

**REGARDS ACTUELS SUR LA LITTÉRATURE  
MÉDIÉVALE  
EN MÉMOIRE DE KATALIN HALÁSZ (1944–2003)**

**Textes réunis par Gabriella TEGYEY**



**Studia Romanica  
de Debrecen**  
Series Litteraria N° XXVI  
Directrice de la publication : Gabriella Tegyei

---

**REGARDS ACTUELS SUR LA LITTÉRATURE  
MÉDIÉVALE  
EN MÉMOIRE DE KATALIN HALÁSZ (1944–2003)**

**Textes réunis par Gabriella TEGYEY**



Debrecen, 2015

Relecture des articles : Frédéric Airault  
Maquette : József Varga  
Mise en page : Gabriella Tegye

Ouvrage publié avec le soutien de  
Universitas Alapítvány  
Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kara  
TÁMOP-4.2.2.B-15/1/KONV-2015-0001

*A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2.B-15/1/KONV-2015-0001 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.*

ISSN 1216-3260  
ISBN 978-963-472-794-1

© DE Francia Tanszék

Felelős kiadó: Miklósvölgyi Péter  
Készült a Debreceni Campus Nonprofit Közhasznú Kft. nyomdájában  
150 példányban  
Terjedelme: 6,9 A/5 ív

## Table des matières

Sándor KISS : Katalin Halász (1944–2003).....	7
Kornélia KISS : États émotionnels des personnages tristaniens – agressivité, travail de deuil, pulsion de mort.....	9
Franciska SKUTTA : Une nouvelle « médiévale » : <i>Le chevalier élu</i> d’Antal Szerb.....	19
Sándor KISS : Rime et signification. Jaufré Rudel : <i>Lanquan li jorn son lonc en may</i> .....	33
Ildikó SZILÁGYI : Genres poétiques médiévaux dans la poésie française contemporaine.....	47
BÁNKI Éva : Francia középkor és magyar irodalmi népiesség.....	59
Iván HORVÁTH – Gabriella TEGYEY : « Salve benigne rex Ladislæ ». L’aube de la poésie hongroise profane .....	65
Katalin BÓDI : Paradoxe sur <i>l’indifférent</i> .....	85
Anikó ÁDÁM : Le Moyen Âge revisité – Hommage à Katalin Halász .....	95
KÉPES Júlia : Thomas: a Carlisle-töredék.....	103



## Katalin Halász (1944–2003)

Lorsque, par le présent volume, nous rendons hommage à notre ancienne collègue et amie, Katalin Halász, dont la carrière, encore pleine de promesses, a été si brutalement interrompue il y a quelques années, nous ne faisons pas un simple geste professionnel pour ressusciter le souvenir d'une excellente médiéviste, figure marquante, en même temps, de la petite communauté des universitaires qui se chargent d'assurer en Hongrie la continuité des études françaises. Bien entendu, c'est un hommage par lequel nous exprimons respect et admiration devant une activité scientifique inlassable et son résultat, une œuvre importante qui nous fascine aujourd'hui ; cependant, Katalin Halász continue à vivre parmi nous comme un modèle non seulement de l'érudit, mais aussi, nous pouvons risquer le mot, de l'intellectuel responsable.

Il nous semble que nous pouvons lui reconnaître cette qualité, rétrospectivement, dès les premières années de ses études : plus qu'une élève brillante et consciencieuse du Département de Français de l'Université de Debrecen, elle se dévouait, par toute sa personne, à la littérature et aux arts ; et, tout en dévorant les grandes œuvres de la littérature française, elle ne s'est pas laissée décourager par les chemins où les obstacles étaient plus nombreux, la résistance plus nécessaire qu'ailleurs. D'une manière en quelque sorte prévisible, son choix s'est fixé sur le Moyen Âge. Après avoir rapidement surmonté les difficultés linguistiques et regardé en face une problématique philologique particulièrement enchevêtrée, elle s'est attaquée à l'analyse littéraire des textes. Il faut dire que le moment – le début des années 1970 – a été favorable. Le mouvement qu'il est convenu d'appeler le structuralisme, et qui, pour la science de la littérature, consistait avant tout dans une approche plus complexe et plus exigeante du fait littéraire, venait de pénétrer en Hongrie et n'incitait pas seulement à développer les germes d'une sémiologie déjà latente dans les travaux précédents : il élargissait l'horizon de tous ceux qui se consacraient aux études des « humanités », dans le sens noble que ce terme conserve à travers toutes les vicissitudes d'une discipline souvent menacée au XXe siècle. Or, Katalin Halász n'a pas manqué à l'appel. Dès ses premiers travaux, elle a pratiqué la description et l'interprétation des « structures » internes des œuvres analysées, en partant à la fois du substrat linguistique, manifestant matériellement tout le sens et toutes les suggestions de l'œuvre, et du contexte proprement « humain », décrit si souvent par les historiens du Moyen Âge et pourtant si difficile à reconstruire tant pour le détail du quotidien que pour le rapport de l'homme médiéval avec le monde, avec l'autre, avec le corps, avec Dieu.

Sa thèse, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes* – parue sous forme de volume dans la collection des « Studia Romanica » de l'Université de Debrecen, en 1980 –, témoigne déjà de cette double orientation. L'auteur de l'étude s'attache, à juste titre, aux « unités événementielles à structure parallèle », qui frappent le lecteur moderne d'*Erec et Enide* ou du *Chevalier au Lion* : les combats singuliers, les fêtes,

l'hospitalité offerte au chevalier entre deux épreuves sont racontés dans les romans du grand poète champenois d'une manière toujours identique et pourtant sans cesse différente. Katalin Halász a su montrer la force structurante de ces motifs, leur contribution à l'élaboration d'une forme artistique, le roman courtois, qui atteint un premier apogée au XIIe siècle, avec les œuvres de Chrétien. Mais, en même temps, l'impeccable précision philologique ne cache rien de la sensibilité esthétique du savant médiéviste : à la lecture de son ouvrage, on saisit parfaitement la signification humaine de la coutume et de l'aventure médiévales et leur élévation vers un univers symbolique, incarnant un idéal.

La quête dont le but final est la compréhension de la mise en forme littéraire soutendra la production ultérieure de Katalin Halász. Dans *Images d'auteur dans le roman médiéval (XIIe-XIIIe siècles)*, volume publié par « Studia Romanica » en 1992, ensuite dans un livre de synthèse, paru en hongrois (*Egy műfaj születése: A középkori francia regény* [Naissance d'un genre : Le roman français médiéval], Université de Debrecen, Coll. « Orbis Litterarum », 1998), elle réussit à circonscrire le difficile problème du mode d'existence des textes narratifs médiévaux. L'image de l'auteur incrustée dans son texte, la voix impersonnelle et pourtant si audible qui nous raconte l'histoire, les personnages appartenant parfois à des types sociaux identifiables, mais issus souvent d'une ancestrale tradition mythique – voilà un inventaire abrégé des questions que Katalin Halász a osé réunir et a su joindre organiquement dans ces deux livres, qui révèlent à la fois une immense érudition et une connaissance profonde de la science du récit. On ne se tromperait pas si l'on y voyait des « traités de narratologie appliquée », qui rendent compte, dans des cadres solidement définis et à travers une thématique littéraire passionnante, des propriétés de l'*homo narrans*, l'homme qui se sert d'une forme linguistique, le récit, pour comprendre et interpréter le monde, fêter le bonheur et survivre au désespoir.

Tout cela, notre amie Katalin le savait mieux que nous. Sa présence d'enseignante, de savant, de collègue et ses passions nous ont tous marqués ; les étudiants de Debrecen et de Budapest qui ont pu l'écouter ne sont jamais restés indifférents vis-à-vis de la « matière » exposée : ils trouvaient toujours quelque chose « au-delà ». C'était le rayonnement d'un esprit en effervescence continue ; et c'était aussi l'amour de la justice, l'espoir impatient d'un monde meilleur quand certains horizons commençaient à s'obscurcir. Avec le souvenir, nous gardons l'héritage : la fidélité au chemin choisi, le sens de la responsabilité en toutes choses, l'amour de la science et de la vie.

Sándor KISS

Kornélia Kiss

## États émotionnels des personnages tristanien – agressivité, travail de deuil, pulsion de mort

À Katalin Halász, avec gratitude

*Le désir de violer l'intimité d'autrui est  
une forme immémoriale de l'agressivité<sup>1</sup>.*

*Nos deuils sont des blessures qui nous  
chassent un peu plus tous les jours du  
paradis<sup>2</sup>.*

*La mort est douce : elle nous délivre  
de la pensée de la mort<sup>3</sup>.*

L'étude qui suit se fixe pour objectif de démontrer quelques états émotionnels dont les personnages principaux du mythe tristanien nous paraissent affectés. Dans ce cadre bien précis, il ne saurait naturellement pas être question d'exposer, dans toute leur complexité, l'intégralité des notions psychologiques qui, à des degrés divers, par leur intérêt et leurs analogies multiples, semblent pouvoir être mobilisées dans l'exégèse des différents gestes – parfois incontournables – des personnages. Toutefois, le rappel de certaines notions nous permettra peut-être de jeter un regard plus conscient sur l'œuvre tristanienne, tout en respectant la force motrice des états émotionnels en rapport avec *l'enfance, la relation parent-enfant et les conséquences directes des failles psychologiques*.

Psychanalyse et littérature entretiennent une relation privilégiée d'ordre séculaire. Nous n'entendons pas nous attarder sur les œuvres de base décrivant l'entrelacement de ces deux domaines d'étude. En revanche, nous souhaiterions montrer la prégnance de cette relation et souligner la productivité des grilles de déchiffrement psychanalytique appliquées à l'interprétation des œuvres littéraires. À cette fin, nous nous proposons de repérer un certain nombre de phénomènes psychiques directement observables dans les versions les plus anciennes du mythe tristanien. Nous approfondirons en particulier les notions-clés d'*agressivité*, de *pulsion de mort* et de *travail de deuil*. Certes, ce choix n'est pas sans conséquences concernant l'analyse littéraire des versions tristaniennes : à chaque état émotionnel que nous évoquerons, nous nous efforcerons d'associer un comportement perceptible chez les personnages principaux.

---

<sup>1</sup> Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Folio, n° 2702, 1987, 182.

<sup>2</sup> Gilles DELORME, cité par H. Reeves, in *Intimes convictions*, Paris, Stanké, 2001, 101.

<sup>3</sup> Jules RENARD, *Journal*, 23 juillet 1898, Paris, Éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 2001, 391.



L'ébauche de *la pulsion d'agressivité* est, en dernière analyse, la visée ultime et suprême de la *doctrine instinctionnelle* de l'école freudienne. Ses prémisses supposent que l'on se demande si l'agressivité devrait être interprétée plutôt en tant qu'instinct autonome ou bien plutôt en tant que réaction à un stimulus, ou autrement dit, en tant que comportement réactif. À priori, les primates ne développent pas de réflexe d'agressivité en toutes circonstances. Qu'en est-il chez l'homme ? Tandis que, chez les animaux, l'agressivité se manifeste par l'utilisation localisée de parties dédiées du corps telles que la patte, la jambe et la mâchoire (coups de griffe et de pied, morsures), chez l'homme, la pulsion agressive se détache de son but et de son objet d'origine puis s'étend. De manière générale, est considérée comme objet d'agressivité la personne qui menace ou compromet la place sociale occupée par un individu donné<sup>4</sup>.

Voyons à présent comment étendre l'analyse au Moi de Tristan afin de découvrir à quel point l'*ego* de ce dernier regorge d'agressivité. Il n'a ni frère, ni sœur. De ce point de vue, la position de ses frères adoptifs n'est pas pertinente pour l'analyse. Par contre, il compte plusieurs ennemis : les barons félons, le nain Frocin et surtout Marc. Étant donné que la situation est similaire dans deux scènes d'enlèvement, élaborées en miroir (Tristan enlève tout d'abord Iseut la Blonde de Marc puis Marc enlève à son tour Iseut aux Blanches Mains), il nous semble intéressant d'analyser les comportements agressifs de Marc et Tristan, comportements qui diffèrent nettement d'un personnage à l'autre. En plein conflit mental, bien qu'étant de source identique (il s'agit d'une activité instinctionnelle), leur agressivité emprunte en effet des voies divergentes.

D'un point de vue psychanalytique, il semblerait que l'instinct de possession se manifeste, à l'aube de la vie, dans la lutte pour la possession de la mère. Plus tard, les rivaux sexuels peuvent à leur tour induire un réflexe instinctif d'agressivité ; ce processus apparaît opératoire, sous de multiples aspects, dans les méandres de l'âme tristanienne. La structure de dominance de la société peut également devenir l'un des facteurs possibles d'émergence dudit instinct. Or, Tristan est de descendance royale, un vrai sang bleu. Le trône et le peuple de Loonois l'attendent. Il ne tiendra pourtant jamais ce rôle et ne jouira jamais de ses prérogatives royales. Qui plus est, il y renonce volontiers. De fait, il ne cherche jamais à faire valoir ses prétentions au trône de Loonois. De surcroît, le roi de Cornouailles, sans enfant<sup>5</sup>, fait de Tristan son seul et unique héritier bien que ce dernier ne veuille ni ne puisse assumer cette responsabilité. La structure de dominance, intriquée à plusieurs titres, rend de nouveau possible l'éclosion d'une agressivité protéiforme qui s'était déjà manifestée à plusieurs reprises dans la diégèse.

Toute la question est de savoir si l'agressivité constitue une source de jouissance indépendante, située en dehors de la libido. Freud a démontré que l'exigence libidinale est sous-tendue par *le principe de jouissance-peine* : selon lui, la jouissance est consécutive au relâchement de la tension. Autrement dit, recourant au même langage

---

<sup>4</sup> Pensons, à titre d'exemple, au comportement agressif de l'enfant, visant la présence de son petit frère ou de sa petite sœur. Une telle conduite est rare chez les frères et sœurs mentalement sains, étant donné qu'ils sont déjà aînés et socialisés. Par contre, chez les enfants victimes de troubles mentaux, cette forme d'agressivité peut durer plus longtemps, parfois tout au long de la vie, dans des cas extrêmes.

<sup>5</sup> Le mariage inutile, stérile et mourant de Marc et d'Iseut la Blonde ne fait que compliquer la structure du réseau social déjà bien délabrée des personnages.

que celui utilisé dans l'énonciation des futurs principes freudiens, la jouissance s'accompagne d'un équivalent de pulsion de mort, étant donné que le relâchement de la tension correspondrait à un état proche de la mort. Par conséquent, si l'hypothèse d'un instinct d'agressivité se vérifiait – s'opposant en cela à une conduite purement réactive – ce même instinct revêtirait alors la forme d'une jouissance particulière. C'est justement cette forme de jouissance que la libido devrait intégrer et transformer par la suite. Pour Imre Hermann<sup>6</sup>, rien ne semble indiquer l'existence d'une seule et unique forme de jouissance. Selon lui, l'instinct d'agressivité n'existe, généralement, que sous la forme d'un instinct dirigé contre ses propres ennemis. Chez l'homme, cet instinct peut revêtir des formes particulières telles que l'amour fraternel forcé, la privation du cramponnement<sup>7</sup>, l'investissement culturel ayant pour but d'endiguer la perception du temps<sup>8</sup>, des déplacements psychopathologiques dans la foule ou au sein de la société<sup>9</sup> ou encore la transgression de l'idéal de justice. Cet idéal, ainsi que les institutions mises à son service pour l'atteindre, fonctionnent tels un catalyseur dans la genèse de l'agressivité. Car rendre une décision juste est, en soi, une tâche bien compliquée. De plus, lors de la phase de prise de décision, l'idéal de justice peut trahir son caractère éminemment subjectif. Ceci, d'autant plus qu'une décision juste prise par un être humain est, *par définition*, un idéal inatteignable. Le caractère fondamentalement subjectif de la décision est, de façon inconsciente, susceptible de blesser autrui. Ce dernier, le cas échéant, riposte par un geste agressif. En outre, ce n'est pas uniquement pour des raisons personnelles que la transgression de l'idéal de justice engendre l'agressivité : l'on peut y déceler la trace de la transgression de l'idéal d'un monde harmonieux. Cette transgression menace le sentiment de sécurité de l'individu. Ainsi, la personnification de ladite violation postule et suggère l'existence d'une personne méchante et agressive.

Une lecture attentive de l'œuvre permet de constater que la conception du monde imposée aux personnages tristanniens s'assimile peu ou prou à celle de la Cour royale ainsi qu'à celle d'une société dans laquelle le prince de Loonnois se sent complètement isolé et dont il aspire constamment à s'enfuir. Par cette fuite, il trahit son dessein inconscient de transgresser et de démolir l'idéal de cette société superficiellement harmonieuse. C'est la raison pour laquelle Tristan n'assume aucun rôle royal ni dans son pays natal ni à Cornouailles : il s'exile involontairement de ce monde qu'il s'aliène. Sa conduite blesse et provoque les membres de la communauté ; où qu'il soit, sa présence et sa personnalité déchaînent l'agressivité. Entre-temps, son propre sentiment de sécurité fléchit au sein d'un monde devenu totalement hostile.

---

<sup>6</sup> Ici, nous nous référons à l'œuvre cardinale de Imre HERMANN : *Az ember ősi ösztönei*, Budapest, Magvető Kiadó, coll. Magyar Hírmondó, 1984.

<sup>7</sup> Cette défection est présente, d'une façon identique, dans la vie mentale de Tristan : sa mère, avec sa mort précoce, prive son fils de la possibilité du cramponnement ainsi que de celle de la formation de l'instinct de la séparation.

<sup>8</sup> C'est-à-dire que l'exécution rapide d'une action sert les desseins de l'agressivité, tandis que le lent travail fondateur l'affaiblit.

<sup>9</sup> Avec l'apparition de tendances psychopathologiques dans la foule ou bien au sein du caractère de ses gouverneurs, des aptitudes particulières peuvent se manifester en surface. Le caractère de Marc, celui des félons et de Frocin sont bien propices à l'apparition d'une agressivité latente. Tout cela ne fait que renforcer la structure de dominance troublée, déjà mentionnée plus haut.

Les personnages nocifs et méchants – les opposants qui incarnent donc la transgression – sont Frocin, le nain damné du roi ainsi que les barons<sup>10</sup> ; condamnés à cause de leurs desseins funestes, ils connaîtront une mort violente. Tristan peut ainsi jouer à la fois de son propre caractère agressif et réconcilier son propre monde intérieur avec l'image qu'il se fait du monde meurtri de la communauté qu'il a fui. Seulement voilà, cet équilibre fragile ne se manifeste que trop tard et ne s'avère pas suffisamment stable pour épargner la vie du neveu du roi.

*Le deuil* ainsi que *le travail de deuil* font partie intégrante du développement mental de l'individu. Ces mécanismes psychiques sont bien connus et apparaissent dès l'enfance. Car tout enfant éprouve des sentiments d'angoisse psychique. Les praticiens considèrent que les névroses infantiles fournissent un moyen adéquat pour combattre, de façon positive, ce type d'angoisse. Il existe ainsi un parallélisme étroit entre les mécanismes psychiques précoces et ceux du travail de deuil dit « normal ». De la sorte, certains processus mentaux perceptibles chez le nourrisson peuvent être comparés au mécanisme de deuil des adultes. Ce sont justement ces « deuils précoces » qui réapparaissent dès lors que nous sommes tristes et/ou blessés. L'un des mécanismes les plus importants auquel l'enfant a recours pour la transformation du deuil est *l'épreuve de réalité*. Lors de cette épreuve de réalité, l'objet aimé disparaît. Ce processus psychique exige de l'enfant qu'il soustraie chaque libido de ladite relation avec l'objet. C'est surtout autour du mécanisme du sevrage que les expériences dépressives du nourrisson sont les plus intenses. C'est ce que l'on appelle la position dépressive ou bien encore la mélancolie « in statu nescendi ». L'objet dont le bébé fait le deuil est en l'occurrence le sein maternel et, par extension, toutes les représentations gravitant autour du sein de sa mère et du lait maternel dans l'âme du nourrisson : l'affection, la tendresse, la bonté et la sécurité.

*La tristesse* et *la peur* éprouvées lors la perte de cet objet bénéfique constituent une source ancestrale de conflit mental. Le bébé « incorpore » ses parents ; désormais, ils vivent dans son âme en tant qu'objets intérieurs. Il s'agit d'une période où l'enfant élabore son propre monde intérieur inconscient mais où il recherche également l'harmonie intérieure, la sécurité et à s'intégrer dans son environnement. Soulignons la nature fantasmagorique de ce monde intérieur, rempli de doutes, d'incertitudes et d'angoisses. L'un des critères de la normalité est, sans aucun doute, le degré de capacité à intégrer les éléments du monde extérieur : dans quelle mesure une personne est-elle apte à nier les angoisses et la tristesse provenant de son monde intérieur ? La prédominance de la réalité intérieure peut être à l'origine de graves troubles mentaux. Pensons d'emblée à l'écart immense subsistant entre l'image maternelle fantasmée de Tristan et l'image maternelle réelle. Cette *démésure tristanienne* est, vraisemblablement, la conséquence psychique d'un processus mental négatif : Tristan, encore enfant après la mort de Blanche fleur, n'a pas surmonté l'épreuve de réalité et sera tout au long de sa vie incapable de distinguer les deux images maternelles. Ainsi, n'aura-t-il jamais de relation sentimentale et sexuelle dite « normale ». Par ailleurs, il connaîtra – sans pouvoir la surmonter – une position dépressive. Position que les

---

<sup>10</sup> Ces êtres nocifs ne sont pas uniquement les ennemis du duo tritano-isoldien ; pareillement, ils menacent Marc et la communauté. Leur agressivité ainsi que leur force méchante sont universelles, sans aucune direction réglée ; elles cherchent toujours le chemin le plus praticable. Le trio de Tristan-Marc-Iseut la Blonde est, en soi, bien frustré, leur paix intérieure est très fragile. Comme cela, ils sont jetés en proie facile aux forces nocives.

enfants mentalement sains sont, eux, en mesure de dépasser, l'âme renforcée, au terme de l'épreuve de réalité.

Quoi qu'il en soit, les expériences pénibles et désagréables sont indispensables, elles aussi, à la restauration et au renforcement de l'harmonie intérieure du nourrisson. Ce n'est pas un hasard si Bruno Bettelheim, lorsqu'il aborde l'importance des contes de fées, insiste sur le fait qu'il faut initier les enfants à la complexité du monde qui peut se présenter, avec des degrés, sous un jour négatif ou positif. Il s'agit du seul et unique moyen pour l'âme enfantine de se fortifier contre tous les maux à venir<sup>11</sup>. Le bonheur du nourrisson avec sa mère garantit l'intégrité des objets aimés extérieurs et intérieurs et prévient l'apparition de comportements vindicatifs chez ce dernier. Grâce à l'amour et l'émergence de la conscience naissante, le sentiment de peur s'amenuise. Ainsi, l'enfant peut-il surmonter la position dépressive de même que le sentiment de perte : progressivement, il se montrera capable de construire des relations saines avec autrui et avec la réalité qui l'entoure.

Tout ceci n'est pas sans conséquence sur le comportement de l'adulte lors de l'épreuve du deuil. Le deuil est une réaction naturelle suscitée par la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction (patrie, liberté, idéal). Remarquons d'emblée que, bien qu'il s'agisse d'un mécanisme psychique tout à fait différent de ceux habituellement rencontrés en situation quotidienne « normale », le deuil ne constitue pas une réaction malade. Contrairement au cas de la mélancolie, ici, ce n'est pas le Moi qui est vide, mais le monde extérieur. La personne endeuillée tourne le dos à tout ce qui n'est pas en rapport étroit avec le souvenir du défunt, il ne s'intéresse à rien d'autre. La fantaisie inconsciente de la personne endeuillée – qui assimile la perte de la personne aimée à la perte de l'objet bénéfique intériorisé – ne fait que renforcer le caractère nocif de la perte physique réelle. Elle croit que le triomphe des pensées délétères – ou autres objets maléfiques intériorisés – met constamment en péril son propre monde intérieur et que, par voie de conséquence, l'équilibre de son âme sera rompu. La perte de la personne aimée pousse l'individu à ce qu'elle remplace, dans son âme, l'objet bénéfique ; c'est ce que l'on appelle *la réincorporation*. Lors d'un épisode de deuil dit normal, les sentiments d'angoisse précoces se réactivent ; l'individu se trouve dans un état dépressif. La personne endeuillée peut alors se trouver en grand danger d'intégrer la haine qu'elle éprouve pour la personne perdue. En réalité, la présence de sentiments de haine dans le deuil peut être interprétée comme le symbole de la confiance ébranlée : la personne aimée est morte pour le seul et unique but de nous punir et de démolir notre personnalité. Cependant, cette

---

<sup>11</sup> « La culture dominante, particulièrement en ce qui concerne les enfants, veut faire comme si le côté sombre de l'homme n'existait pas, et elle affecte de croire en un méliorisme optimiste. La psychanalyse elle-même est censée avoir pour but de rendre la vie facile... ce qui n'était pas du tout dans les intentions de son fondateur. Elle a été créée pour rendre l'homme capable d'accepter la nature problématique de la vie, sans se laisser abattre par elle et sans recourir à des faux-fuyants. Le précepte de Freud est que l'homme ne peut parvenir à donner un sens à son existence que s'il lutte courageusement contre ce qui lui paraît être des inégalités écrasantes.

Tel est exactement le message que les contes de fées, de mille manières différentes, délivrent à l'enfant : que la lutte contre les graves difficultés de la vie est inévitable et fait partie intégrante de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire. » Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 2002, 19–20. Titre original : *The uses of enchantment*.

confiance se renforce par la suite : on se rend compte de l'imperfection de l'objet perdu. Pourtant, il n'est pas monstrueux et redoutable, on l'aime et il nous aime : voilà l'essentiel du vrai et authentique travail de deuil. Entre-temps, les sentiments de haine s'affaiblissent. À cette première période succède bientôt celle de la douleur et des pleurs. Les larmes représentent le soulagement et la possibilité de se détacher des sentiments et des objets jadis jugés négatifs. C'est un processus récréatif : l'espoir revient, l'objet perdu se trouve renforcé dans l'âme qui l'abrite et, dans le même temps, participe à l'enrichissement de la personnalité. Normalement, l'acceptation de la réalité triomphe ; au terme du travail de deuil, le Moi redevient libre. En résumé, la personne endeuillée reconstruit l'objet perdu en son for intérieur. Lors d'un épisode de perte réelle, son monde intérieur est dévasté. C'est justement la reconstruction de ce monde intérieur qui caractérise, en premier lieu, le travail de deuil positif et réussi. L'individu sera apte à surmonter sa tristesse et, parallèlement, à retrouver la sécurité, l'harmonie et la paix intérieures.

Examinons à présent en quoi le travail de deuil joue un rôle décisif dans le comportement des personnages du mythe en question. L'école kleinienne<sup>12</sup> considère que, au moins dans leur enfance, les individus ont surmonté tous les stades du développement mental mentionnés plus haut. Cependant, la position dépressive vécue pendant l'enfance est a priori inconsciente. Reste à savoir de quelle manière l'enfant réussit à assimiler, à transformer son expérience et à l'insérer dans sa vie quotidienne pour pouvoir mener une vie complète. Soulignons que, dans chaque période de l'existence, une bonne partie du travail de deuil se déroule de façon inconsciente. Ce n'est qu'à la fin de la période de deuil que l'individu se rend compte de ce qu'il vient de subir. En analysant la conduite de Tristan, de Marc, d'Iseut la Blonde et celle d'Iseut aux Blanches Mains, force est de constater que parmi eux, seuls le roi de Cornouailles et l'épouse malheureuse de Tristan sont, dans une certaine mesure, capables d'assumer leur travail de deuil. Certes, Marc est le membre le plus âgé du « quadrige ». Il possède, par conséquent, le plus d'expérience. Il se comporte, dans chaque situation, de la façon la plus adéquate et la plus consciente, même si, de temps à autre, son caractère léonin triomphe de sa raison<sup>13</sup>. Pourtant, il se rend compte de lui-même, dès la scène de la loge du feuillage, qu'il a perdu la personne qu'il aimait le plus au monde : son très cher neveu. À partir du moment où il prend les amants endormis en flagrant délit d'adultère, le roi sait bien que, désormais, il n'a ni neveu, ni femme (ils n'existent plus que de façon virtuelle). Néanmoins, il trouve assez de force mentale pour rebrousser chemin : « *Corage avoie d'eus ocire : / Nes tocherai, retrairai m'ire* »<sup>14</sup>, dit-il et il les quitte sans rien faire. Par la suite, sa vie est un deuil permanent, qui plus est, conscientisé. La mort des amants n'est qu'un « supplément physique » à la douleur qui a vu jour dans la forêt. Travail de double-deuil conscientisé, donc, qui va durer jusqu'à la fin de sa vie puisqu'en la personne de Tristan, il perd à la fois son neveu et son fils spirituel. Cette plaie ne guérira jamais.

Iseut aux Blanches Mains est, sans doute, l'unique autre personnage d'âge adulte se montrant capable d'assumer convenablement son travail de deuil. Au fond, sa perte,

---

<sup>12</sup> Nous nous référons à l'œuvre de Melanie Klein, psychanalyste britannique, d'origine autrichienne.

<sup>13</sup> Notons sa prompte fureur contre Frocin (juste avant la décapitation du nain méchant) et contre sa propre femme (avant de la faire emmener au bûcher).

