder la crédibilité du narrateur. Aux moyens déjà analysés nous pouvons encore joindre celui qui consiste à critiquer les confrères „mensongers”. C'est en choisissant la raison comme critère que Jean Renart trace la ligne de partage entre „le bel conte”, „le dit de bonne estoire” et la „fable” dans *L'Escoufle*:

Car ml't voi conteors ki tendent
A bien dire et a recorder
Contes ou ne puis acorder
Mon cuer, car raisons ne me laisse;
Car ki verté trespasse et laisse
Et fait venir son conte a fable,
Ce ne doit estre chose estable
Ne recetee en nule court; (10-17)

Aujourd'hui, Jean utiliserait sans doute le terme de *vraisemblance*.⁵⁷ Ceux qui ne respectent pas la mesure dictée par la raison et laissent libre cours à leur imagination, tombent inévitablement dans le mensonge, tandis que lui, il fait un dit de bonne histoire:

Et ml't bien fait cil qui s'en paine,
Ki vertés soit, c'est bele paine.
Ce dist cil qui set ke ce monte
K'en poi de tens essauce et monte
Vertés et met un home en pris; (29-33)

Quoique le *Roman du Comte d'Anjou* dépasse un peu les limites temporelles de notre corpus⁵⁸, Jean Maillart reste bien dans la tradition du roman en vers du XIII^e siècle et il nous offre, grâce à son prologue, une liste de „fables” auxquelles il oppose comme véridique son propre récit,⁵⁹ en mettant dans le même sac Lancelot, Perceval, Robin, Gauvain, Tristan, Olivier, Roland, chants royaux, ballades, pastourelles et lais d'amour, bref, toute la littérature narrative et lyrique de son temps. Et les auteurs de ces „fables” sont partout bien reçus:

Comment qu'a l'ame rienz ne facent
Fors que l'anui des cuers enchacent
Par leurs contes et par leurs fables; (23-25)

Il faudrait pourtant écouter les histoires vraies, sources d'exemples de bonne moralité:

57. On me pardonnera de ne pas rouvrir ici le dossier du „courant réaliste” dans le roman médiéval. Même si j'admettais, ce qui n'est pas le cas, la possibilité d'un tel courant, il faudrait savoir – pour pouvoir l'identifier, le définir – ce qui était considéré comme réel, possible ou vraisemblable par les hommes de ces siècles lointains. Or, nous sommes bien loin de posséder ce savoir.

58. C'est l'auteur même qui donne la date à laquelle il a terminé son roman (en 1316), *Comte d'Anjou*, 8152-56

59. *Comte d'Anjou*, 1-39

Quer, avec le bon exemplaire
Qu'en i ot, doit miex aussi plaire
Chose qui est vraie prouuee
C'unne mençonge controuuee. (31-34)

Et après l'énonciation de ces vérités sentencieuses, il va les appliquer à lui-même:

Pour ce m'est il volenté prise
Que je vous compte et vous devise,
En lieu de mençonge et de fable,
Une aventure veritable
Molt estrange et molt merueilleuse. (35-39)

Il refuse comme frivole l'intention de distraire, voulant servir avec son récit l'édification de son public, mais ce but louable ne peut être atteint qu'à travers une histoire vraie. Et pour augmenter encore son crédit auprès de son public, il indique sa source:

Ceste aventure, c'est la some,
Oÿ compter a un preudomme
Digne de foy et de creance,
Grant sires en la court de France,
Sage, riche et de grant value,
Si en doit miex estre creüe,
Qui me pria que tant feïsse
Pour li qu'en rime le meïsse. (47-54)

La parole de Jean est authentifiée, d'une part, par son projet édifiant, d'autre part, par une autre parole, celle d'un grand seigneur de la cour de France. Et qui est-ce qui répond de la véridicité de ce dernier? Jean Maillart lui-même ou, plus précisément, sa parole, son affirmation, ses épithètes. La boucle est bouclée, comme toujours lorsqu'on va jusqu'au bout de l'analyse de ces stratégies d'authentification. L'auteur de *Floire* se réfère au récit d'une dame, belle et sage, qui, à son tour, s'est référée au récit d'un clerc „qui l'avoit leü en escrit” (v. 54). Allons chercher cet „escrit”! Ce n'est pas que, dans certains cas, on ne puisse retrouver, avec plus ou moins de certitude, des modèles, des sources dont le roman s'inspire. Mais la valeur référentielle de ces types d'informations, présents dans les prologues, les épilogues et tout au long du récit, est à redéfinir, le caractère peu varié de ces informations et, par conséquent, la fréquence de chacun des types nous faisant comprendre que le référent est à chercher dans l'ambiance intellectuelle et spirituelle dans laquelle la narration de langue vernaculaire a évolué, imposant contraintes et normes aux auteurs. Le référent ne s'identifie donc pas à tel ou tel fait réel et précis qui se serait produit à la genèse des oeuvres en question.

Avec l'étude des différents *topoi* du prologue ou de l'épilogue, nous n'avons pas encore épuisé celle des moyens par lesquels les auteurs de roman en vers affirment la vérité de leurs paroles. Au cours du récit même, certains discours de narrateur visent également ce but. En premier lieu, il faut tenir compte des références aux sources — livresques,⁶⁰ orales ou indéfinissables,⁶¹. L'évocation du „conte”, de l’„estoire”, de la

60. Voir la note 48.

61. Dans bien des cas, il est très malaisé de décider si les termes „conte”, „estoire”, „matiere” renvoient, dans l'esprit du poète, à une forme écrite ou orale.

„matiere”, du „livre”, de l’„escrit” sert à appuyer ce que dit le narrateur, la source fonctionnant alors principalement comme autorité. Un autre type est constitué par des phrases telles que „Je vos di bien por verité” (*Vengeance*, 1790), „je vos di bien sens mentir” (*Durmart*, 4457), „Et si vos di sanz nule fable” (*La Mule*, 397).⁶² Comme témoignage de vérité, la seule parole du narrateur semblera plus faible qu’une parole soutenue par une autorité quelconque, mais n’oublions pas que généralement, un narrateur en chair et en os était présent lors de la transmission de cette parole. Cette voix devait fonctionner comme garant de vérité.

Reste à savoir dans quel contexte le narrateur éprouve le besoin de recourir à une autorité ou à un discours de persuasion pour augmenter son crédit. Or, il se trouve qu’il est impossible de désigner de façon exclusive des contextes précis; ce type de discours, on en trouve un peu partout. Mais sa fréquence devient nettement plus grande dans les descriptions, surtout celles de la beauté et de la richesse extraordinaires. De même, il apparaît souvent dans le contexte d’une explication ou d’une évaluation donnée sur un événement étrange ou un comportement surprenant. Enfin, les remarques de ce type pouvaient parfaitement servir de vers de remplissage. Mais en cette qualité même, elle soutenaient la voix du narrateur, tout en gardant leur fonction de communication. Il arrive parfois que le narrateur fait un clin d’œil au narrataire en faisant appel à ses expériences. Ainsi, au moment où Lancelot, avant son rendez-vous nocturne avec la reine, se retire tôt en prétextant sa fatigue:

62. Loin d’être exhaustive, voici une liste – à compléter par celle de la note 48 – des discours de narrateur relatifs à la véracité: *Erec*, 424: Por voir vos di qu’Isolz la blonde 3580: si com l’estoire le recontre, 5282: Del lorain vos sai dire voir, *Lancelot*, 1480–81: Et por mançongier et por fol / m’an tanra l’en, se voir an di: 1487: Et, se le voir m’an requerez, 2676: de ce voldroie estre creüz 4252: ...n’en dotez mie; 4676: que il lor avint sanz mantir / une joie... 6802–03: Et je vos dirai voir prové, / si ne m’an mescrez vos pas, (cette dernière citation est de la partie attribuée à Godefroi de Leigni), *Perceval*, 709: Set fois, si com li contes dit, 2806–07: ... bien m’e(n) ramembre, / Que l’estoire ensi le tesmoigne. *Ille*, 1274: Si com l’estorie me raconte. 1835: ... que jo n’i mente. *Florimont*, 154: Le voir aveiz oï sen(s) faille. 861–862: Signor, ceste istore est vertable, / Ne n’i a mensonge ne flabe. *Protheselaus*, 7328–29: Et jo vus dirrai tut brevement / Le veir, si l’estoire ne ment. 7338–39: Mais que de rimer (me) mesaille, / Le veir vus en dirrai sanz faille. *Amadas*, 1280: Mais je sai bien de verités 1665: Car bien vous di tout vraiment, 7906: Seigneur, pour verité vous di *Escoufle*, 8848–49: Pour veoir celi cui Ysiels / Ne sambla onques la biauté. *Athis*, 11380: De lui vos os verité dire: 13982: Une chose vos di por voir: 14063–64: Et il fu proz oltre mesure / Et beaus, ce conte l’escriture, *La Mule*, 397: Et si vos di sanz nule fable *Vengeance*, 12: ... com la matiere conte, 1790: Se vos di bien por verité, 3360–61: La matiere qu’il en vient traire / Est veritals, si fait a croire. 4500–4501: Des l’ore après, com il ala, / Sai bien quels est la verités. *Meraugis*, 310–315: Ainz vos vueil le conte conter / Einsy com j’en sai la matire / Et mes engins et mes sens tire / A conter en la verité. / Ja n’i avra mot recité, / Que je sache, se de voir non. *Humbaut*, 430: ...tos en sui cers, 1264–65: Ne vos i vel riens trespasser / Ne querre qu’i mentir me laisse. 3102–03: Or vos dirai une merveille, / Que ja n’en mentirai de mot. *Chevalier aux deux épées*, 12347–52: Icil ki s’en uant entremetre / Du finer, sans oster ne metre; / Mais si con li drois contes ua, / L’a dit, ke onques n’i troua / Rien nouiele ke il seust, / Que por voir conter ne deust. *Durmart*, 968: Li contes me tesmoigne et dist 3665: Mais tant dist li contes por voir 4457: Mais je vos di bien sens mentir 5553–54: Li auctors tesmoigne et retrait / Que... *Crystal*, 2407: Que ja de mot: n’en mentirai, *Claris*, 4666: Par verite vous puis bien dire: 21750: Mes, se li estoire ne ment, *Richard*, 135: mais sachiez bien par verité 155–157: Dens ot menus, blans con ivoire, / et sachiés – ch’est parole voir – / qu’elle ot le col blanc et poli.

Bien poez antendre et gloser,
vos qui avez fet autretel,

(*Lancelot*, 4550–51)

On trouve un autre exemple intéressant dans *Durmart*:

Si li Galois n'eüst erré
Et as armes son cors pené,
De lui ne fus nus beaz dis fais,
Nient plus que des nices mauvais
Qui les hystoires pas ne croient
Por ce que faire n'oseroient
Les grans proëces que cil fissent
Qui de haute uevre s'entremisent.

(*Durmart*, 10391–398)

Si le lecteur ne veut pas se mettre parmi les „nices mauvais” – et qui se réjouirait de se savoir du mauvais côté? – il s'abstiendra de douter de la réalité des aventures du héros.⁶³

Avant de continuer notre quête de l'image d'auteur, résumons ce que d'ores et déjà nous croyons en entrevoir. Cette image nous montre un adaptateur, sinon un traducteur, plus ou moins frotté de „clergie”, très conscient de l'obligation morale que lui impose ce don de Dieu qu'est la possession d'un savoir, travaillant bien souvent sur commande due à un illustre personnage. Toutes ces données, toutes ces circonstances contribuent largement au succès d'une stratégie, démontrable chez tous les auteurs et qui s'efforce de faire admettre le récit comme celui d'une histoire vraie et/ou exemplaire. En outre, ces mêmes données suggèrent l'idée d'une certaine modestie d'auteur, en même temps qu'une espèce de partage de responsabilité: savoir et inspiration, ainsi que la matière traitée viennent d'un ailleurs, et, dans ces conditions, des autorités de différents types sont évoquées pour justifier la naissance de l'oeuvre narrative.

Savoir-faire poétique

L'impression globale que laisse en nous la lecture des romans en vers nous amène à nuancer cette image. On est frappé de voir que, bien des fois, les auteurs non seulement donnent leur nom, mais finissent par adopter, à partir des grands lieux communs de l'exorde et en recourant à la première personne, un comportement personnel, tout en faisant déduire des mêmes lieux communs leur décision d'écrire. Il émane de nos textes une certaine fierté et une certaine conscience poétiques qui font contraste avec l'effacement voulu de la subjectivité devant l'autorité. Mais cette prise en charge personnelle de la parole narrative appelle un travail d'interprétation que nous commençons par les vers célèbres de Chrétien:

et tret d'un conte d'avanture
une molt bele conjointure

(*Erec*, 13–14)

Quelques vers plus loin, le poète passe de la troisième à la première personne, mais pour la reprendre à la fin avec le nom propre:

63. L'auteur de *Partonopeu* et celui de *Joufroi* semblent favoriser ce procédé, ce qui peut s'expliquer par les fréquentes interventions lyriques de leurs narrateurs.

d'Erec, le fil Lac, est li contes,
 que devant rois et devant contes
 depecier et corronpre suelent
 cil qui de conter vivre vuelent.
 Des or comancerai l'estoire
 qui toz jorz mes iert au mimoire
 tant con durra crestiantez;
 de ce s'est Crestiens vantez (Erec, 19-26)

Fierté, confiance en son succès peu ordinaire, très haute opinion de son propre travail et jugement sommaire sur le travail des „conteurs”, tout y est pour communiquer au lecteur-auditeur la voix d'une conscience, l'affirmation d'un sujet. Nombreux sont, dans nos romans, les passages qui font écho, d'une manière ou d'une autre, au prologue d'Erec. Déjà Thomas d'Angleterre s'est déclaré l'unique détenteur de la tradition authentique par opposition à ceux qui l'avaient corrompue.⁶⁴ Raoul de Houdenc, dans son *Meraugis*, après avoir annoncé qu'il mettrait son „estude” à „rimoier” une oeuvre de qualité, s'en est pris à ses confrères:

Cil autre qui sont rimeor
 De servantois, sachiez que font:
 Noient dient, qu'a noient vont
 Lor estude et lor mot qu'il dient. (10-13)

En revanche, son propre conte est celui:
 Qui sera bons a anoncier
 Toz jorz, ne ja ne morra;
 Mes tant com cist siecles durra,
 Durra cist contes en grant pris. (20-23)

Raoul était un lecteur assidu de Chrétien de Troyes, plusieurs endroits de ses deux romans en témoignent.⁶⁵ Quant aux traits distinctifs de ce conte, destiné à une longue postérité, Raoul n'est pas prolix là-dessus: c'est un conte „de beaus moz et de plesanz” (v. 29) et nous apprenons encore que seuls les courtois et les vaillants – le cercle de ses narrataires idéaux – sont dignes de l'écouter (v. 30-32). Ce ton de vantardise réapparaît encore dans certains discours de narrateur au cours du récit.⁶⁶ Il n'est peut-être pas sans intérêt de noter ici que Raoul donne son nom quatre fois dans le roman.⁶⁷ Par contre, ce même auteur est beaucoup plus effacé dans *La Vengeance de Raguidel*. Dans d'autres textes, on relève des allusions plus ou moins obscures à des médisants, des envieux, qui prennent plaisir à blâmer sans raison⁶⁸, et, derrière ces vagues reproches, on voit se

64. *Tristan*, Fragment Douce, 835-884. Thomas nous donne un témoignage précieux de la diversité des versions, écrites et orales, de l'histoire de Tristan. Il se vante de les connaître toutes. En fait, c'est au bon sens de son public qu'il se remet pour savoir laquelle des versions est authentique, la sienne ou celles des conteurs. Comme critère, il désigne la vraisemblance.

65. Et cela à tous les niveaux du récit (traitement des motifs récurrents et du temps, conception de l'aventure, attitude du narrateur, conscience professionnelle) où l'on voit l'influence profonde du modèle romanesque attaché au nom de Chrétien.

66. *Meraugis*, 96-97, 1184-91

67. *Meraugis*, 17, 4334, 5934, 5938

68. *Ille*, 57-70, *Florimont*, 13607-636, *Protheselaus*, 17-30, *Durmart*, 5-10

profiler une situation de rivalité, le besoin de s'affirmer vis-à-vis des confrères exerçant le même métier. De toute manière, la majorité de nos auteurs mettent en valeur avec plus ou moins d'insistance leur propre récit, le travail investi, la peine dépensée. L'auteur de *Humbaut*, en parlant de son oeuvre, déclare:

Ja mais ne vos erent dit vers
De nule rime qui cels sanblent. (32-33)

Du reste, il se montre très sûr de lui-même, tout en enveloppant son assurance dans une formule sentencieuse:

Qui ne puet pas grant cose faire,
Ne doit baer a livre faire. (41-42)

Quant à *Durmart*, son auteur termine par un éloge qui semble venir du public lui-même:

Ci fine l'ystoire et li conte:
Mainte gent le prisent et loënt
Et mout volentiers dire l'oënt. (15980-982)

L'auteur d'*Escanor* appelle la bénédiction de Dieu sur tous ceux qui écouteront ou feront recopier son roman (v. 25910-912). Aimon de Varennes est lui aussi assez discret, sa fierté se manifeste de façon voilée, quand il interpelle le narrataire:

... or escoutez
Vous qui les biaux mos entendez;
Car si poront troveir la flour
Des conte(s) li boen conteour
D'amour et de chevelerie,
D'aventure, de courtoisie
Et de largesce et d'onour. (Florimont, 113-119)

La désignation du narrataire ou ce que j'appellerai volontiers la sélection du public dont nous avons déjà rencontré des exemples, doit être également considérée comme un moyen de qualifier le récit, bien qu'elle soit évidemment investie d'autres fonctions aussi.⁶⁹ Toujours Aimon, au cours de son récit, parle d'une partie indésirable du public:

Que nen aimmet sen que je di
Doit bien aler a son affaire,
Que si ne conquerroit il gaire(s); (70-72)

L'auteur d'*Yder* définit, lui, avec précision le cercle de ceux à qui il destine son roman, ce qui est une manière de le valoriser:

Por rei fu fait e por reine
E por clers e por chevaliers
Qui bials diz oent volentirs,
Por dames et por damaiseles
Qui mult sunt cortoise e beles,

69. Voir le prologue du *Roman de Thèbes* (publié par Guy Raynaud de Lage, Honoré Champion, Paris, 1969) et BADEL, pp. 83-85, et particulièrement la note 7 de la page 83.

E nient pas por altre gent
Ne fut fait le livre naient. (6763–69)

Voilà, le public du roman courtois! Un autre texte du XIII^e siècle nous donne la liste des thèmes épiques dont se nourrissait ce public, Requis, l'auteur de *Richars li Biaus*, fier de son apport personnel à sa source écrite:

que mestre Requis rimoya,
de mout biaux dis l'enlumina. (73–74)

– énumère les héros épiques et romanesques dont l'excellence est dépassée par Richard, protagoniste de son récit: nous y trouvons Lancelot, Perceval, Erec, Cligès, Yvain, Keu, le roi Marc, Tristan, Charlemagne, Roland, Olivier, Ogier, Alexandre, Isembart, Guillaume, Aye d'Avignon et d'autres encore (v. 5–28):

Tout chil que je vous ai conté
n'ont de valour ne de bonté
vaillant. II. nois enviers chestui
dont vous m'orrés conter ancui. (29–32)

Impossible de se vanter de façon plus démesurée, tout en ne parlant que de son héros. Par contre, l'auteur du *Chevalier à l'épée*⁷⁰ se félicite simplement d'être le premier à consacrer son récit à une certaine aventure de Gauvain, héros négligé par le grand maître, Chrétien – du moins selon notre auteur.

Por ce me plect a raconter
Une aventure tot premier
Qui avint au bon chevalier. (26–28)

De même, le mérite principal que Jean Renart s'attribue dans *L'Escoufle*, c'est d'avoir révélé une histoire oubliée, cachée:

Ne desque la ou bise souffle
Ne cuit qu'il ait mie. X. homes
Ki sacent de cui nos disommes,
Tant a esté lonc tans celés
Li contes qui est revelés
Par moi et mis en escriture. (40–45)

Notons en passant la place à la fois centrale (entre les deux participes) et initiale de „par moi”. Du reste, Jean Renart insiste volontiers sur son originalité, sa „nouveauité”. Dans son *Roman de la Rose*, il exprime avec netteté qu'il entend tirer gloire de l'invention d'une nouvelle manière de composer, dans des vers justement célèbres que j'aurai encore à citer dans un autre contexte:

car aussi com l'en met la graine
es dras por avoir los et pris,
ainsi a il chans et sons mis
en cestui *Romans de la Rose*,
qui est une novele chose
et s'est des autres si divers

70. *Chevalier à l'épée*, 18–28

et brodez, par lieus, de biaux vers
 que vilains nel porroit savoir.
 Ce sachiez de fi et de voir,
 bien a cist les autres passez.
 Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
 car, s'en vieult, l'en i chante et lit,
 et s'est fez par si grant delit
 que tuit cil s'en esjoïront
 qui chanter et lire l'orront,
 qu'il lor sera noviaus toz jors.
 Il conte d'armes et d'amors
 et chante d'ambedeus ensamble,
 s'est avis a chascun et samble
 que cil qui a fet le romans
 qu'il trovast toz les moz des chans,
 si afierent a ceuls del conte. (8-29)

Le grand principe de toute littérature de fiction, le *plaisir* est formulé ici en toute franchise, sans se dissimuler sous les *topoi* d'enseignement et d'exemplarité. Et ce plaisir est essentiellement procuré par la nouveauté et la diversité: un assemblage harmonieux de contes et de chants qui surprend et divertit. Ce qui est mis en valeur, c'est exclusivement le savoir-faire du poète, seul gage de „los et pris”. Gerbert de Montreuil, tout en imitant le modèle inventé par Jean et en lui empruntant ses arguments, noie ce crédo professionnel dans des lieux communs longuement développés sur l'opposition de l'avoir et du savoir, sur les envieux, la largesse et la haute qualité de la dédicataire.⁷¹

Avec le prologue de Jean, nous touchons au point nodal de l'image qu'auteur, adaptateur, copiste construisent de leur activité, en en puisant les éléments un peu partout. C'est là que s'opère la prise en charge individuelle de l'activité créatrice dont la responsabilité est ouvertement assumée. C'est une affaire de compétence poétique, pour utiliser ici un terme assez général qui puisse embrasser les manifestations du narrateur se rapportant à des niveaux différents, depuis la simple prétention de savoir trouver de beaux mots ou mettre en rime un conte jusqu'au prologue de Jean Renart. Reste à déterminer quelle est la part que l'auteur s'attribue en propre dans l'oeuvre narrative, tout en posant la question de savoir si l'évaluation de cette part doit rester ou non dans une vague généralité.

Mais adressons-nous de nouveau à Chrétien de Troyes dont il serait difficile de surestimer l'importance dans la formation d'un certain modèle romanesque. Quelles conclusions peut-on tirer de la lecture de ses prologues et de ses discours de narrateur? Comment a-t-il défini – s'il l'a défini – le terrain où s'exerçaient son talent et son savoir? Il avoue, nous l'avons vu, qu'il a utilisé des sources, comme en témoignent *Erec* et les prologues de *Cligès*, de *Lancelot* et de *Perceval* qui sont explicites là-dessus. Si dans *Yvain*, il n'y a pas de prologue régulier, on n'en trouve pas moins au début un passage qui, à la rigueur, pourrait passer pour une vague allusion à quelque tradition orale:

Por ce me plect a raconter
 chose qui face a escouter

71. *Violette*, 1-64

del roi qui fu de tel tesmoing
qu'an en parole et pres et loing;⁷² (*Yvain*, 33-36)

La référence à une éventuelle source orale se précise un peu à la fin du roman:

Del Chevalier au lyeon fine
Crestiens son roman ensi;
n'onques plus conter n'en oï (6804-6806)

La matière ne lui appartient donc pas, mais il est tout à fait clair qu'elle n'est que l'une des composantes de l'oeuvre signée de *Crestiens*. Celui-ci possède quelque chose qu'il veut communiquer par le truchement de la matière reçue, dans l'intention d'„enseigner”, tout comme la plupart de ses confrères: „de lur sen le surplus mettre”. On sent chez Chrétien une distinction consciente entre matière et sens, comme il ressort du prologue de *Lancelot*. De notre point de vue, peu importe que ces fameux vers fassent partie de l'éloge exagéré de la dédicataire ou qu'ils contiennent une information précise.⁷³ (Pour ma part, je pense que le ton hyperbolique de l'éloge ne signifie pas forcément mensonge, on ne doit donc pas exclure la possibilité d'une proposition de sujet venant de la comtesse de Champagne.) Quoi qu'il en soit, la distinction est là, renforcée par les données des prologues d'*Erec* et de *Perceval*.⁷⁴ Quant au troisième terme, celui de „conjointure”, il me semble crucial, dans la mesure où il permet de saisir le fond même du sentiment de fierté qui anime Chrétien. Replaçons le terme dans son contexte:

Por cè dist Crestiens de Troies
que reisons est que totevoies
doit chascuns penser et antandre
a bien dire et a bien aprandre;
et tret d'un conte d'aventure
une molt bele conjointure (Erec, 9-14)

La „molt bele conjointure” s'interprète par opposition au „conte d'aventure” comme une oeuvre *bien dite* et véhiculant un enseignement. Mais continuons la lecture:

d'Erec, le fil Lac, est li contes,
que devant rois et devant contes
depecier et corronpre suellent
cil qui de conter vivre vuelent. (19-22)

Les verbes „depecier” et „corronpre” interprètent le „conte d'aventure”: un récit mis en pièces, donc incohérent et peu crédible. Quelles pouvaient être dans la pensée de Chrétien les conditions d'une belle conjointure? Glosant à peine son texte, je crois qu'elles résidaient dans la qualité du discours poétique et de la composition. C'est assez mince comme art poétique, mais, heureusement, l'oeuvre est là avec sa richesse pour

72. C'est moi qui souligne, dans toutes les citations, les passages en italique.

73. Pour la discussion du problème, voir J. FRAPPIER (1972/73), J. RYCHNER (1967, 1968, 1969).

74. *Erec*, 11-12, *Yvain*, 149-152, 169-172, *Perceval*, 62-67

soutenir et nourrir nos réflexions.⁷⁵ En tout état de cause, une chose est certaine: l'importance attribuée au côté „technique” du travail du romancier est clairement exprimée, cette remarque étant également valable pour les autres auteurs de notre corpus. Marie de France a „souventes fiez veillié” pour trouver la forme convenable à sa bonne matière:

KI de bone matere traite
Mult li peise si bien n'est faite; (Guigemar, 1-2)

Si l'on examine de près les discours de narrateur formulés à la première personne, on constate que bon nombre d'entre eux doivent être à leur tour mis en rapport avec le métier d'écrivain. Abstraction faite de tournures telles que „Et que feroie ge lonc conte?” (*Lancelot*, 1495), „Briemant vos voel dire et conter” (*Erec*, 6392), dont la fréquence et l'uniformité sont par ailleurs assez grandes dans tous nos textes,⁷⁶ ces discours se regroupent autour d'une problématique restreinte: description, répétition, la place d'un motif dans la narration, la ligne droite du récit.

Chrétien recourt fréquemment, avant de décrire un personnage important ou un objet rare, au *topos* de l'ineffable.⁷⁷ Tout en soulignant ainsi le caractère exceptionnel de l'objet de sa description, il nous suggère également, de façon indirecte, que la description demande effort intellectuel et compétence professionnelle:

Or ne porroit langue ne boche
de nul home, tant seüst d'art,
deviser le tierz ne le quart
ne le quint de l'atornement
qui fu a son coronement. (Erec, 6640-44)

75. L'étude comparative d'*Erec* et du texte irlandais *Gereint*, ainsi que celle d'*Yvain* et du récit galois *Owein*, faites respectivement par J. FRAPPIER (1968, pp. 94-95 et 1969, pp. 81-118) et par J.H. REASON (pp. 44-72) font admirablement ressortir le savoir-faire de Chrétien et, à la lumière de ces études, on est enclin à admettre que les discours relatifs au métier de conteur, tout en ayant un caractère formulaire et tout en constituant des lieux communs du roman en vers, traduisent une préoccupation réelle de nos romanciers.

76. Pour illustrer cette uniformité, voici quelques exemples pris dans différents romans: *Tristan*, Fragment de Strasbourg, 5-7: Que valt que l'um alonje cunte, / U die ce que n'i amunte? / Dirrai la sume e la fin. *Partonopeu*, 4311: Ne vos en wel faire lonc conte: 6797: Ne vos en irai plus contant. *Ille*, 2638: Que vos feroie plus lonc conte? *Athis*, 5728: Je qu'an feroie plus lonc conte? *Vengeance*, 271: Ne vos ferai or plus lonc conte. 4134: N'en ferai mie lonc sermon, *Meraugis*, 308-309: Ne ferai mie lonc sejour / En lor proeces deviser, *Chevalier à l'épée*, 856: Que vos feroie plus lonc conte? *Bel Inconnu*, 4423: Que vos iroie je contant? 6239-40: Que vos iroie je contant / Ne autres choses devisant *Violette*, 3842-44: De lui vous lairai ore chi, / D'Euriant est drois que vous conte, / Car abregier volrai mon conte. *Gliglois*, 99: Je ne vous fray pluz lonc aconté, *Atre*, 1390: Que vous en diroie je plus? 3553: Que vous iroie jou contant? *Humbaut*, 1020: Ne sai que vos en face alonge, 1252: Que diroie? C'en est la sonme: *Chevalier aux deux épées*, 1985: Et ke feroie plus lonc conte? *Durmart*, 829: N'ai cure de plus eslongier 4925: Ke vos feroie plus lonc conte? 14953: Je ne quier plus d'alonge faire. 15420: Trop grans alonges riens ne vaut. *Cristal*, 4446: Que vos en diroie je plus? 5189: Ke vos en feroie lonc conte?

77. E.R. CURTIUS, pp. 196-199

Les vers suivants introduisent à leur tour une description:

ne leirai pas que ge n'an die
selonc mon san une pertie. (Erec, 6649-50)

Dans *Cligès*, Chrétien parle de l'impossibilité de décrire la grande beauté de Fénice:

Car se mil anz avoie a vivre
Et chascun jor doblast mes sans,
Si perdroie gie mon porpans,
Einçois que le voir an deïsse.
Bien sai, se m'an antremeïsse,
Et tot mon san i anpleasse,
Que tote ma painne i gastasse, (Cligès, 2698-2704)

La référence à Macrobie dans la description du manteau d'Erec est précieuse pour nous, car elle révèle que Chrétien considérait le „bien conter” comme une science qu'on devait apprendre en fréquentant les ouvrages des maîtres réputés.⁷⁸ Le *topos* de l'ineffable dans le récit du mariage d'Yvain devait servir à supprimer la description que le public attendait probablement à certains endroits du récit:

Molt i ot gent de grant noblesce,
et molt i ot joie et leesce,
plus que conter ne vos porroie
quant lonc tans panssé i avroie;
einz m'an vuel teire que plus dire. (Yvain, 2161-65)

Dans le passage cité plus haut de *Cligès*, ce même *topos* a la même fonction. En effet, par rapport à la pratique suivie dans *Erec*, Chrétien, dans ses autres romans, évite de plus en plus les longues descriptions, ce que E. Faral a cru pouvoir expliquer par un passage de *Cligès*:

Por tant qu'as plusors despleüst,
Ne vuel parole user ne perdre,
Qu'a mialz dire me vuel aerdre (2320-22)

Le public se serait donc détourné des longues descriptions en même temps que du roman „antique” qui les avait mises à la mode.⁷⁹ Nos propres recherches semblent contredire cette interprétation. D'une part, on trouve de longues descriptions dans beaucoup de romans, bien après Chrétien; d'autre part, les romanciers du XII^e siècle aussi bien que ceux du XIII^e utilisent assez souvent le *topos* en question, tantôt pour mettre en relief les descriptions et leur propre performance dans l'art de décrire, tantôt au contraire pour les rendre superflues.⁸⁰ Ayant à décrire un pavillon, l'auteur d'*Yder*

78. Pour la référence à Macrobie, voir les notes 45 et 46. Cet aspect „savant” des images d'auteur se laisse encore entrevoir par une autre habitude de nos narrateurs, qui consiste à mesurer allusivement leur savoir-faire par rapport à celui des clercs. Pour des exemples, voir la note 80.

79. Cf. E. FARAL (1913), p. 346

80. A titre d'exemple, voici quelques occurrences du *topos*: *Lancelot*, 6664-65: si tres bien que je n'an porroie / la mitié deviser ne dire. 1479-81: mes quel estoient li cheval? / Et por mançonier et por fol / m'an tanra l'en, se voir an di: *Ille*, 929: Que nus hom nel vos puet conter. *Partonopeu*, 1102-03: Nus clers ne vos porroit descrire / Ne la matere ne l'ovragne; *Florimont*, 9587: Assez plus que je ne puis dire; 11367: Nus hons ne vos porroit conter *Athis*, 2781: Plus

en profite pour développer une sorte de définition dépréciative de la description hyperbolique, tout en critiquant les autres conteurs et mettant par là en valeur son propre savoir-faire. Ce qui ne l'empêche pas de terminer ce petit morceau „théorique” par une hyperbole:

Plusors des troveors se penerent
Des estoires qu'il mesmenerent
De feire unes descripcions
De vergiez e de paveillons
E de el, si que tuit s'aparceivent
Qu'il en dient plus qu'il ne deivent.
Par cel quident lor traitez peindre,
Mes nel font, car nuls n'i deit feindre;
O bien estoire o bien mençonge,
Tel dit n'a fors savor de songe;
Tant en acressent les paroles,
Mes jo n'ai cure d'iparboles.
Iparbole est chose non voire
Qui ne fu e ne que n'est a croire;
Ço en est la definicion.
Mes tant di de cest pavilon
Qu'il n'en a nuls soz ciel quil vaille;
Mult en fu riche la ventaille. (Yder, 4444-4461)

Quelques remarques de *Perceval* mettent en relief une autre préoccupation „technique”, dont l'importance est particulièrement soulignée par les discours de narrateur, à savoir le souci d'abrégé, de conter brièvement.

Et se combatent par ingal
As espees molt longuement.
Assez vos deïsse coment,
Se je m'en volsisse entremetre,

erent bel que ne sai dire; *Vengeance*, 6034-37: De la grant joie qui i fu / La nuit ne fait pas a conter, / Mais nus n'e(n) poroit raconter / Le moitié ne le tierce part. *Meraugis*, 52-53: De deviser tel creature / Me dot que je n'en viegne a chief: 3282-85: Si grant dueil fet que n'en savroie / La disme dire ne retrere. / Je ai veü maint grant dueil fere, / Mes n'i a pas comparoison; *La Mule*, 204: Tant i a de maleürté, / Que n'en diroie la moitié. *Gliglois*, 1029: E Diex! des dames qui porroit / Dire que cascune faisoit / De li vestir? *Atre*, 1134: Tant par fu rice le tonbel / Que je n'en os dire le taille, / Car je dout moult que je n'i faille / A deviser l'entailleüre, / Por çou du deviser n'ai curé. 2583-89: Ki trestout vauroit deviser / Et bien i vauroit aviser, / N'a si bon *clerc* dusqu'a Paris, / Ja tant n'i metroit son avis, / K'il en deïst por nule painne / Tout le voir en une semaine, / K'il n'i trespasast quoi que soit. *Merveilles*, 11641-42: Que ne le vous saroie dire / Ne *clers* ne vos poroit descrire. *Cristal*, 2426-28: Tant ot Deus en li belté mis, / Que par moi dit ne vos seroit / La belté que ses cors avoit. *Jehan*, 3588-91: Se g'i pensoie hui et demain, / Dire ne conter ne saroie / Le grant deduit ne le grant joie / C'Amour a faire leur ensaigne. 482-94: Et les nuis ront si douce vie / Qu'il n'est nus qui le seüst dire / Ne *clers* qui le seüst descrire. *Richard*, 1888-91: N'aroie mis en parchemin / en un an les grans aventurez, / les fors trespas ne les laidurez / que Richars a soufiert par voyez;

Mais por che n'i weil paine metre
Qu'autant vaut uns mos come vint. (*Perceval*, 2676–81)

De plus deviser n'en ai cure,
Que paine gastee me samble; (*Perceval*, 3928–29)

Le récit du combat à l'épée a apparemment peu d'intérêt aux yeux de Chrétien. Mais de pareilles remarques se rencontrent dans d'autres contextes aussi. Après une longue digression, par exemple:

De ces deus choses vos deïsse
molt, se demore n'i feïsse;
mes a autre chose m'ator,
qu'a ma matiere m'an retor, (*Lancelot*, 3181–84)

Certains discours métanarratifs portent sur la répétition que le narrateur refuse catégoriquement de pratiquer:

mes a raconter vos an lais,
por ce que d'enui croist son conte
qui deus foiz une chose conte. (*Erec*, 6272–74)

Le récit qu'Enide fait de ses aventures à sa cousine est interrompu par ces vers au moment où l'héroïne a déjà raconté l'essentiel. Erec étant interrogé sur ses aventures à la cour, Chrétien ne reproduit pas intégralement le récit d'Erec:

li reconters me seroit griés,
que li contes n'est mie briés, (*Erec*, 6425–26)

Perceval raconte à Arthur comment il s'est procuré des armes:

... Et il li conte,
Si com oï avez el conte.
Qui autre fois le conteroit,
Anuis et oiseuse seroit,
Que nus contes de ce n'amende. (*Perceval*, 1380–83)

Raoul de Houdenc résume sentencieusement cette „règle”:

Mais ja li conte reconté
N'ierent escouté volentiers. (*Vengeance*, 2774–75)⁸¹

Certains discours de narrateur concernent la place d'un élément dans le récit; l'ordre des motifs ne serait pas indifférent:

Qui ci me voldroit apeler
Por quel chose il les fist repondre,

81. D'autres exemples de remarques contre la répétition: *Partonopeu*, 11461–62: Ne vos di mie ses beltés; / Aillors les ai dites assés. *Athis*, 8621: A raconter m'est trop grant peinne. *Bel Inconnu*, 3926–27: Mais del deviser n'ai or cure / A ceste fois, qu'allors l'ai dit; *Yder*, 5004–5006: Ço est un grifs que point n'affiert / A raconter, se n'est briefment; / Cil qui el dit, fait prolixement. *Atre*, 2693–95: Ne veul lor barate descrire. / Assés m'en avés oï dire / En autres lius, si m'en tairai. 4498–4500: Mais ce est travail et anui / De raconter vous tout le conte / Si com Codrovain le reconte,

N l'en voldroie ore respondre,
Car bien vos iert dit et conté,
Quant...

(*Cligès*, 4574–78)

Assez en orroiz la reison
une autre foiz, quant leus sera.

(*Yvain*, 3776–77)

Le narrateur tient éveillé la curiosité du public tout en laissant entendre que la maître du récit, c'est lui.⁸²

Nombreux sont les discours métanarratifs qui parlent de la „droite voie” du récit:

Mes por coi vos deviseroie
la pointure des dras de soie,
don la chanbre estoit enbelie?
Le tans gastroie an folie,
et ge nel vuel mie haster;⁸³
einçois me voel un po haster
que qui tost va par droite voie
celui passe qui se desvoie;
por ce ne m'i voel arester.

(*Erec*, 5523–31)

On dirait que ce sont là les paroles des héros eux-mêmes qui ont toujours choisi la voie la plus droite.⁸⁴ Ces passages soulignent deux choses à la fois: d'une part, la sélection que le narrateur opère toujours dans sa matière, assurant par là une bonne qualité à son récit; d'autre part, son omniscience. Il sait plus qu'il n'en dit, suggère-t-il:

De la joie assez vos contasse
se ma parole n'i gastasse;

(*Yvain*, 2395–96)

De mes divers don sont servi,
ne por quant se ge nel vos di,
vos savroie bien reison randre;
mes il m'estuet a el attendre.

(*Erec*, 6875–78)

82. Pour l'ordre des motifs, citons encore quelques occurrences: *Partonopeu*, 5523–26: Aillors cant ju arai loisir, / Les irai de bot dementir; / A cest fois nel ferai mie, / Car j'ai une altre toile ordie. 5759–64: N'en dirai plus a ceste fois, / Ne ses dolors ne ses destrois, / Mais la avant cant je devrai, / Ses aventures conterai. / De Parthonopé vos vuel dire, / Ki se vuet livrer a martire. *Partonopeu (Continuation)*, 507–508: Assés orrés el conte avant / Por coi je parol de li tant. *Ille*, 5393–95: Mais ains que past cele sesmainne, / Avra, plus de pesence et d'ire / Que ore ne vos vuelle dire. *Protheselaus*, 2244–45: Or laissum ci de lor dolors, / (Kar) nus en parlerum aillurs. *Chevalier à l'épée*, 114: Assez orroiz por coi lo fist. *Bel Inconnu*, 1236: Asés orés que il feront. 3907–09: Bien vos ert conté et retrait / Coment la roïne s'en vait. / Mais ains vul de Guinglain conter, *Durmart*, 1252: Mais ci me covient de li taire. 2258–60: En tel chose pense la nuit / Dont je ne vos dirai pas ore; / Bien le porés oïr encore. 9076: D'autre chose vorrai parler. *Jehan*, 3908–10: Mais chi endroit d'aus plus ne di / Devant que il en sera tans. / De Robin voel estre contans, *Cristal*, 2684–86: De Cristal vos lairai ichi / – Quant tans ert, bien i revenrai – / Et de la fee vos dirai, *Clariss*, 9848–49: Con par tens m'orrez raconter, / Se vous me volez escouter.

83. C'est seulement dans le ms. de Guiot qu'on trouve „haster”, les autres manuscrits donnent tous „gaster”. Cf. la note de M. Roques dans son édition d'*Erec*, p. 229.

84. Voir *Erec*, 3990–94, 4082–85, 4098–4102, 4112–16, *Lancelot*, 2464–67, 2266–72, 2474–75

A voir la fréquence de ces types de discours dans les romans des XII^e et XIII^e siècles, on serait tenté de parler d'obsession, tant ces passages sont nombreux et concordants.⁸⁵ Le plus souvent, comme chez Raoul de Houdenc, il s'agit de vouloir éviter l'ennui:

Por ce que li contes n'anuit
M'an vuel le droite voie aler. (Vengeance, 3672-73)

L'auteur de *Durmart* dit la même chose:

Mais briement vos dirai avant,
Car li conte en sont plus plaisant
Cant on les dit briement et bien;
Trop grans alonge ne vat rien. (12679-682)

Un autre passage du même roman résume assez bien ce que la plupart de nos romanciers formulent comme une recette:

A grant matere bien descrire
Covient de mainte chose dire

85. Nombreuses sont les allusions à ce qui est supprimé, au fait même de la sélection. Aussi le travail de structuration de l'auteur implicite est constamment souligné. Cf. *Partonopeu*, 1071-72: Ne vos wel des dras aconter, / Trop demoroie a iaus loër 566-78: Ne vuel faire grans demorees / En aconter vos lor jornees, 7677-78: Ne vos puis lor duels aconter; / Trop m'i convenroit demorer. 10583: A pou de mos vuel molt dire, *Ille*, 1127-28: Assés i ot parlé et dit, / Mais passer m'en voel a petit. *Protheselaus*, 7328-29: Et jo vus dirrai tut brevement / Le veir... *Amadas*, 2735-36: Que de sa vie raconter / Seroit anuis de l'escouter; *Athis*, 10137-138: Ne sai por coi vos racontasse / N'an raconter me demorasse 14369-72: Por coi la vos façoneroie? / Quan qu'a cent moz vos an diroie, / Totes ores vendroit a some: / Ainz n'esgarda plus bele ielz d'ome. 20115-117: Sachiez que trop avroie a feire, / Se vos voloie tot retraire, / Les abatuz et les navrez, *Chevalier à l'épée*, 215-216: Mes je ne me voil demorer / Au herberjage deviser, 355-356: Mes je ne voil plus demorer / As mes un a un aconter, *La Mule*, 393: De li tant voil dire sanz plus 396: Ne sai que vos en deïsse el, 956-957: Des mes ne faz autre devise / Ne plus ore ne vos en cont. 939-941: Se descrire les vos voloie, / Trestot mon tens i süeroie, / Mes de ce n'estuet aparler. *Vengeance*, 2438-39: Mais de tos les mes qui i furent / Ne vauroie conte tenir. 3168-69: Mai de son escu deviser / Ne ferai pas longe demore. 4971: Tot le sorplus vos lais ester. *Meraugis*, 1184-91: L'en escoute poior sermon / Mainte foiz; je vos sermonasse / De li se d'itant ne dotasse / Que li sermons vos anuiast / Trop; et por ce que je me hast / De la matire reconter, / Vos les ci le sermon ester, / Mes dou besier vos vueil je dire. *Violette*, 3150: Des pucieles ne voel plus dire. *Humbaut*, 2570: Ne vos puis tos les cols retraire, *Gliglois*, 105: Mais je n'en vuel conte tenir *Atre*, 130: Mais ne m'est ore nus mestiers / De dire qu'il fis et coument, / Fors tant comme ci en apent. 3620-21: Anuis seroit, se je voloie / Tout deviser de cief en cief *Merveilles*, 3914-16: Mais jel vos raconte briement, / Por qu'il ne vos anuit d'attendre, / Et si m'estuet aillors entendre. 7172-74: Encor criem qu'il ne vos anuit / Çou que jou vos en conterai / Le moitié mains que jo ne sai. *Durmart*, 93-95: Mais grans anuis seroit a dire / Ne de conter tot tire a tire / Comment cil enfes est norris. 546-548: Mais trop vos poroit annuier / Se tos lor fais vos racontoe; / Mout de ma paine i gasteroie. 4653-55: De ses teches vos conteroie / Mainte bone, se je voloie; / Mais trop grans alonges n'est proz. 9908: Mais n'i vaut nient longe devise. *Chev. aux d.é.*, 12160-163: Ne couvint pas faire deuse / De la richece et du noblois / De la uiesteme a ces rois, / Car ce seroit a faire wiseue; *Cristal*, 4680-81: Anuis seroit, se je voloie / Tot deviser de cief en cief *Jehan*, 4759-60: Lour mes ne vous vol deviser / Fors tant qu'il orent biau disner. *Richard*, 1687-88: De lor mes plus ne vous diroie, / Car de ma matere isteroie.

Mais on i doit parler briement
Et bien fornir ce c'on enprent. (9095-9100)

Donner un maximum d'informations tout en restant économe, voilà la règle qu'on ne se lasse pas de répéter.

Cela dit, il y a des passages où le narrateur annonce, au contraire, qu'il va s'attarder sur un thème:

mes cil don plus dire vos doi (Lancelot, 2335)

Mes une chose vos cont gié
por ce que rien ne vos trespas, (Lancelot, 2988-89)

Dans *Cligès*, une longue digression est introduite par les vers suivants:

Mes volantez an moi s'aüne
Que je die reison aucune
Por coi ç'avient a fins amanz
Que sens lor faut et hardemanz (Cligès, 3813-16)⁸⁶

Bien des fois, il ne s'agit pas d'insistance ni d'une abondance de détails, mais simplement de l'annonce d'un nouveau motif. Ce type de discours constitue le procédé le plus courant pour signaler un changement de personnage ou de lieu, ainsi que le début et/ou la fin d'une digression, d'une description ou, plus rarement, d'un débat intérieur

86. D'autres exemples sur ces discours d'articulation: *Tristan*, Fragment Sneyd, 729-730: A la matire n'afirt mie, / Nequedent boen est quel vos die *Partonopeu*, 1657-58: Molt i a veü grans biautés, / Jel vos dirai: or m'escotés. 579-580: Avant el livre iert bien mostré, / Por coi je lo tant sa biauté; *Florimont*, 4652: Les nons vos doi conter et dire: *Ille*, 4361-62: De Ganor le lairai a tant / Si vos dirai de Galerón. *Ipomedon*, 1113: Ore vodrai del vallet dire. 5975: Or vos redirrai de Jasun; 5993: Ore orrez ja un'aventure, *Protheselaus*, 273: De la reïne vos voil dire: 759: De Dardanus dire vus dei: *Amadas*, 7449-50: La soume de leur assamblar / Vous voel tout en ordre conter. *Athis*, 491-492: De sa façon vos doi parler, / Qui mout fet bien a remanbrer: 2504: Et par reison le sai mostrer; 10064: De cui beauté pas ne me tes, 19631-632: Por ce que mierz m'en croie l'on, / Vos vuel descrire sa façon: *La Mule*, 770-772; Mes trespasé vos dui avoir / Ce que ne doi pas trespasser / Ainz fait mout bien a reconter, 328-331: La parole plus maintenir / Ne voil a lui a ceste foiz, / Mes de la damoisele orroiz / Comment ele est au roi venue. *Vengeance*, 1746-47: Si vos dirai par quel raisson / Ele l'avoit enprisonné: 1788-89: Se je la vile ne devis, / Riens ne vaut quanques j'ai conté. *Meraugis* 48-49: Por ce me plect que je en face / De li beles descriptions: 3745-47: En meilleur point nel puis je mie / Lessier. Or vos vueil de s'amie / Aprendre que ele devint. *Humbaut*, 663: Et cil dont plus dire vos doi, *Violette*, 305: Or oiés dou mal trahitour: 861-863: Si est drois que mes cuers s'afait / A faire une descricion / De son cors et de se fachon. *Gliglois*, 867: Or devons del tournoy parler. *Atre*, 298-299: Au roi et a sa compaignie / Me convient des or reperier, *Merveilles*, 6389-91: Or me restuet a el entendre, / Char il me covient raison rendre, / Dont li clarté laiens venoit, *Durmart*, 566: Revenir vuel a la matere. 920: D'or en avant conterons d'el. 1494-95: Je n'en tenrai ore plus conte; / Revenir vuel a l'aventure. *Jehan*, 5967-68: Onques mais ne vous dis lor nons, / Or les dirai, car c'est raisons: *Chev. aux d.é.*, 3531-33: CI lais du roi Artu ester, / Car ci auant m'estuet conter / Comment mes sire Gauvains oïre, 6124-25: Or redisons, car il est drois, / Con li doi compaignon le font, *Cristal*, 397-400: Or voeil je faire mon retor / A un chevalier de valor. / Por mon romans asavorer / Voeil en la fin de lui parler. *Claris*, 2835-36: De Gauvein ci nous leisserons, / Des .II. compaignons vous dirons.

– unités textuelles considérées par le narrateur médiéval comme n'appartenant pas strictement à la matière, à la charpente événementielle du récit.

Si on voulait établir à partir des discours de narrateur un art poétique ou un recueil de préceptes de narration, on serait évidemment déçu, nos exemples le prouvent. Malgré l'abondance de notre collection, la récolte, sous ce rapport, doit être qualifiée de pauvre. Quelques formules et des lieux communs à peine individualisés se répètent d'un roman à l'autre, se transmettent d'un auteur à l'autre. Ils n'en remplissent pas moins diverses fonctions importantes. Tout d'abord, ils contribuent à l'articulation du récit et à la mise en relief de certains motifs événementiels ou de certains éléments du discours de narrateur. Si nous tenons compte du nombre extrêmement élevé de formules telles que „pourquoi vous ferai-je long conte?“, ainsi que des renvois à des sources ou des affirmations de véridicité, pour ne pas parler d'autres types de discours de narrateur qui n'ont pas encore été traités, nous sommes à même de constater une forte présence du narrateur, caractéristique générale du roman en vers. Et ce qui domine dans cette présence, c'est la fonction qui consiste à sélectionner, composer, mettre en relief et que l'on peut attribuer au narrateur ou, plutôt, à l'auteur implicite, comme le veut la théorie moderne. A la lumière des définitions de l'auteur implicite, telles que „conscience structurante“, „somme de ses propres choix“, notre petite anthologie de discours de narrateur pourrait trouver son principe d'unité, car, en dernière analyse, tous les discours analysés jusqu'ici n'ont parlé que de choix et la „conscience structurante“ s'y est manifestée directement. Si le récit entier relève de l'instance fictive, le narrateur et ses discours doivent eux-mêmes appartenir à la fiction. Et pourtant, quand on pousse un peu plus loin l'analyse des textes, on finit par se convaincre que le narrateur du roman médiéval en vers possède un aspect spécifique dans la mesure où il „prête“ sa voix à l'auteur implicite, qui ne nous paraît pas, par conséquent, aussi rigoureusement séparé de lui qu'on l'affirme en théorie.

Nous avons vu que ce qui s'exprime dans les discours de narrateur, ce n'est pas une façon individuelle ou originale de traiter par exemple la description ou la répétition, mais une compétence „technique“, poétique, constamment revendiquée, prise dans son acception plutôt générale. Le narrateur, par ses nombreuses interventions à la première personne, ne cesse de faire valoir son travail personnel, son rôle, indispensable, dans la narration. C'est ainsi que le savoir-faire est mis en relief, le récit lu ou écouté paraissant être avant tout le résultat d'un effort intellectuel et d'un art personnel. Celui qui, dans le prologue, s'est modestement présenté comme l'adaptateur-traducteur d'une histoire à la fois ancienne et vraie, s'affirme au cours du récit comme la principale source de la narration. *Partonopeu* offre un exemple significatif – et d'une extrême rareté – de cette conscience professionnelle, dans un passage où le poète change précisément de mètre:

Je qui ceste chançon vos chant
Voecil que la fin voit amendant;
Jusques ci ai traité la lime
Que chascuns couplés a sa rime.
Or le vos trairons par lons vers,
Si vos deviserons par mers.
L'oeuvre en est cousteuse et plus fort,

(*Part., Continuation*, 1463–69)

Maître de la mise en forme, le narrateur, dans ces quelques vers, suggère en même temps que la qualité de l'oeuvre dépend essentiellement de cette activité. Soit dit en passant qu'il est parlé ici, à la première personne, d'une fonction définitoire de l'auteur

implicite. Comme dans tous les discours de ce type, il s'agit ici d'explicitier le caractère créé du récit. Et, de ce fait, la fiction est avouée de façon indirecte. Je ne veux pas dire par là que, dans un roman, l'ensemble de ces discours soit l'unique signe de la fictionnalité, mais il est le plus marquant. Quant à l'importance du savoir-faire, résumons-nous en cédant la parole à Jehan:

Mais sans mout boin'estude metre
Ne se doit nus om entremetre
De conter ne de fabloier;
Car mal puet sa paine emploier,
Se il de tel cose ne traite
C'on die: „Ceste oeuvre est bien faite.” (Merveilles, 10963–968)

II. Stratégies d'interprétation

Les voix qui nous parviennent de ces narrateurs semblent chanter à l'unisson, avec cependant des accents particuliers par-ci par-là. Elles nous parlent d'un constant souci d'enseigner, et d'enseigner à partir d'histoires prétendument vraies et déjà connues; elles affirment l'existence d'un savoir spécifique qui serait justement la source véritable de l'enseignement, car apte à faire apparaître la *senefiance* que l'histoire seule, sans l'intervention de ce savoir – qui est essentiellement un savoir-faire – ne nous livrerait pas. Comme cette *senefiance* n'est pas donnée „apertement”, son acquisition demande du travail et non seulement au poète; le lecteur ou l'auditeur doit également posséder certaines qualités et déployer un certain effort pour pouvoir le recevoir. C'est du moins ce que suggèrent les appels à un public choisi de connaisseurs et les exhortations à une écoute attentive, laquelle du reste doit surtout engager le coeur. On a donc toutes les raisons de s'attendre à être guidé tout au long du récit par un narrateur qui se manifesterait à toute occasion et nous livrerait ses jugements et ses opinions, en d'autres termes sa propre interprétation d'une histoire qui ne relève pas de son invention.

Discours de narrateur

Avant d'examiner ce qui en est dans la réalité, reprenons encore les discours de narrateur, mais, cette fois-ci, en en élargissant considérablement le corpus par des textes dont le repérage n'est pas facilité par des indices linguistiques évidents (je/vous) ou par l'évocation de la source. Sans doute, les discours déjà analysés, avec leurs références à la source ou à quelque autre autorité, ainsi qu'à l'omniscience du narrateur, servent eux aussi l'interprétation, puisqu'ils fondent et augmentent le crédit du narrateur. Mais il en existe d'autres, à la première ou à la troisième personne, qui expriment la prise de position du narrateur vis-à-vis des événements et des comportements narrés. Dans cette catégorie, on discerne vite un nombre réduit de types, allant de simples explications à des jugements catégoriques ou des manifestations émotionnelles. La plupart du temps, les narrateurs se servent de procédés non moins typiques pour emporter la conviction de l'auditoire. Très souvent – si souvent même que tout relevé des occurrences devient impossible et inutile – une simple assertion, un adjectif ou un adverbe suffisent au narrateur de situer un personnage et de nous éclairer sur son compte par la qualification d'un geste ou d'un acte. En voici quelques exemples, pris au hasard:

Un castelain preu et gentil

(*Glinois*, 3)

Le guenchi mout tres sagement	(<i>Cristal</i> , 6133)
Il ne fist mie sagement,	(<i>Protheselaus</i> , 6483)
Molt ot li gloz riche mesniee;	(<i>Blancandin</i> , 3247)
Or se porpense de folor,	(<i>Cristal</i> , 8152)
Bonnement cest conseil loerent	
Cil, qui erent de la cité,	(<i>Claris</i> , 7674-75)
Vilenie fist il mout grant	(<i>Athis</i> , 1245)

Dans *Le Chevalier à l'épée*, les aventures de Gauvain sont qualifiées en ces termes:

A premiers bele et perillouse,	
Et après laide et anuiose	(1201-1202)

Certaines tournures reviennent fréquemment dans nos textes pour appuyer discrètement l'opinion du narrateur: „ce m'est avis”, „c'est a bon droit”, „n'a mie tort”, „il avoit droit”, „n'est pas merveille”, „si com je croi”, „si com moi semble”, etc.

S'il en fu liez, il ot reson,	
N'a li n'en pesa pas, ce croi.	(<i>Meraugis</i> , 1122-23)
N'est pas merveille ne folie	
S'ele de ce est esbahie.	(<i>Durmart</i> , 3409-10)
S'il est dolenz, n'a mie tort.	(<i>Athis</i> , 17646)
Il fu bien droiz qu'il la besast.	(<i>Mule</i> , 344)
S'il fu lassés, ne merveillés.	(<i>Gliglois</i> , 1303)
s'ele ot peor, ne l'en blasmez,	(<i>Lancelot</i> , 1431)
Mais dolens est et droit en a.	(<i>Chev. aux d.é.</i> , 6293)
Si doute .i. peu, si a grant droit	(<i>Chev. aux d.é.</i> , 2937)

Dans la majorité des cas, le narrateur justifie ou approuve les réactions affectives de ses personnages, comme si, par cet acte de solidarité, il voulait obtenir la nôtre. Quant aux formules „je croi”, „me senble”, „que je sache”, „sachiez que” et bien d'autres encore, elles ne soulignent, dans la plupart des cas, que le fait que les informations reçues sont filtrées par le narrateur. Il y a des constructions (avec „faire+que” ou „devoir+com ou que”) qui, tout en communiquant l'évaluation du narrateur sur un comportement, suggèrent la conformité de ce comportement avec une norme:

Mout fist que proz et que senee	
Et que dame bien porpensee	
La mere Athis,...	(<i>Athis</i> , 9971-73)
Et li arciers fist que cortois	(<i>Durmart</i> , 10780)
Com on doit faire a son bon oste,	(<i>Cristal</i> , 3307)
Molt fist bien ce que fere dut:	(<i>Erec</i> , 6475)
or fu rois com il dut estre;	(<i>Erec</i> , 6824)

Dans cette transmission des normes, bon nombre de narrateurs ne se contentent évidemment pas de simples suggestions: des proverbes, des formules sentencieuses, voire de longues digressions concourent à atteindre ce but. Les procédés apparemment insignifiants que l'on vient de passer en revue, remplissent cependant une fonction très importante grâce à leur omniprésence: sans déployer un grand appareil de persuasion, ils nous dirigent discrètement, mais efficacement dans nos interprétations. Un exemple pris dans la partie „Gauvain” du *Conte du Graal* peut parfaitement démontrer l'efficacité de ces „tics” de narrateur, si répandus, indépendamment de la qualité du talent poétique. Gauvain refuse de participer au tournoi de Tintagueil, obligé qu'il est de se laver de l'accusation de trahison dans un combat judiciaire. Il doit donc éviter prison et blessure, il y va de son honneur. Son comportement, qui éveille du soupçon, de l'étonnement, voire du mépris dans son entourage, est explicitement approuvé par le narrateur:

Mais il pense, *si a raison*,
C'on l'apele de traïson, (Perceval, 5095-96)

Mais les narrateurs ne se privent pas, dans leurs évaluations et leurs jugements, de recourir à des constructions plus explicites et moins concises. Et qu'on n'oublie pas la part du jeu dans la narration médiévale, citons à ce propos ce passage d'*Yder* où on voit Gauvain tomber de son cheval et le narrateur commenter l'événement en ces termes:

Mais jo nen sai blasmer vassal
Pur ço s'il chet a son cheval;
Purroit se il tenir en l'eir? (2289-91)

Une démarche particulièrement efficace, au point de vue de la persuasion, de la part du narrateur est de mêler, d'une manière ou d'une autre, la Providence à un tournant heureux ou malheureux de l'intrigue:

Mais Deus, qui le voloit sauver,
Ne soffri la beste adesez
Al chevalier ne faire mal. (Cristal, 647-649)

Ce type de discours peut être aussi explicatif, surtout lorsqu'il s'agit d'un événement difficile à faire admettre comme „vraisemblable”.

Bien sai que du diable est plains,
Qui por sa proëce est vilains.
Vilenie vient de vil leu,
Et cortoisie vient de Diu;
Et qui de par Diu prex devient,
Cortoisie aime et se s'i tient. (Ille, 1615-22)

Gautier d'Arras suit ici son penchant à la généralisation sentencieuse, laquelle reste forcément valable au-delà de l'épisode concret. Chrétien, lui, fait intervenir la Providence au moment où Enide est sur le point de se donner la mort:

Dex la fet un petit tarder,
qui plains est de misericorde. (Erec, 4634-35)

L'exemple suivant montre que les différents discours de narrateur sont le plus souvent inextricablement liés: opinions, jugements, réactions affectives, généralisations s'y confondant parfaitement:

El(e) fait que dame, si fait bien;
Car s(o)us ciel n'a si france rien
Comme est dame qui velt amer,
Quant Deus le velt a ce torner.
Deus totes dames benëie
Et fache amer sans vilonie,
Et a cascade un a atourt,
Que a nul'autre ne s'amourt. (Cristal, 8321-28)

Il existe un autre procédé fréquent qui consiste à donner une évaluation ou un jugement sous une forme hypothétique. Lors de la „leçon de chevalerie” chez Gornement, Perceval porte les armes:

Com s'il eüst toz jors veschu
En tornoiemens et en guerres
Et alé par toutes les terres
Querant bataille et aventure; (Perceval, 1476-79)

Un autre emploi de la construction hypothétique chez un autre auteur:

Molt eüst en lui vaillant roi
Se il creïst la nostre loi. (Partonopeu, 2095-96)

Ce procédé est utilisé le plus fréquemment avec le verbe „voir”, pour faire appel à la sensibilité de l'auditeur:

Qui veïst cel acoentement
Et l'amor et le ploement
Que faisoient li dui signor,
Ne se peüst tenir de plor. (Florimont, 7211-14)

Nous lisons dans *Gliglois*:

Sous ciel n'a homme sel veïst
Que grant pitié ne l'en preïst. (1395-96)

Le narrateur, pour influencer sur notre interprétation du récit, dispose encore d'autres procédés et des plus rentables poétiquement parlant. Il s'agit de la comparaison, de l'hyperbole et du *topos* de la surenchère, présents en grand nombre dans nos textes, ainsi que de la litote, moins fréquente tout de même. Ce sont avant tout les descriptions qui donnent lieu à l'emploi de ces figures, ce qui n'a rien de surprenant, étant donné le caractère fondamentalement élogieux et énumératif des descriptions médiévales. Le souci du narrateur médiéval est moins de nous informer que plutôt de nous inciter à l'admiration ou, éventuellement, à la répulsion. L'hyperbole et la surenchère sont plus d'une fois combinées avec le *topos* de l'ineffable dont nous avons déjà vu des exemples plus haut. Quant à la comparaison, elle offre tout naturellement la possibilité d'introduire un intertexte ou même plusieurs à la fois. En voici quelques échantillons:

Fenice, la femme d'Alis,
N'ot onques ausi grant beauté. (Meraugis, 266-267)

Onquez Tristranz un jour n'Iseus
 Ne furent paz si angoisseus
 Com Gavains est a la fenestre. (Gliglois, 339-341)

Chrétien, en parlant d'Erec, accumule les comparants:

nus hom n'avoit si boene grace
 qu'il sanbloit Ausalon de face
 et de la lengue Salemon,
 et de fierté sanbla lyon,
 et de doner et de despandre
 refu il parauz Alixandre. (Erec, 2209-14)

Je dois souligner une fois de plus que seuls les besoins de l'analyse justifient le classement des discours de narrateur, car, dans la texture même du récit, procédés et fluctuations d'attitude du narrateur se trouvent enchevêtrés les uns dans les autres. Si dans tel passage, l'explication se distingue nettement de l'interprétation⁸⁷, dans beaucoup de cas, on voit aussi se dessiner le parti pris du narrateur en face du phénomène expliqué, comme dans l'exemple suivant:

Ne vus sai pas nomer son nun,
 Mais mult le tindrent a felon.
 Il n'e(n) pot mes, s(e) fels esteit,
 Kar traître engendré l'aveit. (Protheselaus, 6736-39)

Hue de Rotelande partage donc la conviction de ses contemporains suivant laquelle la naissance détermine et les bonnes et les mauvaises qualités des individus.⁸⁸

87. Ainsi les passages où le narrateur explique une coutume en la décrivant.

88. Loin de toute prétention à l'exhaustivité, voici une série de citations pour illustrer le discours de narrateur comportant explication, évaluation, jugement: *Tristan*, Fragment Sneyd, 317-318: Pur ço dei jo, m'est avis, dire / Que ço ne fut amur ne ire; *Erec*, 231-232: Folie.n'est pas vaselages; / de ce fist molt Erec que sages: 6146: Molt fist Enyde que cortoise: 2822-26: Adons estoit *costume et us* / que dui chevalier a un poindre / ne devoient a un seul poindre, / et, s'il l'eüssent anvaï, / vis fust qu'il l'eüssent traï. *Lancelot*, 3164-67: Nus ne fust mïaudres chevaliers, / se fel et deslëaus ne fust; / mes il avoit un cuer de fust / tot sanz dolçor et sanz pitié. *Partonopeu*, 619: Et il enprent molt grant folie 931: Oés du vilain, du maufé; 4866: Molt par fust biax, se il fust liés. *Florimont*, 6589-90: Endroit d'oste ne de signor / Ne pui(s) ge savoir nul millor. *Ille*, 1079: Tel dol n'ot hom ne ains ne puis, 2040-42: Et si le fait de tel vertu / Que des le tans le roi Artu / Ne fu si fiers encontres fais. *Ipomedon*, 5789-90: Li vadlez entent sa parole, / Mut fut apris de bon'escole; *Protheselaus*, 924-929: Prothes(e)läus mult pruz ere; / Un/c m/es Ipomedon son pere / Ne fu plus pruz ne plus hardiz / Qu'el men espeir serra le fiz, / S'alkes pot vivre par ëage, / Kar mult est de grant vasselage. *Amadas*, 4978-80: Com la plus tresloial amie / Que on oïst mais en roumans / Puis le tans as premiers amans, *Athis*, 507: Ainz plus bele ne fist Nature. 2157-58: Or oëz de cheitive gent, / Com avoient fol esciant: *Escoufle*, 2654-57: Ml't par fu tost, ce m'est avis, / Del gentil conte la proce / Mise en oubli, et la hautece: / Ml't en fu tost remés li deus. *Guillaume* 4378-80: et si que la poitrine blanche / assez plus que n'est noif sor branche / li parut, qui mout l'amenda. *Chevalier à l'épée*, 698-699: Sachiez que il fu mout dolant, / Que mout estoit fel et eschis. *La Mule*, 392: Qui estoit plus bruianz que Loire. 688-689: Certes, qui o lui se combat, / D'escremir le convient savoir, *Bel Inconnu*, 3497-99: Molt i fu la joie enterine, / Quant recouvré ont la roïne, / Ki france estoit et de bon aire; *Vengeance*, 546-548: ...ci a grant enconbrier; / Car sans le tronçon de la lance / N'en prendroit il nule vengeance.

Il existe un type de discours qui mérite une attention particulière, car l'intention d'enseigner y est le plus manifeste, c'est le discours généralisant qui, sous sa forme développée, devient digression. Il arrive qu'un discours généralisant fasse figure d'opinion ou de jugement, comme c'est le cas à la fin du passage où l'auteur de *Partonopeu* relate l'histoire d'Enée et la paternité douteuse d'Anchise:

Mieux vaut bons fix en pechié nes
Que mauvais d'espouse engénrés. (313-314)

Mais il est non moins fréquent qu'à la place d'une explication, on trouve un proverbe ou une tournure sentencieuse: par une vérité que le narrateur présente comme générale, il croit suffisamment expliquer un comportement, un geste, une action:

Pirithôus ne s'asëure,
Car fine amors ne set mesure. (Athis, 10989-990)

Ici, au-delà de l'explication du manque de prudence du chevalier dans le combat, nous apprenons encore quelque chose sur la *fin'amor*. De même, au lieu d'indiquer les motifs de tel ou tel acte ou d'un état d'âme, le narrateur nous paye parfois d'une sentence; Protheselaus éprouve de la joie en recevant la lettre de son amante, ce que le narrateur commente en ces termes:

C'est la custume a tut aman(t)
Ben (vus) traï de ço a garant, (Protheselaus, 7540-41)

pour continuer ensuite en parlant de „tout amant” et non de l'état d'âme de Protheselaus. Chrétien, pour marquer et expliquer à la fois que la Pucelle qui rit ne saurait oublier l'affront que lui a fait subir Keu, donne la sentence suivante:

Que molt est malvais qui oblie
S'on li fait honte ne laidure.
Dolors trespasse et hontes dure
En home vigureus et roide,
Mais el malvais muert et refroide. (Perceval, 2902-2906)

Meraugis, 272-274: A tant vos di que la plus bele / Qui plus avoit le cors vrai / Sembloit lez li fevrier lez mai. *Yder*, 379-380: Jo nel sai pas de ço reprendre / Kar il ne se pociet defendre. 3170-72: Li reis Arturs fist un ris faint / Que fu alques de felonie / Par racine de gelosie. *Gliglois*, 2523-24: Gliglois justa le jour assés / Et bien le fist, c'est verités. *Humbaut*, 64-65: Si ert de la Reonde Table / Dont nus mauvais ne pooit estre. *Violette*, 3206-08: Onques de mes deus iex ne vi / Ostel a baron si plentiu, / Fors que la dame de Pontiu: *Blancandin*, 3751-52: De lor langaige ne set rien; / N'est pas merveille s'il les crient. 1585-86: ...li prevoz / Qui ne fu pas vilains ne soz. *Durmart*, 115-116: Onques ne engiens ne nature / Ne fist si bele creature. 8644-45: Si vos di bien qu'il se combat / A la loi de chevalier parfait. *Merveilles*, 12211-213: Jou n'i fui pas, mais dire oï, / C'onques ausi biel liu ne vi, / Ki fust en bos ne en forest. *Chev. aux d.e.*, 34-36: Li plus bas iours de la semaine, / Quant plus priveement estoit, / Pasques d'un autre roi sambloit. *Joufroi*, 652-654: Mais n'en velt faire trop grant duel, / Car n'avient pas a nul baron / Qu'il face duel outre raison. *Jehan*, 2191-92: Et si reparlerons de Blonde / Qui de fausse amour estoit monde. 4732-33: En tant comme li siecles dure / Ne fust sa pareille trouvee: *Cristal*, 2951-52: Plus ert movant qu'esmerillon / Et plus hardi est que lion. 2987: Deus li dona force et vertu, *Clarís*, 21015-17: Mes je tieng les freres a sot, / Qui por lui ainsi se combatent, / S'amor trop chierement achatent. *Richard*, 1685-86: par la maison couroit li vins / aussi con s'i courust li Rins.

Le plus souvent, le discours généralisant servant de clôture et de conclusion à un épisode ou un motif quelconque, vise à résumer ou à éclairer un cas particulier, tout en nous donnant l'impression d'avoir fourni la clé de l'interprétation ou tout au moins un élément de la norme à partir de laquelle nous avons à apprécier les personnages et leurs actions.⁸⁹ Chacun de nos textes comprend plusieurs discours de ce type, alors que la digression est moins généralement représentée. S'il y a des narrateurs qui ont une tendance très nette à discourir longuement sur de grandes questions à portée générale, pour étaler leur sagesse à tout propos et même hors de propos, il en existe en revanche d'autres qui négligent totalement cette pratique interprétative. Dans *La Vengeance de Raguidel*, *Humbaut*, *Les Merveilles de Rigomer*, *Le Chevalier à l'épée*, *La Mule sans frein*, *Le Chevalier aux deux épées*, on chercherait en vain cette forme de discours. Cela dit, il serait erroné de rattacher l'emploi de la digression à certaines thématiques. S'il est vrai qu'on trouve moins de digressions dans les romans arthuriens que dans les autres, on y en trouve tout de même. L'exemple de Chrétien est fort éclairant à cet égard: si *Erec* et *Perceval* ne contiennent aucune digression, *Yvain* et *Lancelot* nous en offrent en revanche plusieurs, toutes enrichies de figures allégoriques: Raison, Amour, Largesse et Pitié dans *Lancelot*, Amour et Haine dans *Yvain*.⁹⁰ L'étude des occurrences de *Lancelot* met en lumière l'effort de nos vieux poètes de saisir ce qui se passe dans le for intérieur d'un homme. Sous quelles impulsions Lancelot enfreint-il le code social, courtois et chevaleresque en montant dans la charratte? Qu'est-ce qui se passe dans son âme quand il se trouve devant un choix impossible: tenir la parole donnée à la soeur de Méléagant et tuer l'adversaire qui lui crie merci, ou devenir parjure en obéissant à la pitié qu'il ressent? La digression de Chrétien intervient à ces moments vraiment dramatiques, et sans pouvoir parvenir à répondre à ces questions d'une façon satisfaisante, du moins pour un lecteur moderne nourri de lectures psychologiques et psychanalytiques, l'auteur éclaire avec intensité l'individu en ce qu'il a de plus intime, de plus subjectif. Je ne veux pas dire par là que les digressions remplissent toutes ce rôle, mais les meilleures d'entre elles sont incontestablement le terrain privilégié de ce

89. Dans *Perceval*, voir encore 2812-14, 3248-53, 9165-66. D'autres exemples de discours généralisant: *Tristan*, Fragment Sneyd, 755-764: Car ço est costume d'envie / Del mal dire e del bien mie; / Car emvie les bons faiz ceille, / Les males ovres esparpeille. / Li sages hum pur ço dit / Sun filz en ancien escrit: / „Milz valt estre senz compainie / Que aveir compainun a envie, / E senz compainun nuit e jor / Que aveir tel u n'ait amor." *Partonopeu*, 1814: Car bone amors ne set mesure. *Florimont*, 13395-396: Signor, vos poëz bien savoir / Que ire fait mout cuer doloir. *Protheselaus*, 10232-235: Et pur ço dit veir li vileins: / Mult valt uns / bons amis certains, / Et si redit il altres / Qu'al besoing veit l'em son ami. *Athis*, 9219-21: Mes ce nos mostre l'escriture: / Sor tote chose vaut mesure: / Ne trop croire, ne trop doter, *Meraugis*, 3732: Nus hom ne puet vivre de fust. *Violette*, 3959-60: Et chou est voirs: souvent avient / Que l'uns maus sour l'autre revient. *Yder*, 3285-88: Car miels valt onesté d'amors / Que estre de halt ancessors; / Miels valt povres home od bonté / Que malveis od riche conté. *Humbaut*, 1854-55: Drois est c'uevre de vasal pere, / Quant il i met entent et painne. *Durmart*, 165-170: Li sceneschaus estoit d'eage. / De ce ne le tien je mie a saige / Que si trejovene feme prist, / Quar jovesnes viellege despist. / Bien va le diable chaçant / Vielz hom, sachiés, qui prent anfant. *Jehan*, 5668-71: Tex varlés est peu orendroit, / Ançois en la taverne iroient, / Ou au bordel, k'il ne metroient / Leur cuer en loialment servir.

90. *Lancelot*, 366-377, 1209-1242, 1836-65; *Yvain*, 5992-6099

type d'effort.⁹¹ Du reste, elles sont, dans leur majorité, des morceaux de bravoure rhétorique plus ou moins réussis qui peuvent présenter ou non un lien logique avec le cas particulier qui les suscite.⁹² Un autre procédé à signaler consiste à tirer la leçon du récit entier sous forme de digression, à la fin du roman en général.⁹³ Il arrive cependant le contraire: l'auteur de *Cristal* commence son récit par conseiller à tous ceux „qui voelent aprendre / D'amors” de retenir mot à mot son enseignement qui est d'ailleurs substantiel puisqu'il s'étend à 396 vers.⁹⁴ C'est muni de cette leçon qu'on pourra juger des actes et des paroles des protagonistes. Philippe de Rémi, lui, expose son enseignement au début, pour le répéter à la fin.⁹⁵

Un seul type de discours doit encore retenir notre attention, le discours émotif que nous avons déjà rencontré, mêlé à d'autres types. Quand on tombe, avant le récit d'une bataille, sur un vers comme

Dex et lor drois as François vaille! (*Partonopeu*, 2332)

ou, avant le récit d'une aventure:

Or doigne Dius qu'il s'en retort! (*Vengeance*, 724)

ces vers ne traduisent pas seulement l'opinion du narrateur, mais aussi sa prise de position affective. Le narrateur fait part de ses sympathies, de ses craintes et, ce faisant, il mobilise les nôtres: sa présence s'exprime dans toute sa force. Lorsqu'il fait des prières, des souhaits, lorsqu'il demande la colère de Dieu sur la tête d'un personnage:

Car perdu ont joie et deduit,
Par le fel nain, Deus le destruit! (*Cristal*, 8541-42)

il crée l'illusion de cette présence sur les lieux des événements racontés, en suggérant l'idée d'y participer et de pouvoir influencer sur eux, ce qui lui permet d'influencer le public, en l'orientant, sans en avoir l'air, dans ses choix, sa distinction du mal et du bien. On a donc affaire à un moyen très efficace de la persuasion.⁹⁶ On soupçonne, chez

91. Un exemple célèbre, la digression de Thomas (*Tristan*, Fragment Sneyd, 233-368) qui cherche à comprendre les motifs de Tristan au moment où il épouse Yseut aux Blanches Mains. Dans ce cas-là, cependant, la digression, qui suit un long monologue intérieur, n'est pas le principal moyen de représenter la vie intérieure du personnage. Rappelons aussi les réflexions du narrateur d'*Yder* (5143-67, 5454-78) sur la jalousie: il la fait voir de l'intérieur, en mettant l'accent sur les souffrances de celui qui la ressent.

92. Pour les deux types à la fois, voir surtout *Ille*, *Ipomedon*, *Protheselaus*, *Amadas*, *Jehan*.

93. Cf. *Gliglois*, *Durmart*

94. *Cristal*, 1-396 Tout ce qu'on a dit dans les romans médiévaux en la matière s'y retrouve: naissance et développement de l'amour, qualités qui l'éveillent, les sensations qu'il procure, sa fonction valorisante, etc.

95. Selon cet enseignement, on doit vaincre sa paresse et aller chercher sa fortune, son „prix” à l'étranger. Cette règle générale une fois exposée, l'auteur présente son récit comme un exemple particulier qui en prouve le bien-fondé (1-47); à la fin, il reprend simplement les mêmes idées (6181-6250).

96. Voici encore quelques exemples de discours émotif: *Partonopeu*, 4488: Dex! tant mal fu de ço qu'il triche! *Ille*, 4629: He! Dex! que Ganor n'en set mot, *Protheselaus*, 2404: Melander, que deus benëie, 6734-35: Un chevalier ot en la tur, / A ki deus doint hunte et tristor. 8841-43: Deus penst de Prothes(e)läus, / Que cele en tel liu tort s'amur / Qu'il seit delivres (de) la tur! *Chevalier à l'épée*, 824 / S'il recovra, pas ne m'en poise, *La Mule*, 626-627: Ce seroit domaché

quelques narrateurs, une tendance à recourir aussi fréquemment au discours abstrait qu'au discours émotif, à faire entendre assez intensément leur propre voix et à tracer ainsi d'avance les cadres précis, étroits de l'interprétation. Hue de Rotelande saisit toute occasion pour faire bénéficier son public de sa sagesse, en enveloppant assez souvent son opinion sur un cas précis dans une vérité générale et en multipliant en même temps ses imprécations contre certains de ses personnages. (Il lui arrive plus rarement de souhaiter „bonne aventure” à ses héros.) L'auteur d'*Yder* est plus discret et veille davantage à établir des liens logiques entre ses propres discours et l'histoire, bien qu'il ne se prive pas lui non plus de vouloir nous imposer sa façon de voir et de sentir. A l'opposé de cette attitude interprétative, Chrétien de Troyes, par exemple, en véritable poète, ne veut rien imposer, en se contentant tout au plus de suggérer. Quand il utilise la digression, ce n'est pas pour enseigner, comme nous l'avons vu. Quant au discours émotif, il est exceptionnel dans ses romans. Il faut cependant souligner que ces distinctions et ces rapprochements doivent être traités avec précaution, bien d'autres facteurs intervenant aussi dans la composition des attitudes interprétatives.