<sup>14</sup> Bérout, ll. 2011/2012, in *Tristan et Yseut, les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane MARCHELLO-NIZIA, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 56.

tout comme celle de Marc, est double : elle perd en Tristan un amour qui ne s'est jamais accompli et aussi, psychanalytiquement parlant, son fils spirituel. Après la scène ardente de *l'Eau Hardie*, elle n'attend plus rien de la vie conjugale et cachera désormais ses sentiments et son désir sexuel pour son mari ; malheureusement, même le rôle maternel lui est refusé : par ignorance et par complet désintérêt, Tristan n'accepte ni ne reconnaît dans sa femme l'image maternelle si longtemps désirée. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, l'image maternelle virtuelle se trouve – chez les mélancoliques et les dépressifs – en opposition indissoluble avec l'image maternelle réelle. Il en a toujours été ainsi dans le cas de Tristan : en vain aspire-t-il à posséder une mère gratifiante : dans le monde réel, il ne la possèdera jamais. Il est incapable de reconnaître chez sa femme, la fusion idéale de l'image maternelle, frustrante et gratifiante. Iseut aux Blanches Mains s'en aperçoit et – tout comme Marc – commence son deuil bien avant la mort réelle de son mari. En signalant à Tristan agonisant *que le sigle est tut neir*<sup>15</sup>, sa vengeance s'inscrit dans le droit fil du mécanisme du travail de deuil décrit plus haut : tout d'abord, sa haine se fixe sur son mari, personne qu'elle choisit et désire et qui incarne l'homme de sa vie ; ce n'est que suite à sa perte qu'elle va se rendre compte que sa haine n'a d'autre objet qu'elle-même. Cette prise de conscience intervient néanmoins trop tard : elle vivra dans une profonde solitude jusqu'à la fin de sa vie.

Les deux mineurs éternels que sont Tristan et Iseut la Blonde, pour leur part, donnent à leur deuil un aspect dramatique. Tandis que les adultes assument leur travail de deuil, traversé d'épreuves physiques et morales, ces deux amants semblent plutôt affecter les scènes spectaculaires ; comme ils sont, tout au long de leur vie, incapables de ressentir des sentiments authentiques, leur mort, elle aussi, s'assimile à un grand jeu, complètement dépourvu d'affection. Certes, ils simulent leur mort suite à la douleur provoquée par la perte d'autrui... La vérité n'en est que plus sombre et décevante : leur mort n'est pas imputable au refus de vivre l'un sans l'autre mais au soulagement procuré par l'absence, par la perte d'intérêt pour la relation entreprise. Tristan, dès qu'il se trouve dans la forêt de Morois avec la reine, se fatigue de plus en plus vite, à tel point qu'il perd, petit à petit, tout intérêt pour le jeu amorcé avec son soi-disant amour, Iseut la Blonde. Ce n'est pas la présence d'Iseut la Blonde qui le rend heureux, mais son absence. Pour Iseut, il est évident que sans Tristan, le jeu ne présente plus aucun intérêt : elle préfère mourir solennellement que de poursuivre, sans Tristan, une vie conjugale terriblement ennuyeuse auprès d'un mari à l'endroit duquel elle n'éprouve aucun sentiment. « *Lutter pour donner un sens à la vie* »<sup>16</sup> – c'est justement cette absence de force motrice qui caractérise ces personnages depuis qu'ils vivent ensemble dans la forêt de Morois. Cette remarque s'applique en particulier à Tristan mais Iseut la Blonde, elle-même, semble dédaigner le jeu, lorsqu'elle prend conscience que son amour n'a plus pour finalité de jouer à se venger d'un monde hostile à leur couple mais plutôt de rechercher le plus court chemin menant à la mort. Le travail de deuil ne figure pas parmi les préoccupations de Tristan et Iseut. Ce fait est clairement établi car ce mécanisme psychique conscient demeure l'apanage des adultes, non celui des adolescents.

---

<sup>15</sup> Thomas, l. 3180, *ibid.*, 209.

<sup>16</sup> Le titre de l'un des sous-chapitres de l'introduction de l'œuvre de Bruno Bettelheim consacré à l'importance des contes de fées dans la vie des enfants, in Bruno BETTELHEIM, *op. cit.*, 13.

Nous avons évoqué plus haut la notion de dualité instinctuelle : chaque instinct suppose l'existence de son opposé symétrique. Il en est ainsi de la pulsion de vie dite érotique, qui, à un moment donné, se trouve en concurrence avec *la pulsion de mort*. La finalité de cette nouvelle pulsion est l'auto-destruction, une sorte d'état inorganique, et pour finir, la mort. Au fond de chaque instinct, réside la ferme intention de rétablir un état ancien. Cet état ancien – le rétablissement que la pulsion de mort ambitionne – est précisément l'état des matières mortes et inorganiques qui sont à l'origine de la vie. Cependant, parallèlement aux autres pulsions instinctuelles, la pulsion de mort, elle aussi, connaît des origines qui ne sont pas toujours psychiques. À titre d'exemple, son origine biologique peut être symbolisée, entre autres, par la théorie de la chute d'Ehrenberg<sup>17</sup>. Cette théorie postule que le point de départ déterminant du comportement de l'individu n'est pas le moment de la naissance, tout au contraire : le point fixe en est la mort. Une doctrine dure et étrange, mais en même temps argumentée et qui ne manque pas de conséquence : la cascade, elle non plus, ne pourrait pas couler en sens inverse, étant donné qu'elle a dès l'origine, a priori, sa propre direction de chute.

Janisch<sup>18</sup>, s'appuyant sur l'analyse mathématique de divers processus biologiques, a bel et bien démontré que les fonctions vitales sont générées par le contre-coups de deux effets réguliers. Le point de départ du premier apparaît tout au début de la vie, celui du deuxième à la mort, qui, continuellement, se rapproche avec l'écoulement du temps. Partant des principes freudiens – à savoir que, conformément aux processus contradictoires, constructifs et destructifs, du corps humain, nous devons distinguer deux sortes de pulsions instinctuelles – force est de constater que la pulsion de vie non dérivée accroît la vitalité, tandis que la dérivation de la libido la raccourcit ; par conséquent, la dissolution des deux formes de pulsions consume la plus grande partie de la pulsion de vie et, corollairement, la pulsion de mort, d'une façon relative, se revitalise. Le fonctionnement libidinal exige donc beaucoup de force mentale et physique de la part de l'être humain.

Lipót Szondi<sup>19</sup> associe étroitement les notions d'instinct et de gène. Quelque étrange que l'hypothèse puisse paraître, l'existence de gènes dits létaux est un fait avéré en biologie. Ces gènes sont aussi appelés gènes de la mort. L'apparition de ce type de gènes est, sans exception, le produit de mutations superficielles ou spontanées ; de telles mutations anéantissent la structure génétique. Même si les résultats et les postulats biologiques mentionnés ci-dessus rendent crédible l'existence de processus destructifs orientés vers la mort, reste à savoir si lesdits processus sont d'ordre instinctuel et surtout s'ils sont traités comme faisant partie intégrante des instincts ancestraux de l'humanité. La pulsion de mort, par analogie aux pulsions de vie, de nutrition, de cramponnement et à la libido, est-elle une pulsion proprement dite ? Tout bien considéré, si l'on se fie aux critères instinctuels mentionnés plus haut, l'on devrait répondre par la négative. Cette constatation se fonde sur le fait que l'instinct ancestral comprend toujours un objet, à l'inverse des pulsions de vie et de mort, car celles-ci fonctionnent au sein de notre Moi, sur notre Moi ; elles sont, pour

---

<sup>17</sup> Œuvre de référence : EHRENBURG R., *Teoretische Biologie vom Standpunkte der Irreversibilität des elementaren Lebensvorganges*, Berlin, Springer, 1923 (Citée par Imre Hermann.)

<sup>18</sup> Œuvre de référence : JANISCH E., *Das Exponentialgesetz als Grundlage einer vergleichenden Biologie*, Abh. Z. Theorie d. org. Entwicklung II., Berlin, Springer, 1927 (Citée par Imre Hermann.)

<sup>19</sup> Œuvre de référence : SZONDI Lipót, *Előadások a kísérleti ösztöndiagnosztika köréből* (Kézirat gyanánt), Budapest, 1942.

ainsi dire, le vrai *continuum* extérieur. Avec l'apparition de ce couple antagoniste (pulsion de vie et pulsion de mort), il devient possible de distinguer une notion plus compliquée, située à un niveau plus développé et dotée d'une structure nettement différente. Il se peut que les notions de pulsion de vie et de mort doivent finalement être remplacées par celles de *motif de vie* et de *motif de mort*. Néanmoins, si nous faisons abstraction de cette remarque, il apparaît que la mort, en tant que telle, fait partie intégrante de la vie instinctuelle ; cependant, sa présence se manifeste plutôt dans l'essentiel généralisant de l'instinct, non pas dans celui d'un instinct proprement dit. Ainsi la mort guette-t-elle sans cesse la vie, non pas parce qu'il s'agirait là de l'une de ses finalités mais plutôt parce que rien ne semble plus avoir d'importance ; l'abîme a déjà consumé toutes les forces de l'esprit de l'homme et, parallèlement, les forces et les énergies qui seraient nécessaires pour rester en vie, elles aussi, se précipitent jusqu'au plus profond de l'abîme. Il est à noter que c'est justement cette mise en abîme, cette *illusion de plongée* de plus en plus rapide qui caractérise le plus le chemin tristanien qui mène vers une mort certaine.

En définitive, qu'est-ce qui caractérise le destin de Tristan ? Pour quelle(s) raison(s) cherche-t-il, si désespérément, la mort ? Il ne veut plus vivre car sa vie ne présente plus aucun intérêt, car il ne peut pas rester auprès de ce qu'il aime, car la société ne l'accepte pas, car il ne peut pas compter sur sa famille adoptive, car il est déçu, car sa solitude devient de plus en plus profonde. Voilà somme toute des réponses bien superficielles. Nous serons sans doute plus proches de la vérité en recherchant les motifs de sa relation ambivalente avec sa mère jamais connue, en découvrant le processus de genèse des instincts, en comprenant l'origine de leurs lacunes de même que la nature des pulsions de cramponnement, de séparation et d'agression. C'est la seule et unique solution valable pour éclaircir les lacunes et les défauts psychiques caractérisant la vie mentale de Tristan, étant donné que ces mêmes lacunes le rendent complètement inapte à la vie en société et incapable d'établir des relations sentimentales. Ni sa vie amoureuse ni son mariage n'ont pu, a priori, fonctionner. Et vraiment : comment vivre une vie réglée dans la société des adultes sans connaître les contours de la relation mère-enfant, sans disposer d'expériences positives et négatives préalables ? Ladite relation, affectant la qualité de la vie sentimentale de l'individu, est fondamentale : lorsque la relation est bonne et intime mais en même temps assure la possibilité d'une séparation, l'individu est apte à établir des relations sentimentales. A contrario, il ne peut ni donner ni recevoir d'affection. La vie de Tristan est en ce sens symptomatique : sa mère n'a pas eu la possibilité de l'aimer, de lui apprendre à exprimer et à recevoir des sentiments. La mise en abîme des pulsions instinctives ainsi que le défaut constant d'amour maternel l'ont anéanti et ont précipité, a fortiori, sa mort<sup>20</sup>. Nul doute : sa disparition, même si elle n'est pas programmée à l'avance, semble suivre un cours fatal et prédictible.

---

<sup>20</sup> « Dunt a Tristran si grant dolur,/Unques n'out n'avrad maür ; /E turne sei vers la pareie,/Dunc dit : Deus salt Ysolt e mei ! /Quant a moi ne volez venir./Pur vostre amur m'estuet murrir./Jo ne puis lpus tenir ma vie.Pur vus muer, Ysolt, bele amie./N'avez pité de ma langur./Mais de ma mort avrez dolur. » Thomas, ll. 3183/3192, in *Tristan et Yseut*, éd. cit., 209.

## BIBLIOGRAPHIE

*Tristan et Iseut ; les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane MARCHELLO-NIZIA, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 2002.

HERMANN Imre, *Az ember ősi ösztönei*, Budapest, Magvető Kiadó, coll. Magyar Hírmondó, 1984.

KLEIN Melanie – RIVIÈRE Jacques, *L'amour et la haine*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot n°112, s.d.

KLEIN Melanie, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. Science de l'homme, s.d.

KLEIN Melanie, *A szó előtti tartomány*. Pszichoanalitikus tanulmányok, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999.

Kornélia KISS

Université Catholique Pázmány Péter

Courriel : [kiss.kornelia@btk.ppke.hu](mailto:kiss.kornelia@btk.ppke.hu)

Franciska Skutta

## Une nouvelle « médiévale » : *Le chevalier élu d'Antal Szerb*

### Introduction

Dès sa jeunesse, l'écrivain hongrois Antal Szerb (1901-1945) s'était profondément intéressé à la littérature médiévale, et en particulier à la légende arthurienne. Aussi la thématique médiévale est-elle présente tout le long de la carrière littéraire de l'auteur, qui l'évoque à plusieurs reprises, dans des textes aussi éloignés d'un point de vue générique qu'un chapitre consacré à la littérature chevaleresque dans sa célèbre *Histoire de la littérature mondiale* (1941)<sup>1</sup> ou son premier roman, *La Légende de Pendragon* (1934)<sup>2</sup>. Même dans un roman racontant une histoire contemporaine, *Le voyageur et le clair de lune* (1937)<sup>3</sup>, Szerb introduit la thématique médiévale par le truchement de l'un de ses personnages passionné de mythologie celtique. Or, cette thématique fait son apparition bien plus tôt, dans une nouvelle, que son auteur a rédigée à l'âge de vingt ans, en 1921 : *Le chevalier élu*<sup>4</sup>.

Ce titre laisse deviner que le héros de la nouvelle sera Perceval – nommé ici Parzival –, le jeune homme naïf et pur, en quête du Graal, mission qui ne peut être accomplie que par un chevalier sans reproche. Cependant, contrairement aux premiers romans bien connus traitant de cette thématique, tels ceux de Chrétien de Troyes et de Wolfram von Eschenbach, la nouvelle de Szerb, de par ses dimensions réduites, ne permet pas au lecteur de suivre le héros dans toutes ses pérégrinations. Elle en évoque un seul moment, mais un moment crucial : celui où Parzival, triomphant d'un chevalier jusque-là invincible, est adoubé par le roi Arthur, puis quitte la Cour, se sentant appelé ailleurs par une force supérieure.

Dans mon article, je me propose de présenter cette séquence telle qu'elle apparaît dans la nouvelle, en la comparant à son élaboration romanesque chez Chrétien de

---

<sup>1</sup> SZERB Antal, *A világirodalom története* I-II (1<sup>re</sup> édition : 1941), Budapest, Bibliotheca, 1957 ; I, 187–213 pour le chapitre indiqué.

<sup>2</sup> Traduit du hongrois [*A Pendragon legenda*] par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1990.

<sup>3</sup> Traduit du hongrois [*Utazás és holdvilág*] par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1992.

<sup>4</sup> « A választott lovag », paru à l'origine en 1921, dans la prestigieuse revue littéraire *Nyugat* [Occident], réédité dans un recueil de nouvelles d'Antal Szerb, écrites entre 1921 et 1943. L'édition citée ici est la suivante : SZERB Antal, *Szezelem a palackban* [Amour dans une bouteille], Budapest, Magvető, 2004, 20–41, pour « Le chevalier élu ». – Comme, à ma connaissance, la nouvelle n'est pas traduite en français, je donnerai les citations dans ma propre traduction.

Troyes et Wolfram von Eschenbach<sup>5</sup>. Plus précisément, la nouvelle elle-même constituera le centre de mon analyse, tandis que les deux romans seront évoqués plutôt en contrepoint, lorsque l'effet de contraste pourra aider à mettre en relief l'apport personnel d'Antal Szerb à l'histoire de Parzival.

## L'intrigue

Fort curieusement, l'intrigue de la nouvelle contient de nombreux éléments qui sont absents des scènes correspondantes des deux romans médiévaux. Certes, *Le chevalier élu* reprend à la tradition littéraire les motifs les plus importants, à savoir : l'arrivée à la Cour du roi Arthur d'un jeune homme inconnu qui demande à être adoubé ; l'étonnement de la Cour et la moquerie du sénéchal qui s'ensuivent ; le rire prophétique d'une pucelle ; le combat singulier avec le redoutable Chevalier Vermeil, dont le jeune Parzival sort victorieux ; sa métamorphose d'un garçon pauvrement vêtu en un brillant chevalier ; et enfin son départ, malgré la tristesse de la Cour, vers d'autres aventures. Dans les deux romans de Chrétien et de Wolfram, cette séquence couvre la période située entre l'arrivée et le départ du jeune homme, le tout s'insérant sans heurts et sans détours dans la suite des rencontres imprévisibles qui jalonnent le parcours du héros. De manière originale, la nouvelle d'Antal Szerb introduit néanmoins une séquence inédite, préalable à l'arrivée de Parzival à la Cour. Cette séquence, qui occupe la moitié de la nouvelle, est largement dominée par la mise en scène d'un personnage inquiétant, totalement absent chez Chrétien et Wolfram : Merlin l'enchanteur<sup>6</sup>.

La nouvelle commence en effet par le retour glorieux du roi Arthur<sup>7</sup>, qui, après un dur combat sur l'île d'Avalon contre Merlin, a triomphé de ce redoutable ennemi aux pouvoirs occultes, alors souverain de l'île. Bien qu'il soit réduit à l'état de prisonnier, le magicien centenaire est traité avec égards, et ses cadeaux merveilleux – des bijoux pour la reine Guenièvre, un bouclier pour Gauvain, un anneau pour Lancelot, un panier de pommes d'Avalon pour Keu le sénéchal, et un lionceau pour Yvonet le page – forcent l'admiration de la Cour<sup>8</sup>. Enfin, Merlin réserve son cadeau le plus précieux au roi, qu'il vénère plus que tout autre homme : il s'agit de la *Coupe de la Terre*, dont

---

<sup>5</sup> Les deux textes anciens seront cités ici en français moderne, dans leur version en prose : CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Roman du Graal*, trad. par Jean-Pierre Foucher et André Ortais, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1974, 49–57 ; WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival (Perceval le Gallois)* I-II, trad. de l'allemand par Ernest Tonnelat, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1977, I, 127-141. – La désignation du héros de la nouvelle par le nom allemand reflète sans doute la préférence de Szerb pour l'œuvre de Wolfram (cf. SZERB, *A világirodalom története* I, 203–207), et peut-être également la présence plus forte de la littérature allemande dans la vie culturelle en Hongrie.

<sup>6</sup> La figure de Merlin n'a été associée à l'histoire du Graal qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, probablement par Robert de Boron ou ses successeurs. Cf. à ce propos Emmanuèle BAUMGARTNER, « Merlin, Arthur, le Livre, le Graal », Postface au volume *Merlin le Prophète ou le livre du Graal*, Roman du XIII<sup>e</sup> siècle mis en français moderne par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Éditions Stock / Moyen Âge, 1980, 1991, surtout 334–336.

<sup>7</sup> Sans indication de lieu. Chez Chrétien, la Cour se tient à Cardoël, chez Wolfram, à Nantes. Chez Chrétien, Arthur revient d'une bataille victorieuse contre Rion, roi des Îles, chez Wolfram, il n'est question d'aucune bataille.

<sup>8</sup> À l'exception des noms de Merlin et de Lancelot, les noms des personnages apparaissent sous d'autres formes dans le texte de Szerb : Artus, Ginovera, Gavan, Key et Ivanet. Pour ces noms, on trouvera ici généralement les formes françaises mieux connues, employées par Chrétien. Cependant, le nom de Parzival sera cité sous cette forme.

la fabrication se perd dans la nuit des temps et qui a le pouvoir d'assurer bonheur et prospérité à qui la possède. Cependant, comme le rappelle l'Enchanteur, il existe en ce monde un objet inestimable, bien plus précieux que cet illustre présent : la *Coupe du Ciel*, ou « Graal », contenant le sang du Christ, et gardée au Mont Salvage. Seul Merlin connaît le chemin qui y mène, mais nul – pas même lui – ne peut y accéder, si ce n'est le Chevalier du Ciel, qui sera un jour appelé mystérieusement par le Graal lui-même. Après cette révélation mystique, laissant derrière lui les deux derniers compagnons de sa vie, Taliesin, son élève fidèle et Cynevare, la pucelle d'Avalon, qui aura pour tâche de veiller à la Coupe de la Terre<sup>9</sup>, Merlin prend congé de la Cour pour aller se recueillir sur la tombe d'Utherpendragon, père du roi Arthur. À cet instant précis, un chevalier inconnu, revêtant une armure vermeille, surgit de nulle part pour exiger que Merlin lui remette le bâton magique qui pourrait le conduire au Graal, l'ultime objet de ses aspirations. Imperturbable, le vieux mage réplique qu'il ne verra jamais la lumière du Graal, car lui, Ither<sup>10</sup>, le Chevalier Vermeil, désireux de posséder le Graal pour assouvir sa propre soif de gloire, ne peut être le chevalier désigné par Dieu pour accomplir une si noble mission. Ayant échoué dans ses tentatives de conquérir l'amitié de Taliesin et l'amour de la belle Cynevare afin de percer le secret du chemin du Graal, Ither demande finalement à Arthur de prendre de force le bâton magique de Merlin, et de le lui remettre. Mais le roi refuse cette demande, sachant que la plus grande vertu du chevalier élu sera l'humilité, et que ce chevalier partira à la quête du Graal à son insu. Furieux, Ither saisit la Coupe de la Terre et, renversant par inadvertance le vin sur la robe de la reine, quitte le palais en coup de vent. Or, c'est au milieu de l'épouvante générale et de la rage impuissante de Merlin, causées par cet outrage, qu'apparaît aux portes du palais, monté sur un pauvre cheval, un très jeune cavalier, dont l'étonnante beauté éclate malgré ses vêtements misérables, et qui reste impassible et digne devant le rire moqueur de la foule et les sarcasmes du sénéchal. Seul Arthur voit l'invisible, la pureté de l'âme du jeune homme, qui, à la demande du roi, dit enfin son nom, Parzival<sup>11</sup>, et déclare son intention de devenir chevalier. Trois événements miraculeux accompagnent l'apparition de Parzival : d'abord, le lionceau, triste et renfermé jusque-là, accourt gaiement vers Parzival, tandis qu'Yvonet lui offre son amitié ; ensuite Cynevare, qui s'était engagée à garder le silence en toute

---

<sup>9</sup> Chez Chrétien, ces deux personnages restent anonymes, étant désignés comme « le fou » et « la pucelle ». Chez Wolfram, ils s'appellent Antanor le taciturne et Cunneware de la Lande. Chez Szerb, la source littéraire du nom « Taliesin » reste incertaine ; il peut provenir du nom de l'interlocuteur préféré de Merlin, comme il apparaît dans la tradition anglaise, qui se nourrit peut-être de l'existence réelle d'un barde gallois du VI<sup>e</sup> siècle, nommé Taliesin. Dans la *Vita Merlini* de GEOFFREY DE MONMOUTH, le compagnon de Merlin s'appelle « Telgesinus », ce nom devenant « Telgesin » dans *La Vie de Merlin* : « Toi, sœur chérie, [...] demande à Telgesin de venir me rejoindre : je souhaite en effet m'entretenir avec lui de plusieurs sujets » (trad. du latin par Isabelle Jourdan, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1996, 42). Les traductions anglaises emploient le nom Taliesin, certes, mais l'une des premières traductions de référence n'a paru que quatre ans après la publication de la nouvelle de Szerb : c'est l'édition bilingue de John Jay Parry (éditeur et traducteur), *The Vita Merlini / Life of Merlin*, Urbana, University of Illinois, 1925.

<sup>10</sup> Nom présent chez Wolfram, mais absent chez Chrétien, où le personnage est appelé simplement « le Chevalier Vermeil ».

<sup>11</sup> Son nom lui a été révélé peu avant, par une dame dans la forêt de Brocéliande (SZERB, 33). Le moment de la révélation du nom du héros varie d'un texte à l'autre : chez Chrétien, le Gallois, qui n'a pas encore appris son nom, reste anonyme pendant toute la scène, tandis que chez Wolfram, après une série de désignations du héros par le terme « le jouvenceau », son nom – déjà révélé (WOLFRAM, I, 124), mais comme oublié – est réintroduit de façon abrupte : « Perceval lui dit » (WOLFRAM, I, 130).

circonstance, se met à rire à la vue du jeune homme pur, s'attirant immédiatement les foudres de Merlin ; enfin, au spectacle de la pauvre jeune fille à terre, étendue sous les coups du magicien, Taliesin, qui ne s'était encore jamais opposé à son maître même en pensée, lui reproche sa brutalité à haute voix, s'exposant aux mêmes représailles, à la même violence<sup>12</sup>. Cette scène reste gravée dans la mémoire de Parzival, qui, cependant, sort silencieusement, sans sa monture, afin de s'emparer de l'armure d'Ither et de rapporter la Coupe de la Terre au roi. Le jeune homme est en effet le seul susceptible de provoquer ce combat singulier, Gauvain et Lancelot ayant déjà été vaincus par le Chevalier Vermeil. Le combat est d'une brève et rare violence. Tout en adressant des paroles dédaigneuses à Parzival, Ither passe immédiatement à l'attaque et l'humilie en lui assenant un coup de lance, le battant « comme on bat un paysan ». De colère, Parzival, se redressant, arrache à mains nues un jeune arbre du sol et tue son ennemi sur le champ, d'un violent coup sur le crâne. Avec l'aide d'Yvonet, il ôte les armes et les vêtements d'Ither, mais à la vue du corps ensanglanté, il se sent saisi d'un sentiment inconnu jusqu'alors – la pitié – qui l'incite à planter une croix pour commémorer la mort d'un être humain, avant de regagner le palais. En armes, la Coupe de la Terre à la main, il retourne ensuite à la Cour en liesse pour célébrer sa victoire. Le roi est sur le point de l'adouber, mais Parzival souhaite d'abord que les torts de Keu et de Merlin soient réparés. D'un geste, il précipite Keu dans le panier de pommes, l'exposant à la risée de tous, et déjà il s'apprête à combattre Merlin, ne se doutant pas que le vieux mage, qui l'a pris en haine à cause des parjures de ses compagnons, lui prépare une fin atroce. Monté sur son cheval noir, Merlin incite en effet Parzival à le poursuivre dans la forêt de Brocéliande jusqu'à ce que le jeune homme, épuisé par cette chevauchée éperdue, s'endorme sous un arbre. Merlin envoie alors sur lui une nuée d'effroyables serpents venimeux, mais en s'approchant du dormeur – qu'il croit déjà mort –, il voit les serpents en fuite devant l'ange protecteur triomphant. Saisi de remords, ému jusqu'aux larmes, le vieux mage s'agenouille devant Parzival, en qui il reconnaît enfin le chevalier élu, et glisse dans son bouclier, à l'insu du jeune homme, le bâton magique qui le conduira vers la Coupe du Ciel. Avant leur séparation définitive, Merlin et Parzival, réconciliés, retournent à la Cour, où le jeune homme est enfin adoubé en grande pompe. Merlin guérit les blessures de Taliesin et de Cynevare et regagne avec eux l'île d'Avalon, tandis que Parzival, au grand regret de tous, quitte la Cour d'Arthur, s'avancant toujours, sans le savoir, vers le château du Graal.

Ce résumé d'une intrigue fort complexe pour une nouvelle peut déjà mettre en lumière la prédilection qu'Antal Szerb cultivait pour le mysticisme, mysticisme qui devait l'accompagner non seulement au cours de sa propre carrière littéraire mais aussi dans ses jugements esthétiques : dans son *Histoire de la littérature mondiale*, notamment, il déplore l'absence de mysticisme dans l'œuvre de Chrétien et de Wolfram<sup>13</sup>, trouvant l'esprit de ces auteurs trop rationnel à son goût. Jeune écrivain, il rompt avec la tradition en introduisant dans sa nouvelle, *Le chevalier élu*, des éléments mystiques et merveilleux complètement absents des scènes correspondantes des deux romans médiévaux.

---

<sup>12</sup> Dans les deux romans, c'est Keu qui punit la pucelle et le taciturne, et qui, à son tour, sera puni par Parzival.

<sup>13</sup> Cf. le chapitre sur la littérature chevaleresque dans l'édition citée à la note 1, vol. I, 207.

## Le rôle du merveilleux et du mystique dans *Le chevalier élu*

Bien que le merveilleux et le mystique – de par leur détachement de la réalité sensible – demeurent assez difficiles à distinguer, on peut identifier dans la nouvelle de Szerb certains objets dotés d'attributs surnaturels qui représentent le genre du merveilleux<sup>14</sup>. Il s'agit notamment des cadeaux offerts par Merlin aux membres de la Cour : le collier de la reine Guenièvre, qui change de couleur à chaque fois que l'une de ses suivantes perd sa virginité ; un oiseau parlant et chantant des chansons d'amour, cadeau de la princesse Sangive ; le bouclier en bois indestructible, destiné à Gauvain, qui a la particularité de faire rebondir les flèches des traîtres en les redirigeant droit vers leur cœur ; un anneau magique pour Lancelot, qui, donné en gage d'amour à une dame, revient immédiatement au doigt du chevalier au cas où cette dame commet une infidélité ; le panier de pommes inépuisable offert à Keu ; enfin, le lionceau d'Yvonet, qu'on ne peut apprivoiser que par une laisse tressée de deux cheveux de la pucelle d'Avalon. Cependant, ces objets – mentionnés peu après le début de la nouvelle – ne participent à la réalisation d'aucune « fonction cardinale » dans l'intrigue, au sens où l'entendait Roland Barthes<sup>15</sup>, car ils ne font pas progresser les événements et ne seront même plus jamais évoqués. En effet, leur intérêt se situe à un autre niveau, celui des « indices » barthésiens<sup>16</sup> : indices de caractère et de comportement des personnages (politesse de Merlin, rapport entre le cadeau et le caractère de son destinataire) et – élément plus important ici – indices d'atmosphère. Pour renverser la célèbre expression de Barthes, pour qui de tels détails concrets produisent un « effet de réel »<sup>17</sup>, dans la nouvelle de Szerb, la simple énumération de ces objets sert à créer d'emblée un « effet d'irréel », un « effet de merveilleux » propice au récit des événements qui vont suivre.

Tel n'est pas le cas, en revanche, du cadeau offert par Merlin au roi Arthur, car ce cadeau, la Coupe de la Terre, jouera ici un rôle beaucoup plus complexe, à la fois par rapport aux autres cadeaux et à ses avatars chez Chrétien et Wolfram. Ainsi, dans les deux romans médiévaux, la coupe d'Arthur – le seul objet commun aux trois récits – se présente comme un objet réel ordinaire, sans autre spécificité que celle d'être en or, tandis que la coupe offerte à Arthur revêt chez Szerb une signification inhabituelle de promesse de bonheur sur terre. Le don de cet objet prend donc ici un sens particulier, comparé aux autres cadeaux, si merveilleux soient-ils : en remettant au roi la magnifique Coupe de la Terre en signe de respect, Merlin renonce consciemment à ce qu'il avait de plus précieux au monde, et se prépare à se retirer dans la quiétude de la vieillesse ; pour sa part, Arthur entre en possession d'un objet magique qui lui confère une position unique parmi les hommes.