Intertextes

Parmi ces facteurs, une certaine place revient aux intertextes. Même les plus insignifiants ou les plus usés d'entre eux contribuent à l'enrichissement du sens de l'oeuvre. Si dans les comparaisons, l'évocation des exploits accomplis devant Troie, de la largesse d'Alexandre ou de la beauté d'Hélène passe pour un lieu commun, il n'empêche que, par le truchement de ces noms, toute une histoire, bien connue à l'époque, intervient pour éclairer, par contraste ou par similitude, le contexte dans lequel l'intertexte se situe.⁹⁷ Pour exprimer la beauté de la fée, Renaut de Beaujeu la compare à celle des femmes rendues célèbres par la littérature romanesque de son époque:

Ainc Elanne qui fu enblee,
Que por biauté ravi Paris,
N'Iseus la blonde, ne Bliblis,
Ne Laivine de Lonbardie,
Qui Ence estoit amie,

et diaus, / Si m'aït Dieus, s'il i feroit! *Yder*, 2532: He! Deu! que fera la cheitive 3165: He! Deus! Kar i fust li remés! 3270: Or puet crever li cuers a Koi. 5242-43: Ha! las! por dreit nient le het, / A tort li voelt tolir la vie. *Meraugis*, 2212-13: Deus, com li nains l'a retorné / De grant honte! *Violette*, 3956: Dex! c'or fust il ars en un fu! *Gliglois*, 888-889: E Diex, biauxz sires glorieux, / Com se racesme la roïne! 2022-23: Or li doïnse Dius tel pooir / Qu'il puist conquerre honor et pris. *Blancandin*, 3250-51: Molt li font traire male fin / Li Sarrazin que Diex maldie, *Durmart*, 2422: E! deus, cum il le porte bell! *Jehan*, 366: Or se gart qu'il n'en ait grietés! 3432-35: Or voelle Dix son cors desfendre / Entre li et s'amie Blonde, / Et tous leur anemis confonde / Qui vers le mer les sievent fort. *Cristal*, 597-598: Or li aït li rois de gloire / Et li en doïnt avoir victoire, *Richard*, 3331-34: Or le garisse Jhesus Cris, / car en trop mais ostel s'est mis; / se Deus n'en pense et sa viertus / cascuns sera anuit pierdus. Souvent, les opinions du narrateur exprimées par des épithètes, ou des hyperboles, s'intègrent à des discours émotifs.

97. Voir les notes 36, 66, mais aussi *Vengeance*, 3957-5022, *Durmart*, 3741-44, 7372-78, 8396-8538, 15935-947, *Claris*, 617-630, 20751-753, 22229-258.

Ne Morgue la fee meïssme,
N'orent pas de biauté la dime; (Le Bel Inconnu, 4344-50)

Avec le temps, à côté de Tristan et Yseut, on voit apparaître de plus en plus souvent d'autres héros arthuriens en intertexte.

Onques au tournoi Lanceloz
Ne souffri onc tant en .I. jor,
Con fist Claris en cel estour,
Car bien savoit, que la royne
L'esgarloit a la color fine; (Claris, 7468-72)

C'est ainsi que l'auteur rehausse le prestige de son héros, comme celui d'Erec a été rehaussé par la référence à Alexandre et Salomon, ou celui d'Yvain par la comparaison de ses coups d'épée avec ceux de Roland:

Onques ne fist par Durandart
Rolanz, des Turs, si grant essart
en Roncevaux ne an Espagne. (Yvain, 3231-33)

Le mauvais caractère du sénéchal d'Arthur est devenu légendaire dès l'époque de Jean Renart:

Il fu toz les jors de sa vie
assez plus fel que ne fu Keu. (Guillaume de Dole, 3163-64)

Dans cet emploi courant, mais rapide et allusif, l'intertextualité crée seulement quelques points référentiels d'orientation, sans pour autant fonder une interprétation tant soit peu cohérente. Les intertextes pouvant remplir une telle fonction sont plus rares dans nos textes. L'exemple de l'intertexte tristanesque dans *Cligès* est trop connu pour que l'analyse en soit reprise ici, il constitue du reste un cas plutôt exceptionnel en ce qu'il est fondé essentiellement sur un dialogue systématique avec un autre (ou d'autres) texte(s). En revanche, *Erec* nous offre deux cas d'intertextualité qui n'ont rien d'exceptionnel, un pareil emploi existant dans plusieurs romans. Sur l'arçon d'ivoire offert à Enide, c'est l'histoire d'Enée qui a été sculptée, le nom de Didon étant également cité. Cette description se plaçant entre l'heureuse conclusion de la crise conjugale et l'épisode de la Joie de la Cour, avec son couple enfermé dans l'amour, coupé du monde, le nom de Didon peut stimuler l'imagination du public et ouvrir une nouvelle perspective à l'interprétation.⁹⁸ Rappelons à ce propos que dans *Florimont*, on retrouve le même intertexte, mais tandis que, chez Chrétien, il apparaît sous la forme d'une image suggestive, mais rapide, Aimon de Varennes en fait un *exemplum*, c'est-à-dire un élément influant fortement sur l'interprétation. Ayant perdu l'amour de la fée, à la suite du reste d'une machination de Floquart, Florimont s'abandonne au désespoir et Floquart, pour l'encourager, lui cite en exemple le comportement d'Enée envers Didon.⁹⁹ Quant au deuxième cas d'intertextualité dans *Erec*, nous l'avons déjà analysé sous un autre angle. La description, à la fin du roman, du manteau historié dont Erec est recouvert constitue un intertexte à double titre: à cause de la référence savante

98. *Erec*, 5290-98

99. *Florimont*, 3917-4030

à Macrobe et de la représentation imagée du *quadrivium*. La dernière scène, avec son symbolisme, a des conséquences pour l'interprétation du récit tout entier: Erec, au moment de nous quitter à la fin du roman, apparaît comme l'image idéale et harmonieuse de l'homme total, tel que le moyen âge l'a rêvé.¹⁰⁰

Notre exemple suivant illustre parfaitement ce que nous pensons de la vie des textes médiévaux, du „banquet de textes". La scène d'Erec, que nous venons de citer, devenue à son tour intertexte, réapparaît dans la scène finale du *Chevalier aux deux épées*, dont l'héroïne est vêtue d'un manteau historié lors de son couronnement, les images représentant cette fois-ci l'histoire de Merlin, Uter et Ygerne, ainsi que celle d'Arthur, depuis sa naissance jusqu'au couronnement en question.¹⁰¹ Le roman s'achève donc sur l'évocation de la genèse du monde arthurien, du grand fleuve des récits arthuriens, le narrateur replaçant ainsi son histoire dans un large contexte littéraire. Le caractère problématique des relations d'Uter et d'Ygerne ne fait que souligner, par contraste, la conformité avec les normes, la parfaite légitimité du couple. Le fonctionnement de certains intertextes dans *Partonopeu*, *Florimont* et *Athis* rappelle par certains côtés celui que nous venons d'analyser. L'auteur de *Partonopeu*, avant d'entamer l'histoire de son héros, relate brièvement celle de Troie et du royaume des Francs jusqu'au moment où ses propres personnages entrent en scène.¹⁰² Aimon de Varennes, lui, se propose de raconter la vie du grand père d'Alexandre, la fondation d'une dynastie; au début et à la fin du roman, son texte se présente comme la préhistoire du roman d'Alexandre, très populaire à l'époque.¹⁰³ Le narrateur d'*Athis* procède un peu différemment. S'il commence lui aussi l'histoire d'une amitié par le récit de la fondation de Rome et l'évocation des qualités des Athéniens (v.17-204), plus tard, vers la fin du premier quart du texte, il décrit longuement un objet rare d'une richesse extraordinaire: la tente de Bilas, qui appartenait d'abord à Alexandre le Grand et dont les quatre pans brodés sont consacrés à de grandes histoires illustres: celle de Troie, de Thèbes, de Salomon et de David, le quatrième pan représentant l'univers avec ses mois, ses saisons, le Soleil, la Lune, etc.¹⁰⁴ Ce qui est commun à ces narrateurs, c'est leur préoccupation d'ancrer leur récit dans les grands courants de la tradition narrative et historique, pour valoriser ainsi à la fois leurs personnages et leur propre travail. Il me reste encore à signaler l'intéressant cas de *Claris et Laris*, ce roman de la deuxième moitié du XIII^e siècle présente un cadre et un grand nombre de personnages et d'aventures qui en font un récit arthurien, mais avec deux héros qui ne figurent pas dans la tradition. Venus au royaume d'Arthur pour mettre à l'épreuve leur prouesse dans les aventures bretonnes et à l'entrée

100. *Erec*, 6674-6747

101. *Chevalier aux deux épées*, 12180-197

102. *Partonopeu*, 135-470

103. *Florimont*, 103-109 et la fin dans le ms. B. (p. 539) Par ailleurs, il rattache – bien artificiellement – son récit à l'*Historia regum Britanniae* et au *Brut* aussi (v. 141-154).

104. *Athis* 5581-6056. Pour ce type d'intertexte voir encore la description et l'histoire de la coupe dans *Floire*, 441-512. C'est également ici qu'il y a lieu de citer la coupe offerte par le comte Richard au roi de Jérusalem, dans l'*Essoufle* (579-618), l'histoire de Tristan et Yseut y étant représentée avec force détails. L'intertexte tristanesque est du reste présent d'un bout à l'autre du roman. Son effet sur l'interprétation du récit est minime, vu les liens bien tenus des deux histoires (1715-17, 3100-37, 3450-55, 4616-19, 6352-59, 7820-23, 8774-75, 8848-49).

de la forêt de Brocéliande, ils trouvent une espèce d'arc de triomphe avec une inscription en lettres d'or dont le poète nous dit:

Toutes les choses devoient,
Qui dedenz la forest estoient. (3333-34)

Le narrateur énumère les espaces typiques du monde arthurien: la forêt „fiere et grande”, la rivière, la prairie, les „vergiers delitables”, la mer, les „chastiaux perilloux”, la „Roche Perdue”, avec leurs habitants non moins typiques: bêtes sauvages et merveilleuses, fées, „fiers Orgueillox”. Et, naturellement:

Laienz trueve on les aventures,
Les felonnesses et les dures; (3295-96)

On dirait l'entrée d'un paradis touristique pour amateurs de chevalerie celtique ou d'un parc d'archéologie arthurienne. Mais en y entrant, nos héros voyageurs retrouvent vivantes et sans âge les étoiles du roman breton pour que le carrousel des aventures et des merveilles puisse se remettre en marche, cette fois-ci à l'intention de ces deux chevaliers un peu tard venus. Arçon d'ivoire dans *Erec*, manteau historié dans *Erec* et *Le Chevalier aux deux épées*, tente brodée dans *Athis*, coupe sculptée dans *Floire*, coupe émaillée dans *L'Escoufle*, chambre à peinture murale dans *Escanor*, porte voûtée avec inscription dans *Claris*, tous ces objets d'art donnent à voir, ou pour mieux dire, à contempler, en manifestant, par leur qualité de reliques du passé, à la fois une certaine permanence et l'idée de vérité par excellence historique. Entre parenthèses soit dit, le dernier de nos exemples montre par la force des images le figement de la tradition arthurienne dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, lorsque les grandes figures de cette tradition sont déjà devenues des personnages référentiels au même titre que les Enée, Pâris et Alexandre. A tout prendre, je vois la principale fonction des intertextes dans les romans en vers en ceci qu'ils servent de points d'ancrage „historique” pour le récit et, dans une moindre mesure, de références pour évaluer les personnages.

Personnages porte-parole

A propos du narrateur et de sa préoccupation d'orienter le public dans la recherche du sens, il ne nous reste plus qu'à étudier les personnages porte-parole et, éventuellement, les personnages référentiels dont il a été déjà question à propos des intertextes. Ils ne sont pas faciles à repérer, les personnages porte-parole, nous l'avons déjà dit¹⁰⁵ et nous le répétons. C'est que dans les textes médiévaux, à la différence de tel ou tel roman moderne, on chercherait en vain des figures communément reconnues comme des représentants de l'auteur, tel d'Arthez dans *Illusions perdues*. On peut se demander si les auteurs médiévaux ont jamais envisagé ce moyen pour ce prononcer sur les événements racontés. Très peu, semble-t-il, du moins pour ce qui est des auteurs ici étudiés. En premier lieu, j'ai tenu compte des personnages auxquels il serait difficile d'attribuer une fonction autre qu'interprétative dans l'économie du récit. Deuxièmement entrent en considération les personnages dont la parole est authentifiée d'une manière ou d'une autre dans le récit et/ou ceux qu'on soupçonne d'être en

105. Voir notre *Introduction*, p. 12.

communication avec des pouvoirs mystérieux, surnaturels. Ce dernier critère nous permet d'étendre la catégorie à des choses ou à des phénomènes (prophéties contenues dans une inscription, rêves), même si cela risque, au premier abord, de passer pour arbitraire de notre part.

A propos d'intertextes, nous avons déjà rencontré Floquart, maître du jeune Florimont. Qu'il argumente, par l'intermédiaire d'un intertexte, pour un changement de direction dans la vie de Florimont, voilà ce qui le rend suspect d'être, du moins passagèrement, le représentant de l'auteur.¹⁰⁶ D'autres éléments du récit, auxquels nous reviendrons encore, confirment cette impression, en étayant l'interprétation par Floquart de la situation du protagoniste, comparée à celle d'Enée entre l'amour illégitime et néfaste de Didon et la destinée brillante à laquelle il est appelé. En effet, Florimont doit quitter, lui aussi, la fée pour pouvoir devenir le fondateur d'une grande dynastie, celle d'Alexandre. Voyons donc ces éléments. Le père de Florimont a vu en rêve, la nuit même où son fils était engendré, un lionceau doré engagé dans un combat victorieux contre diverses bêtes. Floquart ayant pris des notes d'après le récit du père, se met à les consulter à chaque étape importante de la destinée de Florimont, en interprétant les symboles du rêve.¹⁰⁷ Que Florimont, toujours efficacement assisté par Floquart, soit prédestiné à suivre la voie qui est décrite dans le roman, c'est une interprétation qui peut être renforcée par un autre rêve également prémonitoire, un rêve qui révèle le destin futur de son royaume à Philippe, roi de Grèce, père de la future fiancée de Florimont. Les prophéties plus ou moins voilées vont dans le même sens et concernent la personne de Florimont, sa mission de fonder une illustre maison: parallélisme parfait entre le destin d'Enée et celui de notre héros. Les rêves prophétiques, peu nombreux dans les textes étudiés – tout comme les inscriptions d'origine mystérieuses –, orientent l'interprétation de façon indirecte: ils confirment notre sentiment que tel ou tel personnage est un élu dont un pouvoir surnaturel suit la destinée avec une attention particulière. Autrement dit, leur fonction se borne à cautionner des hyperboles, des jugements portés par le narrateur. La prophétie rattachée au soulèvement de la pierre tombale dans *Lancelot* joue le même rôle, ainsi que l'inscription sur l'épée sanglante dans *Le Chevalier aux deux épées*: un chevalier anonyme, le meilleur et le plus beau, pourra seul accomplir l'aventure et son nom ne s'inscrira sur la lame qu'une fois l'aventure achevée. Au début du roman, une autre aventure a déjà doté Meriadus d'une place d'élection parmi les chevaliers arthuriens. C'est donc en raison de cette excellence qu'il faut le juger, évaluer ses faits et gestes, c'est aussi le cas de Cristal qui reçoit la confirmation de son élection pour certaines aventures grâce à des rêves et des prophéties.¹⁰⁸ Mais il faut faire remarquer dès maintenant que ce type de procédé interprétatif ne devient fréquent que dans le roman en prose. Et je tiens à souligner une fois de plus que l'effet interprétatif des rêves prémonitoires, des inscriptions énigmatiques et des prophéties de toute nature prend forme dans ce sentiment du public d'assister au déroulement d'événements faisant partie d'un projet surnaturel. Si les auteurs médiévaux ont pu, dans leur stratégie de persuasion, faire appel aux rêves et à d'autres actes prémonitoires, c'est que leur public

106. Floquart fait bénéficier Florimont de ses conseils tout le long du récit, présenté par le narrateur comme un homme bien instruit dans les arts libéraux (*Florimont*, 1865–70).

107. *Florimont*, 2945 et ss.; 3659–64, 4707 et ss., 11380 et ss.

108. *Cristal*, 421–444, 810–842, 1861–70

était profondément persuadé que les rêves ont toujours une signification, et, très souvent, une signification concernant l'avenir.¹⁰⁹ Nous assistons, dans *Amadas*, à la manipulation par l'héroïne de ces procédés, précisément en vue de convaincre le mari qui lui a été imposé, du danger mortel que représenterait pour lui la consommation du mariage. Ydoine engage trois femmes pour leur faire jouer une scène nocturne, en faisant croire à son mari d'être en présence des trois Destinées. Par la suite, elle raconte à deux reprises des rêves inventés d'origine prétendument divine, qui l'auraient mise en garde contre les risques qu'ils allaient courir tous les deux dans ce mariage. La stratégie astucieuse et compliquée de l'héroïne aura finalement un succès total, puisqu'elle obtiendra le divorce. Ce qui est intéressant pour nous ici, c'est de voir fonctionner des procédés de persuasion dont nous sommes, dans d'autres romans, nous-mêmes, en tant que lecteurs et auditeurs, les cibles. Le mari ne se rend pas facilement, doutant un peu de sa „vision” nocturne, mais Ydoine pense à tout, en bon metteur en scène, prévoit d'autres ruses pour faire admettre celle de la nuit: notamment une autre scène, un „évanouissement”, prédit par les „Parques”. Elle ira jusqu'à introduire dans son dialogue avec son mari des références à sa „vision” dont elle est censée tout ignorer. Ce n'est pas tout. L'auteur, goguenard, se plaît à faire précéder chaque ruse d'Ydoine d'une digression sur la nature fondamentalement rusée, mensongère et versatile des femmes, celles qui sont bonnes et loyales étant de véritables merveilles par leur rareté. Ydoine serait une telle merveille:

De ces boines est Ydoine une,
Hors est de la fausse commune. (Amadas, 3651-52)

En effet, elle n'est jamais fausse envers son amant, Amades et le lecteur reste libre d'interpréter son caractère dans le sens qu'il voudra. Somme toute, nos auteurs de roman ne procèdent pas autrement qu'Ydoine: si l'incomparable excellence d'un protagoniste, affirmée par le seul narrateur nous laisse incrédules, ne voilà-t-il pas une prophétie disant la même chose, inscrite sur la lame d'une épée et se réalisant vers la fin du roman?

Il n'est pas facile de trouver un personnage ordinaire, sans le moindre commerce avec des pouvoirs mystérieux, qui puisse être considéré comme porte-parole de l'auteur. *L'Escoufle* nous en offre tout de même un exemple: le comte Richard, père du protagoniste. De retour de Jérusalem, il porte secours à l'empereur de Rome qui se trouve dans une pénible situation par sa propre faute: c'est qu'il s'est entouré de vilains qui, ayant évincé les grands seigneurs et les gentilshommes, sont devenus les véritables maîtres de l'empire. Après avoir réussi à rétablir l'ordre et l'autorité de l'empereur, le comte tient un petit discours au souverain, qui se résume en ceci:

Car haus hom est honis et vix
Qui de soi fait nul vilain mestre. (1628-29)

Il lui recommande encore de tenir en haute estime les grands seigneurs, car c'est sur eux que l'empereur pourra compter s'il en est besoin.¹¹⁰ Si les vues sociales et politiques du comte semblent exprimer celles de Jean Renart, c'est grâce aux moyens utilisés par

109. La croyance dans le pouvoir prophétique des rêves a assez bien résisté aux attaques des théologiens, dont on peut résumer la position à cet égard en un mot: la méfiance. Cf. J. LE GOFF (1985), pp. 265-330.

110. *Escoufle*, 1616-51

Jean pour donner du crédit à la fois au personnage et à ses paroles. Dès le début du roman, le comte est présenté comme un chevalier du Christ qui quitte ses terres pour se rendre à Jérusalem où lutter contre les Infidèles. Mais, avant le montrer en action, le poète le caractérise de manière plus directe, en faisant son éloge à la première personne, avec une profusion d'hyperboles et de comparaisons (avec notamment Alexandre et les héros de Troie), en recourant au *topos* de la surenchère, en se référant aussi à sa source, garant de la vérité de ce portrait.¹¹¹ Tout l'arsenal des moyens de persuasion est donc mis en oeuvre ici. Après le discours déjà cité, les événements racontés démontrent la justesse des recommandations du comte: l'empereur retombe sous l'influence des conseillers de basse extraction et c'est le fils du comte qui sera – avec la fille de l'empereur – victime de leurs menées. Mais avant d'entamer le récit de ces intrigues de cour, le narrateur juge en ces termes la conduite de l'empereur:

Or est l'emperere malmis
 Qui entor lui les a atrais:
 Mix li venist qu'il se fust trais
 .I. des ex, s'il vit longament. (2776–79)

A la fin du récit, au moment où l'héritage paternel est restitué à Guillaume, son protecteur, le comte de Saint-Gilles lui rappelant les causes de ses anciens malheurs, l'exhorte à éviter la faute commise par l'empereur, car

Mors est li haus hom qui estruit
 Vilain, que quant il est deseure,
 Jamais n'ert a repos nule eure
 Qu'il ne pourquast anui et honte
 A celui qui en haut l'amonte: (8406–10)

Si nous nous sommes attardée à ce cas, c'est pour montrer le caractère complexe d'une stratégie de persuasion, où les différents procédés se rapportent les uns aux autres et se renforcent mutuellement. C'est pour la même raison qu'il faut rappeler ici un cas qui diffère pourtant sur tous les points du précédent. Il s'agit du jugement que Chrétien nous suggère de porter sur Perceval. Il va sans dire qu'il n'est pas question de reprendre ici l'interprétation du *Conte du Graal*, la tâche que je me propose étant l'étude des éléments à partir desquels peut se dégager l'interprétation que le narrateur donne, lui, de l'histoire narrée. Une première constatation: sans la Pucelle qui rit et le fou, sans la cousine et l'ermite – la Laide Demoiselle constituant un cas particulier –, l'action romanesque pourrait avoir à peu près le même cours. Sur ce point, la comparaison entre la cousine et la Laide Demoiselle est fort éclairante. Sur la faute de Perceval, elles portent le même jugement, à cela près que la Laide Demoiselle provoque, par ses paroles, le départ des chevaliers d'Arthur, en accédant de ce fait à une place de choix dans l'action romanesque,¹¹² tandis que le rôle de la cousine se borne à informer et à juger; à prédire aussi, mais cela sans effet sur l'action.¹¹³ Au début du roman, au moment crucial où le valet sauvage se rend pour la première fois à la cour d'Arthur, le narrateur fait parler deux personnages qui sont complémentaires en ce sens qu'ils renforcent

111. *Escoufle*, 47–125

112. *Perceval*, 4610–4717

113. *Perceval*, 3654–3685

mutuellement la prédiction de l'autre. La Pucelle qui rit, dès qu'elle aperçoit Perceval, lui dit tout en riant qu'il sera le meilleur chevalier du monde¹¹⁴; par la suite, nous apprenons que selon la prophétie du fou

„Ceste pucele ne rira
Jusqu'atant que ele verra
Celui qui de chevalerie
Avra toute la seignorie.” (1059–1062)

Cette prédiction, complétée par celle de la blessure de Keu, sera plusieurs fois reprise dans le récit.¹¹⁵ Or, Chrétien authentifie – et de deux manières à la fois – les paroles du fou. D'une part, par les événements narrés, car Keu sera effectivement blessé. D'autre part, dans l'épisode de la blessure, en rappelant sa prophétie, il en reconnaît expressément la crédibilité:

Si com li sos le devisa,
Qui molt sovent deviné l'ot;
Voirs fu li devinax au sot. (4314–16)

Quoique bien vaguement, le narrateur qualifie donc son héros dès le départ. Pour ma part, je suis prête à admettre diverses interprétations de la *senefiance* de ce roman, sauf celles qui contredisent la prédiction du brillant avenir de Perceval. Par la suite, il faut traiter ensemble trois personnages, parce que leurs jugements portent tous sur la visite de Perceval dans le Château du Graal. Bien qu'ils s'accordent pour l'essentiel, chacun apporte un accent particulier à l'interprétation de la faute de Perceval. Chronologiquement, le premier d'entre eux est la cousine,¹¹⁶ qui est d'avis – mais l'idée a déjà été suggérée par le narrateur dans un discours à la première personne, exprimant un pressentiment fondé sur une expérience générale¹¹⁷ – que le fait de garder le silence était de la part de Perceval une faute très grave, grosse de conséquences, doublée du reste d'une autre faute, encore plus grave: sa cruelle indifférence devant la douleur maternelle. Le reste de son discours est plutôt informatif: le héros apprend, et le lecteur avec lui, la mort de sa mère, l'origine et le caractère de la maladie du Roi Pêcheur, ainsi que tout le bien que ses questions auraient entraîné. Nous recevons des informations sur l'épée offerte à Perceval, laquelle, toujours selon la prédiction de la cousine, finira par se briser dans un combat difficile. Et dans l'épisode suivant, elle se brise en effet entre les mains de Perceval. Comment ne pas croire alors aux paroles de la cousine? La Laide Demoiselle reproche à notre héros, devant la cour d'Arthur, la même faute, la rendant ainsi publique.¹¹⁸ En détaillant les malheurs qui vont arriver à cause du mutisme de Perceval, elle ajoute un élément nouveau à l'interprétation de la cousine. Le troisième volet de l'interprétation de la faute de Perceval est conçu par l'ermite, l'oncle du héros,¹¹⁹ personnage qui aura, comme on sait, une nombreuse descendance au XIII^e siècle. Tout d'abord, il démêle les liens qui relient entre eux les membres de l'illustre

114. *Perceval*, 1034–1044

115. *Perceval*, 1256–74, 2866–71, 4074–76

116. *Perceval*, 3422–3690

117. *Perceval*, 3248–53

118. *Perceval*, 4646–4683

119. *Perceval*, 6348–6513

famille dont est issu Perceval, et il révèle le mystère – ou plutôt une partie du mystère – du Graal: il est „tant sainte chose” que l’hostie qu’il contient suffit à maintenir en vie l’oncle maternel de Perceval depuis douze ans. L’ermite parle avec insistance de la mère, morte de la douleur causée par le départ de son fils. Toutes les fautes ultérieures se ramènent à ce premier péché:

Pechie(z) la langue te trencha (6409)

En révélant à Perceval la cause initiale de tous ses maux, l’ermite lui enseigne en même temps la voie qui lui fera retrouver la grâce.¹²⁰ Sous le rapport de la *senefiance* voulue par le narrateur (rappelons-nous le prologue!), nous sommes ici en présence d’un élément assurément capital, la coïncidence d’une interprétation rétrospective et d’un enseignement pour l’avenir. Or, quant au contenu de cet enseignement, il ne comprend rien de spécial, rien de vraiment nouveau en comparaison avec ce qui caractérise le comportement des héros chevaleresques de Chrétien: Erec, Yvain vont assez régulièrement à la messe, vont au secours des femmes opprimées ou déshéritées, surtout Yvain. Certes, dans les romans précédents, les vertus chrétiennes sont loin d’être exigées avec autant d’insistance, mais c’est tout. La crédibilité de l’ermite repose sur des fondements solides, étant donné que, dans le contexte spirituel de l’époque, son état constitue à lui seul une garantie.

Au terme de cette revue des personnages porte-parole de la partie „Perceval” du *Conte du Graal*,¹²¹ un cas limite appelle encore l’analyse de la fonction interprétative du narrateur. Tout au début de l’histoire, simultanément au „début printanier”, on voit surgir devant le valet sauvage et avec lui le lecteur, tous les personnages référentiels du roman médiéval: le chevalier, la dame, Dieu lui-même, comme des êtres inconnus qui demandent à être identifiés et définis. Vu la fonction principale des personnages référentiels, qui est l’ancrage du récit dans le temps, dans les conventions d’une civilisation donnée, la manière dont Chrétien les traite est surprenante et, sans aucun doute, intentionnelle, une manière qui ne manque pas de suggérer une *senefiance*. Mais laquelle? On s’attend à une redéfinition de ces personnages, il n’en est rien. Prenons l’exemple du chevalier qui se présente au regard neuf de Perceval comme une apparition surnaturelle n’ayant rien de commun avec les êtres d’ici-bas: diable ou ange. Perceval pose carrément la question au maître des chevaliers: „N’iestes vos Diex?” (174), pour attirer cette réponse: „Chevaliers sui” (175). Le dialogue se poursuit, on parle lance, écu, haubert, attributs distinctifs et obligatoires du chevalier.¹²² L’amiguïté se prolonge dans le discours de la mère, qui fait apparaître la chevalerie comme la source du malheur et de la gloire à la fois.¹²³ Le roman ne s’ouvre pas, comme on s’y attendrait, par une redéfinition de ces termes référentiels, mais par une interrogation qui reste sans réponse explicite de la part du narrateur.

120. *Perceval*, 6471–73

121. Il y a encore des porte-parole qui ne le sont qu’accessoirement et ne proposent que des interprétations fort partielles. Le roman étant inachevé, je relève simplement, sans commentaire, le fait que ce type de personnage caractérise plutôt le récit des aventures de Gauvain (la Pucelle aux Manches Petites, le nautonier).

122. *Perceval*, 189–190

123. *Perceval*, 396–488

Dans quelle mesure le narrateur du roman en vers impose-t-il donc sa propre interprétation du récit et par quels moyens? Quant aux procédés utilisés à cette fin, certaines conclusions s'imposent qui sont valables pour le roman en vers en général. Nos auteurs confient très rarement leurs messages à des personnages porte-parole, et même quand on parvient à en dépister un, il faut interroger d'autres éléments du récit pour confirmer ou compléter l'interprétation ainsi transmise. Plus importants sont les effets de l'intertexte sur l'interprétation, et beaucoup plus général son emploi, comme nous l'avons vu. Et pourtant, nous n'avons pas tenu compte, parmi les intertextes, de ces nombreux proverbes, formules sentencieuses et personnifications qui composent la charpente de la plupart des digressions et des discours généralisant, et qui forment un ensemble impressionnant d'intertextes, appartenant, malgré toutes les incertitudes concernant leur lieu de provenance, à un fonds de lieux communs, cristallisés dans l'environnement culturel, à la fois savant et populaire de nos textes. C'est pour des raisons méthodologiques qu'ils ont été traités séparément de l'intertextualité. Pour revenir aux autres types d'intertexte, la première constatation qui s'impose – après celle de leur présence assez générale –, c'est que leur poids dans le déchiffrement du sens varie très fortement d'un roman à l'autre, ce qui permet, tout en faisant jouer d'autres critères, de distinguer quelques traits individuels de tel ou tel narrateur. Il existe un type de narrateur qui n'utilise les intertextes que sporadiquement, de préférence dans des comparaisons, en n'éclaircissant par là que quelques parcelles de la signification. Excepté *Cligès* et, dans une moindre mesure, *Erec*, le narrateur des autres romans de Chrétien appartient à ce type, tout comme les narrateurs respectifs de *La Vengeance*, de *Meraugis*, de *Gliglois*, des *Merveilles* ou de *La Mule*. On dirait que dans les romans à sujet arthurien, les narrateurs ont tendance à ne recourir que rarement aux intertextes, mais en fait le problème se pose autrement quand on se rappelle que les récits commençant par des tournures comme „au temps d'Arthur" ou „le roi Arthur tint cour à Pentecôte", rien que par cette référence, évoquent toute une série d'autres récits, dont l'étendue dépend du degré de culture du public. Il y a des cas où ce qui est vague dans l'intertextualité arthurienne se précise et devient manifeste, comme en témoignent le prologue du *Chevalier à l'épée*, le manteau historié du *Chevalier aux deux épées* ou tel ou tel passage évoquant dans *Durmart* la quête du Graal par Perceval. Mais on a d'autres raisons encore pour ne pas lier catégoriquement ce type de narrateur au roman arthurien, à savoir sa présence dans des récits qui n'ont rien à voir avec la matière de Bretagne, comme *Jehan et Blonde* ou *Richars li Biaus*. Certes, les rapprochements entre ces différents narrateurs ne se justifient que sous le rapport de l'intertextualité. Un autre type de narrateur confie une part considérable de l'interprétation à des intertextes, soit en reliant, essentiellement dans le prologue et l'épilogue, son récit à ce qu'on a considéré à l'époque comme Histoire (Toire, Thèbes, Alexandre, Rome, Charlemagne), c'est ce qui se produit dans *Partonopeu*, *Florimont*, *Athis* et *Floire*; soit en introduisant au coeur du récit un intertexte de façon accentuée, sous forme de longues descriptions d'objets ou d'arguments (par ex. dans *Floire*, *Florimont*, *Erec*, *L'Escoufle*, *Athis*, *Le Chevalier aux deux épées*). Mais cette insistance peut rester sans effet sur l'interprétation de l'histoire, comme dans *L'Escoufle* par exemple, où les fréquents intertextes tristanesques ne touchent qu'à la surface, les liens qu'on décèle entre la célèbre légende et l'histoire racontée par Jean Renart étant extrêmement ténus.

Ce sont les discours de narrateur qui influent de la manière la plus efficace sur l'interprétation du récit, et cela pour deux raisons principalement. D'une part, l'arsenal de ces discours est assez riche, allant des simples épithètes jusqu'aux digressions, pour

permettre au narrateur d'intervenir dans le récit de manière très variée: suggestions, évaluations plus ou moins certaines, jugements catégoriques, manifestations affectives, formulations de leçons générales orientent notre lecture. D'autre part, l'effet de ces interventions variées augmente par le fait que les discours à fonction interprétative apparaissent le plus souvent mêlés à des discours attestant la véridicité ou le savoir-faire du narrateur, ou renvoyant à la source, ou encore faisant appel à quelque autorité; bref, ils sont pris dans un réseau de stratégies de *vraisemblabilisation* et de valorisation. Ce qui ajoute encore à l'effet, c'est la fréquence de l'interpellation du narrataire, ce qui, surtout en cas de lecture à haute voix, est un moyen de persuasion que rendent particulièrement efficace la présence vivante du narrateur, le timbre individuel de sa voix, sa diction, ses gestes, sa mimique. Quand on imagine ce narrateur disant à la première personne son impuissance à décrire la beauté de Blanchefleur ou demandant le secours de Dieu pour le héros, on lui accorde sans peine le don de pouvoir toucher son auditoire, le discours persuasif ayant reçu par là un formidable renfort.

Pour ce qui est de la profondeur et des limites de validité des interprétations reconstituables de la sorte, on doit avant tout constater une forte diversité selon les narrateurs. Tous les procédés interprétatifs étudiés plus haut peuvent être finalement inventoriés, leur nombre et leur composition changeant à peine avec le temps et constituant néanmoins un trésor assez riche et varié pour que le choix individuel et l'art personnel puissent s'y exercer. A comparer les textes entre eux, on découvre des préférences pour certains procédés, voire des „tics” de narrateur. Et, ce qui est plus important, il existe des différences considérables quant aux „enseignements” tant de fois promis. A l'un des pôles se trouvent les narrateurs, tel Chrétien de Troyes, qui ne donnent que des interprétations partielles sur certains éléments du récit. Même si quelques-uns de ces éléments sont de première importance, leurs interprétations ne forment pas un tout suffisamment cohérent et univoque pour nous dispenser de la quête personnelle de la *senefiance* dont la polyvalence est ainsi sauvegardée. L'enseignement ne nous est donc pas directement livré comme un catéchisme. C'est que le narrateur type Chrétien se prononce moins souvent que les autres et il ne fait que rarement appel aux intertextes et aux digressions. Il compte beaucoup sur le pouvoir suggestif du choix et de l'arrangement des épisodes, c'est-à-dire la „conjointure”. Et, de ce fait, sur notre imagination. Pour tout exemple, je renvoie aux pages précédentes où j'analyse *Perceval* sous ce rapport. A l'autre pôle se situent les narrateurs qui tiennent fermement à nous guider: leçons tirées par eux-mêmes au début et à la fin du récit, abondance du discours généralisant qui tourne facilement à la digression et, éventuellement, recours à d'importants intertextes. Gautier d'Arras, Hue de Rotelande, Philippe de Rémi ou l'auteur d'*Amadas* sont, à des titres différents, les représentants de ce type. C'est ici que je dois faire remarquer que ces enseignements inculqués par le narrateur ne coïncident pas forcément avec ceux que suggère l'histoire à elle seule. L'auteur de *Durmart* par exemple, proluxe dans ses enseignements, reste dans les généralités et ne se soucie guère d'établir des liens logiques avec l'histoire narrée. Par contre, en lisant le long prologue de *Crystal* ou l'épilogue de *Gliglois* à la lumière de l'histoire – dont le récit se déroule, dans les deux cas, sans intertexte important, ni digression –, nous devons reconnaître la conformité de l'enseignement avec les aventures narrées.

III. Marques de clerc lisant

Un problème épineux et incontournable se présente encore avant qu'on passe à la reconstitution des images d'auteur que nous avons quelque peu décomposées pour mieux voir les détails. Dans quelle mesure le narrateur, présent en chair et en os pendant la lecture à haute voix, est-il codé dans le texte? Autrement dit, au-delà des marques habituelles du narrateur chargé de nous raconter l'histoire, est-il possible de déceler dans la forme écrite celles de cet autre narrateur, actualisation et incarnation du premier? Commençons par les expressions en apparence insignifiantes, mais qui par leur fréquence, deviennent significatives sous ce rapport, comme „sachez”, „croyez-vous”, „ne croyez pas”, „vous pouvez savoir”, „je vous dis bien”, tournures que, dans chacun de nos romans, le narrateur adresse volontiers à ses auditeurs, à tel point que, d'autres procédés aidant, la présence d'un public est constamment évoquée. L'habitude de faire appel à l'imagination de l'auditoire est également de nature à souligner cette présence: des récits de combat, des scènes touchantes ou des descriptions de fêtes – pour ne mentionner que les cas les plus typiques – sont souvent introduits par des tournures comme „vous auriez vu...”, „vous auriez entendu...”¹²⁴ Un autre procédé narratif, moins fréquent que les précédents, du moins dans son utilisation systématique, consiste à faire progresser le récit sous forme de dialogue, où le narrateur pose des questions, en se substituant au narrataire impatient et curieux. L'auteur d'*Escanor* recourt fréquemment à ce moyen, surtout avant d'exposer les motifs d'un comportement ou les causes d'un événement. Mais le véritable maître de cette forme dialoguée est Raoul de Houdenc qui, dans son *Meraugis*, l'utilise pas moins de 27 fois!¹²⁵ (Dans l'autre roman qui lui est attribué, *La Vengeance*, il se montre un narrateur effacé et discret qui néglige ce procédé.) Pour illustrer ce que cette façon de raconter ajoute à la vivacité et au caractère ludique du récit, voici quelques passages caractéristiques:

Je ne dirai pas que devindrent
Les dames, non, car je ne puis. –
Por quoi? – Par foi, je n'i fui puis,
Ne mes sire Gauvains n'i fu. (3403–06)

Entre parenthèses soit dit, ce style met admirablement en relief la fictionnalité du récit. Le narrateur s'amuse et veut amuser:

124. Un seul exemple pour illustrer ce procédé: Bien deïst qui l'eüst veü / Qu'il eüst son oïrre perdu. (*La Mule*, 507–508)

125. *Meraugis*, 908–915, 1166–1254, 2212–13, 2632, 2861–65, 2906–07, 3021, 3334–37, 3379–82, 3415–18, 3433–35, 3440–41, 3550–52, 3625, 3679–80, 3692–93, 4795–99, 4869–70, 5090–91, 5154–62, 5281, 5593, 5668–69, 5887–89

... fous est il orendroit. –
 Por quoi? – je di, que que nus die,
 Que cil est fous qui fet folie. (4948–50)

La réponse comporte une référence à la source et à l'autorité représentée par le nom d'auteur:

Et Meraugis, que devint il?
 Carole il encore? – Oïl,
 Einsi com la matire conte.
 Raous qui romance le conte
 Trouve qu'onques n'en remua
 De caroler, ... (4331–36)

Dans ce passage, le narrateur qui dialogue avec le narrataire se sépare de l'auteur dont il est question à la troisième personne. Cette séparation devient particulièrement nette quand on se représente la scène de la lecture, quand on s'efforce d'écouter le récit. L'exemple suivant, pris cette fois-ci dans *Escanor*, nous ramène au procédé déjà étudié que le narrateur combine avec la forme dialoguée:

et savez por coi le faisoit? (6065 et 6145)

La question posée au narrataire peut s'accompagner de l'apostrophe „seigneurs”:

Dites, seigneur, que vos est vis? (Athis, 2279)

– tout comme l'invitation à écouter le récit:

Oëz, signor, et faites paix! (Florimont, 1685)

Segnor! pleist vos a escolter? (Ille, 684)¹²⁶

Ces derniers vers illustrent déjà les faits linguistiques qui constituent l'ensemble le plus important pour mon propos, à savoir l'emploi presque exclusif du verbe „oïr” pour désigner la réception du récit, et les allusions, moins fréquentes, aux circonstances de la réception, où il s'agit en fait d'une demande de silence et d'attention:

Or oës et taisiés: (Partonopeu, 3050)

Le narrateur d'*Amadas* fait mieux voir ce public dont l'attention n'est pas toujours facile à fixer:

Par tans porra chius qui l'escoute
 De cuer, sans noise et sans remoute,

126. Pour l'apostrophe „seigneur”, voici encore quelques exemples: *Floire*, 793: Signor, molt se dementoït Floire. *Tristan*, Fragment Douce, 835: Seignurs, cest cunte est mult divers, *Partonopeu*, 3441: Segnor, ne vos anuit por Deu, *Florimont*, 8411, 8879, 9614: Oëz, signor,... *Ipomedon*, 7175: Ore entendez, seignurs, mut ben; *Amadas*, 6863: Sachiés, seigneur, petit et grant, 7791: Seigneur, vous qui l'oeuvre savés / Et toute l'oeuvre oïee avés; *Gliglois*, 2327: Seignor, sachiés tout vraiment *Joufroi*, 4403: Seignors, bien avez oï tuit 4585: Seignors, la guerre fu finée, *Richard*, 1: Signour, un petit m'entendés

Quant à l'emploi du verbe „oïr” et de ses synonymes, les exemples en sont nombreux et nous font penser au style formulaire: „Or oïés comment...” (*Partonopeu*, 187), „or m'escotés” (*Partonopeu*, 1658), „Or escoutez quele aventure:” (*Florimont*, 8910), „Or entendés quele aventure...” (*Durmart*, 14692), „Or oëz...” (*Erec*, 6596), „Or orrés comment...” (*Jehan*, 1639), „Oëz quel traïson...” (*Meraugis*, 2304) „Oëz comment il s'en delivre.” (*Perceval*, 68), „Oés d'un cusin Leonin...” (*Ipomedon*, 8213), „Si con oï avés el conte” (*Humbaut*, 2762), „Bien avez oï...” (*Meraugis*, 3748), „Assés m'en avés oï dire / En autres lius...” (*Atre*, 2694-95), „...cum einz oïstes.” (*Ipomedon*, 9981), „Oiez con fu...” (*Blancandin*, 2365), „Bien le porés oïr encore” (*Durmart*, 2260), „Oïr purrez de la reïne” (*Protheselaus*, 10944), „ne ja plus n'en orroiz conter” (*Yvain*, 6807), „Mais ainz que de lui rien vos die, / Orroiz de son pere la vie,” (*Cligès*, 11-12), „Ensi com vos dire m'orés, / Se le romans avant oés.” (*Cristal*, 525-526), „Assez orroiz por coi...” (*Chevalier à l'épée*, 114), „Con par tens m'orrez raconter, / Se vous volez escouter.” (*Claris*, 9848-49), „Avoec cez que m'oez nomer” (*Erec*, 1892), „Com vous m'oés conter et dire,” (*Atre*, 4769), „De tel caple n'orés jamais” (*Ille*, 454), „De tel assaut n'orrés ja mais / Parler en fable n'en cançon:” (*Amadas*, 6218-19).

Tous les procédés linguistiques, stylistiques que nous avons passés en revue, confirment la thèse selon laquelle, dans la phase de la création et de l'écriture, les auteurs et les compilateurs n'ont jamais perdu de vue le rôle du futur narrateur disant le récit. Il serait bien difficile d'expliquer l'omniprésence de ce style parlé, dialogué autrement que par la prise en considération de la performance orale, qui consiste à tenir en éveil la curiosité du public, à l'intéresser à tous les détours de l'histoire narrée. Certains „morceaux” ne livrent toute leur saveur que dans une narration de vive voix, telle la parodie que Philippe de Rémi donne du mauvais français des Anglais – il suffit de lire à haute voix les paroles de Gloucester pour s'en convaincre.¹²⁸ Et la grande popularité de la composition inventée par Jean Renart devait très probablement beaucoup au plaisir que l'écoute des pièces lyriques chantées procurait à l'auditoire. Car, n'en doutons pas, ces pièces étaient destinées à être chantées, comme le prouve le prologue de Jean aussi bien que celui de Gerbert de Montreuil:

127. Citons encore quelques occurrences où l'interpellation du narrataire est un peu plus développée: *Floire*, 1-4: Signor, oïés, tot li amant, / cil qui d'amors se vont penant, / li chevalier et les puceles, / li damoiseil, les damoiseles! *Ipomedon*, 5551-54: Or m'entendez, seignurs trestuit, / E si vus pri, ne vus ennuit, / Kar une fable orriiez vus, / E cest est tut veir a estrus; 5731-32: Quidez vus, seignurs, ke la Fiere / Ne feïst dunc mut male chere? 7189-91: Seignurs ke de rime entendez, / Si jo mesprenc, ne me blasmez, / A escient pas nel ferai. *Protheselaus*, 7326-27: Seignurs, vostre entente metez / A l'es(oï)re et / si l' / escoltez! *Amadas*, 4747-49: Signour, vous qui plaist a oïr / La grant douleur du departir, / Ore i metés entente et cure. *Vengeance*, 4650-52: S'i(i) fu coreciés et dervés, / Signor, ne vos esmervilliés. / Or i pensés, sel consilliés! *Joufroi*, 3346-47: Si ge aim ne ge ne sui amez, / De ce, seignors, que poez dire? 4211-20: E vos, qu'en feïssoiz, signor? / A toz vos pri par grant amor / Que chascuns son penser en die, / Qu'il en feïst a la fenie, / S'il fust en leu o cil estoit / Qui la reïne Alis tenoit. / Puis redira(i) ge mon corage / Après vos tuit, qui estes sage. / Des or, seignors, avez vos dit? / Or me rescoutez un petit, 4345-46: Or pais! seignors, si m'escoutez, / S'orreiz con ge sui bestornez: *Chevalier à l'épée*, 1-3: Cil qui aime desduit et joie / Viegne avant si entende et oie / Une aventure... *Jehan*, 250-251: Or ne vous soit d'escouter grief / Se je de li un poi paroïl:

128. *Jehan*, 2633-2846, 3103-3168

Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
car, s'en vieult, l'en i chante et lit,
et s'est fez par si grant delit
que tuit cil s'en esjoïront,
qui chanter et lire l'orront,

(Guillaume de Dole, 18-22)

Et s'est li contes biaux et gens,
Que je vous voel dire et conter,
Car on i puet lire et chanter;

(Violette, 36-38)

Mainte courtoise chançonnete
Orrois, ains que li contes fine,

(Violette, 46-47)

Les auteurs de nos romans inscrivent donc dans le texte la partition du rôle du narrateur vivant, leur délégué en quelque sorte auprès d'un auditoire donné.

C'est également en tenant compte de cette spécificité du roman médiéval qu'est la présence des marques du clerc lisant que nous espérons éclaircir une autre caractéristique des textes étudiés, notamment l'emploi de la troisième personne dans les propositions contenant un nom d'auteur. De prime abord, on pourrait croire que c'est sur ce point que la distinction entre auteur implicite et narrateur est la plus claire. Les vers déjà cités de *Meraugis* montrent par exemple une nette séparation, comme je l'ai déjà fait remarquer. Mais examinons une fois de plus le témoignage de Chrétien. Dans les prologues respectifs de *Cligès*, de *Lancelot* et de *Perceval*, la situation est claire à la première lecture: il y a quelqu'un – le narrateur – qui dit „je” et prononce le nom de l'auteur ou le désigne par périphrase à la troisième personne:

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
(...)

Un novel conte rancomançe
D'un vaslet qui an Grece fu
Del linage le roi Artu.

(Cligès, 1-10)

La phrase suivante est à la première personne:

Mes ainz que de lui rien vos die,
orroiz de son pere la vie,

(11-12)

Le lien logique est tellement fort que les deux sujets ne sauraient renvoyer qu'à une seule personne. La suite du prologue souligne à mon sens cette identité. Comme le „livre”, sans le moindre doute, désigne la source dont Chrétien a tiré son histoire, il ne peut s'appliquer en même temps au roman de Chrétien. Aussi, dans les vers suivants, „nos” implique-t-il à la fois Chrétien, le narrateur et le public:

Crestïens comance son conte,
Si con li livres nos recontre,

(43-44)

Une certaine ambiguïté se maintient pourtant, qui se dissipe quelque peu dans le cas de *Lancelot*:

Puis que ma dame de Chanpaigne
vialt que romans a feire anpaigne,
je l'anprendrai...

(1-3)

Le sujet de l'énonciation semble coïncider avec l'auteur par la suite et ce n'est qu'à la fin du prologue que le nom de l'auteur apparaît avec le titre et la troisième personne:

Mes tant dirai ge que mialz oeuvre
ses comandemanz an ceste oeuvre
que sans ne painne que g'i mete.
Del CHEVALIER DE LA CHARRETE
comance Crestiens son livre;
matiere et san li done et livre
la contesse, et il s'antremet
de panser, que gueres n'i met
fors sa painne et s'antancion. (21-29)

La rupture, a lieu, mais seulement sur le plan grammatical, une analyse d'ordre logique démontrant l'identité de Chrétien avec ce „ge”, qui déploie tout son effort et tout son savoir pour obéir à l'ordre de „ma dame” de Champagne. La part de Chrétien dans l'oeuvre accomplie – „sans, panser, painne, antancion” – est revendiquée, presque mot à mot, par celui qui dit „ge”. Dans *Perceval*, l'ambiguïté semble de nouveau l'emporter: au début et à la fin du prologue, il est parlé de Chrétien à la troisième personne et, entre les deux, l'éloge du dédicataire se fait à la première. Mais il est difficile d'admettre que l'éloge du comte qui a commandé l'ouvrage soit fait par un autre que Chrétien.¹²⁹ Je suis encline à croire que c'est également un signe de la prise en considération du narrateur présent devant le public que l'utilisation de la troisième personne, quand il s'agit d'un nom d'auteur. En effet, il eût été absurde, de la part du narrateur, de s'attribuer un nom autre que le sien, fort probablement bien connu de ses auditeurs. Du reste, ce nom mis dans la bouche du narrateur, devait fonctionner comme source d'authenticité et d'autorité. Mais voyons encore quelques exemples pris dans d'autres romans. Le narrateur d'*Ipomedon* commence à parler de sa véridicité au milieu de son récit:

Ore entendez, seignurs, mut ben;
Hue dit ke il n'i ment de ren,
Efors aukune feiz, neent mut, (7175-77)

Voilà le nom de l'auteur, sujet d'une proposition à la troisième personne. Mais le discours continue sur le mensonge, inévitable dans un récit quand il s'agit de petits détails sans importance. Même Gautier Map y avait recours parfois:

Nel metez mie tut sur mei! (7184)

Il faut accorder les exigences de la rime et celles de la vérité, tâche bien difficile:

Seignurs ke de rime entendez,
Si jo mesprenc, ne me blasmez,
A escient pas nel ferai. (7189-91)

Hue qui ne ment que rarement s'identifie très vite à un „je” qui développe la réflexion sur le mensonge et s'attribue le travail de rimer, et qui se met en contact direct avec le public. Une analyse serrée nous mènerait à peu près au même résultat dans beaucoup d'autres cas.¹³⁰ Ce narrateur qui dit „je” fait donc partie de l'image d'auteur,

129. *Perceval*, 1-68

130. Par exemple dans *Jehan* (6251-60) et *Richard* (46-48, 71-74).

que la réception du récit s'accomplisse dans une lecture solitaire ou dans une performance orale.

Pour terminer, j'étudierai les marques de clerc lisant dans *Les Merveilles de Rigomer*. A y lire des formules comme „Or sachiés que...” (3340), „Or entendés un poi a mi.” (3614), „Or escoutés, signor baron,...” (6379), „Qui velt oïr et escouter / des MERVEILLES DE RIGOMER, / Or en pora asés oïr,” (6103–05), „Oïés, signor, que jo vos cant!” (7162), ainsi que de nombreuses références à l'écriture, à l'histoire, on n'y trouve rien d'extraordinaire, rien qui apporte du nouveau aux nombreux exemples cités. Tout au plus saurait-on noter le nombre un peu plus élevé de ces occurrences, ce qui fait que la voix du narrateur se fait plus insistante. Mais il y a quelques passages dans le roman qui méritent une attention particulière. Le roman commence ainsi:

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.
Del roi Artu et de ses houmes
Est cis roumans què nos lisoumes... (1–8)

On dirait qu'un clerc lisant introduit sa lecture tout en se prononçant sur la qualité de l'ouvrage qui est sous ses yeux. Citons encore un passage qui se trouve vers le milieu du roman inachevé:

Or entendés, et roi et conte,
Çou 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 aprendre;
Car de Rigomer nos parole, (6429–41)

La longue citation était nécessaire pour attirer l'attention du lecteur sur un fait syntaxique qui ne se rencontre nulle part ailleurs dans notre corpus, sauf erreur de ma part: le narrateur associé au public par le pronom „nos”, figure comme objet indirect dans une phrase dont le sujet est Jehan, l'auteur du récit qui est en position d'objet. Traduisant les données syntaxiques en termes narratologiques, on constate que le narrateur est l'un des destinataires du roman, narrataire du récit de Jehan en même temps que narrateur du même récit pour le public, grâce au fait qu'il sait lire. Du moins c'est le scénario que le texte suggère. A la lumière de ces deux passages, les nombreuses références à l'écriture et à l'auteur reçoivent un sens concret, précis, surtout dans de pareilles formulations:

Ce dist la laitre ou parcemin, (6707)

On croit voir le manuscrit placé sur un lutrin et le clerc devant, déchiffrant les lettres et éprouvant le besoin d'affirmer qu'il dit en effet ce qu'il trouve dans le livre:

Se des autres savoir volés,
Ja en orés le voir disant
Si come on le trueve en lisant. (9634-36)

Or, ce qui fait problème, on l'aura deviné, c'est que nous ne sommes pas les auditeurs des improvisations et des commentaires d'un clerc, lisant devant nous un roman. Cette scène, ce rôle et cette attitude sont fixés dans un manuscrit médiéval. Élaborés et fixés, mais par qui? Même à supposer l'intervention d'un copiste travaillant sur le roman d'un certain Jehan et inventant les passages en question, cela ne changera rien à l'essentiel: l'auteur ou l'auteur et le copiste – remanieur en collaboration ont créé et inscrit dans la texture du récit l'image du narrateur vivant et les circonstances globales de l'énonciation de ce même récit. L'auteur se trahit du reste bien des fois, en disant par exemple:

Mais or me samble *en mon mimore*
Qu'el cief de l'an, en cel tempore
Avint une aventure grans
Dont jou vos conterai par tans. (15919-22)

Ou en cet autre endroit, encore plus révélateur:

Or vos en ai grant ment conté
Et ne pourquant *ai oblié*
Mout del millor et del plus bel,
Mais par celui qui fist Abel,
Or ai talent que *me ravoie*
A ce que oblié avoie; (10583-88)¹³¹

Tout se passe comme si l'auteur oubliait par moments que le narrateur qu'il crée porte les traits d'un clerc lisant qui *lit* justement un récit déjà composé et qui n'a donc pas à chercher quoi que ce soit dans sa *mémoire*, l'*oubli* lui étant interdit, il pourrait tout au plus sauter un passage. Mais ne soyons pas trop exigeants, car, grâce à ces inconséquences mêmes, nous avons la possibilité d'entrevoir certains ressorts de la création narrative au moyen âge. En outre, la représentation en texte des différentes instances narratives démontre à souhait ce que l'analyse des autres textes nous a déjà suggéré, à savoir que c'est une tâche extrêmement délicate que de séparer, dans la narration médiévale, l'auteur implicite (le seul auteur accessible à notre interprétation, croyons-nous de plus en plus fermement) du narrateur. D'une part, l'auteur implicite reçoit, dans la plupart des romans, quelque formulation explicite: nom; intentions à l'origine de la mise en roman; remarques concernant la structuration du récit; références aux circonstances de la genèse: commande, dédicataire, repos dans le travail¹³², état

131. Voir encore: 6389-91, 7172-74, 11641-642, 12212-213, 12776, 16350-352

132. *Comte d'Anjou*, 8061-90

d'esprit du poète¹³³; références à d'autres auteurs et à d'autres textes¹³⁴ et, dans *Les Merveilles*, référence au récit même sous sa forme objectivée. D'autre part, le narrateur n'est pas seulement cette source de parole, d'information, d'évaluation et de vision, mais il est revêtu – et assez systématiquement – des traits généraux d'un narrateur virtuel qui lit, raconte, récite, chante devant un public. Tous ces éléments, et d'autres encore, concourent à ce qu'une image d'auteur se dessine à la fin de chaque récit, image qui englobe celle du narrateur alors même que celle-ci acquiert une certaine autonomie.

133. *Partonopeu, Florimont, Bel Inconnu, Jousfroï*

134. De nombreux intertextes, voir particulièrement le prologue respectif du *Chevalier à l'épée*, de Richard, du *Comte d'Anjou* ou la référence à Gautier Map dans *Ipomedon*, 7185–86.

IV. Modèles clérical, troubadoursque et jongleresque

Résumons ce que nos analyses ont apporté à la connaissance de ces images d'auteur. La première conclusion qui s'impose, c'est qu'un nombre restreint de modèles d'une constance remarquable exerce une grande force d'attraction. Ce qui prédomine dans les images d'auteur, ce sont moins les traits individuels que la répétition et la variation de quelques attitudes, et cela depuis les premiers romans du XII^e siècle jusqu'aux récits en vers de la fin du XIII^e. Les principaux facteurs de ces attitudes se laissent déduire d'un besoin constant de justification. Vis-à-vis de la culture officielle de l'époque, les romanciers ont dû souffrir d'un manque d'autorité et d'authenticité pour avoir raconté des histoires fictives, et encore en français. D'où leur besoin d'adopter l'attitude par excellence cléricale qui consiste à vouloir partager son savoir, ce don de Dieu, idée qui constitue le noyau même du modèle le plus généralement suivi. Il y a peu de textes dans notre corpus qui n'empruntent au moins quelques éléments à ce modèle, familier à la plupart de nos auteurs, plus ou moins frottés de *clergie*, la mentalité de tous (auteur, remanieur, compilateur, copiste) coïncidant sans doute pour l'essentiel avec celle des clercs, parfois dans une seule et même personne. Lors de la justification de l'écriture romanesque, les textes accumulent souvent plusieurs arguments, à proportion variable selon les auteurs. Ceux-ci se contentent parfois de dire leur intention d'enseigner par le récit d'un destin exemplaire, en confiant par la suite au public la tâche d'en tirer une leçon essentiellement morale. D'autres émaillent leur narration de discours édifiants, voire de longues digressions, en vue de rappeler au public le profit qu'il peut tirer du récit. Tantôt ces leçons de l'auteur cadrent bien avec l'histoire racontée, tantôt elles en sont assez éloignées. C'est donc la vérité morale ou la signification qui excuse le recours à la fiction. Dans d'autres cas, la stratégie de justification privilégie des arguments d'ordre historique, soit qu'elle mette en valeur la source, un livre latin, en présentant l'auteur comme un simple traducteur, soit qu'elle branche le récit sur un grand thème depuis longtemps authentifié comme Histoire. Ces différents arguments, que je sépare pour le seul besoin de l'analyse, se renforcent mutuellement, susceptibles par ailleurs d'être mêlés à un autre modèle, comme il arrive notamment dans *Partonopeu*, *Florimont* et, à un moindre degré, dans *Amadas* et *Claris*.

Évocation des sources, préhistoire introduisant le récit et le plaçant dans un grand courant intertextuel, rôle de traducteur et d'enseignant, tout se retrouve dans l'arsenal persuasif et poétique des narrateurs respectifs de ces derniers romans, mais les images d'auteur qui s'en dégagent sont fondamentalement déterminées par une autre attitude que j'appellerai „troubadoursque”. Tout un groupe de récits se détache de notre corpus, formé de *Partonopeu*, *Florimont*, *Le Bel Inconnu* et *Joufroi*, avec quelques autres récits suivant de près ou de loin le même modèle (*Amadas*, *Lancelot*, *Cristal*, etc.). J'appelle „troubadoursque” ce modèle pour la simple raison que le narrateur s'y présente comme

un poète-amant, implorant la grâce de sa dame et offrant son récit comme un service d'amour. L'initiative doit très probablement revenir à l'auteur de *Partonopeu* dans la création de ce type de narrateur.¹³⁵ Plusieurs éléments faciles à discerner composent cette attitude. L'élément minimal dont la présence est requise pour pouvoir parler de l'influence du modèle „troubadoursque”, c'est la présentation du travail du poète comme inspiré uniquement par une dame, comme un hommage offert à cette dame. C'est la présence de cet élément dans le prologue qui permet de classer, entre autres, le *Lancelot* de Chrétien dans cette catégorie. Cet élément peut se manifester sous une forme beaucoup plus développée et personnelle, auquel cas le récit n'est plus qu'un épisode – très important – d'une histoire personnelle, sentimentale, un moyen de séduction par lequel le poète espère obtenir les faveurs de la dame. Et le public est lui-même intéressé au succès amoureux du poète, la suspension ou la continuation du récit dépendant – apprend – on du poète – de la seule volonté de la bien-aimée:

Tot ai perdu, mais neporquant
 Tant la redot et tant la crien
 Et tant a son lige me tien
 A son servise sens orguel,
 Que s'ele gignot de l'uel
 Que je die l'ystoire avant,
 Faire m'estovra son commant. (Partonopeu, 10618–14)

Et un peu plus loin:

Tot ce dirai se cele vuet
 Por cui li cuers des piz me duet; (10644–45)

Le même narrateur commence ainsi la *Continuation de Partonopeu*:

Mes giex, ma vie, mes tresors,
 Cler vis et dous cuer et gent cors,
 Voelt que plus die en sa merci,
 Et en Dieu me met et en li.
 Quant li plaist que je die plus,
 Fere l'estuet quant a le mieus;
 Or n'i puet avoir repostaille,
 Voille ou ne voillë ou ne vaille. (1–8)

Renaut de Beaujeu continuera son récit à condition que sa dame lui accorde enfin son amour, sinon il ne ramènera pas Guinglain à son amie, la fée.¹³⁶ Ce rôle „troubadoursque” peut n'être que signalé, esquissé au début et/ou à la fin du roman, sans incidence particulière sur l'interprétation de l'histoire narrée. Dans d'autres cas, en revanche, la situation personnelle, les sentiments intimes du narrateur sont rappelés

135. Sur la chronologie de *Partonopeu* et de *Florimont*, voir A. FOURRIER (1960)

136. *Bel Inconnu*, 6247–66. Pour la commodité du lecteur, je cite la fin de l'épilogue: Mais por un biau sanblant mostrer / Vos feroit Guinglain retrover / S'amie, que il a perdue, / Qu'entre ses bras le tenoit nue. / Se de çou li faites delai, / Si ert Guinglains en tel esmai / Que ja mais n'avera s'amie. / D'autre vengeance n'a il mie, / Mais por la soie grant grevance / Ert sor Guinglain ceste vengeance, / Que ja mais jor n'en parlerai / Tant que le bel sanblant avrai.

plusieurs fois, plaintes d'amour, prières ou éloges adressés à sa dame accompagnent les événements romanesques. Tout événement – bonheur, malheur ou conflit – qui arrive aux amants, est susceptible de provoquer l'intervention lyrique du narrateur, motivée par le rapport de ressemblance ou de dissemblance entre son état d'âme et celui de ses héros. Ainsi un poème d'amour sert pour ainsi dire d'accompagnement musical à l'histoire d'amour que non seulement il authentifie par l'expérience individuelle, mais qu'il exemplifie aussi, en l'élevant au rang d'une vérité à la fois intérieure et générale. Ce poète-narrateur ne s'enferme pas totalement dans la circularité d'un vrai chant courtois: en remplissant correctement sa fonction de narrateur, il s'adresse à ses auditeurs, fait appel à leurs expériences d'amant ou tire la leçon d'amour de l'épisode raconté:

Por ço se doit on avancier
D'amant grever al commencier.
Ensi set amors engignier
Cascun home de son mestier:
Chevalier de chevalerie,
Et clerc d'amender sa clergie;
Vilonie tòlt et pereche,
Cortesie done et noblece. (Partonopeu, 3423–30)

Dans *Partonopeu*, qui est l'échantillon le plus développé et le plus riche du modèle¹³⁷, depuis le début printanier et de la déclaration d'être „homme lige” de la dame jusqu'à la mise en garde contre les jaloux:

Gardez, saignor, que nus galoz
Ne m'oïe çaiens entre vos; (8441–42)

rien n'est négligé des motifs du grand chant troubadoursque. Et c'est précisément ce qui corrobore la conception que nous nous faisons du modèle, quitte à admettre l'identification de la dédicataire du roman, proposée par A. Fourrier.¹³⁸ Car enfin, dans les interventions lyriques du narrateur, pas le moindre indice d'un cas individuel, rien qui sorte des conventions du lyrisme contemporain. Derrière l'aveu apparemment intime qui nous promet une rencontre avec un auteur médiéval bien réel, nous ne trouvons qu'une image d'auteur bien construite dont les traits sont cette fois-ci empruntés au sujet énonciateur d'un autre genre. Cette interprétation est confirmée par le fait que ce modèle fut repris par plusieurs narrateurs de l'époque, et on n'est pas toujours en mesure de démontrer d'une façon positive la connaissance directe, c'est-à-dire l'imitation de *Partonopeu*. On apprend sur les amours d'Aimon de Varennes, de Renaut de Beaujeu ou de l'auteur de *Joufroi* aussi peu de chose que sur ceux du poète de *Partonopeu* et tous ces amours se ressemblent curieusement les uns aux autres, tout comme à ceux des troubadours.

137. Voir *Partonopeu*, 18–74, 1871–86, 3423–48, 4048–52, 4543–48, 5507–34, 6257–96, 7713–38, 7545–52, 7613–16, 8431–42, 8471–78, 8612–16, 9027–34, 9239–66, 10117–124, 10531–536, 10607–656, Continuation: 1–13, 1109–1120, 1470–1523, 1571–72, 3917–37, *Florimont*, 1–100, 9191–9272, 13637–42 *Bel Inconnu*, 1–10, 1237–1271, 4828–4861, 6247–66 *Joufroi*, 1–90, 733–785, 1219–27, 1449–1487, 2043–2098 3346–60, 4345–93

138. Cf. A. FOURRIER (1960), p. 440.

Un autre élément définitoire de notre modèle consiste dans la présentation du récit comme un enseignement sur l'amour, adressé aux amants, teinté souvent d'un accent personnel, suggérant que ce sont des expériences individuelles qui autorisent le narrateur à revendiquer ce rôle de pédagogue. *Amadas, Cristal* ou *Gliglois* ne retiennent du modèle que cet élément, dont les traces se retrouvent par ailleurs dans beaucoup d'autres récits.

A propos de ce modèle, il faut encore faire remarquer que la fiction y est beaucoup plus ouvertement avouée, la part du jeu dans la narration est plus manifeste que dans notre premier modèle. Que le maître absolu du sort des protagonistes soit l'auteur n'apparaît aussi clairement nulle part ailleurs qu'à la fin du *Bel Inconnu*: après avoir raconté le mariage du héros, après avoir terminé son récit en bonne et due forme:

Puis fu rois de molt grant mimore,
Si con raconte li istore.
Ci faut li roumans et define. (6245-47)

Renaut remet tout en question, en déclarant qu'il ne tient qu'à lui de faire retrouver à son héros sa première amante.¹³⁹

Sous le rapport de la position du narrateur vis-à-vis de la fictionnalité de son récit, le troisième modèle s'apparente au précédent. Au fond, il est bien difficile de définir ce modèle de façon positive. La plupart du temps, il s'agit simplement d'une absence d'insistance sur l'intention didactique ou sur une quelconque vérité morale, historique ou sentimentale. Les narrateurs adoptant ce modèle ne cherchent pas tellement des prétextes pour conter. Ils content pour le plaisir, pour distraire. A ce type appartiennent par exemple les narrateurs respectifs de *La Mule*, du *Chevalier à l'épée*, du *Chevalier aux deux épées* ou de *L'Atre périlleux*. On rencontre pourtant des indices mieux articulés de cette attitude, comme dans les prologues de *Guillaume de Dole* et du *Roman de la Violette*: Jean et, très probablement sur ses traces, Gerbert y mettent en valeur le plaisir que le mélange des parties narratives et des pièces lyriques doit procurer au public. Jean se vante, et à juste titre, d'être l'inventeur de cette nouvelle forme. L'accent se déplace ainsi très sensiblement et assez ouvertement sur le savoir-faire, la capacité d'invention de l'auteur. *Guillaume* est comme un scénario de distractions variées destinées à une société aristocratique de connaisseurs, en même temps qu'une espèce d'anthologie bien rédigée de la poésie lyrique contemporaine. Comment imaginer autrement la diffusion de pareilles oeuvres qu'avec la participation du public? Une participation que les scènes mêmes du roman devaient susciter, en donnant l'exemple de ces nobles et agréables distractions. Ce n'est donc certainement pas l'effet du hasard que l'un des personnages du récit soit un jongleur, image d'un auteur amuseur-conteur, homme de métier.

Au terme de ce parcours d'une bonne trentaine de romans en vers, on constate que dans chaque récit, c'est à partir d'éléments provenant de quelques grands modèles, qui se compénètrent du reste facilement, que se construit l'image d'auteur. Ce qui donne son cachet à chacune de ces images, c'est le choix et la combinaison toujours particulière des éléments, l'importance accordée à tel aspect d'un tel modèle. Si l'auteur „troubadoursque” de *Partonopeu*, tout comme Aimon de Varennes, tient à donner un pré-texte historique à son récit, rien de pareil chez l'auteur également „troubadoursque” de *Joufroi de Poitiers*. Cela dit, Aimon de Varennes rejoint Renaut de Beaujeu en ce sens qu'ils se montrent tous les deux fort réservés comme „troubadours”, comparés aux deux auteurs de *Partonopeu* et de *Joufroi*, qui saisissent toute occasion

139. Voir la note 136.

d'effusion lyrique. Jean Renart a beau se référer à la fin de *Guillaume* à sa source écrite, cette prétention à l'authenticité historique ne saurait déterminer l'image d'auteur qui se dégage finalement du récit entier. L'étude de la fonction interprétative et de la présence en texte du narrateur a montré combien ces attitudes d'auteur peuvent différer, tout en exploitant le même ensemble de moyens d'intervention et de persuasion, par ailleurs réduit et parfaitement descriptible. Chrétien, dans le prologue de *Perceval*, annonce un riche enseignement, mais, dans le récit même, il s'abstient pourtant de nous imposer quoi que ce soit, nous laissant libres, et non seulement du fait de l'inachèvement du récit, de trouver nous-mêmes les significations possibles de son histoire. A l'opposé de ce comportement interprétatif se trouvent des auteurs qui, en accord avec leur intention déclarée de transmettre un savoir précieux, font usage avec une visible prédilection des principaux moyens d'interprétation: jugement, discours généralisant, digression. Entre ces deux positions extrêmes, il y a mille et une nuances possibles: le goût de l'hyperbole et de la litote (moins fréquent, par exemple, dans *Jehan*) dans l'évaluation; émotivité prononcée à l'égard des personnages de l'histoire racontée, ou refus presque total du discours émotif; recours à des jugements catégoriques ou, au contraire, tendance à laisser agir sur nous hyperboles, épithètes, comparaisons et intertextes. C'est principalement dans le dosage toujours différent de ces moyens que se manifeste l'individualité d'un auteur. De même, l'intensité de la voix du narrateur dans le texte est une question de choix et de proportion, choix et proportion des procédés mis en oeuvre pour inscrire dans le récit les circonstances de sa réception, en même temps que le rôle du narrateur vivant, présent devant le public. Dans *La Vengeance*, l'esquisse de cette conjoncture se réduit aux traits les plus nécessaires, tandis que, dans *Meraugis*, roman du même auteur, le narrateur fait constamment entendre sa voix et s'adresse souvent au narrataire. Mais cet effacement relatif du narrateur de *La Vengeance* n'est vrai que par rapport à un narrateur omniprésent; il y a des récits dans lesquels le narrateur est encore plus discret, comme dans *Le Chevalier aux deux épées*. De quelque côté que l'on aborde l'auteur médiéval, concret ou implicite, on ne saurait l'interpréter que lié au narrateur et à travers un ensemble de conventions poétiques et rhétoriques. Les traits particuliers de chaque image ne se précisent vraiment que comparés à d'autres images et en relation avec cet ensemble de conventions. Dans ce domaine d'auteur, tout est dans les menus détails, telle variante d'un motif traditionnel, telle actualisation originale d'un procédé ancien ou d'un lieu commun, telle combinaison inattendue des moyens constituant le fonds commun du métier. Car, pour ce qui est des stratégies de persuasion et d'authentification, on constate une remarquable unité, quelques grands arguments se retrouvant à peu près tels quels dans la majorité des romans en vers, comme j'espère l'avoir démontré.

Une autre caractéristique existe encore qui relie entre eux nos textes en vers: la prise en charge de la narration par un „je" accentué du narrateur, souvent difficile à séparer du „je" de l'auteur. Mais si l'auteur du roman en vers semble tenir à cautionner son récit par une voix personnelle, ce n'est pas là pour autant un signe de la subjectivité dans le sens moderne: rien de moins subjectif que cette tendance, générale chez nos auteurs, à affirmer la présence du narrateur, inscrite en fait dans tous les modèles. Que cet aspect soit fondamental dans la narration en vers, cela peut s'expliquer par différentes raisons, les effets, par exemple, de la diffusion orale et du lyrisme véhiculé par la forme versifiée doivent être pris en compte. Mais j'explique, pour ma part, ce phénomène avant tout par le fait que chaque auteur de roman en vers fonde essentiellement la justification de l'écriture romanesque sur ce qu'il possède en propre: des expériences à partager, des connaissances dignes d'être transmises, des convictions morales et, surtout, cette compétence toute particulière qui est le savoir-faire poétique.

Deuxième partie

ROMAN EN PROSE

Dans mes investigations sur les images d'auteur dans le roman en prose du XIII^e siècle, j'ai adopté à peu près la même démarche que pour le roman en vers, à cette différence près que, le corpus des romans en prose présentant moins de diversité, j'ai pu accorder plus d'attention aux différents romans, pris séparément. Si le point de départ de l'analyse est constitué par deux romans en vers, c'est que ceux-ci sont incontestablement à la source de deux grands cycles romanesques en prose: la trilogie attribuée à Robert de Boron et le cycle des *Sept Sages de Rome*, soit la moitié du corpus. Et comme toute question relative à l'auteur du roman, qu'il soit en vers ou en prose, trouve son origine dans le caractère problématique de la référence, on cherchera avant tout à savoir, comme dans le précédent chapitre, quelles sont les attitudes que, dans le roman en prose, les auteurs prennent vis-à-vis de la fictionnalité de leur sujet et par quels arguments ils essaient de légitimer leur écriture. La confusion ou la séparation de l'auteur implicite et du narrateur continuera de colorer tous les problèmes soulevés.

I. Robert de Boron

Le Roman de l'Estoire dou Graal de Robert de Boron a donné lieu à une adaptation en prose, mais la critique moderne discute depuis longtemps les liens de *Perceval*, troisième partie de la trilogie, avec l'oeuvre de Robert, étant donné que de la version versifiée, il ne subsiste plus que *Joseph* et un fragment de *Merlin*. Pour ma part, je fais d'autant plus mienne l'opinion d'Alexandre Micha que ses arguments confortent ma conviction quant à l'importance des modèles narratifs au détriment des hypothétiques originaux ou architextes dans la naissance des romans. Voici la conclusion d'A. Micha:

Ce qui est certain, c'est que le *plan* est de Robert et que, si ce troisième volet a été exécuté par un continuateur, celui-ci n'a gravement trahi ni les perspectives, ni la pensée de l'architecte.¹⁴⁰

On est donc tout à fait fondé à traiter le roman en vers de Robert comme un texte de référence pour toute la trilogie, en attendant que l'analyse des détails fasse apparaître des traits différentiels dans les images d'auteur respectives des trois parties du cycle.