Apparemment, la Coupe de la Terre, qui, par sa force surnaturelle, guide le destin de celui qui la possède, serait ainsi le principal indice de merveilleux dans la nouvelle

---

<sup>14</sup> On pourrait considérer ces objets magiques comme les représentants du « merveilleux instrumental », selon la typologie de Tzvetan TODOROV (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. « Points / Essais », 1970, 61). Cf. aussi cette définition du merveilleux : « Si [le lecteur] décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux » (*op. cit.*, 46).

<sup>15</sup> Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, 1966, 9.

<sup>16</sup> BARTHES, *op. cit.*, 10–11.

<sup>17</sup> Roland BARTHES, « L'effet de réel » (1968), in Roland Barthes, Leo Bersani *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1982, 89.

de Szerb. Seulement, sa fonction dépasse les conventions du récit merveilleux, car au moment où elle est confiée au roi, la Coupe de la Terre sert à introduire dans le récit une autre dimension – le mysticisme chrétien – par l'évocation de son pendant céleste, dont elle est (ou plutôt, elle n'est que) la réplique matérielle parfaite : la Coupe du Ciel, c'est-à-dire le Graal. Curieusement, Merlin n'explique pas le pourquoi de cette évocation ; est-ce pour rehausser la valeur de son cadeau en soulignant sa ressemblance avec le Graal ? Ou au contraire, pour rappeler au roi les limites du pouvoir terrestre, puisque ni Arthur, ni Merlin lui-même ne verra jamais le Graal, qui reste inaccessible à tous, sauf à l'envoyé du Ciel, le chevalier élu ? Il semble que l'absence de motivation dans les paroles de Merlin contribue à la fois au mystère du Graal (à peine esquissé par le magicien) et à l'atmosphère mystique qui entoure sa propre personne et ses deux compagnons, Taliesin et Cynevare, tous trois détenteurs de savoirs proches de l'illumination... En effet, Merlin est le seul à connaître le chemin conduisant au Mont Salvage, tandis que c'est Cynevare qui reconnaît en la personne du jeune inconnu le chevalier sans reproche, enfin Taliesin seul comprend le sens du rire de la pucelle. Par ailleurs, à la Cour, personne ne possède un tel don mystique – on admire uniquement la beauté physique du jeune homme –, mais le roi Arthur se distingue là encore des membres de sa Cour par son intuition en découvrant la grande pureté d'âme de Parzival.

Tout en constituant ainsi des indices de l'atmosphère mystique qui se déploie et va s'accroissant dans le déroulement du récit de Szerb, la Coupe de la Terre et la Coupe du Ciel – déjà opposées par l'antithèse de leurs noms – jouent un rôle fondamental dans la structure de l'intrigue (rôle dont les autres objets sont privés, comme on l'a vu), car elles en signalent les deux pôles opposés, et contribuent à la réalisation de certaines « fonctions cardinales » qui conduisent les événements vers leur dénouement, depuis l'offre de la Coupe de la Terre jusqu'au départ à la quête de la Coupe du Ciel. À ces deux moments sont associés cependant des personnages différents : l'offre implique Merlin et Arthur, qui, malgré leurs pouvoirs respectifs, sont « liés » à la terre ; le départ final, en revanche, ne peut être réalisé que par l'envoyé du Ciel, le chevalier élu, Parzival. Entre ces deux moments extrêmes, la Coupe de la Terre traverse des péripéties dangereuses, car elle change de mains par deux fois, tandis que la Coupe du Ciel reste intacte, étant hors d'atteinte des jeux du pouvoir temporaire. Le véritable nœud de l'intrigue – après une phase relativement stable de respect et d'aménité entre les personnages<sup>18</sup> – est constitué par l'arrivée inattendue d'Ither, le Chevalier Vermeil, dont la colère, due à ses tentatives déçues pour percer le secret du Graal, provoque les tribulations de la Coupe de la Terre : enlevée au roi par Ither, la coupe devient d'abord un moyen d'outrage et de vengeance envers Arthur, ainsi privé de ce cadeau précieux, et envers la reine, dont la robe est maculée de vin. Après cet affront, la Coupe de la Terre devient un moyen de chantage : Ither, blessé dans son orgueil de ne pouvoir assouvir son désir de gloire en s'emparant de la Coupe du Ciel, déclare qu'il rendra la Coupe de la Terre à la seule condition qu'on lui cède le bâton magique montrant le chemin vers le Graal. C'est à ce moment critique – où les meilleurs chevaliers de la Cour, ayant déjà été vaincus par

---

<sup>18</sup> Sauf les incessantes railleries de Keu contre les deux personnages taciturnes, Cynevare et Taliesin, et le chagrin que cela cause à Arthur, qui leur offre son hospitalité.

Ither à d'autres occasions, n'ont plus le droit de le combattre – que le jeune inconnu entre en scène et va imprimer un autre cours aux événements<sup>19</sup>.

Or, l'arrivée du jeune homme ne fait que renforcer l'atmosphère mystique du récit. Contrairement aux héros des deux romans, qui se font guider jusqu'au château d'Arthur par des gens ordinaires (un charbonnier, un pêcheur), rencontrés en chemin, le jeune cavalier chez Szerb semble arriver de nulle part, il fait son apparition à l'étonnement général de la Cour, et personne, curieusement, ne lui demande d'où il vient. Ensuite, c'est le seul personnage dont l'identité reste longtemps cachée, alors que même des personnages secondaires sont explicitement nommés : quand Yvonet s'enquiert du nom du jeune homme, celui-ci, dans sa naïveté, ne sait quoi répondre, car sa mère avait l'habitude de l'appeler « mon cher fils ». Ce n'est qu'à la demande d'Arthur, qui seul découvre en lui la pureté intérieure, que le jeune inconnu semble soudain se rappeler son nom, Parzival, qui lui avait été révélé par une femme dans la forêt de Brocéliande. Le caractère exceptionnel de Parzival laisse présager de son rôle principal dans la nouvelle. Par le contraste frappant entre ses vêtements pauvres et son éclatante beauté, de même que par son calme imperturbable qui le préserve des railleries de Keu, il se détache nettement des autres personnages, tous conformes à une certaine norme établie à la Cour. Seuls les êtres doués d'une étrange sensibilité (et n'appartenant pas à la Cour) peuvent reconnaître en lui un homme d'exception : l'amitié du lionceau – en accord, peut-être avec le comportement naturel, presque enfantin, du jeune homme –, le rire de Cynevare et l'insoumission de Taliesin envers Merlin sont autant de signes prémonitoires d'événements insolites, et en quelque sorte libérateurs dans la vie fortement codifiée de la chevalerie, comme le sera par ailleurs la lutte entre Ither et Parzival, ce dernier agissant instinctivement, car ne connaissant encore rien aux règles du combat singulier<sup>20</sup>. En effet, ce n'est nullement pour se mesurer avec Ither et remporter une victoire glorieuse – comme on pourrait l'attendre

---

<sup>19</sup> Sur un point précis, la personnalité d'Ither chez Szerb est sensiblement différente de celle des personnages correspondants dans les deux romans. Le Chevalier Vermeil chez Chrétien (qui n'a pas d'autre nom), tout comme Ither, le Chevalier Vermeil chez Wolfram – deux personnages dépeints avec des traits réalistes –, arrivent à la Cour pour réclamer leurs terres passées autrefois en possession d'Arthur. Dans les deux cas, c'est donc pour un motif de rivalité matérielle et de pouvoir terrestre que ces chevaliers provoquent le conflit, aboutissant à leur mort dans leur combat avec le jeune ingénu, pour qui ce combat symbolise surtout un baptême du feu, condition de son adoubement. (Par ailleurs, chez Wolfram, après le combat, Ither, proche parent d'Arthur, d'un caractère noble et loyal, est sincèrement pleuré par toute la Cour – motif réaliste absent des deux autres textes ; v. surtout les plaintes de la reine, WOLFRAM, I, 140–141.) Le Chevalier Vermeil chez Szerb a, en revanche, un but en principe plus élevé : retrouver le Graal. Par cette aspiration spirituelle, dépassant la pure matérialité, ce personnage contribue lui-même à la création de l'atmosphère mystique de la nouvelle, et cela jusque dans son échec, dû, malgré sa vaillance et sa force surnaturelle (auparavant, il avait triomphé d'un griffon et d'un monstre marin), à son manque d'humilité, à sa soif de gloire. Aussi sa défaite physique n'est-elle que la réalisation d'un rituel préétabli par la force divine, qui a désigné Parzival pour accomplir la mission du Graal. – Pour une distinction entre la logique *narrative* et la logique *rituelle* dans *La Queste del Saint Graal*, cf. Tzvetan TODOROV, « La quête du récit » (1968), in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1971, 129–150, surtout 138–145.

<sup>20</sup> Dans son analyse de la structure du combat singulier chez Chrétien, Katalin Halász attire l'attention sur l'irrégularité de ce combat, qui commence sans défi, auquel Perceval participe sans armure chevaleresque, avec un simple javelot, et qui se termine comme il aurait dû commencer, lorsque Perceval enfile l'armure du Chevalier Vermeil. Or celui-ci « a payé de sa vie sa confiance aveugle en les formes », n'ayant pas compris que dans une telle situation, « c'est le comportement 'irrégulier' qui est le plus efficace » (Katalin HALÁSZ, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1980, 44 [= *Studia Romanica*, Series Litteraria, Fasc. VII]).

dans un tournoi –, mais pour lui prendre ses habits vermeils éblouissants et se faire adouber que le garçon naïf tient à ce combat. Il ne comprend pas non plus les enjeux de la coupe et du bâton réclamé par Ither. Le combat terminé, s'étant vêtu des habits tellement désirés du Chevalier Vermeil, il se contente de revenir à la Cour, la Coupe de la Terre à la main, ignorant complètement la valeur de cet objet pour le roi. Cependant, l'expérience de la mort le transforme intérieurement, ce qui lui confère une dimension psychologique que l'on ne trouve pas encore dans les personnages de Chrétien et de Wolfram à ce point de l'intrigue. Dans la nouvelle de Szerb, au lieu de s'enorgueillir de son triomphe, Parzival ressent de la pitié envers le mort<sup>21</sup>, et de la compassion envers la femme rencontrée auparavant dans la forêt, qui pleurait son amant tué par Ither, situation à laquelle le jeune homme n'avait alors rien compris. De même, un certain sens de la loyauté naît dans son âme lorsqu'il se rend compte qu'il a provoqué involontairement la brutalité de Merlin, et par là, la souffrance de Cynevare et de Taliesin ; ainsi, il retarde le moment pourtant attendu où il serait adoubé pour pouvoir d'abord rendre justice aux deux victimes, en s'attaquant naïvement au vieux magicien.

C'est à ce point de l'œuvre de Szerb que l'intrigue s'écarte radicalement de celle des deux romans médiévaux où, après le combat singulier, le héros victorieux – sans même retourner à la Cour<sup>22</sup> – quitte les lieux pour chercher aventure, mais sans cette vocation mystique, encore inconsciente, qui motive le départ du héros de la nouvelle. Celui-ci, après son triomphe et la reconnaissance de la Cour – une fin idéale pour un conte merveilleux –, doit en effet traverser une nouvelle épreuve, la vengeance savamment calculée par Merlin, dont les serpents venimeux menacent la vie du jeune homme sans défense, plongé dans un profond sommeil. Curieusement, la figure de Merlin subit chez Szerb une transformation étrange, voire incompréhensible pour le lecteur, puisque tout magicien et voyant que soit le vieillard centenaire, il est soudain « humanisé » et rendu méchant : aveuglé par sa colère contre ses deux compagnons et par sa soif de vengeance contre Parzival, il est incapable de reconnaître en lui le chevalier envoyé par le Ciel. Mais en même temps, cette inconséquence peut s'expliquer précisément par le goût prononcé du jeune Szerb pour le mysticisme, car l'invention de la scène de la tentative de meurtre contre le jeune homme innocent – sans précédent dans les deux romans médiévaux – sert dans la nouvelle à introduire, et cela de façon spectaculaire, la force divine de la religion chrétienne, incarnée par la figure majestueuse de l'archange armé. Comme si le conteur sentait le besoin de montrer cette force divine « à l'œuvre », veillant à la vie du chevalier élu, pour authentifier par cette vision les intuitions de Cynevare, de Taliesin et d'Arthur à l'égard de Parzival. L'image du garçon « dans la triomphante beauté de son sommeil d'enfant »<sup>23</sup>, entouré des serpents, mais protégé par l'ange, devenant ainsi objet de la lutte entre le Bien et le Mal, est l'une des plus impressionnantes de la nouvelle et le point culminant de l'intrigue – image qui met définitivement au jour le mysticisme de Szerb dans son œuvre. L'illumination et le repentir de Merlin, le bâton magique passé

---

<sup>21</sup> Le motif de la croix plantée près du mort – par Parzival, dans la nouvelle – n'apparaît pas du tout chez Chrétien, tandis que chez Wolfram, c'est Ivain qui fait ce geste de pitié, après le départ de Parzival (WOLFRAM, I, 140).

<sup>22</sup> En fait, dans les deux romans, Perceval / Parzival laisse le soin à Yvonet / Ivain de rendre la coupe d'or au roi et d'annoncer à la Cour son intention de se venger un jour des outrages du sénéchal. Aussi la scène de l'adoubement exécuté dans les formes est-elle absente à cet endroit des deux romans.

<sup>23</sup> „gyermeki álma győzelmes szépségében” (SZERB, 38).

secrètement à Parzival, la réconciliation, la guérison de Cynevare et de Taliesin constituent un dénouement qui découle « naturellement » du triomphe du Bien sur le Mal, et qui permet à chacun des personnages d'exécuter les actes prévus par la volonté divine. La cérémonie de l'adoubement réserve encore un dernier signe du caractère sacré de la mission du chevalier, car au moment où Arthur touche l'épaule du jeune homme de son épée, celle-ci laisse échapper une flamme bleuâtre jamais vue auparavant, ce qui donne une telle émotion au roi qu'il décide de ne plus se servir de cette épée, et de la déposer aux pieds de la statue de la Bienheureuse Marie. Au milieu des prières ardentes des membres de la Cour, Merlin, Cynevare et Taliesin prennent le chemin de retour à l'île d'Avalon, tandis que Parzival, guidé à son insu par le bâton magique, se met en route vers le château du Graal.

## Un style enthousiaste

Comme c'est le cas chez la plupart des écrivains, l'écriture d'Antal Szerb a considérablement évolué au cours de sa carrière littéraire. Dans son cas, le ton franchement enthousiaste, voire solennel des nouvelles de jeunesse sera peu à peu délaissé pour être remplacé par un langage spirituel, parfois frivole et souvent ironique<sup>24</sup>. *Le chevalier élu* représente bien la toute première étape dans cette évolution, et l'on y trouve, d'un bout à l'autre, un concentré de moyens stylistiques propices au traitement du sujet grave développé dans la nouvelle.

Dès le début, on a l'impression de lire un texte dont le langage s'écarte nettement de l'usage ordinaire, et même du langage littéraire de la première moitié du vingtième siècle. Poétique, parfois émaillé d'archaïsmes, ce langage parvient à créer une atmosphère hiératique soulignant la gravité et l'arcane des événements régis par la volonté divine. En effet, la première phrase semble emporter le lecteur dans un autre univers, à la manière d'un conte merveilleux : « Cela se passa au temps où le roi Arthur, plein de gloire, rentra avec son peuple de guerriers de la miraculeuse île d'Avalon »<sup>25</sup> – où le choix de certaines expressions donne le ton du récit à venir : ainsi, le terme hongrois correspondant à *peuple de guerriers* est archaïque, tandis que la qualification d'Arthur – en hongrois comme en français – rappelle par sa forme le texte de la prière *Je vous salue, Marie pleine de grâce*<sup>26</sup>. Les archaïsmes et les termes rares et spécifiques caractérisent surtout les descriptions de vêtements et d'ornements exotiques, tels le manteau en *achmardi* de Merlin, le collier en *cornaline* de la reine, le joyau, incrusté dans un bouclier, portant un nom peu commun en hongrois (*klenódium*) ; d'une manière générale, le décor touffu du palais, resplendissant de couleurs, pourrait évoquer certains vers de *L'Invitation au voyage* de Baudelaire. Mais plus encore que le lexique, la structure des phrases et les figures de style – des

---

<sup>24</sup> György Poszler, dans son importante monographie consacrée à l'œuvre d'Antal Szerb, oppose à ce propos *Le chevalier élu* (1921) et le roman *La Légende de Pendragon* (1934) ; le ton ironique de ce dernier donne, selon l'auteur, une parodie de l'enthousiasme de l'écrivain débutant (POSZLER György, *Szerb Antal*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973, 65).

<sup>25</sup> „Abban az időben történt, hogy a dicsőséggel teljes Artus király hadnépével hazatért Avalun csodaszigetéről” (20).

<sup>26</sup> Dans les deux langues, un simple adjectif épithète aurait pu être employé : *dicsőséges* – *glorieux*. – Plus loin, on trouve une allusion à la *Bible* : après l'épisode de l'enlèvement de la Coupe de la Terre, la colonne de marbre de la grande salle se fend de toute sa longueur. Or, un événement semblable se produit au moment où Jésus rend l'esprit : « Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas » (*Matthieu 27*, 51).

comparaisons, en premier lieu – contribuent à la création de l’atmosphère particulière de cette nouvelle.

Les comparaisons – parfois des métaphores – évoquent souvent des images grandioses de la nature ; ainsi, Merlin est semblable à un *vieux chêne*, son énorme tête, disparaissant et reparaissant parmi les arbres est comme une *nébuleuse*, et il se tient là, dans une pose menaçante, « très haut, rocher qui s’ébranle avant sa chute »<sup>27</sup> ; la flamme bleuâtre au bout de l’épée est comme l’*éclair* pendant l’orage, illuminant la croix au haut d’une tour. Mais la plupart des qualifications imagées servent à décrire Parzival et les sentiments d’Arthur à son égard. La beauté du jeune homme irradie à travers ses vêtements de misère comme « le joyau entouré de sang, qui reluit soudain, au centre du bouclier »<sup>28</sup>, et sa supériorité se manifeste également dans son indifférence aux railleries de Keu : « le garçon passa son regard pur au-dessus de Keu avec la légèreté de l’oiseau qui survole les branches enchevêtrées des arbres »<sup>29</sup>. La pureté du jeune homme fait naître des comparaisons évoquant soit la nature, quand il s’agit de dépeindre les sentiments du roi envers Parzival : « le regard d’Arthur reposait sur le garçon inconnu comme la vague ayant atteint une baie »<sup>30</sup>, soit la religion, quand c’est Parzival lui-même qui est présenté, d’abord à son arrivée : « Dans le regard pur de ses yeux, la Cour s’immergeait comme le nouveau-né dans l’eau bénite des fonts baptismaux »<sup>31</sup>, enfin lorsque Merlin reconnaît en lui le chevalier élu par Dieu, et « sur lequel repose sa grâce mystérieuse, comme, dans la cathédrale, la fumée d’encens autour de la statue de Saint Georges »<sup>32</sup>.

Au-delà des images puisées dans les domaines de la nature et de la religion – les deux connotant l’élévation, la grandeur et la force supérieures à l’homme –, l’atmosphère solennelle du texte de Szerb provient de son rythme tout particulier, créant l’impression d’une progression – pour ne pas dire *procession* – ralentie. En effet, certains procédés syntaxiques (même sans le recours à un lexique imagé) sont mis au service d’une expression emphatique, qui ne peut passer inaperçue et ralentit ainsi la lecture. Or, ce ralentissement est obtenu soit par un ordre insolite de termes en hongrois, soit par la récurrence obstinée de constructions parallèles, comme cela se produit dans les paroles rituelles de la liturgie.

Quant à l’ordre des termes, c’est surtout le rapport entre le substantif et ses caractérisants qui frappe le lecteur et, retenant son attention, l’empêche d’avancer à son rythme habituel. À plusieurs reprises, Szerb emploie, pour qualifier un homme ou un objet, non la construction simple avec une épithète normalement antéposée au substantif, mais une apposition postposée comportant parfois une structure complexe en elle-même : « tous faisaient la louange du chevalier Ither, le champion »<sup>33</sup> ; « Si tu me donnes le bâton, celui aux gravures secrètes »<sup>34</sup>. Ces formes, moins surprenantes

---

<sup>27</sup> „óriás magasan, ingó szikla lezuhanás előtt” (35).

<sup>28</sup> „pajzsa vér környezte közepén a klenódium egyszer csak megragyog” (30).

<sup>29</sup> „a fiú tiszta tekintetével elnézett Key fölött, valamint a madár könnyedén elszáll fák akaszzkodó ágai fölött” (31).

<sup>30</sup> „Artus szeme öbölbe ért hullámként pihent az idegen fiún” (33).

<sup>31</sup> „Szemének tiszta tekintetében oly mód fürdött az udvar, mint keresztelőkút vizén az újszülött” (31).

<sup>32</sup> „kin titokzatos kegyelme nyugszik, mint tömjén füstje a dómnak Szent György szobra körül” (39).

<sup>33</sup> „mindenki Ither lovag dicséretét mondotta, a bajvívóét” (28).

<sup>34</sup> „Ha a pálcát, a titkos jelekkel róttat nékem adod” (24).

en français, sont en fait plus compliquées en hongrois : contrairement aux épithètes antéposées, qui restent invariables, les appositions (nominales ou adjectivales) prennent les marques du nombre et du cas de la déclinaison du substantif, et deviennent ainsi nécessairement plus longues que les épithètes correspondantes<sup>35</sup>. Par ailleurs, quand il a le choix, l'auteur semble affectionner les formes longues de certains mots, leur donnant par là une teinte archaïsante, ne serait-ce que par l'allongement d'une voyelle : *nékem* (pour *nekem*, « pour moi ») ; *melléje* (pour *mellé*, « près de lui »), *azótától* (pour *azóta*, « depuis lors »). L'allongement concerne parfois la structure syntaxique, comme lorsque le pronom personnel, habituellement omis en expression neutre, est employé pour l'emphase : ainsi, dans la proposition « Szűz királylány szülte őt » (« Une princesse vierge lui a donné naissance »), le pronom *őt* n'est pas nécessaire à l'identification de Merlin (dont le nom apparaît dans la phrase précédente), car la forme verbale suffit pour évoquer le personnage sans ambiguïté.

L'autre procédé d'emphase, la répétition de constructions parallèles, apparaît également à plusieurs endroits de la nouvelle et peut se manifester par différentes structures syntaxiques. Parmi celles-ci, la plus simple est sans doute la qualification d'un personnage par deux termes coordonnés : « ô, qu'il était beau et superbe, Parzival, dans son armure forgée par les salamandres ! »<sup>36</sup>. Plus accentuées sont cependant les répétitions textuelles de mots chargés d'affectivité, tel *jamais* : « jamais Merlin n'a été jeune et, dit-on, jamais il n'est mort »<sup>37</sup>. Mais l'un des exemples les plus impressionnants de la répétition est la description du Chevalier Vermeil – fort semblable à celle donnée par Wolfram – où l'adjectif « rouge » (*vörös*, un terme stylistiquement marqué) revient huit fois, dont six fois en position initiale emphatique, en fonction d'attribut antéposé au sujet ; à cette série s'ajoutent des images fortes évoquées par cette même couleur : l'épée d'Ither est de couleur rouge-sang, la poignée en est décorée de rubis et les vêtements du chevalier sont ornés de salamandres qui s'activent parmi les flammes<sup>38</sup>.

Les répétitions peuvent mettre en parallèle également des passages bien plus complexes, en particulier dans les énumérations contenant des subordonnées relatives dont chacune qualifie un antécédent différent : « Grand était le pouvoir de Merlin [...], il avait pour serviteurs les lutins de la terre qui creusaient des galeries secrètes, les fées de la mer qui, la nuit, chevauchaient sur les vagues, sonnait leurs cors, jusqu'à atteindre la rive, les oiseaux des tempêtes, leurs plumes formant des

<sup>35</sup> Un exemple de structure syntaxique exceptionnelle, notamment d'inversion multiple, se trouve dans la séquence suivante : „melyet hordozott, a hatalmas tál alatt, fehér ruhában belépett Cynevare, az avaluni lány” (27 = \*qu'elle portait, sous l'énorme plateau, vêtue de blanc, entra Cynevare, la pucelle d'Avalon'). L'inversion du sujet – commune en hongrois – s'explique par la perspective communicative qui met ici Cynevare en position de rhème. En revanche, l'ordre *subordonnée relative* – « antécédent » est ressenti comme insolite, et même difficile à interpréter à la première lecture. – Il est intéressant de remarquer qu'à la même époque, les Formalistes russes, et en particulier Victor Chklovski, définissent le procédé de l'art (poétique ou autre) comme celui qui « consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception » (Victor CHKLOVSKI, « L'Art comme procédé » [1917], in Tzvetan TODOROV [éd. et trad.], *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1965, 83).

<sup>36</sup> „ó, milyen szép és daliás volt Parzival a szalamander kovácsolta páncélban!” (36).

<sup>37</sup> „Merlin sohasem volt fiatal, és mondják, sosem is halt meg” (21).

<sup>38</sup> Cf. SZERB, 23 et WOLFRAM, I, 128–129. La ressemblance des deux passages suggère qu'ici, c'est le texte de Wolfram qui a dû servir de modèle pour Szerb. Chez Chrétien, au contraire, la description est réduite au minimum : « Il porte armure vermeille qui lui sied bien » (CHRETIEN, 51).

couronnes, qui battent de leurs ailes les plans de l'espace aérien »<sup>39</sup>. De plus, les constructions parallèles ne sont pas nécessairement contiguës : il suffit qu'une deuxième occurrence d'un segment quelconque puisse évoquer ce segment par une ressemblance assez forte. Tel est le cas lorsque l'auteur décrit de façon saisissante le personnage de Parzival endormi d'épuisement dans la forêt, après avoir tenté de poursuivre Merlin : ne se doutant pas du danger qui le menaçait, « il était étendu dans la beauté, condamnée à mort, de son sommeil d'enfant »<sup>40</sup>. Or un peu plus loin, Merlin découvre que le jeune homme a survécu à son sortilège : « Parzival dormait, invulnérable, dans la triomphante beauté de son sommeil d'enfant »<sup>41</sup>. Cet effet d'écho, fréquent en poésie, ou même dans certains écrits en prose, renforce nettement – par sa fonction de leitmotiv – la cohésion du récit de cette scène. Enfin, la répétition peut être annoncée à l'avance, soulignée par la formule constante de l'annonce, comme pour les trois miracles provoqués par l'arrivée de Parzival : « c'est maintenant que se produisit le premier événement miraculeux » – « Et c'est alors que se produisit le deuxième événement miraculeux » – « Et c'est alors que se produisit le troisième événement miraculeux »<sup>42</sup>. Incontestablement, de telles formules connotent un rituel conçu par une autorité supérieure, et contribuent ainsi à la création de l'atmosphère hiératique de la nouvelle.

Mais cette atmosphère résulte, en dernière instance, des efforts du narrateur pour harmoniser les moyens narratifs nécessaires à la solennité et à l'homogénéité de ton requises par le sujet mystique de son récit. À vrai dire, ce narrateur se comporte plutôt en conteur, tant il est fasciné par le merveilleux et le mystique, et tant son récit se veut fidèle à une tradition ancestrale. Il se réfère en effet à la mémoire collective dès la deuxième phrase, lorsqu'il mentionne le combat d'Arthur contre Merlin : « On raconte que cette bataille d'Arthur aurait été la plus dure »<sup>43</sup>. C'est encore le conteur qui cherche à établir une connivence avec son public, soit en s'adressant directement à lui – et avec la forme verbale du tutoiement<sup>44</sup> –, soit en lui rappelant un savoir culturel partagé, citant les noms de Virgile et d'Yvain, le chevalier au lion<sup>45</sup>. Cependant, tout en étant maître de son récit, le conteur de cette nouvelle fait preuve d'humilité devant la force divine, sans prétendre s'arroger le droit à l'omniscience ; en témoigne la façon dont il commente la mort d'Ither (après l'avoir qualifié, comme l'avait fait Wolfram, de chevalier honnête et courageux) : « Son âme orgueilleuse s'échappa en silence de la mare de sang, l'Ange et le Malin combattirent pour s'en emparer. Lequel des deux a pu l'avoir, ce n'est pas à nous de le décider »<sup>46</sup>.

<sup>39</sup> „Rettenetes volt [...] Merlin hatalma, szolgálai voltak a föld koboldjai, kik titkos aknákat ástak, a tenger tündérei, kik éjszaka az árral túlkölve fellovagoltak a partra, a viharok koronás madarai, kik csapongnak a légi síkokon” (20).

<sup>40</sup> „feküdt elterülten gyermeki álmának halálra ítélt szépségében” (38).

<sup>41</sup> „Parzival sértetlen aludt gyermeki álma győzelmes szépségében” (38).

<sup>42</sup> „most történt az első csodálatos dolog” (31) – „És ekkor történt a második csodálatos dolog” (34) – „És ekkor történt a harmadik csodálatos dolog” (35).

<sup>43</sup> „Mesélik, ez lett volna Artusnak legsúlyosabb csatája” (20).

<sup>44</sup> „Mert tudnotok kell [...]” (39 = « Car vous devez savoir [...] »).

<sup>45</sup> Ce type d'allusion intertextuelle est fréquent chez Wolfram, qui cite le nom de Hartmann von Aue (WOLFRAM, I, 127), ce dernier ayant adapté en allemand deux romans de Chrétien : *Erec et Enide* et *Yvain*. Wolfram mentionne également le nom de Kurvenal, éducateur de Tristan (*ibid.*). D'une manière générale, dans la scène qui nous intéresse ici, ce conteur s'adresse très souvent au public.

<sup>46</sup> „Gögös lelke hangtalanul röppent el a kiömlő vérből, harcolt felette angyal és a gonosz, nem a mi dolgunk kérdezni, kié lett” (36).