A regarder de plus près l'auteur nommé Robert de Boron et les stratégies dont il use pour authentifier son histoire et son discours, ce qui surprend dès les premiers vers, si nous les lisons à la lumière des conclusions du précédent chapitre, c'est que le roman commence sans prologue, *in medias res*, sans prétextant un savoir à partager, un enseignement à transmettre. Et pourtant, le récit entier justifierait le recours à de pareils arguments, car il communique ce qui est considéré à l'époque comme l'enseignement

140. A. MICHA (1980), p. 25.

par excellence. C'est précisément ce qui explique par ailleurs l'absence de l'appareil rhétorique de l'exorde, le sujet trouvant sa justification tout seul:

Savoir doivent tout pecheur,
Et li petit et li meneur,
Que devant ce que Jhesus Criz
Venist en terre, par les diz
Fist des prophetes anuncier
Sa venue en terre, (1-6)

La suite, l'épilogue compris, ne contient pas non plus de discours de narrateur qui fasse usage de quelque argument de justification ou d'authentification. Ce n'est pas que la voix du narrateur ne s'entende pas du tout, mais il n'y a qu'un seul endroit qu'on puisse classer dans cette catégorie de discours, vers la fin du roman où le nom de l'auteur apparaît pour la première fois:

Meistres ROBERS dist, DE BOURON,
Se il voloit dire par non
Tout ce qu'en cest livre afferroit,
Presqu'a cent doubles doubleroit.
Meis qui cest peu pourra avoir,
Certainnement pourra savoir,
Que, s'il y vient de cuer entendre,
Assez de bien y porra prendre,
Ces choses que Joseph aprist
A sen neveu et qu'il li dist. (3155-64)

Un bien pauvre butin comparé à ce que nous avons vu dans les autres romans en vers! Il faut donc interroger autrement le texte. Une autre voie d'approche s'offre grâce à quelques caractéristiques de la fiction même. Le récit des événements suit un rythme régulier à partir de l'épisode de la prison. Tour à tour Jésus, son messenger ou la voix du Saint Esprit donnent des ordres à Joseph, lui prescrivent un certain comportement, tout en continuant de lui dispenser un enseignement, Joseph, lui, accomplissant respectueusement toutes les prescriptions. Ce rapport entre l'ordre divin et son accomplissement par Joseph est mis en relief par le narrateur:

Joseph fist le commandement
Nostre Seigneur tout pleinnement, (2555-56)
Ainsi Joseph trestout fait ha
Ce que la vouiz li commanda. (3407-08)

Dans la version en prose, cette conformité de l'action avec le plan divin est également soulignée:

... et Joseph fist çou que nostre Sire li ot commandé. (p. 55)
Ensi com la vois l'ot commandé et Joseph le fist,... (p. 59)
Ensi le fist Joseph com li mesages Jhesucrist li ot commandé. (p. 69)

Lorsque le moindre écart se produit dans la succession des événements par rapport à l'ordre donné par la Voix (Petrus retenu trois jours encore par ses compagnons quand

il devrait partir), le messager céleste arrive sans tarder pour que nous apprenions avec Joseph que cet écart était voulu:

Nostres Sires, qui tout savoit
Comment la chose aler devoit,
A Joseph son angle envoia, (3289-91)

— cet ange expliquant à Joseph que Petrus était absolument obligé de rester pour devenir le témoin du passage du Graal, de la garde de Joseph à celle de Bron.¹⁴¹ La version en prose est ici plus concise et plus claire:

„...Il te covient que tu faces la volenté Jhesucrist, et retrai l'amor de toi et de lui a Petrus, et Petrus s'en doit aler. Et ses tu por qui li talens vos vint a tous ensamble por quoi vous le retenistes lui? Nostre Sire le voloit ensi,...” (p. 68)

Le plan est donc conçu, la structure du récit déterminée par l'instance divine en fonction évidemment de l'enseignement divin. L'ordre de répandre le message, l'autorisation de raconter viennent de la même instance, Jésus disant à Joseph:

Et a touz ceus qui ce sarunt
Parfeitement le conterunt,
Et pleissance et grace averunt
Cil qui au siecle bien ferunt. (3045-48)

Les paroles de Jésus en prose:

„... et a tous cels qui saront raconter nos paroles doins jou
grasse plaisant au siecle.” (p. 64)¹⁴²

En dernière analyse, le contenu de la fiction, c'est le processus même de la transmission d'un message, de la mise en récit, de la production textuelle: en un mot, une démarche d'auteur. Dans l'épilogue, Robert se nomme pour la deuxième fois, en exposant le plan d'une série de récits, le projet d'un cycle du Graal. Interprété dans la perspective des paroles citées de Jésus, l'épilogue met sous la protection divine tous les récits futurs de Robert, l'histoire qu'il termine servant avant tout à désigner la source de sa compétence et de la permission de s'en servir. Il serait difficile d'inventer, dans le contexte culturel donné, une stratégie plus efficace que celle de Robert pour imposer la fiction à la fois comme ce qui eut lieu et comme une révélation. Dès ce roman, l'idée d'un auteur inspiré, autorisé par l'instance suprême, avait été suggérée à ceux qui allaient mettre en prose les aventures du Graal. En fin de compte, *Joseph* est une sorte de métaphore, celle de l'auteur et de la création narrative. „L'AUTEUR” tout en majuscules, Celui donc à qui tout se ramène: actes, paroles, Histoire. Et la création narrative n'est que reproduction, répétition, imitation. C'est du moins ce qui émane de la structure „événementielle” du récit, une conception de l'activité narrative en parfaite conformité avec les idées maîtresses de l'époque, en ce sens encore que la recherche de la signification authentique des mots et celle de l'essence des choses étaient principalement conçues comme le rétablissement d'une chaîne généalogique, la remontée de cette chaîne jusqu'au Verbe.¹⁴³ Mais ce n'est pas seulement cet auteur sans

141. *Joseph* en vers, 3292-3309

142. Voir encore: v. 3403-06, *Joseph* en prose, p. 69

143. A ce sujet, voir l'ouvrage de synthèse, très richement documenté de H. BLOCH

épithète qui est impliqué dans notre texte, car celui-ci contient également une image créée de procédés narratifs habituels: nom, titre, intertexte, discours de narrateur. Et cet auteur implicite, qui se résume sous le nom de Robert, ne se contente pas de la stratégie d'authentification décrite, mais cherche à augmenter son prestige et sa véridicité, en utilisant les procédés bien connus des autres romans en vers. Quoique vaguement, il esquisse, au-delà de la généalogie de la parole originelle au sens métaphysique, une généalogie des textes, pour essayer d'en situer le premier au plus près de la source divine: Joseph, en confiant la garde du Graal à Bron, son beau-frère, lui transmet l'enseignement reçu de Jésus même dans la prison:

Et quant ces choses li eut dites,
Si li baillâ après *escrites*. (3417-18)¹⁴⁴

A un autre endroit, le narrateur désigne sa source:

Ge n'ose conter ne retenir,
Ne je ne le pourroie feire,
Neis se je feire le voloie,
Se je le grant livre n'avoie
Ou les estoires sunt escrites,
Par les granz clers feites et dites.
La sunt li grant secré escrit
Qu'en numme le Graal et dit. (929-936)

Si les liens entre l'écrit remis par Joseph à Bron et le grand livre rédigé par les grands clercs ne sont qu'hypothétiques, l'ascendance prestigieuse du récit de Robert n'en est pas moins indiquée. Dans la version en prose, le passage se retrouve un peu transformé, la référence aux grands clercs supprimée. Aussi, malgré l'ambiguïté qui demeure, le „haut livre” peut-il se rapporter à l'écrit de Joseph:

Lors aprent Jhesucris tes paroles a Joseph que je ne vous os dire ne retraire
— ne ne poroie, si je le voloie faire, se je n'avoie le haut livre u eles sont
escrites: et çou est li creans del grant sacre del Graal. (p. 30)

Une autre différence à signaler entre les deux versions: l'auteur du roman en prose éprouve le besoin d'expliquer pourquoi l'histoire de Joseph et du Graal n'est pas relatée par les Évangélistes. Attribuer à Jésus des actes et des paroles qui ne figurent pas dans la tradition sacrée pourrait éveiller en effet la méfiance.

Tout ensi remest Joseph en la prison, ne d'iceste prison ne parolent pas li
apostre ne cil qui establirent les escitures, car il n'en seurent rien (...) il ne
misent onques rien en escrit se cose non qu'il eüssent veüe u oïe, et il n'i
volrent rien de ce metre, car il ne l'orent veü ne oï, si n'en volrent pas metre
le siecle en doutance de la foi, ne drois ne'estoit. (p. 31-32)

Pour revenir au roman en vers et au problème de l'image d'auteur, on notera tout d'abord que le nom d'auteur est mis dans un contexte qui prolonge l'incertitude quant à son identification avec le „je” du narrateur, comme c'est le cas dans la plupart des romans en vers. Si la phrase ayant pour sujet le nom de Robert est à la troisième personne

144. Dans la version en prose: ... et iceles paroles aprist il au Rice Pesceor en tel maniere qu'il les avoit escrites, si li mostra l'escrit premierement. (p. 70)

dans les deux occurrences, le projet littéraire (oeuvres à écrire et leur ordre) de l'épilogue est exposé à la première personne. C'est bien l'auteur implicite qui parle ici et non pas le narrateur relevant de la fiction. Une dédicace et une brève évocation des circonstances de la réception du récit donnent du relief au nom propre. Détail significatif: l'auteur qui est censé être un simple porteur de message divin, ne manque ni de fierté ni de conscience professionnelle, puisqu'il se vante d'être le premier à raconter l'histoire du Graal:

Unques reiteite esté n'avoit
La grant ESTOIRE DOU GRAAL
Par nul homme qui fust mortal. (3492-94)

Au terme de la longue exposition, plutôt obscure du reste, de ses projets, il se présente comme le dépositaire privilégié d'un vaste ensemble d'histoires vraies et de la plus haute signification. Que la composition, ce qui lui revient en propre dans l'oeuvre, ait de l'importance, il l'affirme lui-même dans les derniers vers où, après avoir parlé de la répartition de sa matière entre différents récits, il s'explique en ces termes:

Meis se je or les leisse a tant,
Je ne sai homme si sachant
Qui ne quit que soient perdues
Ne qu'eles serunt divenues
Ne en quele senefiance
J'en avoie fait dessevrance. (3509-14)

Ajoutons encore que, tout au long du récit, l'histoire nous est communiquée par un narrateur qui se signale par l'utilisation fréquente de la première personne et par de nombreux discours explicatifs, évaluatifs et émotifs.¹⁴⁵

Les principaux traits de cette image passent tels quels dans la version en prose, à la différence de certains éléments de moindre importance. On voit disparaître non seulement la dédicace, ce qui est bien naturel, mais aussi le nom de l'auteur qui ne figure plus dans aucun des manuscrits de la version en prose. Sur ce point, cependant, on doit faire preuve d'une grande prudence et se garder de conclure hâtivement, étant donné l'extrême complexité de la formation du cycle et le destin, mouvementé, des manuscrits. On évitera donc d'attribuer trop d'importance à la suppression du nom de Robert dans l'épilogue, et cela d'autant plus que, dans les deux manuscrits qui conservent la trilogie complète, le nom disparaît totalement et non pas seulement de la fin de *Joseph*.¹⁴⁶ Tout au plus pourrait-on noter un accroissement de la distance entre le „je” du narrateur et le nom propre, ce dernier devenant de plus en plus une espèce d'emblème. Pour ce qui

145. Voici quelques-uns de ces discours: *Joseph*, 11: A icel tens que je vous conte 94-95: Bien os dire, si con moi semble, / Cil troi sunt une seule chose, 89: Entendez en quantes menieres 2374: Et si vous conterei comment: 2678: Pour la reison que j'ai conté. 3272-74: Meis or d'eus vous leirei ici, / Que je n'en vueil or plus paller, / Se m'i couvenra retourner. 526: Quant ce virent li chien puant 1060: Li Juif, qui sunt de pute eire, 1849-50: Dou despit, de la vilenie / Qu'il li firent, Diex les maudie! 1111-12: Li pelerins est la venuz, / Qui ne fu fous ne esperdüz;

146. Modène, Biblioteca Estense, E. 39. (deuxième moitié du XIII^e siècle), B.N. Nouv. Acquis. 4166, ancien ms. Didot (daté de 1301). Sur les différents manuscrits, voir A. MICHA (1980) et l'introduction du même auteur à son édition de *Merlin*.

est de la fin de *Joseph* dans le manuscrit de Modène, à la place du nom propre apparaît „le conte”, mais le rôle de l'architecte continue d'être assumé par un „je”:

Et ensi remest Joseph et fina en le terre et el país u il fu nes. Et or dist après li contes que (...) Toutes ces quatre parties covient asambler. Jou rasamblerai toutes ces quatre parties en une seule ensi par raison com je les ai traites d'une seule partie. (p. 70)

A tout prendre, les différences entre les deux versions ne touchent pas à l'essentiel de l'image d'auteur, le travail de la mise en prose n'a pas changé l'attitude narrative inscrite dans le texte en vers de Robert. L'auteur de *Joseph en prose* reconnaît la paternité du récit, revendique la responsabilité de la création et le fait avec une pointe d'orgueil comme en témoigne le passage où il parle du silence des apôtres sur la prison de Joseph: c'est que reprendre le travail d'écriture et de commémoration là où les apôtres l'ont abandonné, c'est de se ranger en quelque sorte dans leur lignée.

On ne possède qu'un fragment de 504 vers de la deuxième partie du cycle de Robert, et c'est trop peu pour risquer une reconstitution de son image d'auteur, même si j'accepte ou, plutôt, parce que j'accepte la conclusion qu'A. Micha donne au terme de sa comparaison de ce fragment avec la version en prose:

Le résultat de ce travail du traducteur est en fin de compte d'offrir un texte qui ne trahit pas véritablement Robert de Boron dans son esprit, mais qui à la lettre n'est pas d'une absolue fidélité. Le prosateur écourte, son goût est plus timide, son souci de pittoresque moins grand. Les procédés ici mis en oeuvre sont identiques à ceux qui ont été constatés dans la translation de *Joseph*: abrégements, atténuations, pas d'écart sérieux, mais la copie est moins vigoureuse que l'original et sans porter atteinte au contenu de l'oeuvre, elle en estompe un peu les contours.¹⁴⁷

On a donc perdu de vue précisément ces menus détails qui serviraient d'arguments à nos distinctions, à nos différenciations, comme c'était le cas dans l'analyse parallèle des deux *Joseph*. En considérant sous un autre aspect la conclusion d'A. Micha, on est en droit de supposer que les changements apportés au texte par le traducteur n'ont pas plus déformé l'image d'auteur dans *Merlin* que dans *Joseph*. Il va donc de soi qu'on ne tiendra pas compte par la suite de l'image d'auteur en somme hypothétique du *Merlin* en vers.

Dans *Merlin*, la chaîne autorisation – authentification – justification n'est pas si facile à suivre ou à rétablir que dans *Joseph*. D'ailleurs, si l'on veut à tout prix recourir à des images, au lieu de chaîne, celle d'emboîtement ou de cercles concentriques conviendrait mieux à la description du phénomène. De prime abord, on dirait que le cercle extérieur – le texte de *Merlin* dans sa totalité – est investi par un auteur qui s'attribue – du moins dans le manuscrit 747 de la B.N. – le nom de Robert de Boron.¹⁴⁸ Le cercle intérieur renferme la fiction avec le narrateur qui nous relate la naissance et la vie de Merlin, dont l'une des activités régulières consiste à fabriquer un livre avec Blaise. Or, c'est ce livre-là qui est la source dont se nourrit le récit de Robert, la preuve en étant fournie par les dialogues entre Merlin et Blaise, ainsi que par les références du narrateur à son modèle. Il faut donc tracer un troisième cercle qui engloberait les deux précédents, celui du livre de Merlin-Blaise, générateur du récit.

147. A. MICHA (1980), p. 70

148. Voir l'édition de *Merlin* par A. Micha, p. 71 et pp. 290–291

Et pour que notre tâche qui consiste à définir et à décrire les différentes instances du roman, soit encore plus compliquée, le narrateur dit „je”, tout comme l’auteur à la fin du texte: „Et je Robert de Borron qui cest livre retrais ...” (p. 290), cet auteur qui nous confie, comme à la fin de *Joseph*, le plan qu’il compte suivre dans la future narration de sa vaste matière. Inutile de dire qu’il y avait quelque part une conscience créatrice qui inventait tout ce jeu complexe de livre, d’auteur et de narrateur, auteur implicite ou abstrait dont nous ne savons qu’une chose avec certitude, c’est qu’il est fortement préoccupé, voire fasciné par son métier, d’où le caractère spéculaire de son récit. *Merlin* est le roman du roman médiéval, du roman en prose, ajouterais-je volontiers, bien que l’original soit en vers. L’auteur y brosse un autoportrait plus grand que nature, il en brosse même deux, avec Blaise dont la figure est plus intimement liée aux réalités médiévales de la création romanesque.

Mais revenons à notre texte. La deuxième partie du cycle suit le modèle donné par la première, en ce sens que les événements racontés au début du roman sont déterminés par une instance surnaturelle, mais, cette fois-ci, c’est l’aspect maléfique de la transcendance qui entre en jeu: les maîtres de l’enfer décident de contrecarrer l’oeuvre de la Rédemption. La force qui fait échouer ce projet est également surnaturelle, l’action terrestre n’étant que la réalisation d’un scénario élaboré par l’enfer et le ciel. Merlin, fils d’un incubé et d’une pieuse jeune fille représentera en sa personne et par ses facultés les deux faces de la transcendance et gardera de ce fait, même chez Robert¹⁴⁹, quelque chose d’inquiétant. Ce qui importe dans sa figure pour notre propos, c’est qu’il possède le don de connaître et le passé (don du diable) et l’avenir (don de Dieu). Il est donc au courant du plan divin, il en entrevoit le sens. Et il agit en conséquence: durant plusieurs générations, il contribue à façonner le monde arthurien, prévoit jusqu’aux moindres détails ce qui est nécessaire à la réalisation de ce plan, en prenant au besoin une part active dans les événements (p. ex: les épisodes de Stonehenge et de la conception d’Arthur). Conformément à ce plan, Merlin prédit d’abord, puis suscite et explique les événements qui font la matière du récit que nous lisons. Aucun doute n’est permis sur la véracité d’un tel récit. Le processus de l’authentification est donc pareil à celui que nous avons découvert dans *Joseph*, à cette différence près que, dans *Merlin*, une figure médiatrice est introduite entre la volonté divine et les acteurs humains. Merlin, c’est la figure d’auteur par excellence, auteur des événements, de toute une histoire, d’Arthur même qui, sans son intervention d’enchanteur, ne serait pas né. Merlin connaît le passé et prévoit l’avenir, est capable de changer de figure comme de changer celle des autres, sait tout et peut tout. Il est libre, du moins par rapport aux autres personnages. Démiurge et Protée à la fois, personnage à la mesure d’inavouables ambitions, cachées tant bien que mal par une rhétorique de modestie et par différentes stratégies de justification, Merlin apparaît devant nous non seulement comme le traducteur du Destin, mais aussi comme quelqu’un qui, tout en oeuvrant pour l’accomplissement du Destin, se soucie de le commémorer, d’en éclairer le sens, de le fixer par l’écriture. Mais cette dernière activité est partagée, Merlin y associant très étroitement Blaise qui, à son tour, peut être pris pour la figure du narrateur et du scribe, du moins en première lecture.

Examinons de plus près cette activité productrice de texte. Merlin confie à Blaise le projet du livre:

149. Et pourtant, c’est chez lui que la carrière et la personnalité de Merlin sont présentées de façon à inspirer confiance. Sur la tradition formée autour de Merlin, voir F. DUBOST, II, pp. 711-751

„Mais croi ce que je te dirai de la foi et de la creance et je te dirai tel chose que nus hom, fors Dieu et moi, ne te porroit dire. Si en fai un livre, et maintes genz qui ce livre orront en seront meillor et se garderont plus de pechier: si feras aumones et metras t'ovre en bien.”¹⁵⁰

L'effet escompté du travail de Blaise, c'est le perfectionnement moral de ceux qui liront son livre, argument bien connu de nos romans en vers, renforcé ici du fait qu'il est invoqué par Merlin et non par celui qui travaillera effectivement au livre. En effet, le livre est de Blaise et, à plusieurs reprises, il est reconnu comme tel par Merlin:

„... et toz jorz mais sera ta poine et *ton livre* retrait et volentiers oïz en toz leus. Mais il ne sera pas en auctorité, por ce que tu n'ies pas ne ne puez estre des apostoles, car li apostole ne mistrent riens en escrit de Nostre Seingnor qu'il n'eussent veu et oï et tu n'i mez rien que tu en aies veu ne oï, se ce non que je te retrai.”¹⁵¹

C'est toujours Merlin qui parle à Blaise:

„Et la (en Northumberland) converseras et je irai a toi et te dirai les choses qui t'avront mestier au livre faire que tu faiz; et bien te doiz travaillier, quar tu en avras molt bon louier. Et sez tu quel? Je t'enseignerai quel loier tu en avras: a ta vie acomplissement de ton cuer et après la fin joie pardurable. Et t'oeuvre sera toz jorz mais, tant com le siecle durra, retraite et volentiers oïe. (...) Et tu t'en iras la ou je t'ai dit et je irai souvent a toi et te dirai iceles choses que je voudrai que tu mestes en *ton livre*. Et saiches que *tes livres* sera encores molt amez et molt prisiez de maintes genz qui ja ne l'avront veu; (...) Et quant tu avras ce tout accompli et lor vies retraites, si avras deservi la grace qui cil ont qui sont en la compoignie dou vaissel que l'en apele Graal. (...) – et tu seras alez de cest siecle et morz, si avra non toz jorz mais, tant com li mondes durera, *tes livres* li LIVRES DOU GRAAL et sera molt volentiers oïz, qu'il avra poi chose faite et dite en nul leu qui bonne soit ne profitable dont il n'ait aucune partie.”¹⁵²

mais laissons parler le narrateur aussi:

Merlins s'en ala en Norhumbellande a son mestre Blaises por raconter toutes ces choses et autres choses *por baillier matiere a son livre faire*.¹⁵³

Si j'ai aussi longuement reproduit ces passages concernant la relation Merlin-Blaise-le livre, c'est, d'une part, pour la commodité du lecteur, d'autre part, parce que, mis côte à côte, ils nous permettent une série de constatations. Le livre nous est principalement présenté comme le résultat du travail et de la peine de Blaise, il lui appartient sans conteste. Il aura droit à des récompenses de tout ordre. Ce qui nous donne cependant à réfléchir, toujours à la lumière de nos analyses du roman en vers, c'est que ces récompenses sont promises par celui qui commande le livre et en fournit la matière. Et comme il participe en quelque sorte du sacré, la commande et la promesse de récompense arrivent à l'adresse de Blaise d'une bien haute instance. Dans le roman

150. Nos citations viennent de l'édition d'A. Micha, p. 72 pour ce passage, parce que le nom de Robert y apparaît, alors qu'il ne figure pas dans le ms. de Modène.

151. éd. d'A. Micha, p. 75

152. éd. d'A. Micha, pp. 99–101

153. éd. d'A. Micha, p. 163

en vers, c'est l'auteur lui-même qui, de préférence dans le prologue, revendique toutes ces récompenses ou, plutôt, se les promet plus ou moins ouvertement: longue postérité, renommée, bonne conscience d'avoir accompli un acte louable, tout en mettant par là en relief l'utilité du travail poétique. Dans *Merlin*, tous ces arguments, qui sont au fond des arguments de justification, gagnent en importance pour avoir été émis par un autre que l'auteur. En plus, Blaise aura mérité, une fois son oeuvre accomplie, la grâce que dispense le Graal, sans parler de la „joie pardurable" après sa mort. Un jugement venant d'En-Haut qualifie ainsi l'activité de Blaise, en conférant à cette démarche stratégique bien connue, à peine modifiée une plus grande efficacité.

Comment définir au juste le travail de Blaise, comment circonscrire sa sphère d'activité? A y regarder de plus près, celle-ci semble coïncider avec ce que les auteurs de roman en vers s'attribuent: le sens et le savoir venant de Dieu, la matière elle-même d'une tradition écrite ou orale, reste la mise en forme de la matière, la mise en oeuvre des connaissances spécifiques, bref, la compétence poétique. C'est exactement le cas de Blaise. Il est désigné pour cette tâche en sa qualité de clerc: „Cil Blaises estoit molt bons clers et molt sotilz et prestres" (p. 71). La matière à traiter et la commande viennent de Merlin, nos citations le prouvent. Ce qu'il met comme du sien propre dans cette entreprise, c'est bien son savoir-faire. Cette „distribution des rôles" se retrouve, de façon diffuse, dans la majorité de nos romans en vers, mais il faut un travail d'interprétation, nous l'avons vu, pour qu'on puisse l'entrevoir. Dans *Merlin*, les différents éléments de la création romanesque se muent en personnages de roman, le processus de cette création est représenté et rien qu'en incrustant un récit du récit dans le texte, Robert dessine sous nos yeux, à partir de ces éléments hérités, une nouvelle image d'auteur. Blaise est comme un chroniqueur, vivant à l'écart des agitations du siècle, recueillant et reproduisant fidèlement les témoignages de ceux qui vivent dans le monde, qui assistent ou participent aux événements dont la mémoire est digne d'être perpétuée. A propos de Merlin, on a parlé d'autoportrait; on devrait désormais parler d'un double autoportrait de l'auteur, Merlin et Blaise représentant ensemble la totalité des aspects de notre problématique d'auteur. Les paroles de Merlin éclairent encore le travail de Blaise par une comparaison: l'oeuvre produite par Blaise n'aura pas l'autorité de celle des apôtres, car ceux-ci ont été les témoins oculaires de tout ce qu'ils rapportaient, alors que Blaise travaille d'après les récits de Merlin. Cette observation se trouve déjà dans *Joseph*, mais seulement dans sa version en prose et exposée par le narrateur. La référence de Merlin aux apôtres nous est précieuse dans la mesure où elle touche au point névralgique de la relation qu'entretiennent les écrivains de langue vernaculaire avec leur propre activité que, sur le plan de la vérité et de l'authenticité, ils rapportent toujours, de façon consciente ou inconsciente, à cette écriture par excellence qu'est l'Ecriture Sainte. Ce malaise latent reçoit dans *Merlin* à la fois une claire formulation et un certain apaisement, Blaise étant rassuré – et l'auditoire avec lui – de l'utilité de ses efforts, du caractère édifiant de son livre. S'il ne lui est pas possible d'atteindre au prestige des apôtres, il aura au moins celui des chroniqueurs. La source du livre de Robert, c'est le livre dont la rédaction est représentée parallèlement aux événements qu'il commémore, c'est ce que le narrateur affirme à plusieurs reprises:

Einsis s'acointa Merlins a Pandragon et prist congié a lui, si s'en ala a son maistre Blaise et li dist toutes cez choses. Et cil les mist en escrit et par lui le savons nos encore.¹⁵⁴

154. Voir encore éd. d'A. Micha, pp. 190, 235, 264–265 et éd. de B. Cerquiglini (ms. de Modène), pp. 133, 140–141

Mais dans les dialogues entre Merlin et Blaise, il est question d'autres livres encore, comme celui auquel on joindra le livre de Blaise pour en faire un seul livre:

„Et quant li dui livre seront assamblé, s'en i avra .I. biau, et li dui seront une meisme chose, fors tant que je ne puis pas dire ne retraire, ne droiz n'est, les privees paroles de Joseph et de Jhesu Crist." Einsi dist mes sires Roberz de Borron qui cest conte retraits que il se redouble, et einsi le dita Mellins, que il ne pot savoir le conte dou Graal.¹⁵⁵

Le „conte du Graal" doit renvoyer non seulement à *Joseph*, mais aussi au récit de l'accomplissement des choses prédites par la Voix dans *Joseph* d'une part, par Merlin d'autre part. C'est l'„architecte" qui parle ici, d'abord par la bouche de Merlin, puis par celle du narrateur et, à la fin du récit, il expose de nouveau son plan de continuation. A en croire le manuscrit „Didot" et celui de Modène, ce plan a été exécuté. L'autre livre dont il est question entre Merlin et Blaise, *Les Prophecies de Merlin*, est un ouvrage qui n'appartient pas à l'oeuvre attribué à Robert, sa mention constitue donc un fait d'intertextualité.¹⁵⁶ En décrivant la genèse de ce livre connu, Robert ne fait qu'ajouter une „pièce à conviction" de plus à son „dossier" pour imposer son récit comme véridique. Nous avons donc affaire à un auteur qui, avec son air de vouloir s'effacer devant toutes les autorités, se montre néanmoins très soucieux de construire une image de lui-même, tout en confiant à ses personnages, à Merlin avant tout, une partie considérable de ses fonctions (explications, anticipations, interprétations). La voix du narrateur ne se dépersonnalise pas tout à fait pour autant. Le recours à la première personne, au discours métanarratif et au discours de narrateur (brèves explications, opinions et généralisations) est assez systématique, sans atteindre pourtant la fréquence que nous avons constatée, en général, dans le roman en vers.

Avant d'aborder la dernière pièce de la trilogie, j'examinerai, pour la clarté de l'exposé, ce que nous apporte – dans la recherche des images d'auteur – *La Suite du Merlin* (ms. Huth). *La Suite* adopte *grosso modo* la même conception que le *Merlin* de Robert. Les différences ne sont pourtant pas négligeables. Tout d'abord, Merlin et Blaise, en tant que producteurs de livre, semblent s'éclipser en faveur de l'autorité de Robert et, dans une certaine mesure, de Hélié. Ce qui n'a rien de surprenant, si l'on tient compte du fait qu'étant rédigée après la formation et la diffusion des grandes synthèses arthuriennes en prose (trilogie de Robert, *Perlesvaus*, *Lancelot-Graal*, *Tristan*)¹⁵⁷, *La Suite* s'offre au lecteur comme une „élucidation" de certaines données des textes énumérés. Le récit qui se greffe sur celui de Robert¹⁵⁸, exploite le prestige de la trilogie en inscrivant à plusieurs reprises le nom de Robert dans le texte. Merlin n'en reste pas moins le grand organisateur des événements, ses prophéties, ses révélations concernant le passé et ses interprétations constituant la charpente du récit, mais le livre qu'il produit avec Blaise cesse presque totalement de servir de référence au narrateur de *La Suite*, remplacé qu'il est dans cette fonction par celui de Robert¹⁵⁹: „... si comme Robers de

155. éd. d'A. Micha, p. 76 et éd. de B. Cerquiglini, p. 105

156. éd. de B. Cerquiglini, p. 152

157. Une bonne dizaine d'années après *La Queste* et *La Mort Artu*, cf. E. VINAVER (1970), p. 154

158. *La Suite* commence à la page 147 du 1^{er} volume de l'édition de G. Paris. „Le manuscrit ne présente, d'ailleurs, aucune division marquée à l'endroit où s'arrête le *Merlin* de Robert", dit l'éditeur (*La Suite*, I. p. XXV).

159. Voir *La Suite*, I, pp. 232–233

Borron le contera ja avant..." (p. 253). Quoique pour l'essentiel l'auteur de *La Suite* fonde sa stratégie d'authentification sur le nom et le prestige de Robert, il ne se prive pas pour autant d'autres moyens d'intervention, empruntés aux modèles diffusés par le cycle *Lancelot-Graal* ou le *Tristan en prose*, et dont le plus important est la mise en relief et la représentation de l'activité des chroniqueurs à la source même du récit que le public écoute. Connaissant assez bien le *Lancelot propre*, l'auteur fait remonter jusqu'à Merlin l'établissement de ce travail „historiographique” qui se poursuit, selon le témoignage de tout le cycle, à la cour d'Arthur. Sentant approcher sa fin, Merlin propose à Arthur de faire raconter sous serment de véridicité à ses chevaliers leurs aventures et de fixer ces récits „autobiographiques” dans les chorniques:

„...voel jou que vous dès or en avant fachiés metre en escrit toutes les aventures dont on contera en vostre court la vérité, pour chou que après nos mors sachent nostre hoir, li pauvre et li riche, les merveilles qui averront au tans le roi aventureux.” (II, p. 100)¹⁶⁰

Écoutant le conseil de Merlin, Arthur engage cinquante clercs pour tenir la chronique des aventures. Ainsi la continuité est-elle assurée dans l'activité productrice de récits „historiques”, le couple Merlin-Blaise étant relayé par les participants des événements et une légion de clercs-chroniqueurs. Un autre trait caractéristique du récit provient également du grand cycle: il s'agit de la fréquence des formules métanarratives, figurant le plus souvent aux articulations du récit, avec pour sujet „le conte”, ce terme au référent ambigu dont il est souvent bien difficile de dire s'il renvoie au récit qu'on est en train de suivre ou au récit-source.¹⁶¹ Quoi qu'il en soit, ces tournures ont un caractère impersonnel et suggèrent de ce fait quelque objectivité. Le texte de *La Suite* représente pourtant sur ce point une transition (qui n'a rien de chronologique, bien entendu!), la fréquence de ce type de construction n'arrivant pas à étouffer la voix du narrateur, que, du reste, la plupart du temps il est impossible de séparer de celle de l'auteur implicite. Assez souvent, ce narrateur dit „mon conte”, „mon livre”¹⁶², en faisant part de ses soucis professionnels: les raisons qui commandent ses choix, les procédés dont il use pour couper ou renouer les différents fils de la vaste matière arthurienne. Car il fait étalage de ses connaissances en cette matière, en recourant bien souvent aux références intertextuelles (*Lancelot propre*, *La Queste*, *La Mort Artu*, *Le Conte du Brait*, *Tristan en prose*). A ses efforts pour dominer un grand ensemble de récits et les diviser en parties équilibrées, il associe un confrère, un certain Hélié:

160. Dès avant cette scène, l'un des personnages, Balaain raconte l'une de ses aventures afin qu'elle soit sauvegardée par l'écriture: „Et sés tu”, dist li chevaliers, „por coi je t'ai ensi conté ceste aventure? Pour che que je voel que elle soit mise en escrit. Car après nos mors quant elle sera ament(i)ee a nos hoirs, elle sera moult volentiers escoutee et oie, car trop est merveilleuse, et moult sera volentiers escoutee et oie.” (II, p. 43)

161. *La Suite*, I, pp. 199, 230, 258 II, pp. 19, 48, 191, 198, 222. Au total 42 occurrences, dans le *Merlin* de Robert: 14.

162. *La Suite*, I, p. 99 (c'est encore la partie due à Robert), II, p. 172 (trois occurrences), p. 173 (deux occurrences), p. 191, p. 198. On doit encore tenir compte ici de l'utilisation fréquente des discours de narrateur à la première personne, comme des verbes „oir” et „escouter”, quand il s'agit de la réception du récit.

Mais de chose ne d'aventure qui li (Baudemagus) avenist en toute la voie ne parole mes livres, car mes sires Helyes mes compains a empris sa matiere a recorder chi et a translater encontre celle partie pour un poi alegier de ma painne, si n'est mie ceste partie dessevree de mon livre pour chou que elle n'en soit, mais pour chou que mes livres en soit miaudres et ma painne un poi allegie.

(II, p. 172)

Et il continue d'expliquer dans ce style et bien longuement que *Le Conte du Brat* – car il s'agit bien de ce récit – fait partie intégrante de sa matière, même si, pour des raisons pratiques, il en est séparé. Ailleurs, il avertit ses auditeurs de ce que la bonne et authentique version de „l'estoire dou Graal” doit contenir:

... tout li sage houte qui meteroient lour entente a oir et a escouter porroient par ceste parole savoir se elle lour seroit baillie entiere ou corrompue, et connisteroient bien combien il i faurroit.

(I, p. 280)

Une fois la lecture du roman terminée, nous avons une idée assez claire des traits saillants de l'image que l'auteur veut donner de lui-même et de son activité: Robert, secondé par le nommé Hélie, maîtrise, en possession des versions authentiques, un vaste ensemble d'histoires arthuriennes, ayant suffisamment de discernement pour les regrouper et les sélectionner, pour en déterminer l'ordre de succession convenable. L'auteur implicite de cette *Suite* tient absolument à se faire passer pour un infaillible archi-spécialiste en matière arthurienne. Pour ce qui est des procédés qu'il met en oeuvre pour prouver sa véridicité et interpréter son histoire, il les prend dans ses deux principaux modèles: l'oeuvre de Robert et le cycle *Lancelot-Graal*. Si à travers la figure de Merlin, tout comme Robert, il authentifie son récit en alléguant l'inspiration divine, la stratégie „historiographique”, empruntée au *Lancelot-Graal*, apparaît également chez lui. Sans doute la dépersonnalisation de l'énonciateur du récit se manifeste-t-elle par des formules qui font valoir „le conte”, mais ce phénomène reste secondaire, et ce qui l'emporte nettement, c'est une voix de narrateur s'adressant assez régulièrement au narrataire et lui faisant part de son projet de travail. Pour la conscience professionnelle et la prise en charge personnelle de l'énonciation, le narrateur se rapproche plutôt de Robert.

Revenons au *Perceval* de Robert. Tout comme dans *Merlin*, le livre de référence est celui-là même dont la production est représentée dans le récit. Cependant, cette représentation étant à la fois condensée et, le plus souvent, allusive, on peut supposer à bon droit que les préoccupations de l'auteur – ou plutôt celles de „l'architecte” – ont changé d'un récit à l'autre. Au lieu de figurer, à l'aide de la fiction, le processus de la création romanesque et de le mettre au coeur même du roman, l'auteur a opté pour le récit des aventures de ses créatures. Ce changement mérite notre attention, mais voyons d'abord le texte, la première référence à la source:

Mais de çou ne parole pas Crestiens de Troies ne li autre treveor qui en ont trové por faire lor rimes plaisans. Mais nos n'en disons fors tant com au conte en monte et que Merlins en fist escrire a Blaise son maistre, qui en Nortumbellande manoit et estoit si viels que a poi que il se pooit soutenir. Et veoit et savoit les aventures qui a Perceval avoient cascun jor, et les faisoit escrire Blaise por ramember as pseudomes qui volentiers l'oroient. Or saciés que nous trouvons en l'escrit que Blaise nos raconte, si com Merlins li fist escrire et metre en auctorité, que Percevaus demoura a le maison son oncle deus mois.

(p. 255)

Précisons tout d'abord que nous avons affaire à l'un des deux passages – l'autre se trouvant à la fin du roman – qui *représentent* vraiment Merlin et Blaise ensemble, vaquant à leur travail de chroniqueur. Les autres occurrences où il est question du travail de Blaise sont des indications rapides.¹⁶³ Tout juste ce qu'il faut pour bien établir les liens avec *Merlin* et cimenter la cohérence de la trilogie. Je dis bien „trilogie”, car au moment où Perceval atteint la hauteur morale et spirituelle requise pour pouvoir devenir à son tour le „rice Roi Pescheor”¹⁶⁴ et remplir le rôle de gardien du Graal, la voix du Saint Esprit se fait entendre pour déterminer la suite des événements, tout comme au début du récit elle a annoncé la colère de Dieu, dans la scène du Siège Périlleux, procédé fondamental dans *Joseph*.¹⁶⁵ Cette cohérence est encore soulignée par la fin du roman; après la disparition d'Arthur et de son monde, Merlin fait sa dernière dictée à Blaise:

Et quant tot cist afaire furent akievé, si s'en vint Merlins a Blaise et li conta ces coses tot ensi com eles furent avenues. Quant Blaíses ot fait sen escrit, si l'en aporta chiés Perceval... (p. 301)

Il ne reste plus qu'à pleurer la fin du monde arthurien et prendre congé de Merlin qui se retire dans son „esplumoir”. En fait, le roman se termine par l'évocation de l'activité commémorative de Marlin-Blaise. Il suffit de rappeler le premier passage que nous avons cité, pour constater la continuité de l'attitude narrative, déterminée par „l'architecte”: le récit se ramène à travers l'écriture de Blaise et le rôle médiateur de Merlin à un plan divin. Faute de pouvoir devenir „apostre”, le romancier se réclame d'une inspiration divine. Et pour nous mieux convaincre, il suffit de discréditer les confrères, cette démarche ayant déjà fait ses preuves dans le roman en vers. Tenir la rime pour une source de mensonge, ce n'est pas bien nouveau non plus.¹⁶⁶ Ce qui peut paraître en revanche inédit (je ne dis pas surprenant), c'est de retrouver cette accusation sous la plume d'un romancier. Notre auteur cite le nom du célèbre prédécesseur pour valoriser son propre récit, pour mettre bien en vue à la fois son souci de véracité et sa fidélité au livre de Merlin-Blaise. Rien de plus naturel de sa part que ce ralliement à l'un des griefs des auteurs sérieux de l'époque contre la littérature de distraction. Entre l'image d'auteur de *Merlin* et celle de *Perceval*, il y a, certes, un déplacement d'accents, mais aussi, pour l'essentiel, une identité de nature qui persiste.

Je vois une corrélation entre l'effacement relatif de l'image Merlin-Blaise et le renforcement de la voix du narrateur: les discours évaluatifs, interprétatifs et, surtout, communicatifs deviennent nettement plus nombreux que dans *Merlin*. Il n'est pas sans intérêt d'évoquer ici les chiffres: rien que pour le dernier type de discours, j'ai relevé 94 occurrences dans la partie *Perceval* (103 pages), alors que, dans la partie *Merlin* (120 pages), je n'en ai trouvé que 12. Pour la plupart, ce sont des formules que l'analyse de nos textes en vers a rendu familières pour nous: „mais tant vous puis je bien dire...”, „Et que vous feroie lonc conte?”, „Et por voir vos puis je bien dire...”, „Ensi com vos avés oï...”, „si com vos porés oïr”, „et saciés bien...”; surtout cette dernière tournure est

163. Merlin dit à Perceval: „Et de quele eure que tu aies le vaissel Jhesucrist en garde, je t'amenrai mon maistre qu'a escrit tes ouevres, et les moies partie, non totes.” (p. 268) Voir encore: p. 272 et p. 291

164. *Perceval*, p. 272: „...et l'en aporta ciés le maison le rice Roi Pescheor qui avoit non Percevaus, ... C'est le nom (ou la fonciton) constant qui change de personnel

165. *Perceval*, pp. 270–271

166. Voir A. MICHÉ (1980), pp. 59–63

fréquente, à tel point même que je la qualifierais d'envahissante. Si on ajoute que les opinions du narrateur impliquent assez souvent un appel aux expériences du narrataire¹⁶⁷ et sont teintées plus d'une fois des réactions émotives du narrateur¹⁶⁸, il faut bien constater que nous avons affaire à un narrateur bien présent dans son récit, soucieux de maintenir durablement la communication avec le narrataire et de faire connaître sa position morale ou affective vis-à-vis de ses personnages. A chaque page du roman se manifeste une prise en charge personnelle du récit, qu'on a pu, certes, observer chez les narrateurs des parties précédentes aussi, mais à un degré d'intensité sensiblement moins élevé. Sous ce rapport, *Perceval* est à rapprocher des narrateurs du roman en vers, plutôt que de ceux du roman arthurien en prose.

Il me reste à noter un autre écart dans l'image d'auteur de *Perceval* par rapport à celle de *Merlin*, il concerne les procédés interprétatifs du narrateur. Au reste, le changement n'est pas de taille et s'explique tout naturellement par le fait que Merlin dans cette fonction aussi devient plus effacé. D'une part, il n'a plus le monopole de l'interprétation, partagé avec d'autres personnages porte-parole (l'oncle ermite et Bron, les pénitents du Vendredi Saint)¹⁶⁹, d'autre part, le narrateur se réserve la tâche de nous éclairer sur les raisons célestes ou terrestres de certains éléments de l'histoire, ce qu'il fait non seulement en exploitant à fond le pouvoir suggestif des hyperboles et des comparaisons, mais aussi, de façon plus directe, en exposant clairement son interprétation, comme par exemple au moment où Perceval refuse de passer la nuit chez la très belle et très séduisante demoiselle du Château de l'Echiquier:

Mais Percevaus n'avoit cure de faire pecié, et Nostre Sire ne li voloit souffrir a faire. (p. 254)

Que la Providence ne préserve pas toujours Perceval de faire fausse route, le narrateur l'explique en ces termes:

Et saciés que des mervelles que il trova et de çou que il vit, et que il ne pot trover le maison son taion le rice Roi Pescheor, devint il si dervés et si fors del sens, et si en perdi sen memoire que en ces set ens ne li sovint onques de Diu, ... (p. 254)

Le rôle que le narrateur s'attribue dans l'interprétation, conjugué à l'intensité de sa présence au cours du récit, nous ferait croire à la prédominance, dans l'attitude de notre auteur, des modèles élaborés par les romans en vers. Mais nous ne devons pas perdre de vue le poids respectif des interprétations émises par les différents énonciateurs. Or, dans cette perspective, l'importance des porte-parole, Merlin compris bien sûr, est plus grande que celle des discours de narrateur et incomparablement plus grande que celle des porte-parole dans le roman en vers. Tout ce que les Voix célestes, Merlin, l'oncle

167. Voici quelques exemples: *Perceval*, 261: Et saciés que vos onques ne veïstes tornoï assanbler par si grant aramie, 282: ... si ne veïstes onques ausi grant joie faire comme... 220: ... et eüssiés ançois alé deus arpens que il seüssent qu'il fussent devenu ne que li uns seüst quel part li autres ala.