## Conclusion

« Et maintenant que Parzival a été adoubé, voici la fin de l'histoire »<sup>47</sup> – dit le conteur, qui couronne son récit d'une vocation mystique avec l'hymne entonné par Merlin et Taliesin, emplis de joie, célébrant la grâce divine et le chevalier élu. Notre dernière image de Parzival est celle de son départ solitaire – malgré les instances de la Cour et l'amour naissant de Cynevare – vers une destination encore inconnue de lui, afin que se réalise la mission de l'envoyé du Ciel. On peut bien voir là – avec György Poszler – l'expression littéraire du sentiment, voire de la conviction, chez l'auteur âgé de vingt ans, d'être « élu », promis à un destin exceptionnel<sup>48</sup>. Et même si le destin tragique d'Antal Szerb allait en décider autrement, son avenir d'écrivain, à l'aube de sa carrière littéraire, devait lui apparaître aussi lumineux que les vitraux du château du Graal, qui, devant les yeux de Parzival, resplendissaient des feux du soleil couchant.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Textes étudiés*

SZERB Antal, « A választott lovag » [Le chevalier élu, 1921], in *Szerelem a palackban* [Amour dans une bouteille], Budapest, Magvető, 2004, 20–41.

\*

CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Roman du Graal*, trad. en français moderne par Jean-Pierre Foucher et André Ortais, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1974.

WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival (Perceval le Gallois) I-II*, trad. de l'allemand par Ernest Tonnelat, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1977.

\*

### *Ouvrages cités*

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, 1966, 1–27.

BARTHES Roland, « L'effet de réel » (1968), in Roland Barthes, Leo Bersani *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1982, 81–90.

BAUMGARTNER Emmanuèle (éd.), *Merlin le Prophète ou le livre du Graal*, Roman du XIII<sup>e</sup> siècle mis en français moderne par Emmanuèle Baumgartner, Préface de Paul Zumthor, Postface d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Éditions Stock / Moyen Âge, 1980, 1991.

CHKLOVSKI Victor, « L'Art comme procédé » (1917), in Tzvetan Todorov (éditeur et traducteur), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1965, 76–97.

GEOFFREY OF MONMOUTH, *The Vita Merlini / Life of Merlin*, édition bilingue de John Jay Parry (éditeur et traducteur), Urbana, University of Illinois, 1925.

---

<sup>47</sup> „És most, hogy lovaggá lett Parzival, itt a történet vége” (39).

<sup>48</sup> Cf. POSZLER, *op. cit.* (à la note 24), 65.

- GEOFFREY DE MONMOUTH, *La Vie de Merlin*, trad. du latin par Isabelle Jourdan, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1996.
- HALÁSZ Katalin, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1980 [= *Studia Romanica*, Series Litteraria, Fasc. VII].
- POSZLER György, *Szerb Antal*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.
- SZERB Antal, *La Légende de Pendragon* [*A Pendragon legenda*, 1934], trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1990.
- SZERB Antal, *Le voyageur et le clair de lune* [*Utas és holdvilág*, 1937], trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1992.
- SZERB Antal, *A világirodalom története* [Histoire de la littérature mondiale, 1941] I-II, Budapest, Bibliotheca 1957.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. « Points / Essais », 1970.
- TODOROV Tzvetan, « La quête du récit » (1968), in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1971, 129–150.

Franciska SKUTTA

Université de Debrecen

Courriel : skutta.franciska@arts.unideb.hu

Sándor Kiss

## Rime et signification

### Jaufré Rudel : *Lanquan li jorn son lonc en may ...\**

Le poème le plus célèbre de Jaufré Rudel, troubadour provençal du XII<sup>e</sup> siècle – sans doute, l'un des textes les plus connus de toute la poésie lyrique médiévale – a été longtemps considéré par la critique moderne comme un message cryptique. Comment identifier cette personne aimée, vivant dans quelque pays lointain, à qui s'adresse le poète, et qui ne porte aucun nom, sauf précisément celui d'*amor de lonh*, amour lointain ? Ardemment convoité, mobilisant toutes les énergies du désir, inspirant l'espoir d'une rencontre, qui s'avère pourtant impossible – tel est cet objet mystérieux, entrevu peut-être autrefois ou connu sans jamais être vu. Serait-ce la « comtessa de Tripol », comme l'affirme la biographie fictive de Jaufré, composée cent ans plus tard, dame lointaine que le poète aimait pour son illustre beauté, célébrée par les pèlerins, mais qu'il n'aurait aperçue qu'au seuil de sa mort<sup>1</sup> ? Et si ce n'était pas une femme de ce monde, mais la Vierge Marie elle-même ? Ou – suivant un type d'interprétation bien à la mode à un moment donné – ne s'agit-il pas de l'allégorie de la Terre Sainte, où Jaufré devait se rendre, semble-t-il, à la fin de sa vie, en tant que soldat du Christ, participant de la deuxième croisade ? Leo Spitzer a bien relevé tout ce que ces interprétations allégoriques avaient d'improbable et d'enfantin, pour remplacer leur jeu stérile par une recherche plus profonde : la véritable énigme consiste, dit-il, dans le rapport qui relie le poète à son propre sentiment amoureux, cet amour lointain que Jaufré semble considérer d'emblée avec désespoir, et cela dans presque tous les poèmes que nous conservons de lui. Désir d'amour et conscience d'irréalité, qui, au lieu de s'exclure, se renforcent mutuellement – voilà ce que Spitzer appelle le « paradoxe de l'amour », sans qu'il veuille attribuer la contradiction à la mentalité chrétienne ou à l'essence de l'amour lui-même. Quoi qu'il en soit, l'interprétation psychologique de Spitzer – qui néglige d'ailleurs ici les sources possibles du lyrisme médiéval, ainsi que le contexte social dans lequel il s'insère – nous rapproche du poème lui-même, comme le feront également les analyses de Moshé Lazar, qui s'attache surtout aux allusions érotiques du texte, aux dépens des autres motifs, en quelque sorte. Rita Lejeune – qui se laisse d'ailleurs tenter à son tour par l'interprétation biographique, nécessairement sans rapport ici avec le point de vue esthétique – a été la première à saisir le rapport entre la nature tragique des motifs poétiques et la gravité croissante du jeu des répétitions. L'analyse stylistique complète

---

\* Par cette étude, nous rendons hommage à Katalin Halász, dont la belle synthèse sur « La naissance d'un genre : le roman français médiéval » (parue en hongrois : *Egy műfaj születése: a középkori francia regény*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998) a apporté une contribution originale à l'interprétation des genres littéraires médiévaux.

<sup>1</sup> MONSON, « Jaufré Rudel et l'amour lointain ». (Pour les titres abrégés, voir la Bibliographie.)

et minutieuse du poème – condition indispensable de toute autre étude à venir – est due à Paul Zumthor<sup>2</sup>. En partant des rimes répétées (*lonh, amor de lonh*, ayant en fait une fonction de refrain), il réussit à montrer comment le matériel linguistique de la chanson obéit à l'attraction de ces deux pôles conceptuels, 'amour' et 'distance', eux-mêmes détachés sur l'obscur arrière-plan des forces surnaturelles (puissance de Dieu et de la malédiction inéluctable, infligée avec la naissance). Chanson « préclassique », écrite sans doute avant 1150, ce texte de Jaufré Rudel a contribué, selon Zumthor, à la fixation du genre poétique que sera la *canço* provençale, faisant dialoguer les strophes selon les rites du désir, de la requête et du désespoir amoureux.

Zumthor fonde son analyse sur l'organisation linguistique du texte, porteuse du réseau de significations que le lecteur – ou plutôt l'auditeur – contemporain devait déchiffrer et intégrer dans son propre univers mental. Comment le concept de l'« amour lointain » a-t-il été reçu par le public médiéval, dans quelle mesure correspondait-il à un « horizon d'attente » à cette époque où une certaine intuition ou peut-être une certaine conception du rapport amoureux pouvait s'exprimer par la poésie et la musique composées par les troubadours ? Pour trouver des éléments de réponse à ces questions, il nous faut retourner au texte, à ses combinaisons de signes et aux associations qu'elles suggèrent : la conscience collective devait être sensible à l'« espace » que construisent les signes avec leurs arrangements et toute la gamme de leurs significations, celles notamment qui forment un message « indirect », « secondaire » – un ensemble de « connotations », qui accompagnent nécessairement la signification directe, « référentielle ». Pour le type de poésie qui nous occupe ici, ce message secondaire a d'autant plus de poids que le troubadour se sent lié par des prescriptions thématiques et rhétoriques, sans doute informelles, mais correspondant, d'une manière plus ou moins vague, aux exigences des destinataires. La « topique », concept rhétorique et littéraire bien connu depuis l'Antiquité, est naturellement présente pour toute création textuelle, mais elle peut acquérir, à certaines époques, une importance déterminante<sup>3</sup>. Or, la poésie médiévale a besoin de cet arrière-plan constitué de « topoï », réseau de motifs constants, parmi lesquels une place éminente revient à la tension générée par le désir non assouvi ainsi qu'à la distance – géographique et psychologique – séparant l'amoureux et la personne aimée. Ajoutons que cet ensemble de « lieux communs » (pour donner une traduction exacte du *locus communis* de la rhétorique) implique des schémas d'arrangement habituels, qui font correspondre la répartition des « contenus » aux cadres strophiques successifs. Par conséquent, si l'on veut se rendre compte de l'« originalité » du texte de Jaufré Rudel et de la source du plaisir esthétique qu'il continue à générer, le seul point de départ valable sera l'approche linguistique. On pourrait donc chercher à connaître les rapports formels qui se tissent dans le poème entre l'univers d'*amor* et l'univers de *lonh* et qui modifient un « topos » déterminé, en traduisant ainsi, à l'aide d'une symbolique renouvelée, l'interpénétration de ces deux univers<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, 205–217.

<sup>3</sup> Cf. le chapitre sur « La topique » chez Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 99–130.

<sup>4</sup> Comme le remarque Robert GUIETTE à propos du rapport entre tradition et originalité dans la poésie médiévale, « se servant de matériaux traditionnels et de lieux communs, le poète donne au langage le pouvoir de se transformer en puissance de rénovation : le lieu commun grâce à la forme acquiert un accent unique » (*D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1972, 55–56).

L'analyse que nous proposons ici porte sur un aspect déterminé de cette structure formelle, aspect que Zumthor n'a pas examiné de façon détaillée : c'est le système des rimes. En nous tenant à une définition simple, nous pouvons dire que la rime est la répétition rythmique d'un matériel phonique à la fin de certaines unités significatives ; dans la poésie des troubadours, qui ignore pratiquement l'enjambement, ces unités sont, syntaxiquement parlant, des propositions ou des syntagmes relativement indépendants (dans notre poème, la proposition est ainsi coupée à la rime trois fois après la séquence « *si que* 'de sorte que' + syntagme nominal sujet » : vers 6, 13, 41). La rime représente donc, à la fin du vers, une « pause virtuelle », et elle renforce l'articulation syntaxique et sémantique du texte. Étant donné que l'arrangement des rimes et les formules phonétiques qui les constituent sont préservés à travers toutes les strophes du poème, le destinataire du texte est préparé à « entendre », après toutes les huit syllabes, une voyelle déterminée (suivie éventuellement d'une consonne, également calculable à l'avance) – ainsi, les mots-rimes, déjà mis en relief par leur rôle démarcatif, acquerront dans la mémoire une place privilégiée, et leur association, quoique sémantiquement arbitraire, modifiera la perception du sens global. Conscient de l'importance de ces points « stratégiques », le poète lui-même peut se laisser guider, dans son choix des mots-rimes, vers des champs sémantiques qui lui fourniront des ensembles de symboles essentiels pour la composition de l'œuvre<sup>5</sup>. Ces mots, ayant pour la plupart un sémantisme indépendant, ajoutent effectivement un élément important à la signification de la phrase où ils figurent<sup>6</sup> ; en plus, le « leitmotiv » du poème est placé à la rime d'une manière tout à fait évidente, avec huit occurrences de *amor de lonh* et six de *lonh* ou de *de lonh* (ces quatorze occurrences du leitmotiv se répartissent symétriquement sur les sept strophes, où elles apparaissent chaque fois à la fin du deuxième et du quatrième vers). Comparé à ce que l'on trouve dans les autres textes de Jaufré ou dans ceux de Guillaume IX d'Aquitaine (son contemporain un peu plus âgé), l'inventaire des mots-rimes du texte n'est aucunement banal ; c'est uniquement la série *fis* – *vezis* – *aizis* qui a été exploitée à deux reprises par Guillaume<sup>7</sup>.

Une observation philologique préalable s'impose ici. Concernant l'ordre respectif des strophes, la tradition manuscrite du poème n'est pas homogène – fait absolument banal dans la transmission des textes des troubadours. Ces divergences s'expliquent aisément par le fait que les strophes – la première et la dernière exceptées – sont relativement indépendantes sur le plan logique : leur comportement rappelle les variations d'un thème musical. Pourtant, leur ordre n'est pas indifférent pour le décodeur ; par ailleurs, un ordre fixe a certainement existé à l'origine. Nos remarques – dans la mesure où elles concernent les relations entre strophes – s'appliquent donc à la variante textuelle que nous avons retenue pour l'analyse (édition d'E. Lommatzsch,

---

<sup>5</sup> « Quoique la rime repose par définition sur la récurrence régulière de phonèmes ou de groupes de phonèmes équivalents, ce serait commettre une simplification abusive que de traiter la rime simplement du point de vue du son. La rime implique nécessairement une relation sémantique entre les unités qu'elle lie » (JAKOBSON, « Linguistique et poétique », 233).

<sup>6</sup> Quelques exceptions peuvent être relevées : 35 *clamatz* (attribut du sujet) 'appelé (tel ou tel)' ; 38 *cor be n'ai* 'j'en ai le désir'.

<sup>7</sup> Poème n° VII, strophe 5 et poème n° X, *passim* (ici, sans les -s flexionnels), dans l'édition d'Alfred JEANROY, *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, « Les Classiques Français du Moyen Âge », Paris, 1927.

basée sur celle d'A. Jeanroy, v. l'*Appendice*) ; sur le plan de l'agencement de l'ensemble, elle se défend tout aussi bien que les autres variantes<sup>8</sup>.

Les rimes du poème – identiques dans toutes les strophes pour leur phonétisme et pour leur arrangement, comme nous l'avons dit – se répartissent entre quatre formules phonétiques :

a = ay (diphthongue)  
b = lonh<sup>9</sup> (rime « refrain »)  
a  
b  
c = is  
c  
d = atz

Selon les règles du genre, la dernière strophe (« tornada ») n'est pas complète ; elle fait écho, sur le plan du sens comme sur celui de la versification, à la strophe qui la précède. (Par la suite, les *coblas unissonans* – strophes ayant les mêmes rimes d'un bout à l'autre du poème – constituent l'une des formes métriques fondamentales de la poésie provençale<sup>10</sup>.) Les vers ont huit syllabes et se terminent par une syllabe accentuée. Les voyelles qui figurent dans celle-ci, donc à la rime, accusent des différences phonétiques marquées : *o*, de timbre vélaire, s'oppose aux voyelles *a* et *i*, palatales toutes les deux et représentant les deux pôles extrêmes d'une échelle d'ouvertures. Dans la mélodie du poème, notée au XIII<sup>e</sup> siècle et composée probablement par Jaufré Rudel lui-même, les rimes *lonh* et *atz* se trouvent fortement valorisées : elles occupent chaque fois une mesure entière, mises en relief par un motif ornemental, et font descendre le chant jusqu'à la note tonique<sup>11</sup>.

En quittant le niveau phonétique proprement dit et en jetant un coup d'œil sur l'appartenance grammaticale des mots-rimes, on constate un curieux déséquilibre dans la répartition des verbes conjugués et des éléments de type nominal. Les premiers (formes de la 1<sup>re</sup> ou de la 3<sup>e</sup> personne du singulier) apparaissent – à une exception près – uniquement dans la première moitié de la strophe (premier ou troisième vers) : 10 *eschay* 'il échoit (en partage)', 15 *querray* 'je demanderai', 17 *alberguarai* 'j'aurai un hébergement', 22 *m'en partray* 'je m'en séparerai', entre autres. Les seconds – substantifs, adjectifs et participes passés – fournissent les rimes dans les vers 5 à 7 de chaque strophe. On dirait que les actions, marquées par les verbes en début de strophes, cèdent la place à l'indication d'objets et de qualités (6 *albespis* 'aubépines', 26 *camis* 'chemins', 5 *clis* '(tête) baissée', 20 *vezis* 'voisin') ; en ce qui concerne les participes, représentant le type morphologique en *-atz* et constituant le dernier mot de

---

<sup>8</sup> Faisant foi à un autre manuscrit, Rita LEJEUNE (v. la Bibliographie) propose de substituer à l'ordre strophique accepté par Jeanroy (et Lommatzsch) la succession « I – V – IV – III – II – VI – VII – VIII ». Si l'on cherchait toutefois une « logique » de l'ordre des strophes, celle-ci paraît mieux satisfaite par la séquence adoptée par Jeanroy.

<sup>9</sup> La combinaison de lettres *nh* était prononcée probablement comme *gn* en français.

<sup>10</sup> JEANROY, *Poésie lyrique*, II, 76 ; pour la poésie française des trouvères, cf. DRAGONETTI, *Technique poétique*, 446.

<sup>11</sup> La mélodie se trouve reproduite dans l'anthologie de LOMMATZSCH, *Leben und Lieder*, 152 ; cf. le « Musikalischer Anhang » rédigé par Friedrich GENNRICH, *ibid.*, 149.

certaines strophes, ils sont chaque fois liés à la première personne, dans des tournures passives : 13–14 *si que ... mos tapis / fos ... remiratz* ‘que mon manteau soit contemplé [par elle]’, 35 *fos hieu ... chaitius clamatz* ‘je serais appelé captif [pour elle]’, 49 *qu’ieu ... no fos amatz* ‘que je ne sois pas aimé’. À la rime, donc dans des positions clés du poème, un dynamisme initial est relayé ainsi par un monde statique, voire immobile. Entre ces deux univers, *amor de lonh*, la « rime-refrain » apparaissant au milieu de la strophe, semble former une frontière infranchissable<sup>12</sup>.

À ce point, nous arrivons à la question décisive : dans quelle mesure les relations sémantiques entre mots-rimes reflètent-elles le système des motifs qui constituent le poème ? Autrement dit : peut-on s’attendre à ce que la série des significations qui se laissent isoler à la fin des vers offre une sorte de « coupe transversale » de l’univers sémantique global du texte ? C’est ce que nous tenterons de voir par la suite, en rapprochant, dans chaque strophe, les contenus sémantiques qui se trouvent représentés à la rime, pour essayer de les lire ensuite comme un « réseau », structure particulière qui se détacherait sur le fond de la structure sémantique d’ensemble de *Lanquan li jorn*.

L’image printanière qui ouvre le poème selon un procédé déjà traditionnel au XII<sup>e</sup> siècle laisse à la rime deux traces : la fixation du cadre temporel de toute la rêverie<sup>13</sup> qui s’ensuivra, par le nom du mois (*may*), et la mention de la fleur, emblème du printemps (*albepis*). En même temps, les rimes manifestent l’écart que cette strophe d’ouverture représente par rapport à la convention<sup>14</sup> : déjà se dessine l’antithèse fondamentale entre désir et fatalité, et l’euphorie printanière disparaît devant l’évocation de l’hiver glacé (*gelatz*) ; ce même pôle négatif est transposé, pour ainsi dire, sur le plan psychologique par le mot-rime *clis* ‘incliné, courbé’, qui, tout en gardant sa signification concrète, s’enrichit, dans le contexte donné, du sens ‘triste, abattu’<sup>15</sup>. L’adverbe *lay* ‘là’ indique le point de départ, le « lieu de naissance » du poème : c’est l’endroit où le poète a entendu ‘le doux chant des oiseaux lointains’ et qui éveille dans sa mémoire le souvenir de l’amour lointain. D’ores et déjà, ce souvenir douloureux s’inscrit dans les rimes, où l’ordre d’apparition des deux significations concrètes n’est pas fortuit : *albepis* printanier est suivi de *gelatz*, qui nie le printemps.

---

<sup>12</sup> En ce qui concerne la relation entre rime et grammaire, notons que Jaufré Rudel – pareillement aux autres troubadours – affiche et exploite d’une manière tout à fait libre les identités phonétiques générées par le système morphologique de la langue : les terminaisons *-ay* (1<sup>re</sup> personne du singulier du futur) et *-atz* (participe passé, masculin, singulier, cas sujet) apparaissent en série à la rime. Cette sorte de « motivation » des rimes nous incite naturellement à tenir compte du sémantisme général de certaines catégories grammaticales. Cf. à ce propos l’étude de William Kurtz WIMSATT : « One Relation of Rhyme to Reason », in : Id., *The Verbal Icon*, Univ. of Kentucky, Lexington, 1954, 153–166.

<sup>13</sup> J’emploie ce mot dans un sens tout à fait précis : en effet, le texte, qui ne mentionne aucun événement réel, est tissé entièrement de motifs psychologiques qui éloignent de la réalité (souvenir, désir, espoir et désespoir).

<sup>14</sup> Cette convention, l’un des *topoi* les plus connus de la poésie des troubadours, a été plus strictement respectée ailleurs par Jaufré Rudel (citons le début de la chanson n° II de l’édition de Jeanroy : *Quan lo rius de la fontana / s’esclarzis, si cum far sol, / e par la flors aigentina, / e-l rossinholetz el ram*, etc.).

<sup>15</sup> En fait, le poète joue sur les deux plans : dans le vers *vau de talan embroncx et clis*, le verbe (‘je marche’) renvoie au mouvement physique, tandis que *talan* ‘état d’âme’ est la source de l’interprétation métaphorique de l’adjectif *clis* et de son synonyme *embroncx*.

Notre « coupe transversale » produit, pour la deuxième strophe également, une « concrétisation » dans les derniers mots-rimes, précédés de termes abstraits qui occupent la « zone -ay ». Ceux-ci expriment le conflit – essentiel pour le sens du poème – entre espoir et destin : certes, le Seigneur est véridique (*veray*) quand il semble promettre une lointaine rencontre avec l’objet du désir, mais l’issue reste douteuse – le verbe *eschay* traduit parfaitement cette incertitude, qui est presque une certitude malheureuse, à cause de l’infinie distance à franchir. Le désir persiste pourtant et avec lui les jeux de l’imagination, qui amènent des réalités tangibles : l’amoureux pourrait revêtir le manteau (*tapis*) du pèlerin (*pelegris*), pour être enfin ‘contemplé’ (*remiratz*) ‘par ses beaux yeux’ (*pels sieus belhs huelhs*). L’expression de ces réalités se combine avec la forme verbale de l’irréel, l’imparfait du subjonctif : *Ai ! car me fos lai pelegris !* ‘que je puisse être pèlerin là-bas’ – et c’est également dans cet univers irréel que la quête peut s’arrêter, pour un instant.

Elle semble s’arrêter effectivement, dans l’imagination de l’amoureux, si l’on en croit les rimes de la strophe suivante. Les mots en -ay sont des formes verbales au futur, qui évoquent la rencontre espérée et continuent à utiliser le lexique concret du voyage : *querray* ‘je lui demanderai (l’hébergement)’, *alberguarai* ‘je serai hébergé (près d’elle)’. Mais soudain, d’une manière inattendue, surgissent des mots-rimes qui prêtent à cette rencontre rêvée un caractère solennel, un caractère d’exception, pourrait-on dire. En effet, l’adjectif *vezis* ‘voisin, proche’ possède ici, malgré son sens plutôt général, une tonalité pathétique, étant opposé à *drutz lonhdas*, l’‘amant lointain’, dans le cadre d’un oxymore qui réfute un instant l’idée fondamentale du poème, la distance infranchissable. D’autre part, *vezis* est associé à un autre adjectif, *fis*, qui conduit le destinataire du texte inévitablement vers un concept spécial, forgé par les troubadours et appelé dans leur langue la *fin’amor*. Cet amour, imaginé comme idéal – qu’il s’agisse du sentiment ou de l’attitude qu’il inspire – et radicalement distingué de l’amour « ordinaire »<sup>16</sup>, aura donc une place centrale, par le biais de son épithète très particulière, dans une strophe conçue sous le signe de l’espoir, strophe partant de la ‘joie’ (*Be-m parra joys* ‘la joie m’apparaîtra certainement (quand je serai arrivé près d’elle)’) et aboutissant à un terme que l’on pourrait interpréter comme ‘jouissance de l’âme, bien-être sensuel et sentimental’ : c’est le mot *solatz*. Ainsi, dans la seconde moitié de cette troisième strophe, les rimes représentent une sorte de sommet, au moins provisoire, un point d’orgue : les verbes désignant des actions particulières cèdent la place à des adjectifs qui fixent un état de bonheur et évoquent la *fin’amor*, valeur suprême ; le substantif final promet l’entretien amoureux, désiré depuis si longtemps. Car ce *solatz* sera aussi une jouissance de « paroles », *ab bels digz*, comme le mot clé *fis* lui-même, condensant la quintessence de l’amour, participe de la sphère du langage. *Adoncs parra-l parlamens fis* ‘apparaîtra alors la conversation exquise’ : au texte poétique se substitue son propre reflet, l’échange langagier entre amoureux, qui est l’amour même.

Cette strophe du rêve sera cependant suivie par une nouvelle représentation de la distance et du doute, et la lecture des rimes permet de découvrir un jeu de contrepoints

---

<sup>16</sup> Selon la formulation presque « théorique » d’un poète un peu plus tardif, Bernart de Ventadorn, le véritable amour – contrairement à l’amour « commun » – n’est pas menacé de déchéance : *amors no-n pot ges dechazer, / si non es amors comunaus* (Bernard de Ventadour, *Chansons d’amour*, éd. Moshé LAZAR, Paris, Klincksieck, 1966, chanson n° 2, vers 17–18). Étymologiquement, l’adjectif *fin* (en français et en provençal) est identique au substantif *fin*, pris dans l’acception particulière ‘partie la plus précieuse d’une chose’.

qui oppose cette strophe IV à la strophe II comme l'éloignement au rapprochement, comme le renoncement à l'espoir. Les verbes en *-ay*, occupant la « première zone » des rimes, auront une certaine coloration négative : après la rencontre, la séparation est désolante, et l'idée du « pèlerinage » est relayée par le présage des adieux (*m'en partray* 'je m'en séparerai (de cet amour / de cette femme)' ; *non sai quoras la veyrai* 'je ne sais quand je la reverrai'). Les rimes en *-is* parlent de distance (*camis* : les innombrables 'chemins' qui semblent interdire le voyage vers le lointain pays – *Car trop son nostras terras lonh*) et d'incertitude (*no-n suy devis* 'je ne devine pas l'issue') ; à quoi s'ajoute, en conclusion de la strophe, l'expression de la résignation absolue : *Mas tot sia cum a Dieu platz*. L'amoureux s'en remet à la volonté de Dieu, sans véritable espoir maintenant. Ici, au milieu du poème, le mot-rime *platz* contredit, par son pessimisme, la rime *veray* de la strophe II, qui avait encore suggéré la confiance en la promesse de Dieu. L'inversion des qualités essentielles qui a eu lieu dans la strophe IV par rapport à la strophe II et qui est clairement reflétée par les rimes manifeste déjà la signification fondamentale du poème : la douloureuse et inévitable oscillation entre espoir et désespoir, entre le rêve du désir accompli et la reconnaissance d'une fatalité ennemie.

Après les images de la rencontre et de la séparation, le poète aborde une thématique à la fois plus simple et plus générale, qui fera d'ailleurs partie de la « topique » du lyrisme courtois, pendant longtemps encore : la strophe V est consacrée, presque entièrement, à l'exaltation de l'« amour lointain », plus précisément de « cet amour lointain », *est'amor de lonh* – le démonstratif nous rappelle que chez les troubadours et les trouvères, le terme « amour » est toujours ambigu, désignant à la fois un sentiment et une personne (une allusion au dieu Amour peut venir compliquer cette polysémie). Le « topos » en question, appelé communément « éloge de la dame »<sup>17</sup>, revêt dans ce poème de Jaufré Rudel un aspect personnel et pathétique, tout en réaffirmant la haute valeur incomparable de la *fin'amor* et le bonheur qu'elle procure ; aussi le poète s'engage-t-il à ne jamais chercher d'autre joie<sup>18</sup>. Cette « décision négative » et une sorte de connaissance absolue se répondent dans le poème comme des finales de vers, les deux syntagmes verbaux qui les expriment occupent donc une position privilégiée : *no-m jauziray* 'jamais je ne jouirai (d'autre amour)' – *no-n sai* 'je n'en connais pas (de meilleur)'. Les rimes en *-is* (*fis* et *Sarrazis*) gardent le sémantisme de l'« extrême », tout en réalisant une opposition entre le bien souverain et une manifestation concrète du mal absolu. En effet, le mot-rime *fis* est repris ici, mais au lieu de qualifier un aspect déterminé de l'amour, comme dans la strophe III (où il s'agissait de 'belles paroles', *parlamens fis*), cet adjectif devient l'attribut en quelque sorte tautologique du terme *pretz* 'prix, valeur' ; et ce monde idéal de la 'valeur véritable et parfaite' (*pretz verais et fis*) évoque aussitôt, par contrecoup, un univers adverse, le règne mythique des Sarrasins : c'est le lieu d'un sacrifice absolu et absurde, souligné à la rime par le sens passif du participe en *-atz*. Ce n'est pas la passivité heureuse du pèlerinage imaginaire de la strophe II ('être contemplé – *remiratz* – par de beaux yeux'), mais la soumission acceptée par le prisonnier (*per lieys chaitius clamatz* 'appelé captif pour elle').

<sup>17</sup> V. le chapitre intitulé « Le panégyrique de la dame » chez DRAGONETTI, *Technique poétique*, en particulier les pp. 262–264.

<sup>18</sup> Le « topos » se retrouve ailleurs chez Jaufré Rudel, mais sans cette élévation solennelle. Dans la chanson n° II, déjà citée, on lit que la femme aimée ne se laisse comparer à aucune autre, chez aucun des peuples : *quar anc genser crestiana / non fo, ni Dieus non la vol, / Juzeva ni Sarrazina*.

Fidèle au projet fondamental du poème, Jaufré a placé à la fin du texte deux strophes à tonalité opposée, manifestant une dernière fois l'oscillation psychologique qui tourmente l'amoureux, ballotté entre espoir et désespoir. La strophe VI, tournée vers une issue heureuse, fait apparaître un motif nouveau, qui fournit également des rimes : le lieu de la rencontre se précise dans l'imagination. Le premier mot-rime en *-is*, l'adjectif *aizis*, dans le syntagme plutôt abstrait *en luecs aizis* 'en des lieux commodes / appropriés', prépare un développement concret, qui représente sans doute un « topos » souvent répété, mais qui finira par s'intégrer dans une structure originale. En effet, le vers suivant, avec *la cambra e-l jardis*, offre tout simplement une variante de la description habituelle des lieux propices à l'amour, description jouant sur le parallélisme du dedans et du dehors<sup>19</sup> ; toutefois, dans le septième vers, la rime en *-atz* apporte un nouvel élément concret, *palatz*, qui unit les deux indications spatiales, tout en prolongeant la métonymie érotique : pour l'amoureux, chambre et jardin doivent ressembler à un palais. Or, ce mot-rime conclusif, nécessairement isolé à l'intérieur de la strophe, fait écho à *solatz*, un terme pour la 'joie', qui avait la même position métrique – conclusive – dans la strophe III. Cette dernière partie du poème nous rapproche du registre du concret : *solatz*, appartenant au vocabulaire psychologique de la *fin'amor*, cède la place à *palatz*, espace lié au désir ; d'autre part, à l'intérieur de la strophe VI elle-même, le texte, avant d'arriver aux indications de lieux, se déroule sur le plan abstrait, pour se concrétiser graduellement. Les rimes en *-ai* le montrent bien : *vai*, forme verbale de 3<sup>e</sup> personne et faisant partie de la tournure *tot quant ve ni vai*, évoque pour un instant l'univers entier, avec 'tout ce qui va et vient' – ouvrage de Dieu, qui est aussi source d'espoir ; *ai*, forme verbale de 1<sup>re</sup> personne, figure dans l'expression *cor be n'ai*, qui formule le désir d'une manière personnelle et intense, sans doute, mais en même temps très simple, en mobilisant les associations sémantiques autour du lexème 'cœur'<sup>20</sup>. Ce mouvement vers le concret implique assez naturellement le 'regard', motif placé au centre de la strophe : 'qu'il me soit donné de voir cet amour lointain'. Le subjonctif que l'on trouve ici – *Qu'ieu veyra sest'amor de lonh* – rappelle le futur du même verbe dans la strophe II : *Per qu'ieu veirai l'amor de lonh* ; ce sont deux formes verbales de l' 'irréalité', voisines pourtant, en une sorte de jeu de mots, d'un terme suggérant la confiance : le Seigneur est *veray* (strophe II), la rencontre doit avoir lieu *verayamen* (strophe VI).

Ces antithèses cachées, mais d'autant plus significatives, annoncent la conclusion du poème : la strophe VII, dernière strophe complète, repose sur une antithèse explicite, signalée par la conjonction adversative *mas* au début du cinquième vers ; en même temps, nous parvenons ici au point final de l'oscillation dont le dessin apparaît de plus en plus clairement d'un bout à l'autre du texte. Amour et fatalité s'opposent radicalement, et la répartition des rimes traduit avec précision le triomphe du destin. Dans la première moitié de la strophe, les fins de vers *lechay* et *play* parlent encore du désir : la forme verbale *play* sert à redire l'unicité de l' « amour lointain » (*nulhs autres joys tan no-m play* reformule, sur le mode affectif, le *gensor ni melhor no-n sai* de la strophe V<sup>21</sup>), tandis que l'adjectif *lechay* 'avide' se présente comme synonyme du

<sup>19</sup> Citons *si no-m bayz'en cambr'o sotz ram* (Guillaume IX, poème n° VIII, 18) ; *dinz vergier o sotz cortina / ab dezirada companha* (Jaufré Rudel, poème n° II, 13–14).

<sup>20</sup> 'j'en ai la volonté' dans la traduction de Jeanroy.

<sup>21</sup> Relevons un autre rappel de la strophe V : le substantif *jauzimens* 'jouissance', occupant ici le milieu du vers central (*Cum jauzimens d'amor de lonh*), « continue » la forme verbale *jauziray*, mot-rime dans la strophe V, en la nominalisant. Ces termes – avec le participe présent *gauzens*, strophe IV,

participe présent *deziron*, tout en introduisant une note presque crue. Après la limite représentée par *mas*, la réponse du monde ennemi apparaît clairement dans les rimes : *ahis* – quelle que soit la nuance de sens précise qu'on doit attribuer à ce terme<sup>22</sup> – oppose au désir le refus, *pairis* 'parrain' personnifie la destinée, tandis que les dernières paroles, *non fos amatz*, apportent une réponse décisive – et négative – à toutes les questions qui étaient encore restées en suspens. Tout le texte a été dominé par la douloureuse tension entre deux pôles sémantiques, qui peuvent s'appeler 'monde désiré' et 'monde inaccessible' ; c'est ce mouvement qui est gelé maintenant en une immobilité définitive, exprimée dans la formulation précise, limpide et sans appel du dernier vers, avec le pôle négatif placé à la rime : '(le sort a voulu) que j'aime et que je ne sois pas aimé'. Ce vers, *Qu'ieu ames e non fos amatz* est syntaxiquement subordonné au verbe *fadar* : 'mon parrain (la fée ennemie) m'a ensorcelé de cette façon (au moment de ma naissance)'. Il s'agit bien du *fatum* (la 'chose dite', selon l'étymologie du mot), du mauvais sort inéluctable. C'est le moment de rappeler les tournures passives qui, dans certaines strophes, matérialisent la rime en *-atz*. Être contemplé de beaux yeux au bout d'un long pèlerinage (*pels sieus belhs huelhs remiratz*, strophe II), être appelé captif en consentant un suprême sacrifice 'pour elle' (*per lieys chaitius clamatz*, strophe V) contenaient encore des promesses – imaginaires, comme l'indique la forme *fos*, imparfait du subjonctif du verbe 'être'. Cette forme grammaticale est maintenue dans le *non fos amatz* de la strophe VII, où la voix passive continue à manifester la soumission du « moi » ; les promesses se sont évanouies. L'incertitude concentrée, dans la partie centrale du poème, par les rimes *devis* et *platz* (destin imprévisible, volonté divine inconnaissable et aveuglement acceptée, vers 27 et 28), a été remplacée par la certitude de la magie malfaisante. La *tornada*, qui répète les mots-rimes en *-is* et en *-atz*, reprend ce motif, tout en maudissant désespérément le « parrain » et sa force surnaturelle.

Au bout de cette analyse, par laquelle nous avons situé les rimes du poème dans sa structure sémantique d'ensemble, nous pouvons affirmer que la « coupe transversale » qui se dégage des finales de vers reflète fidèlement les mouvements thématiques du texte, tout en permettant de découvrir quelques-uns de ses traits latents. Il est possible de lire la série des rimes comme un ensemble symbolique particulier qui renforce le message fondamental du poème : une oscillation entre deux pôles psychologiques du sentiment amoureux, entre accomplissement espéré et malheur pressenti. Cette dualité, on l'a vu, se manifeste dès la première strophe, où les rimes « printanières » finissent par céder à la rime « hivernale », et elle apparaît définitivement figée dans la conclusion, où les fins de vers opposent désir et fatalité dans une géométrie inexorable. À l'intérieur du poème, l'ondulation prête un statut particulier à la strophe centrale (IV) : l'amoureux, conscient de sa situation désespérée, semble accepter ici une résignation absolue, tandis que dans les strophes II, III, V et VI, il se permet de rêver de la rencontre amoureuse. Toujours selon le témoignage des rimes, chacune de

---

vers 22 – sont liés étymologiquement à *joy*, et Jaufré exploite cette parenté dans plusieurs de ses poèmes. La relation sémantique entre *joy* et la famille du verbe *jauzir* n'est pas indifférente pour notre propos, étant donné que le sens de *joy*, au-delà de la 'jouissance', comprend l'exaltation spirituelle de l'amoureux.

<sup>22</sup> La signification de ce mot rare et ne se rattachant à aucune étymologie est assurée par le contexte : *Mas so qu'ieu vuelh m'es tant ahis* 'ce que je veux m'est refusé'. Nous suivons ici Lommatzsch, qui accepte la leçon des manuscrits, à la différence de Jeanroy, proposant de remplacer *tant ahis* par *atahis*, d'après une famille de mots mieux attestée.

ces quatre strophes est traversée par un mouvement qui commence d'une manière dynamique – grâce notamment aux formes verbales employées – et vient se figer aux derniers vers, où une image statique (réalisée par des substantifs et des adjectifs) représente une situation heureuse ou malheureuse, suivant l'oscillation affective fondamentale. La traduction poétique du désir peut donc être lue, dans ce texte de Jaufré Rudel, selon une clé très particulière ; au jeu des parties du discours s'ajoute d'ailleurs une sorte d'« arc temporel » partant du présent du poème naissant (mois de *may*), traversant les paysages futurs de l'espérance (*querray, jauziray*) et retombant dans le présent immuable de la fatalité (*m'es tant ahis, no fos amatz*). La succession des rimes souligne en même temps une dualité que nous avons cherché à montrer au cours de l'analyse et qui est une invention – « moderne » à son époque – de la poésie des troubadours : il s'agit de la coexistence d'une couche concrète et d'une couche abstraite de la thématique, impliquant un savant dosage des éléments du lexique et leur répartition calculée dans la strophe. Ainsi, dans le cadre (strophes I et VII), l'énoncé des sphères abstraites de l'amour lointain et du malheur s'accompagne de leur expression sensuelle (chant d'oiseaux, fleur d'aubépine, avidité du désir et, d'autre part, gel hivernal, tête courbée et figure maléfique du « parrain »). Dans les strophes II et VI, on observe un contraste entre les rimes évoquant les détails matériels de la rencontre imaginée (pèlerin et son habit, indications spatiales) et celles qui commentent l'idée de cette rencontre à l'aide de concepts plus généraux (incertitude fondamentale, chance de réalisation). On retrouve l'alternance des vocables concrets et abstraits dans les rimes des autres strophes. Les termes qui désignent la longueur des chemins, l'hébergement désiré ou le règne des Sarrasins, ce monde hostile par excellence, coexistent avec *fis* (deux fois à la rime), adjectif associé à ce qu'il y a de plus précieux dans l'amour selon sa conception courtoise.

C'est sur ce point que nous devons revenir au rôle que le retour périodique des rimes *lonh, de lonh* et *amor de lonh* – sorte de refrain intégré dans le tissu du poème – joue dans la structure d'ensemble des finales de vers et dans la structure globale du texte lui-même. On peut dire tout d'abord que la répétition prévisible du mot *lonh* signifie le rappel constant d'une bipolarité : 'désir' et 'fatalité' s'opposent comme un univers de l'« ailleurs » et un monde 'immédiatement présent'. En même temps, l'interprétation du terme varie naturellement suivant le contexte : la 'distance', omniprésente, peut être posée comme une idée abstraite et générale, presque tautologique ('cet amour lointain est pour moi tellement lointain' – *tant m'es de lonh*, vers 11), opposée, sur ce plan abstrait, au 'rapprochement' ('je serai près d'elle, même si je suis loin d'elle maintenant' – *Pres de lieys, si be-m suy de lonh* – vers 18), et elle peut se rattacher à des réalités plus concrètes (*alberc de lonh*, 16 ; *auzelhs de lonh*, 2 – expressions chargées de désir et de nostalgie)<sup>23</sup>. La variante élargie du « refrain », *amor de lonh*, véritable formule incantatoire, constitue la source d'une tension métonymique : la personne aimée n'a de nom autre qu'un terme abstrait, 'amour', faisant partie d'un réseau de valeurs richement représenté dans le poème ; mais cet être aimé, *amor de lonh* – objet du regard, de la mémoire et du désir – apparaît en même temps comme la source de la joie suprême. Nous pouvons contempler la

<sup>23</sup> « la notion de distance a (...), chez Jaufré et chez d'autres, une fonction psycho-poétique fondamentale (éternelle insatisfaction du désir qui dynamise la structure profonde du poème) » (Pierre BEC : « 'Amour de loin' et 'dame jamais vue'. Pour une lecture plurielle de la chanson VI de Jaufré Rudel », in : Id., *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Caen, Éditions Paradigme, 1992, 102).

distance en elle-même ou dans ses déterminations concrètes ; l'amour lointain de Jaufré Rudel est toujours concret et abstrait à la fois : sentiment réfléchi et conscience de douleur, il s'identifie à son propre objet<sup>24</sup>.

Les rimes de *Lanquan li jorn son lonc en may...* constituent une structure sémantique qui – manifestée par la répétition régulière de segments phonologiquement identiques – met en relief deux aspects de la signification d'ensemble du poème. D'une part, il s'agit d'oppositions : les rimes soulignent l'oscillation entre un pôle « réel » et un pôle « irréel » ; l'alternance du 'présent' et du 'futur', celle de l'immobilité et du 'mouvement' sont mises au service d'une antithèse fondamentale. D'autre part – et c'est là un fait lié aux innovations du lyrisme courtois – l'entrelacement du plan des images et du plan des idées, décelable tout au long du texte, devient tout à fait évident à la lumière des rimes : la confrontation des mots-rimes prouve que le poème – tout en représentant les tourments de l'amoureux tiraillé entre désir et destin, entre amour et distance – fixe définitivement, sur le mode abstrait, l'interdiction d'accéder à un but idéal, la conscience d'une impossibilité. Ici, *amor* et *lonh* sont inséparables par définition. Au moment où travaillait Jaufré Rudel, ce *topos* n'était pas nouveau – il constitue un motif important chez Guillaume IX déjà, premier troubadour connu – ; la nouveauté dans le texte de Jaufré tient à une élaboration particulièrement fine du motif, à laquelle contribue le système des rimes, avec ses connotations bien caractérisées. Aucune détente ne se produit à la fin du poème, où seule subsistera la rigidité cristalline de l'*yverns gelatz* – et pourtant, les éléments d'un univers affectif qui reposait sur la contradiction finissent par se fondre en une synthèse supérieure et consciente, où la figure idéale de la femme désirée et purifiée s'associe indissolublement à une sorte de distance idéale.

Par cette analyse du texte, nous croyons avoir réfuté l'hypothèse de la signification « transcendante » du poème, émanant de ceux qui refusaient d'y voir l'élaboration poétique d'une expérience amoureuse réelle et « terrestre ». Si transcendance il y a chez Jaufré Rudel, c'est dans un autre sens : en effet, c'est le sentiment amoureux qui est « dépassé », car le poète l'élève dans la sphère de la forme, en lui prêtant une configuration unique, qui tient du rite et qui se laisse déchiffrer comme une transposition intellectuelle du désir érotique. Derrière ce travail du poète, on décèle naturellement une tradition naissante, celle d'un « nouveau chant » – un « code » qui permet de saisir le système des relations humaines dans une communauté aristocratique étroite, à la recherche de sa propre identité. Dire le désespoir de l'amour individuel est ici un acte public par excellence : c'est la reformulation incessante de l'expérience d'une distance nouvelle, réelle et multiple, qui, dans un espace compliqué, sépare l'homme de la femme, idéal entouré de barrières et pourtant source d'énergie, interdiction insupportable et promesse de bonheur infini. Toutefois, le chant de Jaufré Rudel est un chant personnel. Sa constitution formelle, qui le distingue si nettement de tout autre texte poétique, projette symboliquement un amour fuyant, mais unique, dans un lointain insaisissable.

---

<sup>24</sup> Pour jeter un coup d'œil à la postérité du poème, rappelons un jeu métonymique et métrique pareil chez un « parfait amant » (*fin ameor*), dans un poème français anonyme (composé dans la tradition de Thibaut de Champagne) : *car d'amor / n'ai je riens, fors que j'aor / des dames la flor / et de biauté mireor* (*Les Chansons de Thibaut de Champagne*, éd. A. WALLENSKÖLD, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925, Appendice, chanson n° IX, vers 30–33). Pour la répétition du mot *amour* à la rime, au même endroit de toutes les strophes, ajoutons la chanson n° 4 de Bernart de Ventadorn (éd. M. LAZAR). Cf. DRAGONETTI, *Technique poétique*, 454.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Éditions utilisées*

*Les Chansons de Jaufré Rudel*, éd. Alfred JEANROY, « Les Classiques Français du Moyen Âge », Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1924.

*Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours I*, éd. Erhard LOMMATZSCH, Berlin, Akademie-Verlag, 1957, pp. 7–8. (Le texte suit l'édition de Jeanroy, avec quelques petites corrections.)

### *Études*

CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

DRAGONETTI Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, De Tempel, 1960.

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique » (1960), traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 209–248.

JEANROY Alfred, *La poésie lyrique des troubadours I-II*, Toulouse, Privat – Paris, Didier, 1934.

LAZAR Moshé, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

LEJEUNE Rita, « La chanson de l'«amour de loin» de Jaufré Rudel », in *Studi in onore di Angelo Monteverdi I*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, 403–442.

MONSON Don A., « Jaufré Rudel et l'amour lointain : les origines d'une légende », in *Romania* 106, 1985, 36–54.

SPITZER Leo, « L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours », in *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1959, 363–417.

ZUMTHOR Paul, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963.

## APPENDICE

Jaufré Rudel : *Lanquan li jorn son lonc en may...*<sup>25</sup>

- I Lanquan li jorn son lonc en may,  
M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,  
E quan mi suy partitz de lay,  
Remembra-m d'un'amor de lonh.  
Vau de talan embronc e clis,  
Si que chans ni flors d'albepis  
No-m platz plus que l'yverns gelatz.
- II Be tenc lo Senhor per veray  
Per qu'ieu veirai l'amor de lonh ;  
Mas per un ben que m'en eschay  
N'ai dos mals, quar tant m'es de lonh.  
Ai ! car me fos lai pelegris,  
Si que mos fustz e mos tapis  
Fos pels sieus belhs huelhs remiratz !
- III Be-m parra joys, quan li querray,  
Per amor Dieu, l'alberc de lonh,  
E, s'a lieys platz, alberguarai  
Pres de lieys, si be-m suy de lonh ;  
Adoncs parra-l parlamens fis,  
Quan drutz lonhdas er tan vezis  
Qu'ab bels digz jauzira solatz.
- IV Iratz e gauzens m'en partray,  
S'ieu ja vey sest'amor de lonh ;  
Mas non sai quoras la veyrai,  
Car trop son nostras terras lonh ;  
Assatz hi a pas e camis,  
E per aisso no-n suy devis...  
Mas tot sia cum a Dieu platz !
- V Ja mais d'amor no-m jauziray,  
Si no-m jau d'est'amor de lonh,  
Que gensor ni melhor no-n sai  
Ves nulha part, ni pres ni lonh ;  
Tant es sos pretz verais e fis  
Que lay el reng dels Sarrazis  
Fos hieu per lieys chaitius clamatz !

---

<sup>25</sup> Texte d'après *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours*, éd. Erhard LOMMATZSCH.

VI Dieus que fetz tot quant ve ni vai  
E formet sest'amor de lonh,  
Mi don poder, que cor be n'ai,  
Qu'ieu veyá sest'amor de lonh,  
Verayamen, en luecs aizis,  
Si que la cambra e-l jardis  
Mi resembles tos temps palatz.

VII Ver ditz qui m'apella lechay  
Ni deziron d'amor de lonh,  
Car nulhs autres joys tan no-m play  
Cum jauzimens d'amor de lonh.  
Mas so qu'ieu vuelh m'es tant ahis !  
Qu'enaissi-m fadet mos pairis  
Qu'ieu ames e no fos amatz.

VIII Mas so q'ieu vuoill m'es tant ahis !  
Totz sia mauditz lo pairis  
Qe-m fadet q'ieu non fos amatz !

Sándor KISS

Université de Debrecen

Courriel : [kiss.sandor@arts.unideb.hu](mailto:kiss.sandor@arts.unideb.hu)

Ildikó Szilágyi

## Genres poétiques médiévaux dans la poésie française contemporaine<sup>1</sup>

Dans notre article, nous nous interrogeons sur la pratique dans la poésie française contemporaine des poèmes à forme fixe d'origine médiévale, avant tout sur celle de la ballade. Nous nous référons également aux autres formes à refrain de l'héritage médiéval dont le rondel, le rondeau et le triolet. L'étude du sonnet, forme très productive dans la poésie française contemporaine, demanderait de longs développements, nous devons nous contenter d'y faire de brèves allusions.

Oubliés pendant des siècles, ces genres poétiques médiévaux sont ressuscités à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et restent pratiqués, bien que de façon ponctuelle, jusqu'à nos jours. Nous nous efforçons de montrer, à travers l'exemple de quelques poètes (dont Michel Butor, William Cliff, Dominique Buisset, Jacques Moulin, entre autres) quels effets de sens et de rythme sont induits par le choix de ces formes contraignantes.

Pour finir, nous tentons d'esquisser une réflexion plus générale sur la référence médiévale dans la poésie contemporaine, réflexion orientée par des préoccupations formelles et génériques.



Les poèmes à forme fixe « sont composés selon un schéma déterminé qui embrasse le poème entier » (Elwert, 1965 : 169). Outre les conventions métriques régissant la disposition des vers, des rimes et des strophes, des considérations rhétoriques peuvent également intervenir (telle ou telle forme fixe peut être choisie en fonction du type de discours). L'invention de formes fixes nouvelles, très féconde en France aux XIV–XV<sup>e</sup> siècles, deviendra par la suite beaucoup moins importante. Les poèmes à forme fixe de l'héritage médiéval seront condamnés et rejetés par les poètes de la Pléiade. La Renaissance introduit en France des formes fixes d'origine italienne : la villanelle, le sonnet et la sextine. Le succès le plus grand et le plus durable du sonnet est probablement dû à sa souplesse : il est susceptible de nombreuses variations et adaptations. Nous devons mentionner le recours aux poèmes empruntés à la poésie antique (épîtres, odes, élégies, satires, épigrammes, églogues). Le pantoum malais apparaît en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le haïku japonais n'y est pratiqué qu'à partir du début du XX<sup>e</sup>.

Bien que le regain d'intérêt pour le Moyen Âge remonte jusqu'au romantisme, la ballade et le rondel en tant que formes poétiques « sont des créations parnassiennes » (Degott, 1996 : 75). Les ballades romantiques – comme celles de

---

<sup>1</sup> La rédaction du présent article a été soutenue par la bourse Bolyai János Kutatási Ösztöndíj de l'Académie Hongroise des Sciences (MTA).

Victor Hugo dans *Odes et Ballades* (1826) – s’inspirent des ballades anglaises et allemandes, leur forme, très variée, n’a rien à voir avec la forme fixe médiévale. L’appellation « ballade », « terme d’emprunt récent » ne désigne dans ce cas que le contenu « épico-lyrique » (Elwert, 1965 : 174).

En revanche, le formalisme et le goût de la concision de la poésie parnassienne mènent tout naturellement à la réhabilitation des formes fixes médiévales (brèves, en général). La valorisation de la rime et de la perfection métrique favorisent également ce retour. Loin d’être seulement « un outil parnassien » (Degott, 1996 : 126), la ballade est aussi utilisée par les symbolistes (Paul Verlaine, Laurent Tailhade, Alfred Jarry). L’édition et la réédition des poètes du Moyen Âge, ainsi que les avancées de la recherche philologique contribuent également à la redécouverte des formes fixes d’origine médiévale.

Étant donné « qu’il n’y a pas de continuité, parce qu’il existe des coupures temporaires » dans la pratique de ces formes, il est légitime de parler de « restauration, de résurrection » (Degott, 1996 : 328). Selon Degott (*ibid.*, 12), la résurrection « officielle » de la ballade remonte à l’année 1873, date de la parution des *Trente-six Ballades joyeuses* de Théodore de Banville. La même année voit paraître les *Rondels pour après*, dernière section des *Amours jaunes* de Tristan Corbière. Le rondeau a été déjà employé (bien avant Corbière et Banville) par Alfred de Musset dans le recueil *Poésies nouvelles*, publié en 1842<sup>2</sup>.

Les *Rondels* de Banville, publiés en 1875, tout comme ses *Trente-six Ballades joyeuses*, tentent de « fixer des formes historiquement mouvantes, comme si cette mouvance avait quelque chose de menaçant » (Degott, 1996 : 76). Cette tentative de fixation apparaît déjà clairement dans son *Petit traité de poésie française* (1872) où Banville consacre tout un chapitre aux *Poèmes traditionnels à forme fixe* (chapitre IX, 163–203), présentant tour à tour le rondel, la ballade, le sonnet, le rondeau, le triolet, la villanelle, le lai, le virelai et le chant royal.

Les poèmes à forme fixe<sup>3</sup> d’origine médiévale sont à leurs débuts – ce point sera encore plus sensible à l’époque des « Grands Rhétoriciens » – multiples et extrêmement complexes, ceci en contradiction évidente avec les théories modernes qui les considèrent comme fixes et mécaniques. Les ballades dont les strophes n’étaient pas carrées<sup>4</sup> (par exemple chez Charles d’Orléans), ou les ballades sans envoi (par exemple chez Eustache Deschamps), bien présentes encore dans la poésie médiévale, sont considérées au XIX<sup>e</sup> siècle (par Banville et d’autres théoriciens) comme des ballades libertines, libres ou fausses. En ce sens, les cinq rondels de Corbière, tous irréguliers, démontrant un goût d’expérimentation formelle, s’approchent mieux de l’esprit de leur modèle médiéval.



Dans ce qui suit, nous passerons brièvement en revue les principales formes à refrain d’origine médiévale : le triolet, le rondel, le rondeau et la ballade.

---

<sup>2</sup> « Fut-il jamais douceur de cœur pareille », « Dans dix ans d’ici seulement », « Rondeau : A Madame H. F. »

<sup>3</sup> Comme le dit Theodor ELWERT (1965 : 169), « par fixe il faut comprendre *relativement fixe* ».

<sup>4</sup> On appelle strophe carrée « une strophe où le nombre de vers est égal au nombre des syllabes du vers » (AQUIEN, 1993 : 114). Son usage a été recommandé par Jean MOLINET.

Le triolet, le rondeau et le rondel sont issus d'un ancêtre commun, le rondet de carole, destiné à accompagner une danse. De ces trois formes, le triolet est la plus ancienne et la plus brève. (Le terme *triolet* ne s'impose qu'à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.) Forme à refrain de structure ternaire, le triolet n'est composé que de huit vers sur deux rimes (AB aA abAB), dont trois vers seulement ne sont pas répétés (désignés par des minuscules). Banville et Mallarmé ont composé quelques triolets suivant ce modèle.

Le rondel est une « simple extension du triolet » (Aquièn, 1993 : 111). Ce dernier est d'ailleurs également appelé « rondel simple ». Le type de rondel le plus fréquent comporte treize vers octosyllabiques, répartis en trois strophes (respectivement de 4, 4 et 5 vers). Il est construit sur deux rimes (abab abab abbaa). Les deuxième et troisième strophes répètent le premier (ou les deux premiers) vers du poème. Banville (1872 : 163–164) se réfère aux rondels de Charles d'Orléans.

Dans le rondeau, codifié par les Grands Rhétoriciens et Clément Marot, deux quintils encadrent un tercet. Il est construit sur deux rimes (aabba aab aabba). Le refrain (appelé *rentrement*) n'est constitué que par le premier hémistiche du premier vers. Hormis cette formule, « il y a eu beaucoup de variations du rondeau, aussi bien dans le nombre de vers que dans le statut du refrain » (Aquièn – Molinié, 1999 : 659).

En ce qui concerne la ballade, la postérité n'en retient que deux modèles : d'une part, la *petite ballade* qui comporte trois huitains d'octosyllabes, avec un envoi de quatre vers (28 vers) ; d'autre part, la *grande ballade* qui comporte trois dizains de décasyllabes, avec un envoi de cinq vers (35 vers). Elle est construite sur trois rimes. Selon Banville (1872 : 170), « de tous les poèmes français, la Ballade, simple ou double, est celui peut-être qui offre les plus redoutables difficultés, à cause du grand nombre de rimes pareilles ». Le dernier vers de chaque strophe ainsi que celui de l'envoi sont identiques et constituent le refrain. Ce sont les deux formes décrites et prescrites par Banville dans son *Petit traité de poésie française* (1872). Tout en considérant François Villon comme « le roi, l'ouvrier invincible, le maître absolu de la Ballade », Banville (1872 : 168) ne cite que des ballades de Clément Marot et de Jean de La Fontaine. Les auteurs de ballade moderne et contemporaine se réfèrent presque exclusivement à Villon. Cette référence se réduit même à quelques ballades célèbres du poète : la petite ballade est illustrée par la « Ballade des dames du temps jadis » de Villon, tandis que la ballade dite « des pendus » (« Frères humains... ») sert de modèle à la grande ballade. « Le poids de notre héritage culturel est tel qu'il paraît difficile d'écrire une ballade sans avoir à l'esprit le modèle villonien, un rondel sans penser à Charles d'Orléans » – écrit Degott (1996 : 251).

La ballade, le rondel, le rondeau et le triolet, malgré leur résurrection au XIX<sup>e</sup> siècle, sont des formes rarement utilisées dans la poésie moderne et contemporaine. Jugées depuis longtemps désuètes, leur actualité a souvent été remise en question. Bertrand Degott (*ibid.*, 80) parle d'une « première période d'activité dans la lignée de Banville, et comme un regain entre les deux guerres ». Il cite pour la première période (à partir des années 1880–1890) les noms de Charles Cros, Maurice Rollinat, François Coppée, Laurent Tailhade, Catulle Mendès, Ernest Jaubert, Émile Bergerat, entre autres.

En ce qui concerne la seconde période importante, à savoir l'entre-deux-guerres, nous pouvons mentionner le recueil de 83 ballades d'Ernest Rieu (*Ballades du temps présent*), publié en 1921. Rieu définit la ballade comme « le genre le plus français de tous et qui n'a pu être altéré par l'infiltration étrangère » (cité par Degott, 1996 : 143).

Les recueils de Gabriel Ducos (*Balladelles*, 1920), de Georges Pioch (*Vingt ballades frappées à l'effigie de la paix*, 1931), de Paul Marissiaux (*Ballades de toutes les couleurs*, 1931) ou de Jacques Ayrolles (*Nouvelles Cantilènes du temps jadis*, 1937)<sup>5</sup> témoignent également de la volonté de maintenir les traditions en vue d'une poésie nationale. Il faut reconnaître qu'il s'agit pour la plupart d'auteurs mineurs et oubliés.