168. Pour ce type de discours, voir *Perceval*, 291: Mais miels li avenist que il les eüst andeus bolis en caudieres, car Mordrés qui ses niés estoit fist vers lui le gregnor traïson dont on oïst onques parler. 298: A Deus, com grant damage del buen justicier! 298: Deus, com grant dolor quant il le covint morir!

169. *Perceval*, pp. 226–227, 255, 270–271

ermite et Bron énoncent sur les causes et le sens des événements, non seulement se complète et se confirme mutuellement et dans son ensemble, mais aboutit effectivement à un sens cohérent. On ne saurait en dire autant des interprétations qui nous viennent de ces quelques porte-parole que nous avons rencontrés dans les romans en vers.

L'image d'auteur, telle qu'elle se dégage de la trilogie de Robert, possède une certaine unité. Ce qui, à mon sens, assure cette unité d'un bout à l'autre de la trilogie, c'est l'image de „l'architecte”, la voix narrative personnelle liée à un nom (Robert), en d'autres termes la possibilité d'identifier l'énonciateur dans un „je” qui se nomme parfois, la trilogie restant sous ce rapport tout près des modèles du roman en vers, sa forme d'origine. Mais cette unité s'explique en même temps par l'application d'une stratégie en somme nouvelle dont l'objectif est de faire admettre la véracité de l'histoire, tout en revendiquant le prestige d'une mission: l'écriture répondant au plan divin des événements et à l'ordre également divin d'en fixer la mémoire et la *senefiance*, à quoi s'ajoute le travail consciencieux du chroniqueur. Notons, pour terminer, que chacune des parties de la trilogie apporte quelques notes particulières, nettement plus nombreuses dans *Perceval* que dans les deux premières parties.

II. *Perlesvaus*

Dans *Perlesvaus*, comme dans la trilogie de Robert, l'ordre d'écrire, l'inspiration et le savoir viennent d'En-Haut. Le récit remonte – par la médiation du narrateur et de Josephes – jusqu'à la voix d'un ange, cette chaîne de transmission étant exposée dès le début du roman et confirmée à maintes reprises au cours du récit, y compris à la fin.

Li estoires du saintisme vessel que on apele Graal, o quel li precieus sans au Sauveeur fu receüz au jor qu'il fu crucefiez por le pueple rachater d'enfer: Josephes le mist en remembrance par la mencion de la voix d'un angle, por ce que la veritez fust seüe par son escrit et par son tesmoignage, (...) Li hauz livres du Graal commence o non du Pere e du Fill e du Saint Esperit. Ces trois persones sont une sustance, e cele sustance si est Dex, e du Dieu si muet li hauz contes de Graal...

(p. 23)

Josefes nos dist par l'escriture qui le nos recorde, de coi cist estoires fu traitiez de latin en romanz, que nus n'en doit estre en dotance que ces aventures avinrent a icel tans en la Grant Bretaigne, ...

(p. 363)

Ici faut li saintismes contes du Graal. Josephes, par cui il est en remembrance, done la beneïçon Nostre Seigneur a toz cex qui l'entendent et l'onneurent. Li latins de cui cist estoires fu treitiez en romanz (fu pris) en l'Isle d'Avalon en une sainte meson de religion qui siët au chief des Mares Aventureux, la o li rois Artuz e la roïne gisent, par le tesmoignage des pseudommes religieux qui la dedenz sont, qui tote l'estoire en ont, vraie des le commencement desq'en la fin.

(p. 409)

Dans ces passages, tous les éléments sont réunis à partir desquels nous pouvons reconstruire l'image d'auteur de *Perlesvaus*. Ce qui frappe, c'est d'abord la dissociation d'un auteur lointain, Josephes, de celui de la version qu'on est en train d'écouter ou de lire, simple traducteur et narrateur *en romanz*. Mais c'est aussi l'effacement du narrateur, qui atteint un tel degré qu'on serait tenté de parler, en s'inspirant de l'esprit même du récit, de son humilité devant l'histoire à transmettre. N'oublions pas qu'il nous est dit expressément que ce haut conte du Graal émane de Dieu lui-même, le narrateur ne pouvant être qu'un simple interprète de la vérité divine. Il prolonge, il renouvelle le témoignage de Josephes en traduisant le récit latin. Sous l'inspiration divine, on ne saurait écrire, bien sûr, qu'en latin et le texte ainsi produit doit être gardé dans „une sainte meson de religion”, celle même où reposent le roi Arthur et la reine: bel exemple d'authentification „métonymique” et réciproque. „Tesmoignage” – ce mot-clé de la compréhension de l'image d'auteur – qualifie toujours la mission de Josephes, mais, le traducteur-narrateur se réclamant à toute occasion de l'autorité de celui-ci, le mot désigne aussi l'attitude qu'il veut prendre aux yeux du narrataire. Dans l'épilogue, avant de quitter son public, il tient à le rassurer une fois de plus: d'une part,

le fait d'avoir écouté le *Haut Livre du Graal* peut passer pour une occupation pieuse qui lui vaudra la bénédiction divine; d'autre part, les aventures narrées ont toutes vraiment eu lieu. Mais au cours du récit même, il confirme à maintes reprises sa crédibilité par des références à sa vénérable source. Les discours de narrateur du type communicatif et métanarratif servent presque toujours ce but. D'une centaine de discours que j'ai relevés, à peine une douzaine visent exclusivement à maintenir le contact avec le narrataire: „com ge vos di" (p. 25, 28), „come vos avez oi" (p. 197, 268), etc. Pour le reste, on trouve partout les termes „conte", „estoire", „Josephes", „branche" ou „escriture", très souvent dans des locutions telles que „L'autoritez de l'escriture nos dit..." (p. 25), „Josephes tesmoigne..." (p. 222), „Josephes nos recorde por verité..." (p. 224), „Josephes nos recorde par la devine escriture..." (p. 239), „Cist hanz estoire nos tesmoigne..." (p. 269), „autorité de conte..." (p. 143), „de coi Josephes nos recorde la verité..." (p. 250), etc. Les substantifs „autorité", „verité", le verbe „tesmoigner" reviennent obsessionnellement dans ces discours. Tout est vrai dans l'histoire racontée et la *senefiance* qu'on reçoit est authentique. Qui oserait, en effet, mettre en doute la vérité de ces paroles de si haute provenance? L'auteur de *Perlesvaus* crée ainsi un narrateur à qui il confie la tâche d'esquisser la figure d'un auteur qui soit d'une autorité incontestable. Cette figure est constamment présente dans le récit sans avoir d'autre trait caractéristique que cette autorité. Mais quel qu'en soit le degré d'abstraction, on arrive tout de même à y percevoir la jonction de deux voies distinctes pour asseoir le prestige du narrateur. Inspiré par un ange, Josephes possède une connaissance du sens caché des choses, des causes et de la fin des événements, qui fait que son travail d'écriture a quelque chose de sacré et se passe de toute autre légitimation (dans le *Joseph* de Robert, ce côté sacré de l'auteur implicite est figuré, mis en récit, dans *Merlin*, il est incarné). Mais en commémorant les faits et gestes de ses contemporains mortels et en écrivant en latin, Josephes s'affirme aussi comme un clerc savant qui fait penser à Blaise ou à un chroniqueur. L'auteur de notre roman impose son récit comme la chronique d'une histoire vraie, sans renoncer pour autant à mettre en relief la parenté d'inspiration fondamentale entre sa source et le grand modèle de toute écriture. Quant au rapport de l'auteur implicite et du narrateur, ces deux instances se séparent l'une de l'autre avec clarté, sans que la distinction soit toujours parfaite. Mise à part la question de savoir si celui qui dit „je" et „nos" au cours du récit s'identifie ou non à celui qui a traduit le texte latin de Josephes, il y a quelques rares endroits où l'auteur implicite semble se manifester, pour ainsi dire, par mégarde. Car comment expliquer autrement que, dans le château de l'Enquête, Gauvain demande à un prêtre d'interpréter ses aventures et que le prêtre se réfère à Josephes pour appuyer sa crédibilité:

„Vos n'i demanderoiz ja chose dont en ne vos die la senefiance, par le tesmoignage de Josep le bon clerc et le bon hermite par cui nos le savons, et il le set par l'annonceement del Saint Esperit et de l'angle." (pp. 108-109)

„Et par ce nos fet Josephes remembrance du Chastel au Noir Hermite qui senefie enfer,..." (p. 109)

„..., si com Josep le tesmoigne, kar il nos dit por remembrance que..." (p. 109)

„La chauve damoisele senefie Fortune, ce dit Josephes,..." (p. 110)

„Sire, fait soi li prestres, ce fu molt grant joie de la senefiance de sa mort, car Josephes nos tesmoigne..." (p. 110)

Dans l'ignorance du contexte, on croirait que les passages cités font partie du prologue ou d'un autre discours de narrateur. Le personnage d'un roman dont la source est le récit de Josephes se réclame, pour authentifier son savoir, de ce même Josephes. C'est comme si un personnage historique faisait valoir l'autorité du chroniqueur qui parlera un jour de lui. Au moment où a lieu l'événement (l'une des aventures de Gauvain) dont Josephes fera *remenbrance* (le livre que nous tenons n'étant que la traduction fidèle de son récit), ce témoignage nécessairement futur fait déjà autorité, il est objet de citation pour les personnages du récit. Ici le temps est vraiment celui de la vérité éternelle. Et qui parle? A mon sens, c'est celui qui a rédigé en français l'histoire de Perlesvaus, l'auteur implicite si l'on veut, le phénomène textuel étudié mettant en quelque sorte à nu la stratégie d'authentification, de fabrication et de mémorisation d'une image d'auteur prestigieuse.

Nous venons de voir combien l'auteur de *Perlesvaus* fait d'efforts pour éviter le soupçon même de la fictionnalité de son récit. Et toute sa stratégie nous suggère qu'il possède une *vérité* dont il veut porter *tesmoignage*, une vérité à double sens: à la fois historique et révélée. Sommes-nous libres de la chercher nous-mêmes ou dirige-t-il notre entendement? Autrement dit, comment conçoit-il sa fonction interprétative? Bien que les discours de narrateur à la première personne – une soixantaine d'occurrences – soient moins nombreux que dans le *Perceval* de Robert ou dans le roman en vers, ils sont suffisamment représentés pour que la voix du narrateur s'entende tout le long du récit. La présence du narrateur se fait insistante surtout à la suite de ses explications et de ses jugements de valeur. Il arrive fréquemment qu'une explication soit rehaussée par une référence à la source, ou que de l'explication le texte glisse vers un discours appréciatif, voire vers une sorte de définition de ce qui est bon, de ce qui est mauvais. Le narrateur saisit toutes les occasions pour préciser les qualités du bon chevalier et du bon roi.¹⁷⁰ Les plus importantes de ces définitions se trouvent tout au début du roman: celles du chevalier et du roi exemplaires. Dès le départ, le narrateur veut être sûr que son narrataire ne s'égare pas parmi la multitude des personnages et des aventures, qu'il en retrouvera toujours la juste *senefiance*. Là comme ailleurs, rares sont les personnages autour desquels le narrateur laisse subsister une certaine ambiguïté: le plus souvent, quelques épithètes (bon, saint, loyal, noble, laid, noir, ennuyeux, hideux, etc.) suffisent pour aider le public à discerner du premier coup le bien et le mal. Je ne veux pas dire que ce procédé soit de règle absolue chez notre auteur, qui sait ménager, du côté du bien comme du côté du mal, des degrés, des nuances, et même des flottements entre les deux.¹⁷¹ En revenant aux deux définitions du début, nous constatons que, par leur place, elles font penser au traitement des personnages référentiels dans le *Conte du Graal*: la différence entre les deux débuts est très significative quant à l'attitude du narrateur en face de sa fonction interprétative. Chrétien, lors même qu'il fait semblant de redéfinir les personnages référentiels du roman courtois, ne fait en définitive qu'installer l'incertitude concernant les points d'ancrage de l'univers romanesque. Quant à l'auteur de *Perlesvaus*, il semble vouloir donner une réponse sans équivoque à l'interrogation implicite du récit de Chrétien – qu'il connaissait selon toute vraisemblance –, et il redéfinit pour de bon les personnages référentiels (chevalier, roi), tout en dissipant à l'avance les malentendus grâce à l'adjectif „bon”. A travers ses

170. Voir entre autres pp. 23–24, 25, 74, 197, 250, 265, 282, 367

171. Citons, à titre d'exemple, le Chevalier marié par Lancelot et son amie délaissée, l'Orgueilleuse Pucelle, les deux Demoiselles de la Tente, la Dame du Château aux Barbes, le vavasour d'Aristor.

discours explicatifs, évaluatifs, notre auteur veille donc à ce que les jugements que nous portons sur les personnages et leurs actions prennent la bonne direction tout au long de notre lecture. Tous ces discours visent à orienter l'interprétation, surtout morale, en nous proposant un système de critères dualiste. Le même système de critères moraux entre en jeu dans les interprétations que le narrateur confie à ses porte-parole. Ils sont nombreux, ils sont légion par rapport à ceux d'un Chrétien ou du roman en vers en général, même par rapport à ceux de la trilogie de Robert. Ecuyers, chevaliers, demoiselles et surtout ermites envahissent le roman pour surgir à la cour, aux carrefours de la forêt aventureuse, en colportant des nouvelles, en expliquant coutumes et événements passés, en découvrant les liens entre les phénomènes et leurs causes. Et pour le cas où ces personnages ne suffiraient pas, l'auteur a recours à des voix célestes, à des rêves, à l'apparition de la Vierge Marie.¹⁷²

Pour les besoins de l'analyse, cette catégorie de personnages demande à être systématisée un peu. Leur très grande majorité remplit en premier lieu une fonction organisatrice – ils sont donc essentiellement, selon la formule de Ph. Hamon¹⁷³, des personnages anaphoriques, et ce n'est qu'accidentellement qu'ils s'érigent en interprètes.¹⁷⁴ Et cela vaut aussi pour la plupart des ermites, contrairement à ce qu'on constate à propos des personnages semblables de *La Queste*. Les explications, les jugements qui proviennent des porte-parole contribuent, avec les discours de narrateur, à l'interprétation cohérente des rapports internes du récit et à la formation d'un niveau de significations que j'appellerai morales. Il existe une forme supérieure de *senefiance* qui nous est communiquée exclusivement par les discours de certains personnages, comme la Vierge, le Roi Pêcheur, le prêtre du Château de l'Enquête, le Roi Ermite, le maître de l'Île des Cors ou, par rêve interposé, Jandree.¹⁷⁵ Ces personnages privilégiés révèlent le sens spirituel de certaines aventures à l'intention des protagonistes qui les ont vécues. L'ensemble de ces interprétations allégoriques et anagogiques place le récit dans une perspective de transcendance et fonde l'enseignement moral du niveau précédent. Je ne citerai qu'un seul exemple pour éclairer le rapport de ces deux types d'interprétation et leur fonctionnement: la Demoiselle du Char et le Couard Chevalier participent tous les deux à l'action et se comportent, par moments, en porte-parole dont l'interprétation rend parfaitement claire et cohérente la partie du récit sur laquelle elle porte. Ce n'est que plus tard que nous nous rendons compte que, vus d'un point de vue supérieur, ils ne sont eux-mêmes que des signes, des *semblances* à interpréter. Un regard particulièrement pénétrant sait découvrir en eux les figures de la Fortune ou de la Loi détournée avant la Passion du Christ.¹⁷⁶ Si on étudie les autres aventures faisant l'objet d'une interprétation spirituelle, on aboutit aux mêmes conclusions. Il n'y a pas de lien

172. Il arrive même qu'un protagoniste (Perlesvaus, Gauvain, Lucan, Meliot de Logres) détienne pour un temps la fonction interprétative pour exprimer une vérité morale, tirer la leçon à propos de certains points précis de l'intrigue. Cf. pp. 209–210, 234, 371, 384–385.

173. Voir la note 25.

174. Ils sont trop nombreux pour qu'ils soient énumérés ici, je donne pourtant quelques exemples importants: la Demoiselle déshéritée (pp. 42–45), un chevalier à l'entrée du Château de la Joie (p. 122), la Reine des Pucelles (p. 177), le Pauvre Chevalier (p. 249) et ses deux sœurs (p. 286), la Reine au Cercle d'Or (p. 251), la Demoiselle du Château aux Barbes (p. 276).

175. *Perlesvaus*, pp. 33, 108–112, 117, 257–262, 375–377, 389–391

176. *Perlesvaus*, pp. 110–111

nécessaire entre le sens moral de l'aventure et la méditation spirituelle à laquelle l'aventure ne sert le plus souvent que de prétexte.¹⁷⁷ Ces enseignements spirituels ne sont ni systématiques ni contraignants, en ce sens qu'ils ne s'appliquent pas à chaque aventure, une bonne partie du récit échappant à leur emprise. Les paroles du Roi Ermite ou du prêtre créent comme des moments privilégiés, en nous proposant certaines images, certaines scènes du récit comme autant d'exemples à méditer, mais e'les ne transforment pas pour autant les êtres romanesques en figures allégoriques.¹⁷⁸ A cet égard, le discours du prêtre du Château de l'Enquête fournit un indice précieux:

„Sire, fait li prestres, ce nos trete en senefiance li bons hermites por la Novele Loi, en la quele li plusor ne sont pas bien connoissant, si en volt fere remembrance par essanples.”
(p. 109–110)

Rappeler par des exemples, voilà ce que veut Josephes, ou plutôt l'auteur implicite, en cédant à une aspiration que l'on connaît bien depuis les premiers romans en vers. Seulement, notre auteur ne se contente pas de faire des déclarations, mais laisse libre cours à son intention didactique, fortement accusée dans ses discours, comme dans ceux des porte-parole. Il est capable en effet de nous guider efficacement, en établissant une sorte d'équilibre entre les deux principaux procédés interprétatifs: ses propres discours et les interventions des porte-parole. Cependant, quelque fervent moraliste qu'il soit, l'auteur de *Perlesvaus* n'oublie pas qu'il est aussi romancier. Son interprétation, comme nous l'avons vu, n'a rien de trop systématique, n'a rien non plus de pesant.

177. Par exemple, l'histoire du père et de la mère de Meliot de Logres – histoire d'une jalousie effrénée avec une victime parfaitement innocente –, celle de l'enfant Meliot et l'interprétation spirituelle à laquelle elles donnent lieu dans le Château de l'Enquête, pp. 110–111.

178. Cf. TH. E. KELLY (1974), p. 92

III. *Lancelot-Graal*

Du cycle *Lancelot-Graal*, c'est *Lancelot*, *La Queste* et *La Mort Artu* que nous retiendrons ici, dans le seul but d'isoler et de décrire les images que donnent ces oeuvres romanesques de l'auteur et du narrateur. Pour commencer, une constatation fort banale: l'identité dans les trois romans de certaines données fondamentales. Chacun de ces romans se donne comme l'oeuvre de Gautier Map, en représentant, avec plus ou moins de précision, le même processus de mise en écrit, de production textuelle et la même voie de transmission pour l'Histoire arthurienne.

Dans *Lancelot*, le nom de Gautier n'apparaît qu'à la fin, dans une brève formule de clôture, qui annonce en même temps la suite:

Si fenist ici mestre Gautiers Map son livre et conmanche le Graal. (VI, 244)¹⁷⁹

C'est tout ce que le long texte de *Lancelot* nous apprend sur l'auteur, sans rien dire de ses intentions éventuelles ou des circonstances de la mise en récit. Une simple affirmation qui attribue à Gautier Map non seulement *Lancelot*, mais aussi *La Queste*, qui signalera à son tour son nom à la fin du récit, mais cette fois-ci accompagné de quelques informations essentielles:

Et quant Boorz ot contees les aventures del Seint Graal telles come il les avoit veues, si furent mises en escrit et gardees en l'almiere de Salebieres, dont MESTRE GAUTIER MAP les trest a fere son livre del Seint Graal por l'amor del roi Henri son seignor, qui fist l'estoire translater de latin en françois. Si se test a tant li contes, que plus n'en dist des AVENTURES DEL SEINT GRAAL.
(p. 279-280)

Commande, source, traduction en français de l'oeuvre latine, rien n'est négligé pour renforcer à la fois le prestige de l'auteur et l'authenticité du conte qui vient de se terminer. Car le conte tant de fois évoqué tout le long du récit est la version française de l'ouvrage de Gautier Map, le texte me paraît formel sur ce point. Si *La Mort Artu* est moins explicite à cet égard, il n'en confirme pas moins les données de *La Queste*:

Après ce que mestres Gautiers Map ot mis en escrit des *Aventures del Seint Graal* assez soufisanment si com li sembloit, si fu avis au roi Henri son seigneur que ce qu'il avoit fet ne devoit pas soufire, s'il ne ramentevoit la fin de ceus dont il avoit fet devant mention et comment cil morurent dont il avoit amenteües les proescs en son livre; et por ce commença il ceste derrienne partie. Et quant il l'ot ensemble mise, si l'apela *La Mort le Roi Artu*, (...) Si commence mestres Gautiers en tel maniere ceste derrienne partie. (p. 1)

179. Après cette phrase, en rubrique: Ci conmanche la Queste dou Graal. (VI, 244)

Le désir du dédicataire de posséder une histoire complète du monde arthurien apparaît ici comme le moteur de la création. Toute la composition (titre, division en parties) est attribuée à Gautier, avec l'idée de continuité entre les parties, le récit de Gautier étant présenté à la fin du roman (et du cycle) comme le seul authentique:

Si se test ore atant mestre Gautiers Map de l'*Estoire de Lancelot*, car bien a tout mené a fin selonc les choses qui en avindrent, et fenist ci son livre si outrement que après ce nen porroit nus riens conter qui n'en mentist de toutes choses. (p. 263)

Il s'agit bien du cycle entier, formé de trois parties (*Lancelot*, *Queste*, *Mort*), comme l'indique assez clairement le changement de titre dans cet *explicit*. L'unité de ces trois récits est fortement mise en relief par le fait de leur attribution à un même auteur, même si, d'un autre côté, le nom n'est ici qu'un emblème d'unité, d'autorité aussi, évidemment. L'emblème si l'on veut de l'Architecte qui nous dit l'essentiel de sa stratégie d'authentification: justifier son immense entreprise en l'attribuant à un personnage historique qui l'aurait écrit en latin, travaillant sur la demande d'un haut personnage. Derrière le choix de cette attribution, on reconnaît la logique de justification suivie par tant de romanciers avant notre Architecte. Ce qui distingue ce cas de tous les autres, c'est la modération de l'Architecte – ou des auteurs successifs – dans l'application de cette stratégie: dans le récit même, il ne se réfère pas une seule fois à Gautier. C'est ce qui m'a amenée à qualifier son procédé d'emblématique. L'autre trait important qui relie les images d'auteur élaborées dans les trois parties du cycle, c'est le choix qui est fait d'une autorité de caractère purement historiographique. Ce modèle, depuis toujours présent en éléments dispersés dans nos textes en vers et en prose, n'a été, à ma connaissance, nulle part ailleurs mis en oeuvre d'une façon aussi pure, aussi conséquente. Quant à la figure du chroniqueur, elle se profile déjà dans la trilogie de Robert et *Perlesvaus*, où l'inspiration divine et l'aspect par conséquent sacré de l'écriture oblitère cependant quelque peu le travail historiographique. A comparer le travail des chroniqueurs de *Lancelot* à celui de Blaise, on découvre deux différences importantes: Blaise travaille dans la solitude, personne à la cour n'est au courant de ce qui se passe dans la forêt de Northumberland et la médiation de Merlin – inspiration divine – s'interpose entre les acteurs des événements et celui qui se charge de la mise en écrit. Les chroniqueurs de *Lancelot* recueillent des récits autobiographiques, faits sous serment de vérité et en public, ce qui ne manque pas d'avoir des répercussions sur le comportement des acteurs: l'idée de devoir rendre compte en public de leurs faits et gestes et celle de léguer à la postérité leur nom lié à ces exploits, sont prises en compte par les héros au moment même où ils passent à l'action. Ce travail poursuivi à la cour d'Arthur est représenté ou du moins évoqué dans chaque partie du cycle. Quant à la coutume de tenir à la cour une chronique d'après les récits autobiographiques des chevaliers, elle est fort probablement une invention de l'auteur de *Lancelot*, même si son établissement est attribué à Merlin par l'auteur de *La Suite*. Cette attribution fut probablement facilitée par un passage de *Lancelot* dont nous apprenons que cette coutume existait déjà à l'époque d'Uterpendragon. Dans l'Ermitage aux Errants, Yvain écoute l'ermite qui lui parle de sa jeunesse passée à la cour d'Uterpendragon:

...li clerc de laienz qui metoient les aventures en escrit, ainsi com li prodome les contoient a cui eles estoient avenues,... (IV, 248)

Ainsi la continuité de la tradition est-elle éclairée et le lecteur rassuré en apprenant que, dans la stratification des époques, les récits appartenant aux couches les plus

profondes ont une source écrite aussi digne de confiance que ceux de l'époque proprement arthurienne. Le passage, trop long pour être reproduit ici, qui donne le plus d'informations sur l'activité des chroniqueurs-clerics se trouve à la fin du premier tiers du texte. Les clerics sont au nombre de quatre, désignés par leur nom. Sans leur travail, les exploits des chevaliers seraient tombés dans l'oubli. La volonté de mettre de l'ordre dans le riche ensemble des récits, d'éclairer leur composition ainsi que l'esprit qui commande celle-ci s'y manifeste également. Comme il s'agit de la mise en écrit de la quête de Lancelot par vingt chevaliers, quête achevée par Gauvain, le récit qu'on en fait constitue le conte de Gauvain, les aventures des autres participants ne formant que les branches latérales de ce conte. Mais le conte de Gauvain n'est à son tour qu'une branche de celui de Lancelot, englobé lui-même dans le conte du Graal. Chaque chevalier a sa *vita*, mais à un degré plus élevé d'élaboration, les récits particuliers s'organisent en contes d'importance croissante: au moment de terminer la lecture de l'histoire des aventures de Gauvain, on est averti que cette histoire sera incorporée dans une autre; celle de Lancelot, elle-même incorporée dans l'histoire du Graal qui intègre tout l'ensemble.¹⁸⁰ Nous avons dans ce passage une claire exposition du projet du cycle, la „conscience structurante” ayant pris la parole. Un autre passage anticipe un peu sur le travail de sauvegarde d'Arthur et des générations à venir après la disparition du monde arthurien, un passage auquel va répondre l'épilogue déjà cité de *La Queste*:

Einsinc com Lanceloz ot dites ses aventures furent eles mises en escrit, et pour ce que li fet estoient greingnor que nus de çaux de laienz, les fist li rois mestre par lui seul si que des fez et des ovres trova l'an. I. grant livre en l'aumaire le roi Artu après ce qu'il fu navrez a mort en la bataille Mordret,... (IV, 396-97)

Le pont, comme on voit, est désormais jeté entre l'activité des clerics à la cour et celle de Gautier Map. En plus des passages étudiés, on peut encore relever dans *Lancelot* sept occurrences de la représentation des chroniqueurs.¹⁸¹ Pour rappeler au lecteur l'authentique source du récit et, par là, sa véracité, le narrateur se réfère parfois à la *vita* de tel ou tel personnage, qu'il s'agisse de Lyonel:

...si comme li contes de sa vie le tesmoigne... (VIII, 132)

ou de l'origine du Pont de l'Epée:

...si com li drois contes de la Charete le devise... (I, 83)¹⁸²

180. Le ms. O, qui diffère considérablement de la majorité des ms., Perceval y figurant encore comme le héros du Graal:... et le grant conte de Lanc. couvient repairier en la fin a Perceval qui est chiés en la fin de toz les contes as autres chevaliers, et tuit sont branches de lui, por ce qu'il acheva la grant queste; et li contes Perceval meismes est une branche del haut-conte del Graal qui est chiez de tous les contes, car par le Graal se travaillent tuit li bon chevalier dont l'an parole de celui tans. (VIII, 489, note 48/b)

181. *Lancelot*, I, 1; II, 11, 255; IV, 248, 393-398; VI, 53-54, 192. La raison principale pour laquelle on tient cette chronique est également exposée dans ces passages: Toutes ces aventures fist li rois metre en escrit, por ce que li hoir après lui venissent seussent les merveilles que Lanceloz avoit fet en sa vie. (VI, 53-54)

182. Voir encore VII, 29, 38, 39, 41, 188, 243; VIII, 144, 449; I, 129, 245, 389; II, 2, 32, 198

Si ces références renvoient à la matière dans laquelle Gautier a puisé pour composer son récit, il arrive cependant qu'elles mettent allusivement en valeur le travail de la composition même, comme à propos de la vaillance de Galehaut:

Et tuit li conte qui parolent de lui s'acordent a ce qu'il estoit en totes choses li plus vaillans de tos les haus princes (...) Et si retesmoigne li livres Tardamides de Vergials, qui plus parole des proescs Galehout que nus des autres, que...
(I, 1)

On dirait un historien qui, en comparant les témoignages sur lesquels il travaille, finit par choisir celui qui convient le mieux à son sujet. A de pareils passages s'ajoutent un grand nombre d'intertextes arthuriens, ceux en particulier qui proviennent d'autres parties du cycle pour rendre manifeste, très discrètement du reste, l'esprit organisateur de l'Architecte.¹⁸³

A examiner les mêmes types de discours dans *La Queste* et *La Mort Artu*, il se trouve que la représentation de la commémoration des aventures par les clercs de la cour s'y réduit considérablement; dans *La Mort Artu*, il n'en subsiste qu'une réplique condensée, celle de la scène finale de *la Queste* au cours de laquelle le récit de Boort est consigné par les chroniqueurs.¹⁸⁴ *La Queste* contient à son tour une brève allusion à cette activité¹⁸⁵, avec à la fin du roman la scène bien connue.¹⁸⁶ Grâce à la place de cette scène, le travail des chroniqueurs reçoit un accent qu'il n'a pas dans *La Mort Artu*. En effet, après le récit des aventures du Graal, nous assistons à la scène où le témoin oculaire – et de quel crédit! –, qui est l'un des trois élus, raconte tout devant la cour, à l'intention des chroniqueurs. Le narrateur termine son récit en décrivant avec précision la filiation entre le témoignage de Boort et le récit qu'on est sur le point de terminer. Quant aux références aux récits-sources faites au cours de la narration, elles sont plutôt rares dans les deux dernières parties du cycle et elles restent dans une vague généralité.¹⁸⁷ Les intertextes susceptibles de mettre en relief le plan qui commande la construction du cycle sont assez nombreux¹⁸⁸, ce qui est d'autant plus normal que ces deux romans racontent l'achèvement des aventures de *Lancelot*, mais ces intertextes apparaissent dans des contextes qui ne contiennent aucun renvoi explicite aux parties précédentes du cycle.

En conclusion, on peut souligner l'unité fondamentale des trois parties en ce qui concerne l'image qu'elles cherchent à donner de l'auteur: celui-ci maîtrise une immense matière, a conçu un projet de composition qui est pour le moins signalé au public, sa crédibilité étant solidement assise grâce à la représentation de la fabrication continuelle des sources, ce qui lui confère une autorité d'ordre historiographique. Quelques différences de détail s'accusent pourtant entre *Lancelot* et les deux dernières parties. Du fait que les informations sur l'auteur et la source se raréfient, pour se cantonner

183. Quelques exemples pris au hasard de la lecture: VII, 59, 462; VIII, 130; I, 46, 52–57, 300; II, 32, 36, 240, 319, 328, 329, 388–389, 410, 411; IV, 210–211, 397–399; V, 3, 211, 220–221, 270; VI, 15, 55, 61, 191.

184. *La Mort*, 1–2

185. *La Queste*, 23

186. *La Queste*, 279–280

187. *La Queste*, 48, 75, 214, 217; *La Mort Artu*, 90, 151, 245

188. A titre d'exemple, je renvoie à quelques cas significatifs: *La Queste*, 136, 156, 166, 234, 263, 264, 266; *La Mort Artu*, 3, 55, 59, 61–64, 91, 97, 142, 160, 168–169, 207

essentiellement au début et à la fin du récit dans *La Queste* et *La Mort Artu*, nous avons le sentiment que l'instance de l'auteur implicite et celle du narrateur se séparent plus nettement que dans *Lancelot*, pour ne rien dire des autres romans analysés plus haut. Les deux occurrences du nom de Gautier encadrent le récit de *La Mort Artu*, qui reste ainsi entièrement du domaine du narrateur. Abstraction faite des rares allusions à la source ou aux parties précédentes du cycle, tous les procédés qui visent à assurer la vraisemblance, à faire croire à l'importance du message, relèvent de la fiction, de la compétence du narrateur. Evidemment, dans le cas de ces deux romans, nous continuons à considérer les attitudes communicatives et interprétatives du narrateur comme faisant partie de l'image d'auteur.

Voyons maintenant par quels procédés se manifestent les narrateurs respectifs des trois romans, sous quels traits on peut les identifier. Tout d'abord, il faut reprendre l'analyse des formules qui ont fait dire à tant de critiques que l'anonymat avait été poussé par les auteurs de roman en prose si loin que le sujet de l'énonciation en était devenu le conte. Les stratégies narratives de ces auteurs ont, certes, visé en premier lieu à faire passer leur récit pour la simple et fidèle translation d'un ouvrage „historique” ou d'un récit inspiré d'En-Haut, de type évangélique, nous l'avons assez répété. L'attribution de leur récit à un nom déjà prestigieux (Robert, Gautier) ou recouvrant une réalité incontrôlable (Josephes) faisait partie de leur stratégie. Mais pour n'avoir pas livré leur vrai nom, ils ne se trahissaient pas moins en tant qu'auteurs, qui avaient un certain sens de l'écriture, de la fiction et de la narration, qui avaient même une certaine vision du monde. Le sujet de l'énonciation, loin d'être occulté, peut être identifié jusque dans les formules construites avec „conte”.

Chi endroit nous raconte l'estoire et dist que quant mesires Gauvain...

(*Lancelot*, VIII, 217)

Nous, c'est le public, mais c'est aussi le narrateur, je suppose. Dans l'exemple suivant, il ne s'agit en apparence que du public:

Mais d'aventure qui li avenist ne parole ore mie li contes, ainz tient sa droite voie et dist (...) ainsi com li contes vos devisera apertement. (*Lancelot*, V, 57)

Mais quand il y a un vous, il doit y avoir aussi un je ou un nous.

...tot ce vos trespasera li contes ci endroit por deviser une aventure...

(*Lancelot*, II, 225)

Ou cet autre type de signe révélateur:

Mes atant se taist ore li contes d'els, (...), si parole d'une aventure qui avint a Hestor qui ne fet pas a oublier, ains le doit l'en bien ramentevoir el livre.

(*Lancelot*, II, 349)

Il y a, n'est-ce pas, quelqu'un qui juge l'aventure d'Hector digne d'être racontée „el livre”. D'autres exemples du même type:

Mais or laisse ci endroit li contes del Val et de cels qui i sont tant que lieus reviegne et tens k'en en doive parler...

(*Lancelot*, I, 284)

Mes des ore est bien raisons et tens de conter coment li dux i entra et l'aventure qui li avint. (Lancelot, I, 279)

La remarque précédente vaut pour ce passage aussi: quelqu'un annonce qu'il est temps de raconter les aventures du duc. Il arrive que le narrateur laisse tomber le masque de la troisième personne:

Ci lesserom ore de lui a parler un petit et de ses aventures tant que li contes avra devisé quels li vals estoit... (Lancelot, I, 274)

Si on replace ces formules dans le contexte médiéval de la réception, on voit se dessiner – bien vaguement, s'échappant toujours de notre filet de narratologue – la figure de ce narrateur qui, pour le public de l'époque, avait toujours quelque chose de concret, une existence pour ainsi dire physique. De façon consciente ou inconsciente, cette particularité devait laisser sa marque sur l'écriture et sur la lecture. On n'a qu'à penser aux circonstances de la réception, dont on sait que son caractère public était de règle, puisque la lecture solitaire et muette était alors une exception rarissime, et on comprendra différemment ces formules ou, pour mieux dire, on *entendra* la voix de celui qui, en nous racontant son histoire, en appelle de temps en temps – en des termes obscurs pour nous autres, lecteurs modernes – à l'autorité du conte qu'il est en train d'actualiser d'une manière ou d'une autre:

...et si sachiez veraïement que ce estoient naturiex colors sanz peinture, car eles n'i avoient esté mises par home mortel ne par fame. Et por ce que maintes genz le porroient oïr qui a mençonge le tendroient, se *len* ne lor faisoit entendant coment ce poroit avenir, si s'en destorne un poi li contes de sa droite voie et de sa matiere por deviser la maniere des trois fuissiax qui des trois colors estoient.

Or dit li contes dou Saint Graal ci endroit que... (Queste, 210)

Le narrateur s'adresse à son public, *et si sachiez*, il affirme quelque chose. Et pour convaincre les incrédules – il y en aura certainement parmi ceux qui *écouteront* l'histoire –, il se réfère au conte du Saint Graal, autrement dit, il attire l'attention du public sur le fait qu'il n'affirme rien qu'il n'ait d'abord trouvé dans le conte. Faisons remarquer que le contact avec le public qui est en fait celui du public avec le récit, est très souvent rendu par le verbe „oïr”, y compris dans les formules déjà étudiées, comme celles-ci par exemple:

...si orrés comment ele les emporte la dont ele estoit venue.

(Lancelot, VII, 120)

...mais avant parole un petit de la damoisele del Lac et si orrés pour coi.

(Lancelot, VII, 101)

Le narrateur qui semble se cacher derrière „le conte”, finit par montrer le bout de l'oreille, en se faisant l'interprète de ce que le conte veut dire, en en expliquant les pourquoi et les comment, etc.:

...si com l'estoire le devisera apertement. (Mort, 68)

Mes atant se test ore li contes d'ax toz et parole de Galaad, por ce que comencemenz avoit esté de la Queste. (Queste, 26)

Si lesse ore li contes a parler d'ax et retorne a Lancelot, car grant piece s'en est teuz. (Queste, 246)

Avant d'aborder d'autres types de discours que le discours formulaire du narrateur¹⁸⁹, voyons encore deux endroits particulièrement révélateurs. Écoutons d'abord le narrateur de *La Mort Artu*:

...et l'estoire dit que après l'estordre del glaive passa par mi la plaie uns rais de soleil si apertement que Girflet le vit, dont cil del país distrent que ce avoit esté sygnes de corrouz de Nostre Seigneur. (*Mort*, 245)

Dans mon interprétation, ce passage justement célèbre fait appel à deux sources, à deux autorités: *l'estoire* et *cil del país*, la seconde ne dérivent pas forcément de la première. Notre citation suivante est de *Lancelot*:

Et por ce que je ne vos devisai onques la façon des freres, le vos deviserai je orendroit, tot ensi com li contes le vos devise. (*Lancelot*, II, 408)

Tout y est dit avec la plus grande clarté possible. Il devient ici manifeste que les formules ayant „le conte” pour sujet servent avant tout à augmenter la crédibilité, à créer une ambiance d’„objectivité”. Et sans vouloir forcer le texte, les formules en question me font penser à l'image du narrateur que suggèrent les *Merveilles de Rigomer*, un narrateur en chair et en os, faisant la lecture d'un récit.¹⁹⁰ Reste à replacer ces formules dans leur contexte où on voit le sujet personnel de l'énonciation se manifester partout ouvertement, les aventures être racontées, dans chaque partie du cycle, par un narrateur qui use de presque tous les procédés à la disposition d'un romancier médiéval. En premier lieu, on constate que les discours du narrateur à la première personne ne sont pas bien nombreux dans *Lancelot* et *La Queste* par rapport au nombre qu'ils atteignent dans *Perlesvaus* ou le *Perceval* de la trilogie.¹⁹¹ Dans le cycle, c'est *La Mort Artu* qui en contient le plus. Mais ces discours, peu nombreux dans les deux premières parties, sont en revanche régulièrement répartis dans le récit. Ce qui fait que la communication entre narrateur et narrataire se maintient et s'explicité, le narrateur

189. Du point de vue de l'usage de ce type de discours, il y a des parentés et des différences entre les parties du cycle. *Lancelot* en comporte 171, *La Queste* 14 et *La Mort Artu* 21. Ces chiffres en eux-mêmes ne disent rien. Dans chaque roman, ces formules apparaissent aux grandes articulations du récit qui coïncident, dans la plupart des cas, avec des changements de protagonistes entraînant à leur tour des changements de lieux et de temps. Il arrive cependant qu'elles encadrent les digressions ou les longues explications du narrateur ou quelques retours en arrière du narrateur (la grande majorité des retours en arrière se réalisant en récit de personnage). Par cette fonction de démarcation et de liaison s'explique le fait qu'elles comportent souvent de brefs rappels, des résumés et, moins fréquemment, des anticipations. Dans *Lancelot*, ces formules connaissent une assez grande variété (dans la combinaison des éléments, pour le nombre des informations supplémentaires, l'implication des rappels, etc.) et on y trouve même certaines remarques élémentaires concernant le savoir-faire du conteur (choix des éléments à raconter ou à éliminer, place des éléments dans le récit, importance accordée à tel ou tel motif, etc.). Quant à *La Queste* et, surtout, *La Mort Artu*, les formules sont moins variées, généralement très brèves et comportent parfois de brefs rappels (5 sur 14 dans *La Queste*, 12 sur 21 dans *La Mort Artu*, et une anticipation). Celles de *La Queste* contiennent quelques rares informations supplémentaires, celles de *La Mort Artu* aucune. Celles-ci se réduisent à de simples signes de démarcation, pour indiquer la division intérieure du récit.