Jean Richepin, « le dernier grand nom à écrire des ballades » (Degott, 1996 : 406), reste fidèle à cette forme fixe à partir de son premier recueil (*La chanson des gueux*, 1876) jusqu'à son dernier, intitulé *Interludes* (1923), comportant *Un Douzain de ballades pour embêter ceux qui ne les aiment pas*.

Les *Ballades Françaises* de Paul Fort, une suite de quarante volumes publiés entre 1897–1958, n'ont rien à voir avec la forme fixe médiévale. Il est donc plus que discutable que Paul Fort soit le seul poète mentionné par Yves Stalloni ([2000] 2005 : 92) pour illustrer la ballade du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Les poèmes de Fort, étiquetés « ballades », sont plutôt – d'un point de vue formel – des poèmes en prose ou des versets. Le recours fréquent aux répétitions et reprises ne manquent pas d'évoquer l'étymologie du mot : « ballade vient de *baller* qui voulait dire *danser* » (Aquièn – Molinié, 1999 : 466). « Quant au fond, il est folklorique et légendaire, emprunte aux fabliaux du Moyen Âge, se réfère à Rutebeuf et à Villon, quand ce n'est à Tristan Corbière, à Jules Laforgue et aux chansonniers du Chat-Noir » (Rousselot, 1968 : 101).

Les fréquentes allusions historiques font souvent de la ballade des pièces de circonstance. C'est ainsi que les trois ballades de Paul Claudel (écrites en 1906–1908, 1917 et 1939) sont révélatrices du moment historique de leur composition. Il est plus important pour notre propos que Claudel ne garde des contraintes de la ballade traditionnelle que la structure ternaire (trois strophes de 8 vers), l'envoi (de quatre vers) et le refrain. Le recours aux longs versets, au lieu des octo- ou décasyllabes, donne à ses ballades « la dimension d'une méditation » (Degott, 1996 : 36).

Qu'est-ce qu'ils disaient, la dernière nuit, les passagers des grands transatlantiques,

La nuit même avant le dernier jour où le sans-fil a dit : « nous sombrons ! »

Pendant que les émigrants de troisième classe là-bas faisaient timidement un peu de musique

Et que la mer inlassablement montait et redescendait à chaque coupée du salon ?

« Les choses qu'on a une fois quittées, à quoi bon leur garder son cœur ?

« Qui voudrait que la vie recommence quand il sait qu'elle est finie toute ?

« Retrouvez ceux qu'on aime serait bon, mais l'oubli est encore meilleur :

« *Ce n'est que la première gorgée qui coûte.* »

Rien que la mer à chaque côté de nous, rien que cela qui monte et qui descend !

Assez de cette épine continuelle dans le cœur, assez de ces journées goutte à goutte !

---

<sup>5</sup> Le recueil d'Ayrolles contient 23 ballades et 31 rondels.

<sup>6</sup> « Cependant les romantiques (Goethe, Keats, Hugo) lui rendront une certaine vigueur et, au XX<sup>e</sup> siècle, Paul Fort en fera sa spécialité. » – écrit STALLONI (2005 : 92) sous le titre « Les poèmes à forme fixe ».

Rien que la mer éternelle pour toujours, et tout à la fois d'un seul coup ! la mer et nous sommes dedans !

*Il n'y a que la première gorgée qui coûte.*<sup>7</sup>

(Claudel, 1957 : 605)

À partir des années 1950, la pratique de la ballade devient sporadique, on ne trouve plus que quelques essais isolés. Les *Poèmes* de François Monod, recueil publié à Lyon en 1963 et composé entièrement de rondeaux et de ballades, reste une tentative marginale à l'époque. Il arrive plus fréquemment que les poètes ne composent que quelques ballades ou rondeaux qu'ils incluent dans leur œuvre poétique. Nous pouvons citer la ballade de Charles Le Quintrec, intitulée « Tu me dis », insérée dans *Règne et royaume* (Paris, 1983).



Les ballades célèbres de François Villon servent souvent de modèle à des réécritures modernes. « La Ballade en proverbes du vieux temps » de Raymond Queneau (1992 : 175–176), publiée en 1948 dans le recueil *L'Instant fatal*, reprend la « Ballade des proverbes » de Villon. La ballade de Queneau imite la forme et le contenu du modèle villonien. C'est une petite ballade, composée de trois huitains d'octosyllabes et d'un envoi de quatre vers. Elle juxtapose des proverbes et des lieux communs, des propositions évidentes et / ou banales. Même les quelques vrais proverbes sont plus ou moins défigurés : par exemple, le proverbe « pierre qui roule n'amasse pas mousse » devient « La pierre qui roule est sans mousse » (v. 9). Le refrain « L'hiver arrive après l'automne », à force d'être répété, prend une valeur universelle, il évoque avec insistance la fuite du temps et l'approche de la mort.

Dans un entretien, Queneau (1992 : 222–223) qualifie la disparition de la ballade et du rondeau comme un « désastre » et essaie d'introduire « une rigueur accrue », comparable à celle exigée par la poésie, « terre bénie des rhétoriciens et des faiseurs de règles », dans sa prose<sup>8</sup>. L'intérêt d'une soumission aux contraintes est souvent mis en valeur par Queneau, membre de l'Oulipo (l'Ouvroir de Littérature potentielle). Contrairement aux dadaïstes ou aux surréalistes, les oulipiens ne veulent pas se débarrasser des genres poétiques du passé. Bien au contraire, presque tous les types de poèmes à forme fixe sont expérimentés par l'un ou l'autre des membres de l'Oulipo (sonnet, sextine, haïku, pantoum, rondeau, ballade, etc.). C'est dans le sonnet que Queneau trouve une matière privilégiée à son jeu combinatoire.



« La Ballade du triste lettriste » et « La Ballade des mordus » de Maurice Lemaître (1926–), l'un des initiateurs du lettrisme, reprennent « L'Épitaphe Villon »<sup>9</sup>. Pour Lemaître, Villon est avant tout un précurseur, tout aussi incompris et refusé que lui-même. Dans la présentation de son petit livre intitulé *Le haïkai lettriste et la poésie-musique de forme fixe*, Lemaître (1999 : 3–4) évoque le tournant des années 50-60 où il a introduit, lui, le premier, « la matière lettriste dans un grand nombre de formes fixes du lyrisme », dont la ballade, le sonnet, le rondeau et l'ode qui ont « ainsi donné

---

<sup>7</sup> Souligné dans le texte. Cette ballade, intitulée simplement « Ballade », a été écrite en 1917. Elle sera insérée dans les *Feuilles de saints* de Claudel.

<sup>8</sup> Entretien cité par Georges-Emmanuel CLANCIER dans sa postface du recueil.

<sup>9</sup> La première ballade est un « poème à mots », la deuxième est un « poème à lettres ».

des lettres originales ». Il justifie ainsi son expérience : « en accumulant un si grand nombre de vers à lettres, de lettres de structure fixée, je donnais bien à comprendre que j'avais eu pour ambition d'étendre mon geste à tout système de lyrisme ».



Désigné le plus souvent comme romancier, Michel Butor est « essentiellement et avant tout poète » (Butor, 2004 : 7). C'est ainsi que Frédéric-Yves Jeannet introduit dans sa préface l'*Anthologie nomade* de Butor, un florilège composé à partir de ses recueils poétiques parus entre 1962 et 1996. La poésie de Butor est « greffée sur une tradition qui remonte dans la littérature française au Moyen Âge, au XIV<sup>e</sup> siècle surtout, et à la Renaissance » (*ibid.*, 9). La forme fixe de la ballade resurgit dans son œuvre le plus souvent en tension avec la tradition, dont il néglige certaines contraintes, en maintient d'autres (l'envoi est toujours présent).

Sa « Ballade du sorcier de Mougins », publiée d'abord dans *Gyroscope* en 1996, est aussi reprise dans l'*Anthologie nomade* (*ibid.*, 438–439). Nous en citons la première strophe et l'envoi :

J'ai pris de la peinture du papier du charbon de la ficelle et des clous  
j'y ai mêlé de la tôle de la glaise de la colle  
je l'ai fait cuire avec du ciment de la terre de l'osier des feuilles et du plâtre  
et j'en ai fabriqué des pichets et des verres des bouteilles des chaises et des  
guitares  
des chevaux des taureaux et des coqs des chèvres des colombes et des hiboux  
du ciel de la mer des arbres des chevelures des visages et des femmes  
cherchant depuis toujours à trouver sans chercher et trouvant toujours

[...]

Prince des masques j'ai revêtu les insultes les ricanements la sottise et la solitude  
à toute épreuve  
et j'en ai détaillé les baisers de l'enfance l'alcool de survie et le baume des foules  
j'en ai délivré le ventre et les yeux j'en ai questionné les beautés exclues  
né de cette interrogation depuis toujours et mort naissant toujours

Cette ballade se compose de trois strophes (respectivement de 7, 7 et de 8 vers), suivies d'un envoi de quatre vers. Il serait plus juste de parler de lignes plutôt que de vers, étant donné que ces « vers » se composent en général de plus de vingt syllabes et ne sont pas rimés (tout au plus sont-ils assonancés). Il s'agit le plus souvent d'une énumération, sans autre signe de ponctuation que la majuscule au début des strophes. Les trois strophes et l'envoi se terminent par des mots en partie identiques (une sorte de refrain qui se modifie à chaque occurrence) : « et trouvant toujours », « et grattant toujours », « et refusant toujours », « et mort naissant toujours ».

Confrontés à des différences importantes par rapport au modèle traditionnel, nous nous devons d'établir les critères minimaux permettant de reconnaître une ballade. Parmi ceux-ci, trois d'entre eux semblent suffire à assurer l'identification de cette forme dans la poésie contemporaine : la typographie, la succession de (trois) strophes de longueur à peu près identique, suivie d'une strophe plus brève (introduite ou non par le mot « envoi ») ainsi que la présence d'une variété de refrain.

Les nombreuses apparitions de la ballade<sup>10</sup> dans l'œuvre poétique de Michel Butor montrent que cette forme représente pour l'auteur un support idéal pour affirmer son style personnel.



La pratique de la ballade (ou de celle des poèmes à forme fixe en général) témoigne souvent de l'attachement du poète à la versification traditionnelle. Le poète belge francophone William Cliff, de son vrai nom André Imberecht (1940–), se sert du vers régulier et se réapproprie des formes poétiques anciennes – essentiellement celles des sonnets et, dans une moindre mesure, des ballades. Auteur ironique et provocant, ses vers à la métrique et à la rime bien maîtrisées relèvent ostensiblement du registre du trivial, voire de l'obscène.

L'alexandrin je le pratique comme on gratte  
dans son nez pour s'occuper ;  
le temps est bien froid  
cet hiver, ma barbe est longue, mes cheveux gras ;  
où irai-je ce soir balancer mes savates  
pour écraser l'angoisse qui s'obstine en moi ?  
(Cliff, 2002 : 121)

Nous trouvons une ballade dans son premier recueil (*Homo sum*, 1973), une autre dans le deuxième (*Ecrasez-le*, 1976) tandis que le troisième recueil (*Marcher au charbon*, 1978) en comporte deux. Quatre ballades au total, c'est peu. Nous nous demandons pourquoi cette forme n'a pas séduit plus longtemps William Cliff. Il en explique l'abandon en ces termes : « J'ai essayé d'écrire d'autres ballades. Trop difficile. La langue est devenue syntaxiquement trop rigide » (cité par Degott, 1996 : 207–208). L'abandon de la ballade ne signifie pas l'abandon de tous les poèmes à forme fixe. Lorsqu'il raconte ses souvenirs d'enfance dans son *Autobiographie* en 1993, il le fait en sonnets : ce recueil poétique se compose exactement de cent sonnets, numérotés de 1 à 100. Il paraît plus probable que la ballade « restait pour lui liée à la collectivité » (*ibid.*, 197), celle des exclus, des homosexuels, « les filles du pays wallon » opprimées. En se détournant de cette poésie « militante », « engagée » de ses débuts, il se désintéresse de la ballade aussi.



L'œuvre de Dominique Buisset (1945–) est également une « œuvre à contre-courant, originale et étonnante, qui surprend par la précision de son architecture, par son parti pris de construction à l'exact opposé des préoccupations déstructurantes et éclatées de la poésie contemporaine » (Paoli, 2011 : 381). Sur la quatrième de couverture du recueil, Buisset se présente ainsi : « Pourquoi vouloir apprendre quelque chose de l'auteur, livre fermé ? Tout l'essentiel est là, dedans, parmi les feuilles. À quoi bon savoir s'il habite à Paris ou en Corse ? s'il n'a pas la télévision mais d'autres livres, bon nombre en latin et en grec ? La relation entre auteur et lecteur est un jeu à deux inconnus, dont le lieu est l'absence. »

---

<sup>10</sup> Son recueil *Exprès* (Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1983), compte vingt et une ballades sur un total de quarante-neuf poèmes.

Menant un travail savant et minutieux sur la forme, Dominique Buisset reprend dans son recueil intitulé *Quadratures* (2010) les formes traditionnelles. Dans le quatrième poème du recueil (un septain d’heptasyllabes), Buisset explique clairement pourquoi il tient à respecter les contraintes de la versification classique (bien qu’avec des faiblesses notables, surtout du point de vue de la rime) :

Si peu que rien que je sache,  
la parole a besoin d’ordre,  
et, la tête sous la hache,  
je ne saurais en démordre.  
Qui voudra bien s’amourache  
du chaos ! Moi, pour retordre  
les mots sans ordre, macache !  
(Buisset, 2010 : 12)

Comme Jacques Roubaud l’écrit dans la postface, « *Quadratures* suppose des tonnes de lecture, des années de travail ». Roubaud découvre dans le recueil les figures de Christine de Pisan (vers 1364 – vers 1431) ou des poètes Eustache Deschamps (vers 1344–1404) et Alain Chartier (vers 1385–1433), pour « la limite temporelle inférieure ». Les règles de la construction carrée sont empruntées à Maurice Scève (vers 1500). L’influence de ce dernier est mise en exergue par le titre de la sixième et dernière section du livre, *Parascève (Rimes empruntées – librement – à Maurice Scève, & quelques hommages par défaut)*.

La forme fixe – dont la ballade – fait l’objet chez Buisset d’une mise en valeur. Composée de trois huitains et d’un tercet octosyllabiques, la « *Ballade andalouse* » prend place dans la seconde partie (*Petite quadrature avec divertissements*). L’incipit permet de se faire une première idée de la musicalité de ce poème<sup>11</sup> :

Grenade, Jaen et Cordou  
il peut bien pleurer l’andalou,  
il a perdu plus qu’un royaume,  
il a perdu le temps jaloux  
qui ne se rend jamais à nous.  
(Buisset, 2010 : 45)

La quatrième partie est intitulée « Six cents syllabes à circonscrire une ballade pour rire ». La ballade est encadrée (précédée et suivie) par trois dizains décasyllabiques (deux fois trois cent syllabes). Composée comme la « *Ballade andalouse* » de trois huitains et d’un tercet d’octosyllabes, la « *Ballade pour rire* » a déjà été publiée dans la revue *Action poétique* (n° 133/134, hiver 1993/1994) en guise de réponse de Buisset à la question de Henri Deluy, rédacteur en chef de la revue : « La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ? » Il est à noter que Buisset était le seul à répondre en vers réguliers (voire en forme fixe). Nous ne citons que le premier huitain et l’envoi du poème. Le nombre des rimes est réduit à deux. L’envoi ne compte que trois vers au lieu de quatre, c’est le refrain qui en a disparu, l’un des indices les plus importants de la forme-ballade.

---

<sup>11</sup> Rappelons que la ballade s’apparente à la chanson depuis son origine médiévale.

### Ballade pour rire

Ma foi, les morts n'ont rien à dire :  
ils n'ont qu'à s'estimer heureux  
quand un vivant veut bien les lire  
et qu'il se penche un peu sur eux,  
car tout le profit qu'il en tire  
c'est de s'esquinter les yeux  
à ce triste et oiseux loisir :  
les morts sont de bien tristes sires.

[...]

Vifs, que ce loisir ne m'attire  
De vous nulle ire ! Lire et dire  
leur cire morte est mon plaisir.  
(Buisset, 2010 : 89)

Le rondel n'a jamais été aussi prestigieux que la ballade. Il n'est pas surprenant que son apparition dans la poésie contemporaine soit encore plus rare. Dans le recueil tout récent de Jacques Moulin (1949–), intitulé *À vol d'oiseaux* (2013), les rondels (une vingtaine) côtoient le vers libre. Du modèle traditionnel, Moulin conserve les vers sur deux rimes partagés en trois strophes (4-4-5).

Après avoir hanté les champs  
L'oiseau s'en retourne à la ville  
Le pigeon crèche au centre-ville  
Et conchie tous les bâtiments

La corneille éteint son chant  
Sauf à voler par bancs de mille  
Après avoir hanté les champs  
L'oiseau s'en retourne à la ville

On voit aussi le goéland  
S'attacher aux quartiers civils  
Chaque maison lui est une île  
Il a des mers perdu le vent  
Après avoir hanté les champs  
(Moulin, 2013 : 19)

Bien qu'il soit « grisé par les vieux rondels que préparaient auparavant des accents à la Charles d'Orléans », il n'y a « nulle tentative restauratrice dans [les] essais » de Moulin (Martin, 2014 : 352). Il se souvient plutôt de jeux enfantins : tourner en rond jusqu'au vertige pour oublier la terre et s'envoler avec les oiseaux.



Les théoriciens et les poètes eux-mêmes se réfèrent communément aux poèmes à forme fixe par les termes de genre (lyrique) et de forme poétique (comprenant par « forme » principalement les critères linguistiques). Pour des raisons de commodité, l'appellation *sous-genres* (Stalloni, [2000] 2005 : 91) n'est que rarement utilisée.

La ballade et le rondel s'intègrent dans la famille européenne des formes fixes à répétition. Les reprises de vers participent aux effets de rythme et à l'organisation structurelle de ces poèmes. Depuis les travaux de Roman Jakobson, la présence des répétitions dans les poèmes modernes est considérée comme un indice primordial de leur poéticité, la caractéristique distinctive du langage poétique.

La mémoire du Moyen Âge resurgit au XX<sup>e</sup> siècle dans des œuvres poétiques très différentes, aussi bien traditionnelles qu'expérimentales. La spécificité de la référence médiévale réside dans un paradoxe apparent qui réunit l'archaïsme et la modernité à travers les notions d'imitation, de réécriture, d'emprunt, mais aussi de dialogue, d'invention formelle et de créativité. L'exactitude d'une représentation historique du Moyen Âge, fort éloigné dans le temps, n'est pas visée. Le choix des formes fixes de l'héritage médiéval suppose néanmoins une familiarisation avec la poésie du Moyen Âge, partagée en principe par l'auteur et son lecteur. Cette culture minimale se limite dans la plupart des cas à quelques poètes médiévaux, voire à quelques poèmes célèbres, perpétués par les anthologies. La lecture des poètes érudits (dont Roubaud ou Buisset) nécessite néanmoins une connaissance plus approfondie de la poésie médiévale.

Pour la période contemporaine, se pose la question du recours ponctuel aux genres de la ballade et du rondel. En effet, contrairement au sonnet, la ballade et le rondel ne sont pratiqués que par relativement peu de poètes qui se contentent le plus souvent d'en composer seulement quelques-uns. Cette rareté accuse la singularité de ces genres dans leurs œuvres. L'exemple de quelques poètes d'importance montre pourtant que la ballade et le rondel, assimilés à des formes résolument passéistes, peuvent s'adapter aux exigences du monde contemporain : ils résistent même à leur abandon.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Œuvres poétiques consultées*

BUISSET Dominique, *Quadratures*, Paris, Éd. Nous, Collection Disparate, 2010.

BUTOR Michel, *Anthologie nomade*, Paris, Poésie / Gallimard, 2004.

CLAUDEL Paul, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

CLIFF William, *Écrasez-le*, précédé de *Homo sum*, Paris, Poésie / Gallimard, 2002.

MOULIN Jacques, *À vol d'oiseaux*, Paris, Ed. François-Marie Deyrolle, Atelier contemporain, 2013.

QUENEAU Raymond, *L'Instant fatal*, précédé de *Les Ziaux*, Paris, Poésie / Gallimard, 1992.

*Ouvrages consultés*

- AQUIEN Michèle – MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochothèque, Le livre de poche, 1999.
- AQUIEN Michèle, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, 1993.
- BANVILLE Théodore de, *Petit traité de poésie française*, Paris, Éd. A. Le Clère, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872.
- DEGOTT Bertrand, « *Ballade n'est pas morte* ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1996.
- ELWERT W. Theodor, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Ed. Klincksieck, 1965.
- LEMAÎTRE Maurice, *Le haïkai lettriste et la poésie-musique de forme fixe*, Paris, Centre de créativité – Éditions lettristes, 1999.
- MARTIN Serge, « Jacques Moulin : *À vol d'oiseaux*. Note de lecture », in *Europe*, n° 1019, mars 2014, 351–352.
- PAOLI Angèle, « À rebours. *Quadratures* de Dominique Buisset. Note de lecture », in *Europe*, n° 985, mai 2011, 381–384.
- ROUSSELOT Jean, *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Paris, Larousse, 1968.
- STALLONI Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, [2000] 2005.

Ildikó SZILÁGYI

École Supérieure de Nyíregyháza

Courriel : szilagyieldiko@hotmail.com



Bánki Éva

## Francia középkor és magyar irodalmi népiesség

A *Rózsaregény* egyik leghíresebb allegorikus alakja, az Anyó a magyar fordításban így ecseteli a monogámiára „kárhoztatott” nők keserveit:

Liget lakója, kis madár,  
kit elfogtak, s kalitka zár,  
bár táplálják bőségesen,  
gondozzák is figyelmesen,  
s bár énekel, míg élte tart,  
megtévesztő, bohóka dalt,  
zöld fák közé vágyakozik,  
hol kedvét lelte mindig is,  
s ugrándozna az ágakon,  
élne akár hitvány magon.  
Csak azt kutatja, keresi,  
szabadságát miként nyeri:  
táplálékára rátipor,  
kis szíve lázasan dobol,  
fel és alá fut szüntelen,  
szorong, hol itt, hol ott terem,  
hogy hátha rést lel, ablakot,  
s eléri tán a csalitot<sup>1</sup> (14047–14064)

De miért is beszél a női emancipációnak ez a korai élharcosa, az Anyó ilyen népies, archaizáló nyelven? Hiszen az Anyó szabadszajúbb és populárisabb ugyan, de semmivel sem „vidékiesebb”, mint a *Rózsaregény* többi allegorikus alakja. Vajon miért szükségszerű, vagy épp elkerülhetetlen, hogy populáris hangütést a *Rózsaregény* magyar fordítója népies beszédmóddal adjon vissza? Mert hiszen ma már szinte senki sem beszél tájszólásban – legfőképp nem a minden hájjal megkent, a férfi-nő kapcsolat minden csínját-bínját jól ismerő kerítőnők.

A *Rózsaregény*ben a városi-vidéki szembeállításnak semmi értelme sincs. Az Anyó, mint már említettük, semmivel sem „provinciálisabb”, mint Szívesen Lát, Ellenkezés, Szerelemisten, a regény más allegorikus szereplői. De miért nem használ szlenget<sup>2</sup>? A nagyvárosi szlengnek Rejtő Jenő már kialakította egy nagyon szellemes

<sup>1</sup> Guillaume de LORRIS – Jean de MEUN, *Rózsaregény*, ford. RAJNAVÖLGYI Géza (Szabics Imre előszavával), Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2008.

<sup>2</sup> A kortárs magyar szépprózában csak nagyon speciális szociokulturális esetekben indokolt a városias argó és a tájszólás keverése, pl. a *Kemény vajban*, ahol Bódis Kriszta falusi gyökerű, de nagyvárosban élő roma lánykereskedőket és prostituáltakat beszélget.

változatát, ráadásul ez a nyelv – mint azt Fülöp Jimmy San Antonio hercegének küldözgetett „hercegi” tudósításai bizonyítják – könnyedén szembeállítható a választékos, udvari, arisztokratikus nyelvvel. Ez a nagyvárosias underground-nyelvezet aztán – épp Rejtőn keresztül – nagyon hamar utat talál a magyar szépirodalomba. A negyvenes évek második felében, Hamvas Béla Karneváljának III. kötetében már kimutatható a Rejtő-nyelv hatása. Akkor hát mi lehet a magyarázata, hogy a műfordítás-irodalomban a populáris, az alsóbb osztályba tartozó szereplőket, így a *Rózsaregény* Anyóját is népiesen beszélgetik<sup>3</sup>?

Az okok – én úgy vélem –, a magyar társadalomfejlődésben is keresendők. A nagyvárosias szlenget nem érzi, nem érezheti a magyar befogadó archaikusnak. Ezért is lehet, hogy a fordításirodalomban a régi idők rosszfiúi-rosszlányai mind Balga vagy Rózsa Sándor kicsit parasztosra színezett nyelvét beszélik. Ami régi és populáris, az többnyire még mindig parasztos, noha a lírafordítók mintha már végérvényesen szakítottak volna ezzel a hagyománnyal<sup>4</sup>. Az Udvariatlan szerelem fordítói nem fordultak inspirációért a népiességhez, ahogy nem fordulnak az antik líra modern tolmácsolói sem. És talán azt is megkockáztathatjuk, hogy maga Villon azért tűnhet a magyar olvasóknak annyira modernnek és eredetinek, mert a nyugatos vagy Nyugat utáni fordítók nem a népiesség segítségével akarták Villon vagányságát (vágánsságát) érzékelteni.

Ámbár a lovagregények, trubadúrköltemények fordításai mind-mind (akár a fordító szándékától is függetlenül is!) a nyugat-európai középkor–reneszánsz és a kortárs magyar irodalom metszéspontján jönnek létre, azért a lírai és az elbeszélő művek fordításával és befogadásával kapcsolatos sztereotípiák nagyon is különböznek. François Villon és Jean de Meun ugyan tényleg majdhogynem kortársak, de míg a magyar olvasó Villon-ról el akarja hinni, hogy kortárs költő, addig egy epikus mű fordítójától azt várja el, hogy valamiképp érzékelhetővé tegye a XV. és XXI. század közötti időbeli távolságot. Talán ez a magyarázata annak, hogy a lovagregény-átültetések miért archaizálóbba, mint a trubadúr-fordítások<sup>5</sup>.

Az epikus fordítások nyelvezete nemcsak a műnembeli különbség és a befogadás eltérő körülményei miatt is konzervatívabb a lírai költeményekénél vagy a drámakénál akár. A magyar verses epikának van egy máig felül nem múlt eszményképe: Arany János. Néhány fordítót, Tandorit, Nádasdyt, Márton Lászlót kivéve a legtöbb tudatosan igyekszik visszakanyarodni Aranyhoz és a XIX. századi epikához, mert

---

<sup>3</sup> Ez a kérdés más középkori művek fordítása kapcsán is felmerült a *Palimpszeszt* műfordítóversenyein, ahol Halász Katalin bírálta az ófrancia pályaműveket. Honnan jön ez a sok „csalit”, „bú”, „teringettét”, „édes lelkem”? – kérdeztük egymástól. De igazából akkor még nem sikerült végiggondolni az irodalmi népiesség magyar műfordítás-irodalomban betöltött szerepét.

<sup>4</sup> Azért ennek elfogadtatása a lírai művek esetében sem volt egyszerű. A XX. század derekán az antik költészet tolmácsolása során lángoltak fel az indulatok. Horatius és Catullus városias költők, és mégis nehéz volt elfogadtatni, hogy a fordító nagyvárosi szlenget és nem népies kifejezéseket alkalmaz. A Horatius-fordítások körüli elvi álláspontokat Kőrösi Imre doktori értekezéséből ismerhetjük (HORATIUS VINI SOMNIQUE BENIGNUS. Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2008. <http://ganyemedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/78253/6/disszertacio.pdf>), a Catullus-fordítások körüli vitákat, mint pl. a Csengery-Devecseri-vitát pedig Polgár Anikó dolgozta föl a monográfiájában. (*Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003.)

<sup>5</sup> Jellemző, hogy a lírafordításoknak vannak a trubadúrokat a kortárs magyar líra felől is “olvasni tudó”, megközelítő kritikusai is a magyar irodalomban. Szigeti Csaba már el is helyezte a trubadúrfordításokat a kortárs magyar irodalom térképén. (Ld. SZIGETI Csaba, *A himfarkas bőre. A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, Pécs, Jelenkor, 1993.)

szándékában áll érzékeltetni az eredeti mű „ódonóságát”<sup>6</sup>. Ámde itt jegyezzük meg: Arany egynémely epikus műve már a XIX. században is archaizálónak számított, hiszen Arany sok esetben elmúlt korok „elveszett emlékezetét” akarta rekonstruálni.

Ha a népiesség nem is, a finom, olykor csak lehelletszerű archaizálás Rajnavölgyi Géza fordítói nyelvét is jellemzi. És ez már a magyar *Rózsaregény* szókincsében is megmutatkozik: kebel, csalít, hívság, ármányos, meggárgyult, grádics, istenúccse, hajlok, hív, aludván (a sok ván-, -vén igemód), mind-mind olyan kifejezések, amelyek viccesek vagy éppen ironikusak lennének egy kortárs magyar költeményben. Rajnavölgyi Géza a „rég” *Rózsaregényt* akarja újraalkotni – ahogy azt a kortárs magyar olvasók többsége el is várja egy régi epikus mű fordítójától.

Márpedig ha az epikus művek fordítójának a régiség, az időbeli távolság varázsát is érzékeltetni kell, akkor nem inspirálódhat a nagyvárosi szlengből, hiszen ennek a nyelvváltozatnak nincs évszázados aurája. A szleng elutasítása mögött tehát semmiképpen sem vaskalaposág vagy előítéletesség húzódik meg, hanem józan belátás. Ezért a populáris stílus – ha kellőképp régi szövegekről van szó –, nemcsak populáris, hanem paraszti is egyszerre. A Rabelais-fordítások esetében sem lenne szükségszerű, hogy a fordító „ízese” kifejezéseket használjon (Faludy György ezt igyekszik is elkerülni), de a népiesség ott kísért az egyik legújabb *Pantagruel*-fordításban is<sup>7</sup>. Gulyás Adrienn *Pantagruel*-jében még a hetedhét országot megjárt, kozmopolita spiritus rector, Panurge is úgy beszél, mint egy vaskosan vidékies garabonciás diák. És ez a „paraszti underground” ebben az esetben is jól ellenpontozza az udvari kifinomultságot és a humanista tudományosságot.

Mindez igaz a *Rózsaregény* tapasztalt kurtizánjára is. A jambikus lejtésű, néhol ütemhangsúlyos színezetű párrímek a magyar költészetben amúgy is már-már kötelezően megidéznek a népiességet. Már az Anyó nevének köznévi alakja is familiáris vidékiességet sugall. Ezt a nevet hajdani udvarlótól kapta, akikre most így panaszkodik: „szökellve járnak s rangosan, / fitymálnak engem hangosan, / s ki leginkább hódolt nekem, / attól lett vén nyanyó a nevem.” (12957–12960). Rabelais Panurge-ével szemben – talán a gyakran alkalmazott dajkanyelvi fordulatoknak köszönhetően is – van valami derűs kedélyesség a férfiak önzéséről, álnokságáról és saját hajdani szépségéről „csácsogó” Anyóban. Az Anyó monológjaiban a férfiak többnyire „legények”, „csirkefogók” („igazszívű vagy rossz pecér” 13754), ő senkivel sem tartja a távolságot, még Szívesen Látot is orcátlanul bizalmaskodva szólítja meg.

Ennek a kedélyességnek, már-már „tapogató” szemérmertlenségnek, parlagiságnak lehet eufémisztikus hatása is. Ha az Anyó nem beszélne ennyire „ízese”, akkor nem hiszem, hogy az átkozódásai vagy a fenyegetései akár csak feleannyira is kedélyesek lennének: „Az ésszel, mit Isten adott (minden szavam jól hallhatod!) / tudod, mit is teszek velük? / Megkopasztom majd mindenük, / vagyonukból kiforgatom, / s kukacok élnek húson, / pőrén hálnak ganaj között. / Így járnak mindenekfölött...” (13013–13020). A népies ízeket idéző finom archaizálás (pöre, megkopaszt, ganaj stb.) öregasszonyos dohogássá szelídíti az Anyó szívbemarkoló gonoszságát – és nem mellesleg tompítja feminizmusának az élet is. (Ez természetesen nincs ellentétben a *Rózsaregény* egész koncepciójával.)

<sup>6</sup> Az ezzel kapcsolatos befogadói elvárásokkal is számot vet a Dante-fordító Nádasdy Ádám akadémiai székfoglalója (<http://mta.hu/fileadmin/2008/12/nadasdy.pdf>) és a vele készített beszélgetés a Litera.hu-n (<http://www.litera.hu/hirek/nadasdy-adam-peldaul-hasznalom-az-ujgazdagok-kifejezest>)

<sup>7</sup> A magyar Rabelais-fordításokról: “Utópia nyelve ez, vagy ha nem, hát nagyon úgy hangzik” (François RABELAIS, *Pantagruel*), in *Holmi*, 2011, I, 118–121.

De Anyót a fordító nevezhetné Dadának vagy Dadusnak is, hiszen a beszédeiben olyan sok dajkanyelvi fordulatot használ. Érdekes, hogy a magyar erotikus nyelvnek eleve létezik egy „gügyögös” rétege: a mi szexualitásra, nemi szervekre vonatkozó kifejezéseink vagy tudományosak vagy infantilasak vagy durván trágárok. Az Anyó miközben dajka módra hízeleg Szívesen Látnak is (pl. „Édes húsom, szép gyermekem”), mitológiai példázatait rendbe gügyörészve próbálja „emberközelivé” tenni: „...jó Aeneas kormányosa, / irányt ki nem vétett soha, / de álom jött rá, elcsucsult, / s kormánya mellől vízbe hullt.” (13575–13577). Amiről az Anyó beszél, amit az Anyó a nyelvére vesz, az veszít a magasztosságából. Ő nemcsak Szívesen Látot „hálózza be”, teszi szánalmassá és kiskorúvá, hanem az európai műveltséget is.

A szerelemmel való kufárkodás, azaz az udvari szerelem racionalizálásának fontosságát hirdető Anyó nemcsak az udvariság ellenében beszél, nemcsak az arisztokratikus-udvari regisztert, az udvari szerelem nyelvét távolítja el a befogadótól, hanem ugyanígy az egyetemi, skolasztikus, korahumanista műveltséget is. Az Anyó tudománynak tekinti a szerelmi kufárkodást: „Addig kutattam szorgosan, / míg feltárult nekem e tan, / s katedráról taníthatom.” (12921–12924). „Tudományos” curriculum vitae-jét pedig így foglalja össze: „Szépséges ifjan s ostobán / nem volt szerelmi iskolám, / nem tudtam a teóriát, / de annál inkább praxisát. / Okossá tett gyakorlatom, mit folytattam mindenkoron.” (12906–12911). Mint a Sorbonne professzorai, ő sem rest a beszédét klasszikus utalásokkal fűszerezni, állításait aktuális tekintélyekkel alátámasztani: „...tudhatod, öntelt kurafi – így mondta ezt Ptolemaiosz, / a tudományban járatos.” (13742–13744), vagy „Homérosz vagy Ovidius, / ha pénztelen, kordéra jut.” (13725–13726).

De az Anyó nemcsak a tudományos nyelvet és beszédhelyzetet parodizálja, hanem az egyházi prédikációkét is. Tanítását ő maga nevezi intelemnek, prédikációnak, és Szívesen Látot is arra kéri, hogy a jövőben majd amolyan vándorpredikátorként terjessze a nép körében a tudását:

Kedves fiam, ha tart időd / – hisz látom jól, miként kötöd / szívedre buzgón s lelkesen / mindazt, mit mond ez intelem, / s ha egyszer innét távozol, / helyemre állsz majd bármikor, / s papolsz te is, akárcsak én –, / tanítsál városok terén / s tanácsos úr bár megfenyít, / kocsmákban, ágyasházban is, / dús kert ölén, s erdőn-mezőn / csatázva épp vagy széptevőn, / tanítsd a zsenge ifjakat, / apródokat, lovászokat, a kuktát és a kis kanászt, ha nem találnál senki mást, csak hirdesd folyvást doktrinám, / hisz megjegyezted azt talán. (13605–13621.)

Ez a fordító, Rajnavölgyi Géza által megteremtett magyar vágáns nyelv azért lehet nekünk, magyar olvasóknak olyan meghitt és ismerős, mert létezik egy olyan „latinos” magyar deáknyelv is, amire dr. Anyó állandóan visszautal. És ez a nyelv – úgy tűnik – olyan régies rétege a magyar nyelvnek, hogy teljes természetességgel simulnak össze benne vidékiességek és archaizmusok. Mert az Anyó parodizálja ugyan a korahumanista nyelvet és a korabeli egyetemi műveltséget, de nem „forgatja ki”, nem illeti megsemmisítő kritikával. Talán összhangban a *Rózsaregény* az ellentéteket is egységben látó, már-már enciklopédikus koncepciójával. De mennyire más a stílusok – a magyar fordításban<sup>8</sup> is – tükröződő szembeállítás a Celestinában! Celestina, a *Rózsaregény* Anyójának ez a kései, katalán leszármazottja jóval kevésbé provinciális, (és jóval kevesebbet kedélyeskedik), épp ezért az iróniája is könnyörtelenebb,

---

<sup>8</sup> Fernando de ROYAS, *Calisto és Melibea tragikomédiája*. KÁROLYI Sándor fordítását átdolgozta, kiegészítette és a verseket fordította SZÖNYI Ferenc. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979.

megsemmisítőbb<sup>9</sup>. A népességnek van tehát egy kiegyensúlyozó, patriarchális alá-fölé-rendelődést implikáló hatása.

Pedig az Anyó is az ösztönök mindenhatóságát, a szerelem „állati” természetét hirdeti, de az ő bőbeszédű és kéretlen példálózásai, az állatvilágból vett terjengős „exemplumai”, aprólékosan kifejtett és néha tudálékosnak tűnő „tantételei” jóval erőteljesebbek és veszélytelenebbek, mint Celestina szellemes, de egyben végtelenül agresszív, az ellenfeleit már-már letaglózni akaró sziporkái. A Celestinával való párbeszédnek mindig Celestina írja meg a szabályait.

Ámde álljon itt egy példa az Anyó tanításaiból:

Vagy felnevelsz egy méncsikót, / ki kancát nem is láthatott, / míg csődör nem lett, szép dali, / s tud nyeretget, kengyelt hordani. / Ha egy kanca elékerül / nyerít, hogy megreped a fül, s látod, feléje mint rohan, / fékezned bár akárhogyan. / Hóka nemcsak hókát keres, / jó neki az almásderes, / a szürke és a fekete / s nem tartja vissza zabla se. / Eddig nem járt utána bár, / elég, ha kantár nélkül áll, / s meg tudja hágni frissiben / – rohanna mindhez, nem pihen. / S ha hóka kancán nincs kötél, / a hóka ménhez futva ér, / kormost keres vagy egy kesét, / hogy csillapítsa vad hevét. / S az első, melyre rátalál, / rögvest a férje lesz, habár / nem járt utána ő se még / nem hord az kantárt, s ez elég. (14159–14183.)

Az Anyó vagy túl hosszú ideig tanult a szerelem „egyetemén”, és ott (a kor szellemének megfelelően) túlságosan is eltanulta az allegorizálás „művészetét”, vagy nem is akarja igazából megcáfolni, csak egy kicsit „megtaposni”, kiforgatni, ellensúlyozni, vagy épp a fonákjáról megvizsgálni az arisztokratikus kultúra tantételeit. Az Anyó nem gyűlölködik eléggé. Tulajdonképpen mindvégig belül marad az általa kritizált kultúrán, mintha akarata ellenére is tisztelné annak a szabályait. A magyar fordításban mindezt az Anyó vidékiessége is hangsúlyozza.

Mert hiszen népiesség a magyar stílusok hierarchiájában régóta (de legalábbis a *Csongor és Tünde* óta egészen bizonyosan) a kiegészítő szólam szerepét tölti be. Mert hiszen Balga, a férfiös népies ellenpontja nem maga alá gyúrni akarja Csongort, hanem kiegészíteni. Épp ezért az esetleges hajbakapásuk sem eredményezhet tragikus, hanem csak komikus feszültséget. Azáltal, hogy a magyar *Rózsaregény*ben a fordító az Anyót a többi allegorikus alaknál rusztikusabb nyelven beszélgeti, egyszermind a „helyére is teszi”, a véleményét és egyben minden megszólalását komikussá színezi. Az Anyó végtére is csak a *Rózsaregény* egyik mellékszólama, és ezt a magyar fordító a népiesség bevonásával érzékelteti.

Rajnavölgyi Géza kiváló stílusérzékét dicséri, hogy a körmönfont Anyó mégis belesimul a vértelenebb, kifinomultabb, az arisztokratikus gondolkodásmódot és nyelvi regiszttert képviselő allegorikus alakok, Őrszellem, Értelem, Édes Tekintet, Édes Gondolat, Szívesen Lát, Szerelem és társaik közé. Az Anyóval való párbeszéd mégis a magyar *Rózsaregény* legsikerültebb fejezetei közé tartozik, és ez a sok-sok nyelvi játék már-már egyfajta nyelvi univerzalizmust, archaikus és mai, arisztokratikus és populáris, komoly-tudálékos és gyermeki, választékos és trágár stílusok vidám egymás mellett élését érzékelteti – anélkül persze, hogy ez a nyelvi kavalkád, a sokszoros egymásba tükröztetés és ellenpontozás, a magyar fordításba beleszótt irodalmi népiesség felforgatná az eredeti mű értékstruktúráit. Úgy is mondhatjuk, hogy a *Rózsaregény* univerzalizmusa nem radikálisan mellérendelő, és ezt érzékelteti a magyar fordítás is.

---

<sup>9</sup> Doroty SEVERIN, « Humour in *La Celestina* », in *Romance Philology* XXXII (1978), 274–291.

A magyar *Rózsaregény* – a legtöbb középkori és reneszánsz fordításhoz hasonlóan – lényegében filológiai igényű rekonstrukció, amely XIX. századi, lényegében Arany János-i nyelvi megoldásokkal szeretné a régmúlthoz való viszonyát láthatóvá tenni. Ebben az irodalmi népiesség – az Arany János-i hagyományoknak megfelelően – a tudományos és az udvari nyelv ellenpontjának szerepét tölti be. Mert hiszen egy jó fordítás többféle múltat képes egymásba tükröztetni – a magyar irodalomét és a francia irodalomét is.

De az kérdés, hogy a hagyományok ilyen tükröztetése megkönnyíti-e egy középkori mű befogadását? Mindenképpen hasznos más utakkal is kísérletezni.

## BIBLIOGRÁFIA

LORRIS Guillaume de – MEUN Jean de, *Rózsaregény*, ford. RAJNAVÖLGYI Géza (Szabics Imre előszavával), Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2008.

RABELAIS François, *Pantagruel*, ford. FALUDY György, in *Holmi*, 2011, I, 118–121.

ROYAS Fernando de, *Calisto és Melibea tragikomédiája*. KÁROLYI Sándor fordítását átdolgozta, kiegészítette és a verseket fordította SZÖNYI Ferenc. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979.

SEVERIN Doroty, « Humour in *La Celestina* », in *Romance Philology* XXXII (1978), 274–291.

SZIGETI Csaba, *A hímfarkas bőre. A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, Pécs, Jelenkor, 1993.

BÁNKI Éva

Károli Gáspár Református Egyetem

Email: [eva.banki@gmail.com](mailto:eva.banki@gmail.com)

Iván Horváth – Gabriella Tegye

## « Salve benigne rex Ladislave ». L'aube de la poésie hongroise profane

### Les caractéristiques de la première Renaissance hongroise

Qu'on la rattache au début des Temps modernes ou au Moyen Âge, la Renaissance est souvent considérée, de nos jours, comme la période d'une première explosion d'informations (Monfasani, 2009 : 199).

La reconquête de la culture antique – que l'on résume plus communément sous le vocable de « Renaissance », au sens que lui confèrent Michelet et Burckhardt – témoigne de l'ambition de toute une époque, avide de mieux appréhender et s'appropriier son environnement. Le rapide élargissement du champ de connaissances dans des domaines aussi divers que la géodésie, l'astronomie, ou les sciences humaines s'accompagne à la fois d'une augmentation de la masse d'informations disponibles, mais aussi – et c'est là un aspect fondamental – de leur traitement<sup>1</sup>.

Considérée sous l'angle de l'histoire de l'information, la première Renaissance hongroise diffère de celle des autres pays en cela que les révolutions de l'écriture manuscrite et de l'imprimerie sont concomitantes : c'est ce qui explique peut-être le caractère particulier et la vigueur de cette renaissance. En effet, en 1473, les Hongrois ne se familiarisent pas seulement avec l'imprimerie ; c'est également à cette époque-là qu'ils se mettent à écrire.

Dès lors, dans les codex religieux, les textes hongrois ne figurent pas simplement comme des textes invités, insérés dans un contexte latin, mais ils apparaissent – d'abord sporadiquement, puis avec une fréquence accrue – comme des textes à part entière, écrits exclusivement en hongrois (cf. Kurcz, 1988) et supposant par là même l'existence d'un public de langue hongroise. Comme le prouvent un certain nombre de textes poétiques et épiques en vers, la littérature hongroise profane commence à naître. Si la littérature profane de langue latine a vu le jour en Hongrie quelques siècles plus tôt, elle est révolutionnée au cours du XV<sup>e</sup> siècle, grâce à des auteurs comme Janus Panonius et à des lecteurs comme János Vitéz et le roi Mathias. L'écrit pénètre également dans la vie quotidienne. C'est vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle que surgit la lettre missive, genre de prédilection des documents administratifs et financiers. Les documents juridiques sont encore rédigés en latin et leur nombre augmente considérablement.

D'un point de vue historique, l'émergence d'une nouvelle couche sociale – celle des fonctionnaires laïques, autrement dénommés *clerics écoliers* ou *clerics tout court* –

---

<sup>1</sup> Cf. les progrès dans l'imprimerie et dans la distribution des livres, la multiplication des bibliothèques scientifiques, l'existence des bases de données primitives – encyclopédies, manuels de sermons ; les disques productifs de Raymond Lulle, les machines à écrire des poèmes, etc.

est intimement liée au profond changement opéré à cette époque en matière de production et de traitement de l'information<sup>2</sup>. À en croire Tibor Kardos (1939) et Rabán Gerézdi (1962), c'est l'entrée en scène de cette classe de fonctionnaires qui concourt à la naissance de la poésie hongroise profane. Or, ces chercheurs ne semblent pas tenir compte du fait qu'une frange non négligeable de ces clercs de la Hongrie médiévale était allemande ; à tout le moins s'agissait-il d'Allemands magyarisés. Quant à nous, nous tiendrons à prendre en considération cette particularité des clercs.

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser le fonds le plus ancien des textes hongrois en vers de l'époque. Il est notoire qu'au *Planctus Mariae* – un texte paraliturgique du XIII<sup>e</sup> siècle rédigé en ancien hongrois<sup>3</sup> – une pause de cent cinquante ans a succédé ; en revanche, dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, quelques textes profanes en vers sont publiés en marge des manuscrits religieux. Parmi ces poèmes profanes, nous retiendrons les deux textes les plus anciens actuellement à notre disposition : un chant lyrique intitulé *Le chant Ladislaus* [*De Sancto Ladislao / László-ének*], d'une part, et, d'autre part, un fragment épique dont le titre original ne nous est pas parvenu, mais intitulé postérieurement *Le siège de Szabács* [*Szabács viadala*] par Kálmán Thaly.

## Le chant Ladislaus<sup>4</sup>

C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que *Le chant Ladislaus* est déplacé à la tête du *Codex Gyöngyösi*, lors du décollement et de la reliure d'un recueil factice contenant le codex avec quatre incunables. Avant la reliure du recueil factice, *Le chant Ladislaus* figura à la tête de celui-ci, ce que semblent prouver (contrairement à la remarque de Dömötör, 2001 : 12) les traces laissées par les vers du bois. Or, le début du recueil factice n'est sans doute pas la place originelle du poème : la feuille de papier conservant le texte fut peut-être un feuillet de garde figurant à la tête d'un des incunables du recueil factice ; c'est pour protéger la première feuille de l'incunable que le copiste droitier devait passer, sur le verso du feuillet, à une écriture transversale. (Selon cette hypothèse, ce même copiste aurait procédé de la même manière lors de la notation du chant *Le Bon Roi Mathias défunt*, écrit sur un feuillet qui ouvre un autre incunable du recueil factice.)

*Le chant Ladislaus* contient dix-neuf paires de strophes écrites en latin et en hongrois, chacune des paires comportant deux quatrains ; la seconde partie de la quinzième paire de strophes a été perdue.



Ce chant, fort populaire aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles – et tenu en haute estime depuis sa redécouverte à l'ère des Réformes – est le premier texte original de la poésie hongroise profane.

### *L'usage de la langue*

Ce poème bilingue – pratique inhabituelle dans la poésie de l'époque – relève de l'ancienne tradition de la poésie paraliturgique et goliardique. À l'aube de l'histoire des littératures européennes nationales, il arrivait parfois aux poètes de mélanger la langue vulgaire – à peine utilisée alors en littérature – avec le latin, langue littéraire

---

<sup>2</sup> L'équivalent hongrois du mot clerc – « *deák* » – vient du latin *diaconus* vs le terme *clericus*, d'où le français *clerc*, et le mot *clark* en anglais.

<sup>3</sup> Ce texte hongrois en vers – traduction d'un poème latin – est le premier monument de l'histoire de la poésie hongroise.

<sup>4</sup> Source : *Codex Peer* (OSzK, M. Nyelvelvölég 12 : 308-324), publié par Andrea KACSKOVICS-REMÉNYI – Beatrix OSZKÓ (2000) ; *Codex Gyöngyösi* (MTAK, K 39 [ancienne cote : Magyar Codex 8° 3.]), 1<sup>r-v</sup>, publié par Adrienne DÖMÖTÖR (2001).

par excellence<sup>5</sup>. Dans le plus ancien des recueils de poésie goliardique, *Le Chansonnier de Cambridge*, composé au XI<sup>e</sup> siècle, deux poèmes sur les quarante-neuf composant l'œuvre sont écrits à moitié en ancien haut allemand. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les textes bilingues du recueil *Carmina Burana* font alterner le latin tantôt avec l'ancien haut allemand, tantôt avec l'ancien français. Le millième des 61 000 demi-vers qui nous sont restés de la poésie vieille anglaise est en latin (Crépin, 1993 : 44). *In dulci iubilo* du XIV<sup>e</sup> siècle, chant en latin et en allemand, fut traduit au cours du XVII<sup>e</sup> siècle en latin et en hongrois, et ce, à deux reprises (*RMKT XVII*, 7, n<sup>os</sup> 127 et 189). La juxtaposition d'éléments de texte en latin et en langue vulgaire est justement l'une des caractéristiques générales de la littérature religieuse en langue populaire (Cazal, 1998 : 9–94) et marque plus particulièrement les débuts de la poésie (Seláf, 2008 : 23–34).

Cette variété de vers bilingues a été découverte par les chercheurs de façon progressive. Le chant religieux *In hoc anni circulo* par exemple – dans lequel strophes en latin et strophes en provençal sont alternées, avec un refrain composé plus ou moins en latin (cf. Frank, 1966, II : 210 ; Hillier, CD 1) – est commenté en ces termes par l'auteur d'un recueil de textes destiné aux étudiants, recueil qui connut par ailleurs de nombreuses éditions : « J'ai omis les strophes en latin qui alternent avec les strophes en provençal » (Bartsch, 1880 : 18). On commet la même erreur lors de la publication du *Chant Ladislaus*. Son premier éditeur, Ferenc Toldy (1828, I : 4–6), puis, à sa suite, János Erdélyi (1848 : 317–319) laissent de côté un vers sur deux, ne publiant que les parties en hongrois. Les parties en latin du *Codex Gyöngyösi* n'ont pas du tout été publiées par György Volf (1880 : 241) ; dans le *Codex Peer*, le même éditeur choisit de jouer sur la mise en page pour que les strophes en hongrois soient visuellement liées (1880 : 95). C'est ainsi qu'a pris forme le poème connu aujourd'hui sous le nom de *Chant Ladislaus* [*László-ének*] – *Salut Saint Ladislaus, le roi charitable* [*Idvezlégy, kegyelmes Szent László király*]<sup>6</sup> – où, grâce à la recomposition des parties omises, une version purement latine a été créée [*Ave benigne rex Ladislae*]. Depuis 1877, le principal souci des chercheurs consiste à savoir lequel des deux textes est l'original et lequel en est la traduction (*RMKT*, I : 277). C'est Cyrill Horváth (*RMKT*, I<sup>2</sup> : 226–234), János Horváth (1928 : 70–71), Elemér Császár (1929 : 9, 29–31) et Rabán Gerézdi (1962 : 140–192 ; 1968 : 153–164) qui prennent parti pour la primauté du latin tandis qu'Ignác Gábor (1908 : 12–15, 93–106 ; 1925 : 22, 176–179 ; 1942 : 12), Sándor Sík (1935) et Lajos Vargyas (1952 : 103–113 ; 1966 : 64–69, 209) prennent le contrepied de cette proposition en clamant l'antériorité du texte hongrois. La prise de position actuelle – communément reconnue (Madas, 1991 : 601) – a été élaborée par József Vekerdi (1972, 1979), à la suite d'Elemér Császár (1929 : 30) et s'appuyant peut-être sur l'opinion de László Németh (1939 : 9). Ces auteurs forment la conjecture que les deux textes seraient de facto des originaux : « Les deux textes sont à tel point proches l'un de l'autre qu'ils sont certainement issus de la plume d'un seul auteur qui devait les composer simultanément » (Vekerdi, 1994). Or, les « deux textes » ne sont nés véritablement qu'au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à une collaboration savante. Le poète anonyme du XV<sup>e</sup> siècle ne nous a légué qu'*un seul texte*, quoique bilingue – ce fait est corroboré par les deux codex qui le contiennent et par toutes les données du XVI<sup>e</sup> siècle relatives au *Chant Ladislaus*.

<sup>5</sup> Cf. la poésie *muvassah* bilingue du Califat de Cordoue, datée des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, dans laquelle une clausule rédigée en ancien castillan s'attache au texte de base arabe et hébreu.

<sup>6</sup> *RPHA* : 1399.

Dans le *Codex Peer*, les paires de strophes latines et hongroises sont disposées d'une manière régulière. Le copiste, par ses propres moyens, va jusqu'à attirer l'attention sur cette particularité structurale du poème. Ainsi, au début des strophes impaires – en latin – il dessine une initiale plus grande et plus ornée qu'au début des strophes paires en hongrois, signalant par ce procédé que la principale unité, dans ce chant, est bien la paire de strophes, face à la strophe elle-même qui lui est subordonnée<sup>7</sup>.

Le copiste du *Codex Gyöngyösi* disposait d'un texte à la structuration identique à celui du *Codex Peer* : d'un texte bilingue alternant paires de strophes en latin et strophes en hongrois. La preuve en est qu'après la mise au net de la première strophe en latin, il s'est contenté de recopier quelques mots seulement des strophes hongroises correspondantes ; en revanche, il a transcrit les trois dernières paires de strophes intégralement, c'est-à-dire dans les deux langues. S'il s'est passé de la transcription de la plupart des fragments en hongrois, c'est certainement parce qu'« il les connaissait antérieurement » (Vekerdi, 1972 : 135) et qu'il pouvait ainsi aisément se les rappeler. Procédant d'une manière toute singulière, le copiste du *Codex Gyöngyösi* nous a donc légué deux textes : une version de celui qui était sous ses yeux lors de la transcription, et une autre qu'il gardait en mémoire. Comme le remarque Vekerdi (*ibid.*), cette seconde version est sans doute proche de celle que l'on trouve dans le *Codex Peer* – la preuve en est que parmi les strophes en hongrois, le copiste du *Codex Gyöngyösi* n'a noté que celles qui ne figuraient pas précédemment dans le *Codex Peer* et dont par conséquent il ne pouvait pas se souvenir. Certes, cette copie volontairement lacunaire a été faite pour son propre usage ; aussi sa dernière phrase n'est-elle rien d'autre qu'une plaisanterie : « Si non scripsi bene tu corrige sapienter » (« Si je n'ai pas bien reproduit le texte, corrige-le doctement » [*Codex Gyöngyösi*, 1<sub>v</sub>]).

Pour ce qui est des sources plus tardives, il est opportun d'attirer l'attention sur les indications mélodiques des livres de chant congréganistes du XVI<sup>e</sup> siècle. *Le chant Ladislaus*, vite devenu populaire, ne tombe pas dans l'oubli à l'ère des Réformes. Les auteurs de chants et les rédacteurs des livres de chant, proposant comme modèle la mélodie du *Chant Ladislaus*, s'appuient généralement sur le premier vers en latin (et non sur le vers en hongrois), étant donné que le vers initial du texte était effectivement rédigé dans cette langue<sup>8</sup>. Péter Bornemisza, rédacteur de livre de chant, semble se trouver particulièrement au fait de cette problématique : en effet, dans son livre de chant (Detrekö, 1582 ; *RMNy* : 513), l'indication mélodique au *Chant Ladislaus* surgit à deux reprises. Dans le premier cas – lors de l'édition de *Heureux sont ceux qui craignent Dieu* (*RPHA* : 207) –, il procède à la manière des rédacteurs de l'époque et livre tout simplement le vers initial en latin : « a' Salve benigne Rex Ladislæ Notaiara » (204<sub>v</sub>) – « sur la mélodie de Salve benigne Rex Ladislæ ». En revanche, quand il publie le chant *Terrible est la colère de Dieu* (*RPHA* : 1205), il tâche d'éluder la difficulté offerte par l'incipit du poème bilingue en ne se référant au vers initial en latin que d'une manière indirecte : « Az Bihar Varadi sz: Kiraly Notaiara » (f4<sub>r</sub>) – « sur la mélodie du Roi de Saint Biharvár ».

---

<sup>7</sup> Edit Madas se demande si c'est sous l'influence de cette œuvre que le même copiste – ou un autre – a transformé en un texte bilingue le poème *Imperatrix gloriosa* qui succède dans le codex au *Chant Ladislaus*.

<sup>8</sup> Ainsi qu'en témoignent les deux codex.

## Le genre

Les interpréteurs du *Chant Ladislaus* affirment à juste titre que cette œuvre à forte charge politique constitue une transition vers la poésie profane, même si elle puise abondamment dans les tournures des hymnes religieux et que son destinataire est l'un des saints de l'Église. Par le choix même du sujet, l'auteur du chant risque de s'éloigner des poncifs de la poésie religieuse : au Moyen-Âge, Saint Ladislaus fut considéré comme un saint quasi officiel de l'état hongrois (Madas, 2004 : 9). Si presque tous les rois hongrois – de Louis I à Rodolphe – prenaient l'habitude de faire graver, sur la face du florin d'or, leur blason et leur nom, c'est bien le roi Saint Ladislaus – tenant la hache de guerre et le globe royal – qui figurait sur la pile de la monnaie. (CNH, II : 12). À la vérité, les souverains furent, chacun à leur façon, les avatars de Saint Ladislaus. Aussi les faits du souverain saint du XI<sup>e</sup> siècle pouvaient-ils être facilement déplacés dans le moment présent du poème : comme le remarquent pertinemment les chercheurs, de Gerézdi à Vekerdi, Ladislaus du *Chant Ladislaus* n'est autre que le roi Mathias, présenté au sommet de son règne<sup>9</sup>.