190. Voir supra, pp. 67-69

191. *Lancelot*: 114 occurrences, *La Queste*: 18, *La Mort Artu*: 57, *Perlesvaus*: 53, *Perceval*: 94

ayant une voix légèrement „personnalisée”. Dans les deux premiers romans, ces discours sont avant tout communicatifs et métanarratifs et abondent en tournures fréquemment rencontrées dans d’autres romans aussi: „si com vous avés oï” (*Lancelot*, V, 82), „Mais ore oés que...” (*Lancelot*, VII, 108), „et si orrois por coi...” (*Lancelot*, II, 43)¹⁹², „com vos avez oï” (*Queste*, 203), „come vos m’avez oï deviser” (*Queste*, 219)¹⁹³, „et sachiés...” (*Lancelot*, VIII, 127), „et si sachiez...” (*Queste*, 210). On notera également la fréquence des phrases avec le verbe „oïr” à la deuxième personne pour rappeler au narrataire un fait déjà raconté ou pour attirer son attention sur ce qui va suivre ou ce qu’il est en train d’apprendre. Dans ce contexte, si le verbe „dire” à la première personne entre dans certaines tournures, je n’ai relevé par contre aucune occurrence du verbe „lire”. La nette prédominance du verbe „oïr” pour désigner le processus de la réception ne s’explique pas par la seule persistance des habitudes narratives d’une époque révolue ou d’un autre genre, elle a dû correspondre à une réalité dont un texte littéraire, même né de l’écriture et dans la solitude de la création, ne saurait se libérer complètement. N’oublions pas que les liens entre auteur réel et lecteur réel n’étaient pas aussi ténus au XIII^e siècle que de nos jours.

Bon nombre de discours à la première personne sont parsemés de remarques rapides concernant le métier de conter; le plus souvent, il s’agit du *topos* de l’ineffable: „...si ne vos porroit nus conter la joie qui li fu fete.” (*Lancelot*, II, 205), „...si grant duel que je ne le vos savroie deviser...” (*Lancelot*, II, 266), „...si grant feste que greignor ne vos porroie conter” (*Queste*, 250).¹⁹⁴ On distingue un autre groupe, à peu près de la même importance que le précédent (une vingtaine d’occurrences dans *Lancelot*), constitué par des discours qui, le plus souvent sous une forme hypothétique, font appel à l’expérience et à l’imagination du narrataire. Par exemple, certains trous que les coups d’épée ont produits sur un heaume étaient si grands „que vos i puissiés vos poins boter en mains lieuz.” (*Lancelot*, II, 156) Un autre exemple, pris dans *La Queste*: „une coroune de blanc samit ausi lee come vos deus doiz...” (99). Nos dernières citations appartiennent au type de discours qui est tout à fait dominant dans *La Mort Artu*, à savoir le discours „personnel” du narrateur, „personnel” par opposition au discours dont le sujet est „le conte” et que j’appellerais volontiers discours „impersonnel” du narrateur. Je traite tout à fait à part ce roman précisément parce que les „tics” du narrateur le distinguent et de *Lancelot* et de *La Queste*. Sur les 57 occurrences, 54 relèvent de cette catégorie de discours, le reste appartenant au type „si com ge vos ai devisé” (254).¹⁹⁵ Parfois les discours communicatifs prennent la forme d’hyperboles ou de comparaisons:

...si ne veïstes onques, ne vous ne autres, si cruel bataille... (151)

...le greignour samblant de joie que vos onques veïssiez. (157)

...si ne veïstes onques si grant joie come ele li fist (11)

...mes il se tenoient si quoi que vos n’oïssiez riens nee (103)

...que vous peüssiez vos poins bouter par mi... (196)

192. Le nombre des tournures pareilles avec „oïr” atteint 34 dans *Lancelot*.

193. Dans *La Queste*: 6 tournures avec „oïr” sur 18 discours à la première personne.

194. Les discours qui témoignent du travail de sélection du narrateur ou de son intention d’abrégier le récit, sont rares, sporadiques, du moins à la première personne.

195. Voir encore *La Mort Artu*, 197, 259

On rencontre aussi des tournures comme „ne demandez pas/mie...” (52, 124), „si vos fust avis...” (222, 241) ou „...et savés vous pour coi...” (157). Mais la grande majorité (39 occurrences) de ces discours relèvent du type de construction: „lors veüssiez...”, „lors oïssiez...”, „si peüssiez voir...”, il faut y sous-entendre toujours „si vous étiez là...”. Une seule fois la proposition sous-entendue est exprimée:

...se vos alors fussiez el champ ou la bataille estoit, vos poüssiez voir... (244)

Le narrateur de *La Mort Artu* ne parle pas de métier, du problème de la sélection, de la place des motifs, de l'impossibilité de décrire quelque chose, etc. Outre les formules utilisées aux grandes articulations du récit, on trouve huit brefs discours métanarratifs construits avec „conte”¹⁹⁶, formules et discours remplissant ici une simple et pure fonction structurante. Utilisation très modérée de la référence à l'autorité „historiographique”, utilisation quasi exclusive du procédé communicatif présenté ci-dessus, voilà deux traits bien caractéristiques du narrateur qui, au cours de la narration, fait éclipser sa source, en prenant totalement en charge le récit, en racontant l'histoire sans la parsemer de réflexions sur les différents aspects de la mise en écriture, sans recourir au verbe „oir”. C'est un narrateur des plus réservés vis-à-vis de son récit. Il est cependant bien présent dans le texte, mais de façon indirecte, puisqu'il ne dit „je” que très rarement, tout en sollicitant régulièrement son auditoire pour qu'il participe activement à la réception de l'histoire, à la production du sens. Il s'adresse bien souvent à notre imagination, en nous invitant à nous rendre en pensée sur les lieux des événements racontés. En imposant le plus souvent son point de vue, il nous force à l'adopter comme s'il était le nôtre. Il obtient cet effet en privilégiant un seul procédé communicatif au détriment des autres.

Il reste à voir quelles stratégies interprétatives caractérisent ces trois romans. Pour ce qui est des discours de narrateur que nous avons considérés au cours de nos analyses comme l'un des moyens du narrateur de remplir sa fonction interprétative, chaque partie du cycle en fait régulièrement usage en assez grand nombre. Etant donné la longueur et la complexité de nos textes, ainsi que l'objectif de nos recherches qui est de retrouver les images d'auteur et non de donner l'étude complète de quelques procédés, nous avons renoncé au recensement exhaustif de la totalité des discours dont nous n'avons relevé que les plus importants (il nous était impossible par exemple de tenir compte des épithètes), assez abondamment cependant pour pouvoir saisir quelques tendances, quelques préférences.¹⁹⁷ Proportionnellement à la longueur respective des parties, l'utilisation des formes hyperboliques et hypothétiques, tout comme celle des comparaisons est d'une fréquence égale. Le groupe formé par les évaluations et les jugements apparaissant sous d'autres formes que les précédentes est à peu près de la même importance. Les discours explicatifs sans aucune nuance évaluative sont nettement moins nombreux que les groupes mentionnés, pris isolément. Si on compare les discours d'opinion aux discours explicatifs, on constate que les premiers sont bien majoritaires. Ce qu'on peut affirmer avec chiffres à l'appui, c'est que, dans chaque roman, le narrateur tient absolument à nous transmettre sa façon de voir les personnages, ses

196. *La Mort Artu*, 3, 43, 69, 147, 148, 166–167, 171, 210. Dans *Lancelot*, leur nombre atteint 71, dans *La Queste* 22.

197. J'ai examiné dans *Lancelot* quelque 550 discours, dans *La Queste* 230 et dans *La Mort Artu* 250.

jugements portés sur certains comportements et sa prise de position en face des événements racontés. Chaque narrateur désire orienter le public en lui proposant de nombreux points de repère pour dégager le sens de l'histoire. Au-delà de certaines légères différences relevées surtout entre *La Queste* et *La Mort Artu*, les véritables traits distinctifs de chaque attitude interprétative se feront jour lors de la comparaison du poids respectif qu'ont les différents procédés, discours, intertextes, porte-parole dans la transmission du sens. Quant aux discours de narrateur de *La Queste* et de *La Mort Artu*, ils sont dans l'ensemble plus nombreux dans le second roman. Un écart significatif se produit dans l'usage du discours explicatif, le narrateur de *La Queste* y étant moins attaché qu'à l'expression de ses opinions où, de manière générale, il se montre plus catégorique. Cependant, la différence quantitative entre les deux romans ne résulte pas exclusivement de l'usage plus fréquent du discours explicatif dans *La Mort Artu*, puisque le langage hyperbolique et le discours d'opinion y sont également plus fréquents.

Sur le plan des stratégies interprétatives, intertextes et discours de porte-parole font clairement ressortir les différences entre ces romans. Inutile de rappeler au lecteur que, par suite de l'objectif de ce travail, il m'est impossible d'aborder dans la présente étude l'interprétation des romans étudiés. Mon analyse porte sur les moyens que les narrateurs mettent en oeuvre pour remplir, à des degrés fort différents, une fonction optionnelle: l'interprétation.¹⁹⁸ Dans *Lancelot*, les nombreux intertextes, surtout arthuriens, assurent avant tout la cohésion des divers motifs et ne contribuent qu'indirectement à l'interprétation ou n'y contribuent qu'au niveau du cycle. Les intertextes arthuriens et bibliques ont leur véritable importance dans la création d'une vision temporelle, en conférant de la profondeur et de l'épaisseur au temps dans ce premier grand récit sur le temps. Mais là n'est pas mon propos. Comme moyens d'interprétation, je me bornerai à citer deux intertextes, du reste étroitement liés dans l'épisode de la prison de Lancelot chez Morgain.¹⁹⁹ A vrai dire, ils sont plutôt destinés à nous inciter au rêve, à la méditation. Lancelot, victime de l'enchantement de Morgain, se trouve prisonnier loin de la cour et, ce qui est plus grave, loin de la reine. Un jour, il découvre un peintre en train de mettre en images la fuite d'Enée de Troie. Ce qui est évoqué ici, à mon avis, ce n'est pas tellement l'histoire d'Enée, mais plutôt les nombreux objets sculptés, brodés ou peints de la littérature romanesque, représentant la même histoire. Cette fois-ci, c'est l'artiste au travail qui nous est montré, son exemple inspirant à Lancelot l'idée et le désir de peindre sa propre histoire. Au coeur du récit, l'histoire du protagoniste fait l'objet d'un récit autobiographique en images. Lancelot recrée en les revivant – ou revit en les recréant – ses grands exploits, avec les compagnons de sa vie et, surtout, la figure adorée de la reine. En fait, l'intertexte à la fois „antique” et tristanesque sert ici à éclairer comment Lancelot s'élève jusqu'à sa propre légende. Cet intertexte peut évidemment suggérer d'autres réflexions, surtout lorsqu'on tient compte de sa place dans le récit: à peu près au début du dernier tiers du roman, où, après cet épisode, les signes annonciateurs des crises et du déclin vont se multipliant. L'autre intertexte est un début printanier à la manière des troubadours: Lancelot contemple à travers les grilles de sa prison le jardin renaissant, plein de roses dont une de fraîchement

198. Cf. J. LINTVELT, pp. 28–29

199. *Lancelot*, V, 52–54, 60–62

épanouie, qui se distingue des autres, comme la reine des autres dames. La reine étant loin, Lancelot désire posséder cette rose. On pense inévitablement au *Roman de la Rose*, même si on admet l'antériorité de *Lancelot*. La métaphore, certes, avait été inventé bien avant Guillaume de Lorris, et, une fois de plus, nous devons constater que le dialogue de nos textes médiévaux se poursuit sans interruption. C'est d'autant plus vrai qu'on découvre une autre réplique dans la scène étudiée: Lancelot est séparé de sa rose par des barreaux de fer qu'il écarte de ses mains nues, en s'ouvrant ainsi un chemin vers l'objet de son désir et la liberté. Lancelot a déjà accompli ce geste, comme on sait, les deux scènes se répondent à cette différence près que, dans l'épisode de la Charrette, l'objet du désir n'était pas métaphorique.²⁰⁰

Dans l'utilisation des autres procédés interprétatifs, le narrateur se contente de rester suggestif, au lieu de nous imposer un sens univoque. Ses porte-parole sont nombreux, tout en ne jouant ce rôle qu'accidentellement. La critique a bien de la peine à les identifier avec certitude comme tels. Très souvent, les protagonistes deviennent porte-parole le temps de quelques réflexions plus ou moins longues. Comme critère de distinction, on retiendra en premier lieu le contenu du discours du narrateur: l'appréciation que celui-ci fait d'un personnage ou d'un comportement peut authentifier la parole du personnage et, de façon plus générale, le système de valeurs véhiculé par les discours de narrateur recouvre celui des porte-parole. La forme sentencieuse d'une opinion ou d'un jugement attribués à un personnage est l'indice d'une démarche interprétative qui est en fait celle du narrateur lui-même. L'exemple le plus significatif se trouve dans le long discours tenu par la Dame du Lac sur la mission de la chevalerie, un discours qui a tout à fait l'allure d'une digression d'auteur.²⁰¹ L'importance de ce passage pour le déchiffrement du sens global du roman n'est plus à démontrer. Si la plupart des cas où un personnage devient porte-parole sont de moindre portée, ils contribuent néanmoins, avec les discours de narrateur, à former un système de valeurs qui aide efficacement, quoique discrètement, l'auditeur du récit à situer les personnages, à juger leur comportement. Les discours de personnages dans lesquels nous croyons découvrir la parole du narrateur ressortissent pour la plupart à une éthique sociale et une conception d'amour (à mettre éventuellement au pluriel). Car ce système, ces conceptions n'ont rien de rigide, la richesse des points de vue y prédomine.²⁰²

Toujours en rapport avec les personnages qui remplissent de façon intermittente une fonction de porte-parole, il faut noter un cas d'interprétation qui se laisse difficilement classer. Nous avons vu la rose servir de symbole dans l'intertexte troubadouresque, mais la couronne de roses qui attend chaque matin l'enfant Lancelot chez la Dame du Lac donne également à rêver, comme cet autre objet mis en rapport avec Lancelot et son amour et qui incite à méditer sur le message cette fois plus clairement formulé du récit: l'écu fendu représentant une dame et un chevalier, envoyé par la Dame du Lac à la reine et qui ne pourra se ressouder qu'au moment de l'accomplissement de l'amour.²⁰³ Cet

200. *Lancelot*, II, 75 et Chrétien, *Le Chevalier de la Charette*, 4583-4646, 4724-36

201. *Lancelot*, VII, 248-258

202. J'ai discerné 44 occurrences, mais ce relevé pourrait être abrégé ou allongé, vu la part de la subjectivité dans la définition de cette catégorie. *Lancelot*, VII, 63-68, 76, 144, 151-152, 195, 248-258; VIII, 87, 94, 251, 366, 461, 482; I, 12, 87, 148, 152, 202, 363; II, 92-94, 130, 219-220, 306, 342; IV, 25, 97, 195, 328-329, 380, 391; V, 2-3, 5, 37, 75-76, 163, 181, 184, 187, 189, 291; VI, 23, 29, 161, 204-206, 226-227

203. *Lancelot*, VIII, 206-207 et 444

épisode se situe approximativement au début du récit, tandis que l'histoire d'un autre écu se trouve à la fin du roman. Lancelot se fait faire un écu sur lequel il fait peindre une reine avec devant elle à genoux un chevalier, image emblématique de la vie de Lancelot, comme il l'interprète lui-même.²⁰⁴ Entre les deux écus, l'heur et le malheur du couple légendaire. (On pourrait consacrer tout un chapitre aux écus de la littérature romanesque, les écus qui visualisent les liens familiaux aussi bien que les appartenances spirituelles et qui manifestent ou cachent l'identité de leur propriétaire. Qu'il suffise de rappeler ici l'écu destiné au héros du Graal qui attend Perlesvaus à la cour.²⁰⁵)

Voyons enfin les personnages porte-parole proprement dits: clercs savants, ermites, voix sortant de tombes. Ils ne sont pas bien nombreux et leurs paroles épuisent rarement tout le sens d'une aventure donnée, encore moins celui du récit. Souvent, ils ne disent ce qu'ils savent qu'à mots couverts. Du reste, leurs paroles d'interprétation portent essentiellement sur trois grands thèmes, avec, comme personnages centraux, Arthur, Galehaut et Lancelot, en face des aventures du Graal. Six fois sur les onze occurrences relevées²⁰⁶, il est question des rapports Arthur-Mordret, Arthur-Guenièvre-Fausse Guenièvre, en un mot, des fautes d'Arthur et du destin de son royaume. Visions, rêves, scènes symboliques préfigurant l'avenir et se répétant devant chaque visiteur de Corbenic (scènes dont le dramaturge ne saurait être de ce monde), se succèdent en provoquant l'inquiétude et la curiosité de certains protagonistes (Arthur, Gauvain, Lancelot, Boort) qui cherchent à en savoir davantage. A différents moments de l'histoire, devant quelques personnages privilégiés, la fin catastrophique du monde arthurien et ses causes sont confirmées par plusieurs bouches. C'est encore un rêve qui pousse Galehaut à s'enquérir de ce qu'il ignore encore être sa propre mort. A travers la figure troublante et pathétique de Galehaut, sa ténacité dans la recherche du sens de son rêve, l'auteur – son porte-parole, maître Hélié de Toulouse aidant – nous engage à méditer sur deux grands mystères: l'amour et la mort. Au hasard des rencontres ou des aventures inachevées, nain et ermites répètent à Lancelot, et maître Hélié à Galehaut, quelle brillante destinée l'attendait, sans sa regrettable obstination dans le péché d'adultère. C'est donc autour des *leitmotive* du cycle entier que s'organisent les discours interprétatifs, d'où l'intensité de l'attente de la suite. Mais le caractère polyvalent et peu contraignant du système interprétatif, dont les éléments s'équilibrent si bien, ne doit pas être mis exclusivement sur le compte de la composition cyclique. La conception que l'auteur de *Lancelot* se fait de la narration, surtout de sa fonction interprétative, y est pour beaucoup. La lumière aveuglante de la Révélation n'anéantit pas à ses yeux la vivacité, l'éclat et la richesse des couleurs des choses terrestres.

La stratégie interprétative de l'auteur de *La Queste* ne se ramène pas non plus principalement au sujet: l'achèvement des aventures de Bretagne et du Graal. Les auteurs de *Perceval* et de *Perlesvaus*, traitant le même sujet, n'ont-ils pas adopté des stratégies différentes? L'auteur de *La Queste* n'a rien inventé de nouveau, il a tout simplement privilégié dans son interprétation deux procédés bien connus avant lui, en se servant de porte-parole et d'intertextes. Son récit est envahi par des personnages qui

204. *Lancelot*, VI, 233

205. *Perlesvaus*, 51–52, 185

206. *Lancelot*, VII, 434 et ss.; VIII, 12–29; I, 39–71, 157–159; II, 37, 386–389; V, 117, 127 et 130; VI, 209–211, 219–223, 254–274

ne sont là que pour parler de la filiation des personnages et de l'origine des aventures, pour expliquer, juger, interpréter, enseigner, exhorter. Mais pour la transmission du sens suprême, du message spirituel, même ces personnages irréprochables et d'un prestige généralement reconnu sont insuffisants, aptes seulement à préparer les élus à la réception de l'enseignement divin, communiqué par des voix et des lettres. En face du nombre impressionnant des porte-parole (personnages, lettres, voix)²⁰⁷, les discours interprétatifs du narrateur perdent de leur poids, le narrateur ayant avant tout à créer autour de ses personnages porte-parole une ambiance de confiance qui lui permette de valoriser leurs interprétations. Les interprétations dues aux protagonistes mêmes, sont rarissimes. Il n'y en a que deux qui sont assez importantes pour être signalées: Perceval s'efforce de comprendre de lui-même les *semblances* auxquelles il est confronté dans l'île des Tentations²⁰⁸ et, dans une conversation avec un ermite, Boort soutient que les qualités de l'homme ne sont pas déterminées par sa naissance, mais par son cœur, une fois le baptême reçu.²⁰⁹ Ce qui fait la particularité de ce texte, et de notre narrateur, c'est que la stratégie interprétative y prime tout, les aventures qui surviennent dans le récit étant subordonnées à l'interprétation. C'est en fonction de la *senefiance* spirituelle que l'intrigue romanesque s'organise.

L'aventure, en dernière analyse, ce n'est que l'occasion pour l'auteur de donner un enseignement à son lecteur et il le fait sans vergogne avec une insistance qui peut parfois lasser

— conclut J. Ribard dans l'une de ses études.²¹⁰ Mais l'auteur ne nous dispense pas son enseignement en son propre nom. Pour rendre plus efficace la persuasion, il se cache derrière l'autorité des ermites, des moines, des prêtres, voire celle des lettres et voix divines. Il privilégie donc spectaculairement certains procédés, en rendant ainsi manifeste et caractéristique sa stratégie interprétative.

Un autre procédé, inextricablement mêlé au précédent, c'est le recours systématique à l'intertexte biblique, apocryphe et, évidemment, à tout ce qui vient de la tradition du Graal. L'usage des intertextes est favorisé à tel point qu'on est tenté de se représenter le roman comme une mise en scène de l'exégèse à l'intention d'un public spécifique, public chevaleresque et arthurien, public participant lui-même au jeu. Mais il y a un autre public visé, également chevaleresque, celui du roman. Scènes suggestives, images fascinantes, visions (cerf escorté de lions, château de la lépreuse dévasté par la tempête, Perceval dans l'île, etc.) sont comme autant d'exégèses „historiées”, qui exigent par définition des paroles exégétiques. Que le narrateur de *La Queste* soit l'un des plus modestes quant à la prise en charge personnelle de l'enseignement, soit. Mais il n'existe aucun autre récit arthurien qui transmette aussi explicitement sa propre interprétation.

Rien de pareil dans *La Mort Artu* dont le narrateur adopte une conception radicalement opposée à celle du narrateur de *La Queste*, quant à la manière d'influer

207. Voir *La Queste*, 2, 13, 19, 29, 37–40, 44 et ss.; 54 et ss., 63 et ss., 74–78, 83–87, 99–104, 112 et ss., 116–117, 123–128, 162–167, 179–182, 183–187, 231–233, 235–236, 248–249; lettres: 5, 201, 203, 204, 205–206, 206, 225, 226, 268; Voix: 61, 151, 235, 241–245, 264, 270–272. Au total: 38 occurrences.

208. *La Queste*, 114–115. Sur les différentes couches de la signification, voir E. GILSON (1925), pp. 321–347 et E. BAUMGARTNER (1981)

209. *La Queste*, 164–165

210. J. RIBARD (1984), II, p. 421

sur la compréhension de son histoire. Nous avons déjà constaté quelques légères différences entre ses discours et ceux du narrateur de *La Queste*, mais ces différences, ainsi que l'importance de ces discours dans *La Mort Artu*, semblent s'accroître à la lumière de l'analyse des autres moyens interprétatifs. Après la lecture de *La Queste*, la disparition presque totale des porte-parole nous paraît spectaculaire. A la fin du roman, les deux rêves d'Arthur sont interprétés par un archevêque, sans aucun effet d'ailleurs sur les événements.²¹¹ A la rigueur, deux autres personnages, ou plutôt deux autres rêves peuvent encore entrer dans la catégorie étudiée. Après sa mort, Gauvain apparaît devant Arthur dans un rêve et nous apprenons avec le roi qu'il a obtenu le pardon de ses péchés grâce à l'intercession des pauvres qu'il avait toujours secourus dans sa vie.²¹² L'autre rêve est fait par l'archevêque de Canterbury, et c'est également un renseignement sur le sort réservé dans l'Au-Delà à l'un des protagonistes, Lancelot. Nous apprenons qu'il est à son tour sauvé.²¹³ Le salut de ces deux grands pécheurs n'est pas un détail sans importance pour notre recherche du sens, puisqu'ils sont énergiquement dénoncés dans *La Queste*. Si les personnages „spécialisés” dans l'interprétation ou l'enseignement sont peu nombreux, les protagonistes, eux, se livrent assez souvent à cette occupation, notamment à la manière de ceux de *Lancelot*, qui se chargent de confirmer sentencieusement certains éléments de l'éthique chevaleresque, leurs jugements étant soutenus par le discours du narrateur. Mais à ce type n'appartiennent qu'un quart des interprétations données par les protagonistes.²¹⁴ Pour le reste, le narrateur ne nous offre aucun point d'appui: ces interprétations se trouvent valorisées ou discréditées en partie par le truchement de l'intrigue romanesque, mais c'est notre jugement à nous, lecteurs du récit qui y joue le rôle principal. En fait, dans les limites que nous avons imparties à la présente étude, la prise en considération de ces cas ne se justifie que comme la contre-partie d'une stratégie interprétative excluant les personnages porte-parole. Dans le roman médiéval, comme dans tout roman, les protagonistes réagissent aux événements, mais aussi aux paroles et au comportement des autres personnages, d'où le souci des narrateurs d'éclairer quelque peu les idées que leurs héros se font de tout ce contexte: pensons à l'interprétation, par ailleurs fautive, que le roi Marc donne de ce qu'il voit dans la forêt du Morois. Sous ce rapport, *La Mort Artu* mérite une attention toute particulière, pour la bonne raison que ses personnages s'obstinent à vouloir comprendre, du moins en comparaison avec les personnages des autres romans étudiés. Ils ne cessent de scruter les signes naturels et surnaturels, les faits et gestes des autres, mais aussi leur propre destin dont ils s'efforcent de comprendre les pourquoi, pour pouvoir aller au-delà des *semblances*, tout en hasardant des interprétations qu'ils partagent volontiers avec les autres. Tels Gauvain et Arthur qui, chacun à son tour, tâchent de voir clair dans les sentiments amoureux de Lancelot.²¹⁵ La reine et Boort confrontent âprement leurs opinions sur la fidélité de Lancelot²¹⁶, et le lignage du roi Ban essaie de comprendre pourquoi Gauvain est si intraitable, aveugle et endurci dans

211. *La Mort Artu*, 227-228

212. *La Mort Artu*, 225

213. *La Mort Artu*, 261

214. Au total, j'ai relevé 47 occurrences dont 11 appartiennent à ce type.

215. *La Mort Artu*, 26, 27, 30, 36

216. *La Mort Artu*, 34, 37, 69-71, 91-92, 99

sa douleur.²¹⁷ Ce dernier essai d'interprétation est peut-être confirmé par celui que Gauvain donne lui-même de son état d'âme.²¹⁸ Cela n'empêche pas, au reste, ces interprétations de s'avérer tantôt fausses, tantôt douteuses ou incertaines. Doute, crainte, désir, passion viennent brouiller la vue de nos personnages. Mais à Salisbury, sur le champ de bataille, certains d'entre eux deviennent lucides et ne se bercent plus d'illusions.²¹⁹ Lancelot, lui, cherche à résumer sa vie en paroles et gestes symboliques²²⁰, en lui donnant ainsi une incomparable consistance et un sens auquel il tiendra inébranlablement.²²¹

Pour ce qui est des intertextes, il n'y en a que deux qui soient utilisés dans une fonction vraiment interprétative. Le premier se trouve dans un discours de Boort, ce qui relativise sa valeur interprétative. Il énumère les grands exemples bibliques et „antiques” pour démontrer l'influence néfaste des femmes et de l'amour sur la vie d'un homme destiné à accomplir de grands exploits.²²² Lancelot, lui, évalue tout autrement l'importance de la femme dans sa vie de chevalier.²²³ Le second intertexte, la Roue de Fortune, modifie, en revanche, considérablement le sens qu'on attribue à l'histoire de la fin du monde arthurien.²²⁴ Nous avons donc affaire, dans *La Mort Artu*, à un narrateur qui ne se réclame guère du principe d'autorité, disant rarement „je”, n'affichant jamais ses intentions didactiques et n'ayant pas souvent recours aux porte-parole ni aux intertextes. Il mobilise, par contre, les expériences du lecteur en l'interpellant bien souvent pour l'obliger à évaluer lui-même la valeur des interprétations que donnent les personnages, bref, il nous laisse suffisamment libres de constituer le sens du récit.

217. *La Mort Artu*, 185, 187

218. *La Mort Artu*, 212–213, 220

219. *La Mort Artu*, 221, 235, 237, 240, 243 Arthur, Yvain, Karados, Sagremor témoignent d'une conscience claire de la portée des événements et de leur propre sort. A ce sujet, voir les très belles pages de J. FRAPPIER (1961), pp. 258–288.

220. Avant de quitter le royaume d'Arthur, Lancelot envoie son écu à l'église Saint Etienne de Camaalot où il a été adoubé: *La Mort Artu*, 161.

221. *La Mort Artu*, 97, 154–155, 159, 163

222. *La Mort Artu*, 69–71

223. *La Mort Artu*, 94–97

224. *La Mort Artu*, 221, 226–227 (songe d'Arthur: mise en scène de Fortune, avec sa roue),

IV. Le cycle des Sept Sages de Rome

Le dernier groupe de romans dont les stratégies narratives restent encore à étudier est connu sous le nom du cycle des *Sept Sage de Rome*, une série de romans en prose qui se rattachent de près ou de loin au *Roman des Sept Sages de Rome* en vers. Il s'agit donc d'une série de textes dont le principal modèle est parfaitement identifiable. C'est un roman qui a pour intrigue un procès où, en guise d'arguments et de preuves, on raconte de part et d'autre des histoires exemplaires. C'est le processus même de la persuasion qui se trouve ainsi au centre du récit. Le sujet principal du roman se réduit en fait à ce qui constitue l'argument le plus important des auteurs de roman en vers pour justifier leur récit de fiction: l'exemplarité de l'histoire racontée ou, si l'on veut, sa valeur d'enseignement moral. Ceci est vrai aussi bien pour le roman en vers que pour sa version en prose. Le prologue du roman en vers fait valoir lui-même cet argument:

Plaist vous oïr bons dis et biaux,
Ki sont d'auctorité nouviaux?
Essample sont tuit veritable,
N'est mie mençoigne ne fable, (1-4)

Après cette proclamation de véracité et l'histoire de Véronique que Jean Misrahi a qualifiée d'interpolation,²²⁵ l'auteur croit nécessaire de réaffirmer la „vérité” de son récit:

Huimais porois romans oïr
Qui a toute gent doit plaisir;
N'est mie estrais de fausseté,
Anchois est fine verité. (245-248)

Pour toute justification et toute autorité, nous n'avons que ces affirmations de l'auteur. Dans le roman en prose, le prologue étant supprimé, même cette affirmation fait défaut. Au cours du récit, le narrateur fait régulièrement connaître ses jugements, ses commentaires et ses émotions vis-à-vis de ses personnages. En plus, les représentants des deux partis opposés ne sont pas tous de la même catégorie, les différents narrateurs des récits-exemples ne jouissant pas de la même crédibilité, le narrateur du récit-cadre représentant d'abord les machinations de l'impératrice, en gratifiant celle-ci d'épithètes et d'opinions dépréciatives²²⁶, pour la discréditer devant le public. En revanche, les défenseurs du fils injustement accusé de l'empereur sont d'emblée dignes de confiance, grâce à la justesse de la cause qu'ils défendent et par

225. Voir l'introduction de J. MISRAHI à son édition des *Sept Sages* en vers.

226. *Sept Sages* en vers, 403-430, 449-450, 2454-58, 4171-72, 5062-64

leur statut même, vu le contexte socio-culturel de l'époque: ce sont des clercs armés de savoir et de sagesse. Leur image ressemble à celle que beaucoup d'auteurs de roman suggéraient d'eux-mêmes. Cette ressemblance s'accuse encore davantage dans *Dolopathos*²²⁷, les sages étant ici des clercs itinérants qui colportent leur savoir d'une cour à l'autre. L'un d'eux dit:

Je vois par le païs errant
Et les costumes enquerrant
Des aventures qui avienent,
Et si quier quez lois les genz tienent. (5256-59)

Un autre se présente ainsi:

Ma costume est et mes usaiges
Que ge vois à rois et as contes
Qui volentiers oient mes contes.
Je sai dire maintes novèles
Et aventures vielz et nouvelles,
Et si lor ai conté et dit
Meint bon essample et maint bel dit, (6540-46)²²⁸

On dirait un jongleur ou un trouvère à la recherche de protecteurs, de publics et de bonnes histoires. Ce qui est dit expressément par les sages de *Dolopathos*, apparaît en filigrane dans le *Roman des Sept Sages*, en d'autres termes, derrière l'intention avouée d'être édifiant s'en cache une autre, celle de satisfaire le public avide de contes, de lui procurer du plaisir. Dans la version en prose, le récit se réduit au strict nécessaire au niveau du cadre: moins de détails, à peine de discours de narrateur, le récit allant directement à l'essentiel, aux histoires encadrées. L'histoire-cadre elle-même est du reste bâtie sur cette avidité du public, le narrataire des récits encadrés étant l'empereur, juge dans le procès. Dans son désir de connaître la vérité, perce la curiosité d'entendre d'un bout à l'autre l'histoire de ceux à qui il est comparé dans les petits discours introducteurs des exemples. L'empereur – ce public mis en récit – est d'ailleurs confronté à sa „faiblesse” par l'impératrice qui lui raconte une punition exemplaire de la soif de l'or. Au début et à la fin de son exemple, la narratrice en tire elle-même la leçon, comme c'est toujours le cas: ce qui est pour certains la convoitise de l'or, pour l'empereur, elle a pour objet *la parole*, et pour nous aussi sans doute, puisque le narrataire de ces récits n'est pas seulement l'empereur:

Tu seras mort par couvoitise,
Si m'aït Dex et saint Denise.
Les dis as saiges couvoitas,
Et sachiés bien, tu en morras,
Car ton fil feront sormonter,
Couronne a ton vivant porter. (4157-62)

227. Récit en vers qui suit une tradition sensiblement différente de celle des textes du cycle. Mais son récit-cadre et sa structure sont, pour le fond, les mêmes que ceux des *Sept Sages* en vers. Cf. P. PARIS (1869) et la Préface de l'édition de CH. BRUNET c. d'A. DE MONTAIGLON, pp. V-XXVIII.

228. Voir encore *Dolopathos*, 4772-79, 7067-72, 7646-48

Ajoutons, dans la version en prose, l'introduction de l'exemple:

„...vous estes entrez en si male couvoitise des parole. traiteresses et fausses oir.” (p. 34)

– et la leçon de la fin:

„...vous estes si couvoiteus de oir et de retenir les paroles à ces sages que vous en perdroyz enneur et morroyz à honte.” (p. 38)²²⁹

Nous allons retrouver à peu près le même raisonnement dans *Marques* et *Cassidorus*, les deux récits encadrés du cycle.²³⁰

Le narrateur de la version en vers aussi bien que celui de la version en prose suivent une stratégie relativement simple, dans la mesure où ils résolvent le problème de la fictionnalité par la mise en relief et la mise en récit de l'exemplarité de l'histoire, comme des leçons éducatives que le public peut en tirer. Quant à leur fonction interprétative, ils la remplissent à un degré assez élémentaire, le narrateur du roman en prose utilisant les discours de narrateur encore moins que son modèle. En fait, leur travail d'interprétation est à la fois simple et crucial dans l'économie du récit, il réside dans la caractérisation sans nuances des narrateurs des récits-exemples: dès le début, il nous est clairement dit qui a raison et qui a tort. La position des narrateurs (l'accusatrice, la victime innocente et les défenseurs sages et clairvoyants du procès), d'une part, et celle du narrataire (le juge qui risque de devenir victime de sa crédulité), d'autre part, ainsi que l'enjeu du procès attaché aux récits, sont vite exposés, ce qui permet, par la suite, au narrateur du récit-cadre d'intervenir le moins possible. Pour ce qui est de l'attitude des narrateurs des récits-exemples, elle est uniquement commandée par l'intention de persuader: en commençant et en terminant leurs récits, ils soulignent l'analogie entre leurs contes et la situation dans laquelle ils les racontent, en insistant chaque fois sur l'actualité de leurs histoires. Cette attitude se traduit par un nombre restreint de tournures, ce qui fait que le début et la fin des récits encadrés sont marqués par un style quasi formulaire.²³¹

Les autres pièces du cycle ont ceci en commun que l'authentification de la parole du narrateur y perd de son importance. Noms d'auteur, désignations plus ou moins précises de sources, discours exposant les intentions de l'auteur disparaissent des récits en prose. On relève tout au plus quelques rares expressions bien conventionnelles contenant quelque vague allusion à l'autorité de „l'ystoire” ou du „conte”.²³² L'invocation d'une autorité quelconque sous une forme un peu plus développée est vraiment exceptionnelle. Le narrateur de *Cassidorus* appuie sa crédibilité par la remarque suivante:

229. Voir encore *Sept Sages* en prose, 28, 42, 53, 54

230. *Marques*, 113, 118, 119, 125; *Cassidorus*, I, 183, II, 584, 585, 601–602, 639, 642, 654

231. Par exemple: la phrase qui est destinée à éveiller la curiosité de l'empereur (= le narrataire) et à inciter son désir de connaître une nouvelle histoire: *Sept Sages* en vers, 977–979: Je proi a Diu ki ne menti / Qu'i vous en avigne autressi / Com il fist..., voir encore 1141–43, 1419–21, 1675–77, 1901–03, 2089–91, 3055–57, 3665–67, 4183–85, 4677–78. *Sept Sages* en prose, 8: ...si vous en puisse il ausi avenir comme il fist au..., voir encore 11, 14, 15, 16, 19, 22, 23, 26, 29, 39, 42, 46, 54, 63.

232. *Laurin*, 191, 227, 386; *Cassidorus*, I, 41, 298, II, 383, 412, 431, 486; *Helcanus*, 52, 135, 257

...se li contes ne ment, qui estrois est de veritables croniques. (p. 273)

A un autre endroit, il se réfère à sa source écrite:

...si comme je truis en escript, (p. 411)

C'est assez peu pour faire admettre un récit comme véhiculant des vérités historiques, même en ajoutant la première phrase du roman qui tient lieu de prologue:

Pour ce que li pluïsur ont oï et encore oient volentiers contes desrimez, m'est il pris talent que je raconte, mot a mot, sans riens oster et sans riens acroïstre, la vie d'un empereur qui fu jadis en Constantinnoble. (p. 3)

Bien qu'aucune source ne soit explicitement désignée ici, le contexte suggère que le narrateur va suivre un modèle digne de foi, en racontant *mot a mot* la vie d'un empereur. En ce qui concerne le terme de *contes desrimez*, son référent est impossible à déterminer de manière satisfaisante. Il peut désigner les récits en prose en général, par opposition à la fois aux récits en vers et aux adaptations en prose des romans en vers. Comme on n'a pas trouvé de roman en vers sur la vie de Cassidorus et comme l'étude du roman fait ressortir la diversité des modèles suivis par l'auteur²³³, on est en droit de supposer que le récit, tel que nous le connaissons, a été directement rédigé en prose, sans pouvoir tout à fait exclure pour autant l'autre interprétation. Mais ce terme nous intéresse surtout d'un autre point de vue, la première partie de la phrase dans laquelle il se trouve trahissant la véritable motivation du romancier: il veut plaire au public qui aime *écouter* des contes, particulièrement des contes en prose. Et il entend en effet combler l'attente de son public, la preuve, c'est qu'il n'insère pas moins de quarante-deux récits-exemples dans son roman, sans se soucier trop d'élaborer les situations de départ nécessaires, ni de respecter les liens logiques, l'adéquation entre ces situations assez fantaisistes et les récits-exemples appelés à les éclairer. *Cassidorus* est d'ailleurs le seul roman du cycle qui contienne une dédicace, plutôt avare de renseignements sur l'auteur:

Mais d'ore en avant voil ma matere finir, et bien i sarai repairier, quant il plaira a tres noble personne et covignable, Guion, conte de Flandres et marchis de Namur. (p. 674)

Il ne dépend que du désir du dédicataire que le romancier se remette à conter. On a le sentiment d'avoir déjà entendu cette voix dans les romans en vers: aveu voilé de la fictionnalité et mise en valeur indirecte du savoir-faire du romancier.

Si l'on s'est attardé à ces deux phrases de *Cassidorus*, en faisant abstraction cette fois de l'ordre de succession des parties du cycle, c'est que des cinq romans en prose étudiés, seul *Cassidorus* nous informe – bien parcimonieusement, lui aussi – des intentions de l'auteur et des circonstances de la création ou, pour parler un langage plus technique: c'est seulement dans *Cassidorus* que l'auteur implicite *prend corps*, s'il m'est permis d'exagérer un peu. Dans les autres romans, seul le narrateur est directement accessible à notre lecture, ce qui veut dire que les distinctions de la narratologie semblent dans ce cas tout à fait pertinentes. Les formules qui ouvrent et/ou terminent ces romans correspondent, toute proportion gardée, à une page de titre, et dans les manuscrits cycliques, elles servent de signes de démarcation et de liaison entre

233. Entre autres, ceux du roman-souche, et plus généralement, des récits encadrés, des récits en vers traitant l'histoire de la Manekine, etc.

les parties successives.²³⁴ La raison de l'effacement des stratégies de justification et d'authentification doit être en partie cherchée dans la manière tout à fait manifeste dont ces romans en prose tirent leur origine du roman-souche ou, plus précisément, d'une tradition orale et écrite, très répandue, bien établie. C'est l'autorité de cette tradition qui fonde la crédibilité du narrateur dans ces textes, et quoique cette autorité reste implicite, elle n'en existe pas moins. Comme la formation du cycle obéit, de façon directement saisissable, aux règles d'un modèle généalogique, l'analogie avec les chroniques devait s'imposer aussi bien dans la création que dans la réception. Aussi nos textes bénéficient-ils d'une espèce d'autorité „historiographique”, sans formuler ni représenter de quelque manière que ce soit des références „historiques”, sauf dans le bref passage cité de *Cassidorus*.

C'est à travers les procédés d'interprétation et de communication que nous avons des chances de découvrir les traits distinctifs de nos auteurs. Le roman de *Marques* est à la fois une continuation et une reprise du roman-souche, reprise de la problématique (méfiance obligatoire envers les femmes, l'inextirpable corruption de leur nature) et reprise de la structure (récits encadrés) du roman des *Sept Sages* avec une nouvelle distribution de rôles. Les liens de *Marques* sont donc indiscutables et très étroits avec son modèle. Et pourtant, ce roman nous offre un excellent exemple de l'utilisation et de la transformation à la fois d'un modèle. L'auteur de *Marques* renverse les proportions qui s'établissent dans son modèle entre le récit-cadre et les récits-exemples; ce qui, dans le roman des *Sept Sages*, n'est qu'un prétexte pour constituer un recueil de contes, devient essentiel dans *Marques*: les trois quarts du roman sont consacrés au récit-cadre. Le procès au cours duquel on argumente par des récits exemplaires est bien préparé et, à tout prendre, le procès n'est que l'épisode final d'une longue lutte entre Marques et l'impératrice. Dans la partie même des récits encadrés, les passages relevant du cadre deviennent plus variés et plus riches en informations.²³⁵

Quant à l'attitude communicative du narrateur, elle est assez réservée, les interpellations du narrataire sont rares et on trouve très peu de discours à la première personne. Dans ses discours évaluatifs, le narrateur est très succinct, mais non moins catégorique. Avec quelques épithètes et quelques jugements sommaires, il indique clairement à son public la direction dans laquelle il trouvera la juste interprétation morale du récit. L'enseignement moral a dû le préoccuper bien vivement, puisque, en plus de ses propres remarques et des exemples destinés à convaincre, il attribue encore le rôle de porte-parole à son protagoniste, Marques. Ce procédé, unique dans nos textes, ne laisse pas de surprendre. On a bien rencontré, certes, des protagonistes devenus accidentellement porte-parole, mais Marques, lui, l'est constamment, ayant en tant que personnage un double statut. Dès le début du roman, la sagesse, la justesse de vue et la haute moralité de Marques sont prouvées, il se révèle un grand interprète non seulement des rêves, mais aussi d'autres phénomènes.²³⁶ Ses explications, ses conseils sont bien souvent imprégnés d'un certain souci spirituel et, parfois, il fait preuve d'une

234. *Sept Sages* en prose, 1, 67; *Marques*, 143; *Laurin*, 1, 386; *Helcanus*, 379. Il est extrêmement difficile de séparer le roman de *Cassidorus* du roman de *Helcanus*, le début du second roman ne se diffère en rien du début d'un nouvel épisode.

235. Ces informations concernent l'effet que les récits-exemples exercent sur l'empereur, ses réactions et les différentes ruses des sages pour obtenir la possibilité de parler.

236. Voir particulièrement *Marques*, 14-23, 50-51, 76-77, 93-94

irréprochable orthodoxie.²³⁷ Tout en évitant d'explicitement ses intentions, le narrateur les laisse deviner par sa stratégie d'interprétation: à ses yeux, la principale justification de l'écriture romanesque réside dans l'enseignement moral que l'histoire racontée implique et les procédés narratifs explicitent.

Abstraction faite des protagonistes qui sont en partie les mêmes que dans *Marques*, les rapports de *Laurin* avec le roman-souche et *Marques* sont à peine démontrables. L'identité des personnages, identité qui se réduit souvent à celle des noms, et une certaine continuité dans l'intrigue cachent à peine que l'auteur de *Laurin* s'est davantage inspiré d'autres modèles que de celui du cycle en question. En effet, il a dû avoir des connaissances étendues en matière de littérature romanesque, dont il utilise avec maîtrise les éléments les plus divers, en les intégrant dans un récit à la fois varié et cohérent. Et ce récit nous est transmis par une voix très „personnelle”, ce qui veut dire que le texte fourmille de discours communicatifs et métanarratifs. J'en ai relevé non moins de 251 dont la grande majorité appartient au type: „Que vous diroie je?”, „Que vous feroie je lonc compte?”²³⁸ Ces formules deviennent un véritable „tic” chez le narrateur, qui s'en sert même dans les récits faits par des personnages.²³⁹ Bon nombre de ces discours à la première personne portent sur des questions de métier: *topos* de l'ineffable, abrègement du récit pour ne pas ennuyer le public.²⁴⁰ En revanche, les références à la source ou à quelque autorité disparaissent presque totalement. Nous avons donc affaire à un narrateur qui se soucie peu d'authentifier ou de justifier sa parole, qui raconte pour raconter et tient constamment compte de son public. Il accompagne le récit des événements de brèves remarques appréciatives, qualifie ses personnages par des épithètes, comparaisons et hyperboles, mais son interprétation ne devient ni systématique ni insistante. L'attitude de ce narrateur se modifie pourtant un peu dans la partie arthurienne du roman. Cette modification, je l'attribuerais à la puissance attractive de certains modèles diffusés en l'occurrence par des récits arthuriens. Impossible de préciser dans quels romans l'auteur de *Laurin* a puisé pour la composition de la partie arthurienne,²⁴¹ mais il est fort probable qu'en s'appuyant sur une lecture abondante de récits arthuriens, il a pris un peu partout les éléments constitutifs de son propre texte. Ce qu'il semble connaître assez bien, ce sont les composantes, les traits pertinents des différents modèles romanesques. Nous ne pouvons étudier ici qu'un seul aspect du mélange des modèles.²⁴² En transportant son héros dans le royaume d'Arthur, le narrateur commence à recourir tout à fait systématiquement à des discours métanarratifs construits avec „le conte” pour indiquer

237. A propos d'orthodoxie, je renvoie à l'épisode dans lequel Marques, fiancé à Laurine, après lui avoir refusé un baiser, expose ses „maximes du mariage” (p. 99). Maximes dignes de la plume d'un auteur clérical, préceptes, interdictions sortant directement, dirait-on, d'un pénitentiel de l'époque. L'essentiel de son discours, c'est qu'il faut surveiller la sexualité, même dans le mariage, l'entourer de règles, y réduire la part du plaisir.

238. La seconde formule connaît quelques variantes, p.ex.: Que vous iroie je alongnant le conte? (261, 319, 386); Que vous iroie je lonc compte faisant? (172, 237); Que vous iroie je le compte atargant? (26, 243, 264, 268, 269); Que vous iroie je atargant? (73, 99, 168, 225, 276, 318, 357)

239. *Laurin*, 153, 154, 155, 166, 311, 312

240. Une centaine d'occurrences.

241. Voir l'introduction de L. THORPE à son édition de *Laurin*, p. XIV.

242. Ailleurs, j'ai étudié ce problème dans *Laurin* sous plusieurs angles, voir K. HALÁSZ (1986)

les articulations du récit. Le narrateur qui s'est posé devant nous, dans la première partie du roman, comme l'unique source de la parole narrative, se cache parfois derrière „le conte”²⁴³ en racontant par exemple les aventures de la Grande Bretagne. Aux points de rencontre du monde d'origine du héros et du monde arthurien apparaît une formule mixte; la première personne reprend en partie ses droits lorsque les interférences des deux univers romanesques deviennent manifestes.²⁴⁴ Qu'un certain type de porte-parole ait été considéré à l'époque comme l'une des composantes d'un type de récit bien défini, nous en avons un indice dans l'épisode où un ermite interprète le rêve de Laurin, tout en lui donnant une leçon de spiritualité.²⁴⁵ Je fais remarquer que, en général, notre narrateur n'a pas l'habitude d'utiliser des personnages porte-parole. Ces faits sont assez minces en eux-mêmes pour démontrer la force contraignante des modèles dans la création romanesque, mais ils suffisent néanmoins à mettre en valeur le caractère profondément conventionnel des attitudes narratives. C'est par le choix qu'il opère parmi les différents ensembles de conventions que l'auteur se laisse quelque peu appréhender. Car il est bien significatif que l'auteur de *Laurin*, voulant représenter son héros à l'apogée de la carrière chevaleresque, le mène dans l'univers arthurien. Pour que Laurin puisse occuper une place prestigieuse parmi les héros romanesques de l'époque, l'auteur juge nécessaire de le faire vivre et agir dans un contexte arthurien. Dans le roman, l'intertexte arthurien fonctionne comme un monde de référence, avec des règles, des coutumes immuables, des „statues” de héros légendaires, un monde auquel se mesurent les personnages venant d'un ailleurs romanesque. Dans la pensée de notre auteur, le modèle arthurien devait avoir un incontestable prestige et représenter un sommet professionnel à atteindre. S'essayer à la composition d'un récit arthurien, c'était probablement ressenti par lui comme une épreuve de force, une épreuve de son savoir-faire narratif.

L'intertextualité qui s'opère au niveau des modèles dans *Laurin*, caractérise aussi dans une grande mesure le roman suivant du cycle, *Cassidorus*. Nous avons vu dans quel esprit l'auteur reprend la structure du roman-souche, mais dans l'utilisation des autres intertextes (un débat en vers, à la manière des troubadours, sur la valeur respective de l'amour des dames et des demoiselles²⁴⁶, de longs passages également en vers empruntés à Alart de Cambrai²⁴⁷), son désir de varier son écriture et de distraire le public sont encore plus visibles. Nous avons également eu l'occasion de suggérer que la voix du narrateur de ce récit fait penser à celle de certains narrateurs de roman en vers. Si l'on étudie les discours de narrateur, cette impression se confirme davantage. Dans une grande quantité de discours à la première personne (quelque 150 occurrences), le narrateur confie à son public ses principes de sélection²⁴⁸, son incapacité de décrire une beauté, une joie ou un deuil, ou encore il pose des questions à ses auditeurs, fait

243. *Laurin*, 148, 171, 183, 191, 202, 216, 224, 238, 242, 245, 250, 256, 264, 270, 292, 300, 309, 315, 335, 357, 366, 373, 380

244. *Laurin*, 184, 320, 327, 328, 338, 345, 347, 369, 377, 386

245. *Laurin*, 223

246. *Cassidorus*, I, 48–63

247. *Cassidorus*, II, 432–447

248. Entre autres, la description détaillée des combats est jugée par lui inintéressante, voire superflue: Pour ce que trop souvent avez oï et entendu de pluseurs batailles, n'est mestiers que je vous die s'il feri ainsi, et puis après, cilz autres. Mais tant pensez que proveuse de cors d'omme porroit esvoiturer, tout autant sachiez que cil doi firent, et moult plus. (I, 72)

appel à leur imagination, en recourant à des constructions hypothétiques ou autres.²⁴⁹ Tout ceci fait que son roman a l'allure d'un récit oral, et ce sentiment est renforcé par la fréquence du verbe „oïr” désignant la manière de recevoir le récit (31 occurrences). Il n'est pas trop surprenant que ce conteur fasse peu de cas de l'interprétation. Ce n'est pas qu'il s'abstienne de l'usage des discours explicatifs, évaluatifs et généralisants, puisqu'il entend lui aussi orienter nos sympathies et nos jugements. Sporadiquement, certains de ses protagonistes semblent être des porte-parole pour quelques questions précises.²⁵⁰ Mais l'ensemble de ces procédés n'arrive pas à constituer un système de valeurs cohérent auquel on puisse se référer dans la recherche du sens. C'est que le message suprême de ce long récit se veut probablement un encouragement à se réjouir de la diversité des hommes et de leurs histoires, si bien traduite par l'écriture.

La séparation du roman de *Helcanus* d'avec celui de *Cassidorus* est une tâche bien délicate.²⁵¹ Les manuscrits nous sont de peu de secours. Ce que l'éditeur du *Roman de Helcanus*, H. Niedzielski – suivant les suggestions de J. Palermo – considère comme le début de *Helcanus* a l'air d'un commencement d'un simple épisode. Quant à la fin de *Helcanus*, elle se présente dans le texte comme suit:

Ci fine li livres de Cassydorus. Si parlerons après de Palyarmenus de Romme.
(p. 379)

Sans vouloir contester le bien-fondé des distinctions que l'éditeur de *Helcanus* établit entre ces deux parties du cycle, force m'est de constater que les deux récits se différencient à peine l'un de l'autre du point de vue de l'attitude du narrateur vis-à-vis du narrataire, ou sur le plan de la fictionnalité et de la fonction interprétative. De même que le narrateur de *Cassidorus*, celui de *Helcanus* inscrit dans son texte une communication soutenue entre narrateur et narrataire, en utilisant les mêmes tournures, les mêmes procédés. La densité des discours à la première personne est sensiblement plus grande, la fréquence du verbe „oïr” est la même dans *Helcanus* que dans *Cassidorus*.²⁵² On peut tout au plus noter comme trait différentiel que le renvoi au „conte”, ainsi que la formule introductrice d'un nouvel épisode du type „Or dist li conte que...”, deviennent un peu plus fréquents dans *Helcanus*. Quant à la stratégie interprétative, je n'ai pu relever aucun changement significatif par rapport à celle du narrateur précédent. A tout prendre, l'auteur de *Helcanus* a créé un narrateur qui se confond facilement avec celui de *Cassidorus*, ce qui ne prouve nullement que les deux auteurs soient identiques, vu la part considérable des conventions dans les stratégies narratives.

249. Voir la note précédente, plus cet exemple: Après ceste parole dist plusieurs choses de quoi je ne sai la certainté. Mais tant y ot de feste et de joie comme vous vulez. (II, 483)

250. Par exemple, au début du roman, le jeune *Cassidorus* est un modèle de sagesse, tout comme, à la fin du récit, son fils, *Helcanus* qui est en fait un enfant prodige: à l'âge de sept ans, il est capable de répondre à des questions philosophiques. Le rapport étroit entre la sagesse et la jeunesse ou, plutôt, l'état de chasteté, est par ailleurs l'une des caractéristiques du cycle entier.

251. Voir l'introduction de l'édition de *Cassidorus* et celle de *Helcanus*.

252. 155 occurrences pour le discours à la première personne, 17 pour le verbe „oïr”. Pour illustrer la ressemblance de ces discours dans les deux récits, je cite un seul endroit de *Helcanus* qui répond parfaitement à celui que j'ai donné dans la note 250: Dont parlerent de pluseurs choses dont il n'est mestiers que li contes face mention. Mais tant pensez de joies que vous onques voudre tout autant en ont eu li doi compaignon... (*Helcanus*, 190)

Arrivée au terme de ma quête d'auteurs, je tiens à préciser que ce n'est qu'un terme provisoire, de nouveaux critères et de nouveaux témoignages de textes encore non explorés pouvant venir modifier les images d'auteur que j'ai cru entrevoir dans nos textes. Terme provisoire en ce sens aussi que la problématique de l'auteur et du narrateur médiévaux ne saurait recevoir une solution quelque peu satisfaisante pour moi que mise en relation avec d'autres éléments des modèles. En donnant une conclusion, je risquerais de tomber dans la répétition. Si je suis parvenue à quelques conclusions valables, j'ai pu aussi commettre de grosses erreurs. Quoi qu'il en soit, à la fin de cette „quête” par endroits si minutieuse, je me suis rendu compte que le diable, comme disent les Allemands, se cache toujours dans les détails.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ce sont les ouvrages figurant dans la première partie de la bibliographie qui constituent notre corpus.

I. TEXTES

- AIMON VON VARENNES, *Florimont*, Ein altfranzösischer Abenteuerroman, herausgegeben von Alfons Hilka, Göttingen, 1932 (13680 vers) (*Florimont*)
- Amadas et Ydoine*, Roman du XIII^e siècle, éd. John R. Reinhard, Paris, 1974 /C.F.M.A. 51/ (7912 vers) (*Amadas*)
- Atre (L') périlleux*, Roman de la Table Ronde, éd. Brian Woledge, Paris, 1936/C.F.M.A. 76/ (6676 vers) (*Atre*)
- Blancandine et l'Orgueilleuse d'Amour*, Roman d'aventures du XIII^e siècle, éd. Franklin P. Sweetser, Genève/Paris, 1964 /T.L.F. 112/ (6520 vers) (*Blancandin*)
- Chevaliers (Li) aus deus espees*, altfranzösischer Abenteuerroman, herausgegeben von Wendelin Foerster, Halle, 1877 (12353 vers) (*Chev. aux d.é.*)
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, publ. par Mario Roques, Paris, 1973 /C.F.M.A. 80/ (6878 vers) (*Erec*)
- *Cligès*, publ. par Alexandre Micha, Paris, 1957 /C.F.M.A. 84/ (6664 vers)
 - *Le Chevalier de la Charrette*, publ. par Mario Roques, Paris, 1972, /C.F.M.A. 86/ (7112 vers) (*Lancelot*)
 - *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, publ. par Mario Roques, Paris, 1975, /C.F.M.A. 89/ (6808 vers) (*Yvain*)
 - *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, éd. William Roach, Genève/Paris, 1959 /T.L.F. 71/ (9234 vers) (*Perceval*)
- Conte (Le) de Floire et Blancheflor*, éd. Jean-Luc Leclanche, Paris, 1980 /C.F.M.A. 105/ (3342 vers) (*Floire*)
- Cristal und Clarie*, altfranzösischer Abenteuerroman des XIII^e Jahrhunderts, herausgegeben von Hermann Breuer, Dresden, 1915 (9084 vers) (*Cristal*)
- Durmart le Galois*, Roman arthurien du XIII^e siècle, publ. par Joseph Gildea, I-II, Villanova, 1965-1966 (16000 vers) (*Durmart*)
- GAUTIER D'ARRAS, *Ille et Galeron*, éd. Frederick A.G. Cowper, Paris, 1956 /S.A.T.F./ (5835 vers) (*Ille*)
- GERARD VON AMIENS, *Der Roman von Escanor*, herausgegeben von H. Michelant, Stuttgart, 1886 (25936 vers) (*Escanor*)
- GERBERT DE MONTREUIL, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, publ. par Douglas Labaree Buffum, Paris, 1928 /S.A.T.F./ (6600 vers) (*Violette*)
- Gliglois*, A French Arthurian Romance of the Thirteenth Century, ed. Charles H. Livingston, Cambridge, Harvard University Press, 1932 (2942 vers)

- Haut (Le) Livre du Graal, Perlesvaus*, ed. W.A. Nitze et T.A. Jenkins, New York, 1972, 2 vol. (409 pages) (*Perlesvaus*)
- HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, éd. A.J. Holden, Klincksieck, Paris, 1979 (10580 vers)
- *Protheselaus*, Ein altfranzösischer Abenteuerroman, herausgegeben von Franz Kluchow, Göttingen, 1924 (12741 vers)
- Hunbaut*, herausgegeben von Hermann Breuer, Dresden, 1914 (3618 vers)
- JEAN RENART, *L'Escoufle*, Roman d'aventure, éd. Franklin Sweetser, Paris/Genève, 1974 (T.L.F. 211/ (9102 vers)
- *Le Roman de la Rose ou Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, Paris, 1970 /C.F.M.A. 91/ (5655 vers) (*Guillaume*)
- JEHAN MAILLART, *Le Roman du comte d'Anjou*, éd. Mario Roques, Paris, 1964 /C.F.M.A. 67/ (8156 vers) (*Anjou*)
- Joufroi de Poitiers*, Roman d'aventures du XIII^e siècle, éd. Percival B. Fay et John L. Grigsby, Genève/Paris, 1972 /T.L.F. 183/ (4613 vers) (*Joufroi*)
- Lancelot*, Roman en prose du XIII^e siècle, éd. Alexandre Micha, Paris/Genève, 1978-1983 /T.L.F. 247, 249, 262, 278, 283, 286, 288, 307, 315) (2740 pages)
- MARIE DE FRANCE, *Les Lais*, éd. Jean Rychner, Paris, 1973 /C.F.M.A. 93/
- Merlin*, Roman du XIII^e siècle, éd. Alexandre Micha, Paris/Genève, 1980 /T.L.F. 281/ (291 pages)
- Merlin*, Roman en prose du XIII^e siècle, publ. par Gaston Paris et Jacob Ulrich, Paris, 1886, 2 vol. /S.A.T.F./ (534 pages) (*Suite*)
- Merveilles (Les) de Rigomer*, von JEHAN, altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts, herausgegeben von Wendelin Foerster, Dresden, 1908-1915, 2 vol. (17271 vers) (*Merveilles*)
- Mort (La) le Roi Artu*, Roman du XIII^e siècle, éd. Jean Frappier, Genève/Paris, 1964 /T.L.F. 58/ (266 pages) (*La Mort*)
- Partonopeu de Blois*, A French Romance of the Twelfth Century, ed. Joseph Gildea, Villanova, 1967-1970, 2 vol. (10656 vers, *Continuation*: 3936 vers) (*Partonopeu*)
- PHILIPPE DE RÉMI, *Jehan et Blonde*, Roman du XIII^e siècle, éd. Sylvie Lécuyer, Paris, 1984 /C.F.M.A. 107/ (6260 vers) (*Jehan*)
- Queste (La) del Saint Graal*, Roman du XIII^e siècle, publ. par Albert Pauphilet, Paris, 1984 /C.F.M.A. 33/ (280 pages) (*La Queste*)
- RAOUL DE HOUDENC, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Mathias Friedwagner, Slatkine Reprints, Genève, 1975 (Réimpression de l'édition de Halle, 1909)
- I. *Meraugis von Portlesgues* (5938 vers) (*Meraugis*); II. *La Vengeance de Raguidel* (6182 vers) (*Vengeance*)
- RENAUD DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, éd. G. Perrie Williams, Paris, 1978 /C.F.M.A. 38/ (6266 vers)
- Richars li Biaus*, Roman du XIII^e siècle, éd. Anthony J. Holden, Paris, 1983 /C.F.M.A. 106/ (5454 vers) (*Richard*)
- ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. W.A. Nitze, Paris, 1927 /C.F.M.A. 57/ (3514 vers) (*Joseph en vers*)
- ROBERT DE BORON, *Le Roman du Graal*, Manuscrit de Modène, Texte établi et présenté par Bernard Cerquiglini, Paris, 1981 (283 pages) (*Joseph en prose, Merlin, Perceval*)
- Roman (Le) de Cassidorus*, publ. par Joseph Palermo, Paris, 1963, 2 vol. (674 pages) (*Cassidorus*)

- Roman (Le) de Helcanus*, éd. Henri Niedzielski, Genève/Paris, 1966 (T.L.F. 121/ (379 pages) (*Helcanus*)
- Roman (Le) de Laurin, fils de Marques le Sénéchal*, ed. Lewis Thorpe, Cambridge, 1960 (386 pages) (*Laurin*)
- Roman (Le) de Marques de Rome*, éd. Johann Alton, Tübingen, 1889 (143 pages) (*Marques*)
- Roman (Le) des Sept Sages de Rome*, éd. Jean Misrahi, Paris, 1933 (5068 vers) (*Sept Sages en vers*)
- Romance (The) of Yder*, ed. Alison Adams, Cambridge, 1983 (6769 vers) (*Yder*)
- Romans (Li) de Claris et Laris*, herausgegeben von Johann Alton, Tübingen, 1884 (30369 vers) (*Claris*)
- Romans (Li) de Dolopathos*, publ. par Charles Brunet et Anatole de Montaiglon, Paris, 1856 (12900 vers) (*Dolopathos*)
- Romanz (Li) d'Athis et Prophlias (L'Estoire d'Athenes)*, herausgegeben von Alfons Hilka, Dresden, 1912–1916, 2 vol. (20732 vers) (*Athis*)
- Sept (Les) Sages de Rome*, Roman en prose du XIII^e siècle, Nancy, 1981 (67 pages) (*Sept Sages en prose*)
- THOMAS, *Les fragments du Roman de Tristan*, éd. Bartine H. Wind, Genève/Paris, 1960 (3136 vers) (*Tristan*)
- Two Old French Gauvain Romances, Le Chevalier à l'épée and La Mule sans frein*, ed. R.C. Johnston and D.D.R. Owen, Scottish Academic Press, Edinburgh and London, 1972 (1206 vers; 1136 vers) (*Chev. à l'épée; La Mule*)

II. OUVRAGES CRITIQUES

- BADEL, Pierre-Yves, *Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au moyen âge*, Littérature, n°20, 1975, pp. 81–94
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, *L'Arbre et le pain, Essai sur la Queste del Saint Graal*, SEDES, Paris, 1981
- BLOCH, Howard, *Etymologie et généalogie, Une anthropologie littéraire du Moyen Age français*, Seuil, Paris, 1989
- BOGDANOW, Fanni, *The Romance of the Grail*, Manchester University Press, New York, 1966
- BOIRON, Françoise – PAYEN, Jean-Charles, *Structure et sens du „Bel Inconnu” de Renaut de Beaujeu*, Le Moyen Age, 1970, LXXVI, pp. 15–26
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961
- *Distance et point de vue*, in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, pp. 85–113
- BOUTET, Dominique – STRUBEL, Armand, *Littérature, politique et société dans la France du moyen âge*, P.U.F., Paris, 1979
- BRIOSI, Sandro, *La narratologie et la question de l'auteur*, Poétique, 68, 1986, pp. 507–519
- COLLIOT, Régine, *La mauvaise vieillesse des Sept Sages de Rome*, Senefiance, n°19, 1987, pp. 55–71
- *Problèmes de justice dans Li Chevaliers as deus espees, Gauvain, meurtrier par procuration*, Senefiance, n°16, 1986, pp. 125–137

- CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, (trad. Jean Bréjoux), P.U.F., Paris, 1956
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977
- DRAGONETTI, Roger, *La vie de la lettre au moyen âge (Le Conte du Graal)*, Seuil, Paris, 1980
- *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise, Flamenca et Joufroi de Poitiers*, Seuil, Paris, 1982
 - *Le Mirage des sources, L'Art du faux dans le roman médiéval*, Seuil, Paris, 1987
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Champion, Paris, 1991, 2 vol.
- DUBY, *Hommes et structures du Moyen Age*, La Haye, 1973
- FARAL, Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, 1913
- *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1924
 - *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, 1930
- FARCY, Gérard-Denis, *De l'obstination narratologique*, Poétique, 68, 1986 pp. 491-506
- FOURRIER, Anthime, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age, I. Les débuts (XII^e siècle)*, Paris, 1960
- FRAPPIER, Jean, *Etude sur la Mort le Roi Artu*, Droz/Minard, Genève/Paris, 1961
- *Chrétien de Troyes*, Hatier, Paris, 1968
 - *Etude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, 1969
 - *Le prologue du Chevalier de la Charrette et son interprétation*, Romania, 93 (1972/73), pp. 337-377
 - *Amour courtois et Table Ronde*, Droz, Genève, 1973
 - *Autour du Graal*, Droz, Genève, 1977
- FREEMAN, Michelle, *Transpositions structurelles et Intertextualité: Le „Cligès” de Chrétien*, in *Intertextualités médiévales*, pp. 50-61
- GALLAIS, Pierre, *Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la Continuation-Gauvain*, Romania, 85 (1964), pp. 181-229
- *Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge*, Cahiers de Civilisation Médiévale, 7 (1964), pp. 470-493 et 13 (1970), pp. 333-347
- GAY, Lucy M., *Hue de Rotelande's Ipomédon and Chrétien de Troyes*, PMLA, XXXII, 1917, pp. 468-491
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969
- *Figures III*, Seuil, Paris, 1972
 - *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983
 - *Seuils*, Ed. du Seuil, Paris, 1987
- GILSON, Etienne, *La Mystique de la Grâce dans la Queste del Saint Graal*, Romania, LI (1925), pp. 321-347
- GRIGSBY, John L., *The Narrator in Partonopeu de Blois, Le Bel Inconnu and Joufroi de Poitiers*, Romance Philology, 21 (1967-1968), pp. 536-547
- HAIDU, Peter, *Realisme, Convention, Fictionality and the Theory of Genres In Le Bel Inconnu*, L'Esprit Créateur, 12 (1972), pp. 37-60
- *Narrative Structure in Floire et Blancheflor: A Comparison with two Romances of Chrétien de Troyes*, Romance Notes, XIV, 1972, pp. 383-386

- HALÁSZ, Katalin, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, Studia Romanica, Debrecen, 1980
- *A la recherche d'un modèle narratif*, Europe, 1982 (60, n°642), pp. 48-52
 - *Théorie des trois ordres dans Perlesvaus*, Actes du 14^e Congrès International Arthurien, Presses Universitaires de Rennes, 1985, pp. 288-301
 - *The Intermingling of Romance Models in a 13th-Century Prose Romance: Roman de Laurin*, Forum for Modern Language Studies, XXII/3, 1986, pp. 273-283
 - *Père et fils dans le cycle romanesque des Sept Sages de Rome*, Acta Litteraria, 32/1-2, 1990, pp. 177-184
 - *Aventure arthurienne en dehors de Bretagne*, in *Arturus Rex*, Actes du 15^e Congrès International Arthurien, Leuven University Press, 1991, 2 vol., pp. 155-163
- HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, pp. 115-180
- HUCHET, Jean-Charles, *Le roman médiéval*, P.U.F., Paris, 1984
- HULT, David F., *Vers la société de l'écriture*, *Le Roman de la Rose*, Poétique, 50, 1982, pp. 155-172
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, (trad. Evelyn Sznycer), Bruxelles, 1985
- JAUSS, Hans Robert, *Littérature médiévale et expérience esthétique*, Poétique, 31, 1977, pp. 322-336
- *Pour une esthétique de la réception*, (trad. Claude Maillard), Gallimard, Paris, 1978
- KAYSER, Wolfgang, *Qui raconte le roman?* in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, pp. 59-84
- KELLY, Thomas E., *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus, A Structural Study*, Droz, Genève, 1974
- KENNEDY, Elspeth, *The Scribe as Editor*, in *Mélanges offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, 1. vol., pp. 523-531
- KÖHLER, Erich, *L'aventure chevaleresque, Idéal et réalité dans le roman courtois*, (trad. Eliane Kaufholz), Gallimard, Paris, 1974
- LE GOFF, Jacques, *Les intellectuels au moyen âge*, Seuil, Paris, 1972
- *Naissance du roman historique au 12^e siècle*, NRF, 238, 1972, pp. 163-173
 - *Pour un autre moyen âge*, Gallimard, Paris, 1978
 - *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, Paris, 1985
- LEJEUNE-DEHOUSSE, Rita, *L'Oeuvre de Jean Renart*, Liège-Paris, 1935, Slatkine Reprint, 1968
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative, Le „point de vue“*, *Théorie et analyse*, Librairie José Corti, Paris, 1981
- LOT, Ferdinand, *Etude sur le Lancelot en prose*, Champion, Paris, 1954 (Première édition: 1918)
- MADDOX, Donald, *Roman et manipulation au 12^e siècle*, Poétique, 66, 1986, pp. 179-190
- MARICHAL, Robert, *Naissance du roman*, in *Entretiens sur la renaissance du XII^e siècle*, pp. 449-492
- MATHIEU-COLAS, Michel, *Frontières de la narratologie*, Poétique, 65, 1986, pp. 91-110
- MÉLA, Charles, *La reine et le Graal, La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Seuil, Paris, 1984

- MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France*, Paris, P.U.F., 197
- MICHA, Alexandre, *De la chanson de geste au roman*, Droz, Genève, 1976
- *Etude sur le „Merlin” de Robert de Boron, roman du XIII^e siècle*, Droz, Genève, 1980
 - *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Droz, Genève, 1987
- PARIS, Gaston, *Le cycle de la „Gageure”*, Romania, XXXII, 1903, pp. 481–551
- PARIS, Paulin, *Etude sur les différents textes et manuscrits du roman des sept sages de Rome*, Paris, 1869
- PASTOUREAU, Michel, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Ronde*, Hachette, 1976
- PAUPHILET, Albert, *Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*, Champion, Paris, 1921
- PAYEN, Jean-Charles, *L’art du récit dans le Merlin de Robert de Boron, le Didot Perceval et le Perlesvaus*, Romance Philology, 17, 1963–64, pp. 570–585
- *Le clos et l’ouvert dans la littérature française médiévale et les problèmes de la communication*, Perspectives médiévales, n°2, 1976, pp. 61–62
- PERRET, Michèle, *De l’espace romanesque à la matérialité du livre, L’espace énonciatif des premiers romans en prose*, Poétique, 50, 1982, pp. 173–182
- POIRION, Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du moyen âge*, P.U.F., Paris, 1982
- *Résurgences*, P.U.F., Paris, 1986
- REASON, Joseph H., *An Inquiry Into the Structural Style and Originality of Chretien’s Yvain*, The Catholic University of America Press, Washington, 1958
- RIBARD, Jacques, *L’aventure dans la Queste del Saint Graal*, in *Mélanges offerts à Alice Planche*, Nice, 1984, 2. vol., pp. 415–424
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Seuil, Paris, I–III, 1983, 1984, 1985
- ROBERTSON, D.W., Jr., *Some Medieval Literary Terminology, with Special Reference to Chrétien de Troyes*, Studies in Philology, 48, 1951, pp. 669–692
- ROSSUM-GUYON, Françoise van, *La marque de l’auteur: l’exemple balzacien d’„Illusions perdues”*, Degrés, n° 49–50, 1987, pp. 1–19
- RYCHNER, Jean, *Le prologue du „Chevalier de la Charrette”*, Vox Romanica, 26/1, 1967, pp. 1–23
- *Le sujet et la signification du „Chevalier de la Charrette”*, Vox Romanica, 27/1, 1968, pp. 50–76
 - *Le prologue du Chevalier de la Charrette et l’interprétation du roman*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, 2. vol., pp. 1121–1135
- SPEER, Mary B., *Beyond the Frame: Verisimilitude, Clergie, and Class in the Roman de Marques de Rome*, Romance Philology, XXXV/2, 1981, pp. 305–334
- THORPE, Lewis, *Le Roman de Laurin, fils de Marques le sénéchal, A First Contribution to the Study of Linguistics of an unpublished thirteenth-Century Prose-Romance*, Cambridge, 1950
- TODOROV, Tzvetan, *La quête du récit*, Critique, 262, 1969, pp. 195–214
- *Grammaire du „Décaméron”*, Mouton, 1969
 - *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971
- VINAVER, Eugène, *A la recherche d’une poétique médiévale*, Nizet, Paris, 1970
- *The Rise of Romance*, Clarendon Press, Oxford, 1971
- ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire*, P.U.F., Paris, 1985
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris, 1972

- *Langue, texte, énigme*, Seuil, Paris, 1975
- *Médiévisite ou pas*, Poétique, 31, 1977, pp. 306-321
- *Parler du moyen âge*, Ed. de Minuit, Paris, 1980
- *Intertextualité et mouvance*, in *Intertextualités médiévales*, pp. 8-16
- *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983
- *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, P.U.F., Paris, 1984
- *Y a-t-il une „littérature“ médiévale?* Poétique, 66, 1986, pp. 131-139
- *La lettre et la voix, De la „littérature“ médiévale*, Seuil, Paris, 1987

On se reportera encore aux ouvrages collectifs suivants:

- Approaches to Medieval Romance*, Yale French Studies, 1974 (51)
- Approches du Lancelot en prose*, Etudes recueillies par J. DUFOURNET, Champion, Paris, 1984
- Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, Studia Romanica, 4, 1963
- Entretiens sur la renaissance du XII^e siècle*, sous la direction de M. GAUDILLAC et E. JEAUNEAU, Mouton, Paris/La Haye, 1968
- Humanisme (L') médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, Klincksieck, Paris, 1964
- Interprétation (L') des textes*, sous la direction de Cl. REICHLER, Ed. de Minuit, Paris, 1989
- Intertextualités médiévales*, Littérature, n°41, 1981
- Littérature (La) narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, P.U.F., Paris, 1961
- Miroir (Le) et la lettre, Ecrire au moyen âge*, Littérature, 74, 1989
- Nombre (Le) du Temps*, en hommage à Paul Zumthor, Champion, Paris, 1988
- Perspectives médiévales*, n°3, 1977 (*Insertions lyriques, La forme prose, Les enfances et la prose*, sous la direction de D. POIRION)
- Romans (Les) du Graal dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, C.N.R.S., 1956

Table des matières

INTRODUCTION	3
<i>Première partie: ROMAN EN VERS</i>	13
I. <i>Stratégies d'authentification</i>	15
Attitudes cléricales	15
Savoir-faire poétique	28
II. <i>Stratégies d'interprétation</i>	43
Discours de narrateur	43
Intertextes	51
Personnages porte-parole	54
III. <i>Marques de clerc lisant</i>	62
IV. <i>Modèles clérICAL, troubadouresque et jongleresque</i>	70
<i>Deuxième partie: ROMAN EN PROSE</i>	75
I. <i>Robert de Boron</i>	77
II. <i>Perlesvaus</i>	92
III. <i>Lancelot-Graal</i>	97
IV. <i>Le cycle des Sept Sages de Rome</i>	112
BIBLIOGRAPHIE	121

Titres parus

Series Litteraria

1. *T. Gorilovics*: Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard (1962)
2. *P. Lakits*: La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise (1966)
3. *T. Kardos*: Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi (1967)
4. *P. Egri*: Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun (1969)
5. *A. Szabó*: L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie (1978)
6. *T. Gorilovics*: La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue (1979)
7. *K. Halász*: Structures narratives chez Chrétien de Troyes (1980)
8. *F. Skutta*: Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras (1981)
9. Roger Martin du Gard (1983)
10. Jean-Richard Bloch (1984)
11. Analyses de Romans (1985)
12. Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle (1986)
13. *G. Tegyey*: Analyse structurale du récit chez Colette (1988)
14. *T. Gorilovics*: Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond (1989)
15. *L. Szakács*: Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Emile Zola (1990)
16. *A. Szabó*: Le personnage sandien, Constantes et variations (1991)

Series Linguistica

1. *L. Gáldi*: Esquisse d'une histoire de la versification roumaine (1964)
2. *S. Kiss*: Les transformations de la structure syllabique en latin tardif (1972)
3. Etudes contrastives sur le français et le hongrois (1974)
4. *S. Kiss*: Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif (1987)
5. *S. Kiss – F. Skutta*: Analyse grammaticale – analyse narrative (1987)

ISBN 963 471 898 1
ISSN 1216-3260

Felelős kiadó: Lipták András
Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 400 példányban
Terjedelme: 11,7 A/5 fv
92-770