Du point de vue de la classification, ce chant s'assimile aux hymnes religieux qui, négligeant toute forme de prière, consistent exclusivement en l'apologie d'un grand personnage. On ne s'étonnera pas que, par conséquent, la figure des Huns/Hongrois s'éclipse, pour ainsi dire, devant celle, magnifiée, du roi-saint qu'ils exaltent. Le narrateur, qui est également leur porte-parole, demeure quant à lui dans une ombre quasi-parfaite. À cet égard, le psaume 148 peut être considéré comme une préfiguration du chant. Pour les laïcs, le chant doit s'interpréter comme un panégyrique du souverain idéal. À l'aide d'un vocabulaire choisi et d'une syntaxe riche en parallélismes, l'auteur du *Chant Ladislaus* suit strictement les règles du genre sublime (genus sublime) ; aussi le haut degré de l'exaltation satisfaisait-il le goût royal le plus délicat (Klaniczay, 1985 : 53–58). En principe, le chant aurait pu être écrit après la mort de Mathias ; or, le contenu politique sous-jacent ne laisse découvrir aucune trace de la décadence dont le thème est si nettement présent à l'époque des Jagellon. L'identification des Huns et des Hongrois qui abondent dans ce poème bilingue renvoie également à l'époque, voire à la propagande de Mathias ; il en va de même, du moins en partie, de l'identification des Turcs et des Troyens (Gerézdi, 1962 : 158 sq ; Szilágyi, 2009). Si l'on situe la rédaction du poème à un moment plus tardif – à l'époque des rois succédant à Marthias qui, moins ambitieux que lui,

---

<sup>9</sup> À en croire Ernő Marosi, Saint Ladislaus serait le saint protecteur du pays, qu'il ose qualifier, d'une manière quelque peu anachronique, de « saint national ». D'autres chercheurs, moins scrupuleux que lui, faisaient auparavant la même observation ; à son tour Marosi évoque une série d'arguments convaincants pour affirmer cette importance toute particulière de Saint Ladislaus. Il démontre notamment que depuis l'époque des Anjou, c'est Ladislaus qui figure sur les monnaies et, parfois, sur les sceaux royaux. Lors de la captivité du roi Sigismond, dit-il, les nobles chargés de régler les affaires du royaume ont utilisé le sceau avec un texte modifié : c'est à ce moment-là que Ladislaus devient le saint protecteur de la Hongrie féodale. Les dirigeants roumains de Kristyór – ayant pour mission d'introduire les étrangers en vue de peupler les villages – se considèrent catégoriquement comme « les membres du pays », étant donné que c'est précisément la figure du roi Ladislaus qu'ils choisissent de faire peindre dans leur église ; les tableaux sont de style byzantin, style étranger à nos yeux, mais familier pour eux. Marosi ajoute encore que c'est « le drapeau de Saint Ladislaus » que Sigismond offre à Vlad Dracul, voïvode de la Valachie – il en ressort qu'il devait exister, en Hongrie aussi, un drapeau ressemblant plus ou moins à l'oriflamme française. Les historiens hongrois n'ont pas encore traité cette problématique, ainsi, on ignore comment ce drapeau pouvait se présenter. (<http://epa.niif.hu/00000/00015/00009/08vegh.htm>)

n'aspiraient pas à la couronne impériale – il s'avère difficile d'expliquer pourquoi la notion d'empire prend un rôle si important. À un moment donné du texte, il est question du lieu de sépulture de Ladislaus, lieu qu'il partage avec les « empereurs » ; ailleurs, c'est la beauté de son corps qui est qualifiée d'« impériale » par le poète :

**T**u membris sanus, forma decorus,  
humeris tuis altior cunctis,  
specie sola imperio dignus,  
corona sancta te rite cernit.

**T**agodban ékes, termetedben díszes,  
válladtul fogva mendeneknél magasb  
csak szépséged császárságra méltó,  
hogy szent korona téged méltán illet.

[**T**es membres sont bien formés, ta taille décorée,  
d'une hauteur à partir des épaules,  
seul par ta beauté tu es digne d'être roi  
tu mérites la sainte couronne.]

Si l'on compare le texte bilingue du *Chant Ladislaus* avec les versions unilingues (hongroise ou latine) du XIX<sup>e</sup> siècle – tels les poèmes *Salut Saint Ladislaus* et *Salve benigne* –, il est évident que le chant bilingue est beaucoup plus riche et en effets sonores et en effets de sens : tous les éléments restent à leur place, mais de façon à correspondre à la fois aux parties en hongrois et aux parties en latin. Autrefois, on a considéré que l'apologie du roi se faisait tantôt en latin, tantôt en hongrois. Aujourd'hui, il est clair qu'elle se dit en les deux langues et d'une manière deux fois plus longue. Cela ne diminue en rien le caractère élogieux du poème, pour la bonne raison que l'un des procédés rhétoriques de l'apologie réside justement dans le caractère volumineux du texte. Les versions unilingues étaient loin d'être brèves ; composant un palindrome, elles étaient au contraire infiniment longues. En latin comme en hongrois, le dernier vers coïncide avec le premier, éveillant l'idée d'un recommencement éternel. Dans le texte bilingue, la portée de ce recommencement est dédoublée :

**H**unni, laudate Sanctum Ladislaum,  
quia meretur a nobis laudem;  
laudent eum angeli dicentes  
„Salve benigne rex Ladislae!”

**D**ícsérjük, magyarok, Szent László királyt,  
bizony érdemli mi dicséretönköt;  
dícsérik őket angyelok, mondván:  
„Idvezlég, kegyelmes Szent László király!”

[**L**ouons, Hongrois, le roi Saint Ladislaus,  
qui est digne de nos plus hautes louanges ;  
le louent aussi les anges en disant :  
„Salut Saint Ladislaus, le roi charitable”.]

Si l'on prend en considération non l'objet, mais les sujets de l'apologie, la modernité étonnante, quasi exagérée du poème saute aux yeux. En effet, le niveau de développement des villes et des bourgs permettait-il à cette époque-là qu'il y ait

équivalence entre les termes « misera plebs » et « gens de la ville » ? L'apparition de l'étroite couche sociale constituée par l'intelligentsia laïque impliquait-elle qu'à l'expression latine « sacer clerus » soient associés les vocables « prêtres » et « clercs » ? De par le caractère bilingue du poème, les intellectuels jouent d'emblée un rôle de premier plan. La mise en valeur des intellectuels ne s'explique pas seulement par le simple fait qu'une partie considérable des grands seigneurs de l'époque, incultes, eut été incapable de comprendre le poème ; la raison de cette valorisation tient en ce que le bilinguisme (en latin et en langue vulgaire) fut l'apanage du clerc et de l'intellectuel. Dans ce poème, le profond enthousiasme exprimé à l'égard de Ladislaus baigne dans une atmosphère urbaine, voire intellectuelle (dans le sens religieux et laïc du terme) – ce phénomène rattache le chant, une fois de plus, à l'époque de Mathias.

### *La versification*

Tout ce qui existe dans la langue des étrangers, n'est pas forcément incorrect en hongrois ; c'est de l'étranger que viennent peut-être en Hongrie un certain nombre de techniques. Comparée à la versification européenne, la versification hongroise a ceci de particulier qu'elle est extrêmement souple, capable d'unir des systèmes de vers fort différents. Dans la période qui s'étend de 1450 à 1550 environ – époque de la stabilisation de la versification hongroise –, trois orientations se profilent.

1. Dès les débuts de la poésie hongroise, l'existence d'une métrique accentuelle peut être démontrée. Cette métrique de caractère nord-européen, qui se définit par la liberté du nombre des syllabes, rappelle la technique accentuelle propre à l'ancien germanique, à l'ancien haut allemand et au moyen haut allemand, avec cette différence que les allitérations – destinées à mettre en valeur les accents initiaux – ne surgissent en hongrois qu'occasionnellement, sans se constituer en système. C'est Gábor Ignác, le premier historien du vers hongrois, qui a découvert l'existence de ce type de versification (1908) que l'on appelle, à la suite des travaux de László Németh (1939 : 8) et de Lajos Vargyas (1952 ; 1965), « vers basé sur une segmentation grammaticale »<sup>10</sup>. Sans nier l'hypothèse que les antécédents de la métrique accentuelle hongroise puissent remonter aux âges préhistoriques où l'écriture était encore inconnue, il convient de préciser qu'il n'y a aucune raison d'exclure la possibilité d'une influence allemande directe. Une influence allemande indirecte – parvenant par l'intermédiaire du latin – pouvait peut-être également avoir un certain rôle. En effet, il existe des poèmes médiévaux latins – poèmes liturgiques, paraliturgiques et goliardiques, caractérisés par l'irrégularité du nombre des syllabes – qui ont été marqués par une tradition prenant sa source dans l'ancien germanique ou dans l'allemand. Comme l'affirme József Vekerdi (1972 : 144), les strophes latines du *Chant Ladislaus* relèvent précisément de cette tradition.

2. C'est un peu plus tard qu'apparaît en Hongrie la métrique syllabique de caractère sud-européen, propre au moyen latin et aux langues romanes. Cette technique qui domine le XVI<sup>e</sup> siècle servira de base à la « métrique nationale », élaborée par János Arany au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un premier temps, les rythmiciciens baptisaient cette métrique « accentuelle-rythmique » pour la nommer « rythmico-accentuelle » plus tard (Szepes-Szerdahelyi, 1981 : 585), bien que « l'accent, qui occupe une place décisive dans les ouvrages critiques hongrois relatifs à ce type, ne présente

---

<sup>10</sup> Type de versification appelé en hongrois « *tagoló vers* ».

véritablement qu'un intérêt secondaire » (Lotz, 1972 : 101). Dans ce système de vers, la place des césures est fixée et le nombre de syllabes des fragments, divisés par les césures, est nettement déterminé par la forme métrique. Ces deux versifications – accentuelle et syllabique – peuvent se mélanger ; plus précisément la technique accentuelle peut apparaître à l'intérieur de la versification syllabique. Dans le cas des accents forts, le nombre de syllabes des fragments – nombre fixé par la forme métrique – peut pourtant varier.

3. C'est encore plus tard, en 1541, que les poètes réussissent à imiter, à élaborer en hongrois – langue vulgaire – le modèle quantitatif propre au grec ancien et au latin classique. Dans l'Europe de l'époque, cette tentative n'a pas connu le succès<sup>11</sup>. L'unification des 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 1<sup>er</sup> systèmes de vers – celle de la versification syllabique, quantitative et accentuelle – aura lieu en hongrois plus tard, au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ; c'est à cette époque-là que se sont formés un rythme de vers et un rythme musical beaucoup plus riches et beaucoup plus compliqués que les rythmes des grandes langues occidentales (Horváth I., 2009a : 383 sq).

*Le chant Ladislaus* appartient essentiellement au premier système métrique de nature accentuelle : dans ses quatrains, les vers au nombre libre de syllabes reçoivent deux accents principaux et se divisent ainsi en deux hémistiches dans lesquels le nombre des syllabes est également libre. À l'intérieur des hémistiches, le nombre des accents secondaires n'est pas fixé.

L'exclusion complète de l'enjambement pourrait, en principe, rappeler la versification accentuelle de l'ancien germanique (et toute métrique qui en dérive), mais dans ce cas, il est question d'un phénomène beaucoup plus général. Le parallélisme grammatical – qui interdit *par définition* tout enjambement – semble constituer l'une des caractéristiques universelles de la poésie ancienne (Jakobson, 1972 : 399–423 ; Horváth I., 1991 : 51, 119–126, 170–187) ; il est présent, par exemple, dans la litanie.

Néanmoins, ce poème bilingue – mais homogène du point de vue de la versification – est également proche du 2<sup>e</sup> système, syllabique : les vers sont constitués d'une dizaine de syllabes (de 5 + 5, le cas échéant ; le quatrième vers peut compter onze syllabes).

Sa mélodie, qui pourrait aider à définir le rythme, est perdue ; en revanche, nous disposons de deux versions mélodiques d'une traduction de psaume du XVI<sup>e</sup> siècle (*Heureux sont ceux qui craignent Dieu*, RPHA : 207), dont l'indication mélodique renvoie à la musique perdue du *Chant Ladislaus*. La variante à quatre voix de ce psaume, datée du XVII<sup>e</sup> siècle (Ferenczi, 1988, I : 385 ; RMDT, I : 124), ressemble d'assez près à l'ancienne mélodie de 1560 (Csomasz Tóth, 1981 : 203). Les deux se composent de 3 x (5 + 5) + (5 + 6) têtes de notes, ce qui ne peut que renforcer le caractère syllabique du *Chant Ladislaus*<sup>12</sup>. La césure prend une importance particulière dans la mélodie de 1560 : autour de la césure – qui fonctionne comme un axe de symétrie – se dessine une sorte de reflet en ce sens que la ligne mélodique des

---

<sup>11</sup> La raison de cet échec est que les deux types d'oppositions – c'est-à-dire la nature longue ou brève des voyelles et le caractère accentué ou inaccentué des syllabes – ne sont pas indépendants les uns des autres dans les grandes langues européennes, contrairement au hongrois où cette dépendance n'existe pas.

<sup>12</sup> Il reste toutefois à savoir s'il avait effectivement une pareille mélodie.

cinq premières têtes de notes est toujours ascendante, par opposition à celle des cinq suivantes, toujours descendante.

Résumons. *Le chant Ladislaus* est un poème à mètre accentuel, mais on peut le considérer également comme l'une des préfigurations de la versification syllabique.

Tout bien considéré, cette observation est en harmonie avec la conclusion des ouvrages critiques plus récents. László Gáldi (1961 : 31) voit dans *Le chant Ladislaus* un poème à mètre accentuel, mais qui s'oriente également vers la métrique syllabique. Vekerdi le considère d'abord (1972 : 142) comme relevant du type accentuel ; plus tard (1979 : 16 sq), il le tient pour un poème à mètre syllabique (avec 4 x 10 syllabes, ou plutôt avec onze dans le quatrième vers) ; encore plus tard (1994 : 1198), il va jusqu'à affirmer que « sa versification répond à l'ancienne métrique hongroise, dans laquelle les vers de dix syllabes sont divisés en deux hémistiches de longueur égale » (5 + 5 syllabes).

Comme le XV<sup>e</sup> siècle constitue une période précoce dans la formation des traditions métriques hongroises, il faut se garder d'établir des modèles purs. L'effort de László Gáldi visant à concilier les versifications accentuelle et syllabique, d'une part, et le changement survenu dans la conception de József Vekerdi (affirmant la métrique syllabique au détriment du mètre accentuel), d'autre part, sont autant d'arguments pour qu'une prise de position souple soit adoptée.

Dans les ouvrages critiques plus anciens, nulle trace de la souplesse de Gáldi ou de la mobilité de Vekerdi. En effet, certains ont opté catégoriquement pour le modèle accentuel (Gábor, 1908 ; 1925 ; 1942 ; Németh, 1939 ; Vargyas, 1952 ; 1965, etc.), d'autres pour le mètre syllabique (Horváth J., 1928 ; 1955 ; Császár, 1929, etc.). L'enjeu de ce furieux débat était de prouver que ce poème fort ancien – pourvu qu'il soit un texte original – est susceptible de découvrir « le rythme hongrois ancestral » (Gábor, 1908). Le débat est tombé dans une impasse « nationale » : c'est ce qui explique peut-être que la possibilité d'une éventuelle influence de la versification allemande n'a jamais été envisagée jusqu'ici.

## Le siège de Szabács<sup>13</sup>

La feuille de papier qui contient le texte – pliée transversalement, puis verticalement – est du format 30 x 22 cm. Elle fut découverte en 1871 à Csicsér (commune du comitat d'Ung) par Dezső Véghely, dans les archives de la famille Csicsery. C'est Véghely qui informe de sa trouvaille Kálmán Thaly, qui donne au texte son titre et le publie le premier. Malheureusement, Véghely a omis de noter la place exacte qu'avait la feuille de papier au moment de sa découverte : il n'a pas précisé parmi quels autres documents il l'avait trouvée.

Et le papier et l'écriture montrent les caractéristiques de l'époque. József Fazekas estime que la feuille devait être le produit d'un des moulins à papier de la République vénitienne (Imre, 1958 : 279), bien que ni le filigrane de Briquet (1907, n. 2494 [München, 1473] et 2494 [Augsburg, 1475]), ni celui de Piccard (1978, n. 404 [Udine, 1472], 405, 406 [Ulm, 1472], 414 [Kitzbüchel, 1477], 417 [Küstrin (Warthe), 1472], 418 [Cividale (Udine), 1472], 420 [Gemona de Friuli, 1476], 424 [Grünburg, Venezia, 1470–1471], 425) ne soient tout à fait identiques au filigrane qui était alors en usage en Hongrie. La feuille a été restaurée en 1972 : « la recomposition de la lettre tombée en quatre morceaux » a été effectuée « à l'aide du papier japon et d'une pellicule de polythène » (Cz. Kozocsa, 1972). Il en ressort que l'analyse physicochimique de l'encre gallique ne serait pas facile.

---

<sup>13</sup> Source : Bibliothèque nationale Széchényi, Département des manuscrits. Cote : MNy. 2.



Défectueux en son début, le fragment épique est constitué de cent cinquante vers (*RPHA* : 245) ; il est le premier texte de la poésie hongroise profane. Son auteur est inconnu. Les corrections et les rajouts, de la main de l'auteur, semblent prouver que le manuscrit était peut-être un brouillon. Le texte raconte la campagne de Mathias en 1475-1476, couronnée de succès : il est question du siège de Szabács, forteresse turque au bord de la Save. Le narrateur se montre fort compétent en matière militaire<sup>14</sup> ; de plus, il relate son histoire comme s'il avait lui-même participé au siège de la forteresse. Faute d'autres repères, les chercheurs sont amenés à penser que l'œuvre a été rédigée en 1476, c'est-à-dire au moment même du siège ou peu après.

Les linguistes (Molnár – Simon, 1975 : 95–101) et les historiens voient dans le fragment un texte authentique ; ces derniers vont même jusqu'à le considérer comme une source historique (Sebők, 2009 : 207 ; Veszprémy, 2009 : 53). En revanche, les littéraires ont du mal à croire à l'authenticité du texte (Lázs, 1994) : ils invoquent à cet égard la forme métrique jusqu'alors inconnue et le genre qui ne ressemble à aucun autre, ainsi que la présence des tournures lourdes (mais non pas archaïques) qui rendent la compréhension difficile. Néanmoins, le soupçon de la falsification qui s'est éveillé à ce propos n'a pu être justifié ni par János Horváth, ni par les recherches les plus récentes (Horváth I. – Orlovsky, 2008).

Pour l'instant, les littéraires eux-mêmes sont obligés de voir dans cette œuvre un texte original – aussi est-il temps de tirer les conclusions nécessaires que ce constat exige.

#### *L'usage de la langue*

János Horváth (Horváth J. – Imre, 1956 : 7) fut frappé par les « tournures hongroises quasi barbares » qui surgissent dans l'œuvre. Si les propos de Horváth ne semblent être à première vue qu'un moyen oratoire, il nous semble utile pourtant de les prendre à la lettre. Il est possible que l'auteur du fragment fût une personne connaissant très bien le hongrois, mais dont la langue maternelle était peut-être l'allemand. Dans un même ordre d'idées, il convient d'ajouter que la métathèse dont il se sert dans les mots *strumlottak*, *strumlást* (« assiéger, siège ») est bien hongroise (Imre, 1966 : 48), en dépit de la rencontre de plusieurs consonnes initiales, étrangère à la langue hongroise.

L'apprenant d'une langue étrangère est doué pour le bricolage. C'est du bon usage de la grammaire que témoigne l'emploi quasi gratuit des règles grammaticales, si bien maîtrisées par l'auteur.

La morphologie du *Siège de Szabács* est riche : l'adjectif « lovagló » [« chevauchant »] par exemple, utilisé comme substantif et signifiant « lovas katona » [« cavalier »], n'apparaît pas dans d'autres textes anciens (Imre, 1958 : 26).

Sa syntaxe se caractérise par une verbosité excessive, bien que l'on y trouve peu d'exemples pour les parallélismes et les permutations syntaxiques (Horváth I., 1991 : 87–88, 125–136) qui font pourtant partie intégrante de l'architecture traditionnelle du genre épique oral en vers. Les redondances du texte doivent être expliquées par d'autres raisons. Pour János Horváth, c'est la construction syntaxique qui confère au texte une impression d'étrangeté – une syntaxe qui vise à tout décomposer en ses

---

<sup>14</sup> C'est dans ce texte qu'apparaissent pour la première fois plusieurs termes du vocabulaire belliqueux.

propres éléments<sup>15</sup> ; d'autres ne semblent pas entièrement partager cette opinion (cf. Imre, 1958 : 289–291).

Laissant de côté les tournures problématiques – mais qui ne sont pas des erreurs – nous pouvons affirmer que le conteur utilise peut-être le verbe *törlejt* (« préparer, composer ») incorrectement, comme s'il ne connaissait pas exactement le sens du mot (Nyíri, 1985). Peut-être s'agit-il d'un soldat et non d'un intellectuel ? Ou bien encore peut-être s'agit-il d'un intellectuel dont la langue maternelle n'est pas le hongrois ?

L'une des particularités supraphrastiques de la langue hongroise est que le sujet reste souvent non marqué (c'est-à-dire il reçoit un morphème zéro), excepté lorsque le sujet change. *Le siège de Szabács* – marqué par les omissions du sujet lors de son changement – vient transgresser cette règle de la langue hongroise. Le sujet non marqué du septième vers ne correspond pas – comme on l'attendrait – au sujet des cinq premiers vers, mais à celui de la subordonnée du sixième (Károly, 1987 : 472). Ce phénomène n'est pas tout à fait isolé : dans le sixième vers de la *Cantilène* de Ferenc Apáti (*RPHA* : 403), le sujet non marqué (et difficile à identifier) renvoie également au sujet de la subordonnée. Ce qui dans *Le siège de Szabács* défigure le plus le sens, c'est que dans les dix-septième et vingt-huitième vers, « il est question tour à tour de l'armée assiégeante, de la garnison et de l'armée – du moins en est-il ainsi selon les faits évoqués et les rapports sémantiques qui les lient. Mais l'auteur omet les sujets » (Károly, 1987 : 472). L'usage incorrect du verbe *törlejt* pourrait s'interpréter en principe comme une erreur commise par un éventuel falsificateur. Or, le caractère non marqué des sujets qui changent nous semble prouver au contraire que nous avons affaire non à un falsificateur, mais à un locuteur de langue étrangère.

Le germanisme (probable) du vingt-troisième vers – la suppression de la première occurrence des suffixes répétitifs – est considéré comme une erreur par les chercheurs qui n'hésitent pas à la corriger, cf. « csütör- és vasárnap » [« jeudi et dimanche »] (Karinthy), « Afri- oder Ameriko » (Morgenstern). Dans le vers

Sebes- és ugyan [a szövegben tollhibával: *gyuan*] szünetlen löttek” (23)  
[On tirait rapide et vraiment [...] sans arrêt],

le terme *sebes* [*rapide*] ne peut pas fonctionner comme un adjectif, mais comme un adverbe (dans le sens de *rapidement*) – c'est ce qui est dicté, du moins, par le sens de la proposition.

S'agit-il d'une falsification ou d'un texte original ? – on peut se le demander à juste titre. Les différents arguments et contre-arguments de ce débat, qui dure depuis plus de cent ans, peuvent être réconciliés si l'on voit dans *Le siège de Szabács* un texte original mais qui n'est pas de la plume d'un auteur de langue hongroise.

Ce n'est pas seulement l'examen de l'usage de la langue qui permet de tirer cette conclusion ; l'analyse du genre et de la versification nous invite à effectuer le même constat.

### *Le genre*

*Le siège de Szabács* peut être apparenté au chant épique, plus précisément à la « chronique en vers », genres en honneur au XVI<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, il apparaît

---

<sup>15</sup> Ce procédé étant le fruit du respect exagéré des règles.

évident que le poème n'était pas chanté, mais bien écrit ; considéré sous cet angle, *Le siège de Szabács* est l'équivalent hongrois du Reimchronik allemand.

C'est à partir des *Poèmes à Caelia* – nés à la fin de 1589 et au début de 1590 – que le poète Balassi laissera de côté les indications mélodiques placées en tête de ces poèmes. Ce sont les premiers exemples du « poème-texte » hongrois moderne, basé sur le chant, et qui apparaît plus de cent ans plus tard par rapport à la naissance du *Siège de Szabács*. Parmi les poèmes du XVI<sup>e</sup> siècle, l'*Ésope* de Gábor Pesti ou *La satire des preux de Selmechánya* appartiennent à une autre tradition de la poésie hongroise, fondée sur le texte et non pas sur le chant. *Le siège de Szabács* présente les caractéristiques de cette seconde tradition. Le caractère écrit du poème se trouve confirmé par une ancienne observation des chercheurs, selon laquelle le terme « susdit » du premier vers ne peut provenir que de la plume d'un auteur d'emblée rompu aux rituels de la composition écrite<sup>16</sup>. Il s'agit plus précisément d'un terme technique propre au « clerc » (au fonctionnaire) qui tire surtout subsistance de la rédaction des actes ; c'est aussi le cas du terme latin « supradictus » (cf. Bartal, 1901 : 646). L'interversion du nom et du prénom de Kinizsi Pál en « Pál Kenézi » (premier vers) est un procédé étranger à la langue hongroise, mais il peut être également s'avérer être la création d'un fonctionnaire prompt à faire l'étalage de son érudition.

La présentation du poème n'est pas conforme non plus à l'usage en vigueur à l'époque : le poème est rédigé vers par vers et non pas de marge en marge, comme dans un texte en prose ; les lettres initiales des vers sont des majuscules. Si, à l'ouest de la Hongrie, cette technique était habituelle au bas Moyen Âge, il ne l'était pas dans le reste du pays. En effet, il faudra attendre jusqu'à l'*Ésope* de Gábor Pesti, la publication du *Nouveau Testament* de Sylvester et des notations manuscrites de Balassi pour rencontrer une telle disposition.

Ce n'est pas tant au chant épique hongrois qu'au Reimchronik allemand à rimes plates que *Le siège de Szabács* ressemble<sup>17</sup>. Tel pouvait être aussi le cas du poème épique rimé, écrit en allemand intitulé « *rhythmos Germanica lingua compositos* » que son auteur lisait ou récitait de mémoire (« *recitavit* ») devant le roi Mathias, mais qu'il ne chantait pas<sup>18</sup>.

#### *La versification*

Dans ce qui suit, nous nous efforcerons de résumer les observations relatives à la versification du poème de notre étudiant Péter Bognár.

Contrairement à la plupart des chants épiques hongrois, déterminés par l'usage des rimes refractionnées<sup>19</sup>, *Le siège de Szabács* est un poème à rimes plates. Son auteur évite systématiquement l'emploi de ce que nous appelons « auto-rimes » : seuls se répètent les morphèmes qui, indissociables de la tradition poétique orale, caractérisent la totalité des chants épiques hongrois du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette remarque semblerait indiquer que *Le siège de Szabács* s'écarterait du schéma classique de la tradition chantée du genre épique oral et correspondrait bien plutôt à une œuvre écrite, destinée à être récitée ou lue.

---

<sup>16</sup> Sur le papier ou sur le parchemin, ce qui figure *dessus* est écrit plus tôt.

<sup>17</sup> Le genre du chant épique étant par ailleurs ultérieur à celui du Reimchronik.

<sup>18</sup> GALEOTTUS MARTIUS NARNIENSIS, 1934 : 21.

<sup>19</sup> Il s'agit de quatre rimes qui se répètent.

*Le siège de Szabács* est un poème à mètre syllabique et respecte – à quelques exceptions près – les règles de cette technique : seuls vingt vers sur cent cinquante présentent des erreurs de format syllabique. Notons au demeurant que la métrique syllabique ne triomphera dans la poésie hongroise qu’aux alentours des années 30-40 du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le vers décasyllabique, propre au *Siège de Szabács*, diffère également de la versification en usage dans les chants épiques du XVI<sup>e</sup> siècle. Parmi les deux centaines de poèmes regroupés au sein de ce genre, six seulement font usage du décasyllabe. L’isolement métrique du *Siège de Szabács* est renforcé par le fait que chacun des vers de ces six poèmes est divisé en deux hémistiches, avec une césure située après la quatrième syllabe (4//6) et après la cinquième (5//5) tandis que l’auteur du *Siège de Szabács* n’utilise point de césures.

Ces particularités – difficilement explicables dans le cadre de la poésie hongroise de l’époque – pourraient vraisemblablement être attribuées à une éventuelle influence de la versification allemande<sup>20</sup>.

Dans l’histoire de la poésie allemande, la poésie à mètre accentuel-syllabique – née sur le modèle français du XIII<sup>e</sup> siècle – montre deux orientations : une orientation purement accentuelle et une autre, purement syllabique. Les caractéristiques de cette dernière sont les suivantes : dénombrement rigoureux des syllabes, usage systématique des rimes plates, vers sans césure, interprétation fondée sur la récitation (ou sur la lecture) et non sur le chant. Tous ces traits s’appliquent au *Siège de Szabács* qui n’est d’ailleurs pas le seul poème de ce genre. Il suffit de considérer à cet égard l’œuvre de Gáspár Heltai, célèbre auteur hongrois de langue allemande du XVI<sup>e</sup> siècle qui ajoute à sa traduction *Chronique de l’empereur Poncianus* une satire composée à l’aide des procédés dont nous venons de parler.

### *L’auteur*

Il ne serait point étonnant que l’auteur du *Siège de Szabács* eût été, en effet, un clerc de langue et de culture allemandes. Il ne nous reste que peu de poèmes profanes de l’époque ; deux d’entre eux proviennent précisément d’un cercle de fonctionnaires allemands. *La chanson d’amour de Sopron* a été inscrite sur le verso de la page de couverture du livre de comptes de Sopron par Johann Gugelweit, notaire de la ville de Sopron. C’est à Johann Kreuzl, notaire de Körmöcbánya, que nous devons le poème satirique qui commence en ces termes : « Supra, vieille, debout, ribaude ». Les almanachs nés au cours de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle présentent aussi une évidente influence allemande.

Au XV<sup>e</sup> siècle – période de rapide diffusion de la langue hongroise devenue langue d’administration – les clercs allemands lettrés et doués pour les affaires administratives étaient fort recherchés. Un guide de conversation hongroise qui nous

---

<sup>20</sup> C’est en mai 2009 que nous sont parvenues les informations suivantes : 1. Indépendamment de nous, mais depuis longtemps, László Jankovits voit dans *Le siège de Szabács* l’œuvre d’un auteur de langue allemande ; aussi a-t-il partagé cette opinion avec ses étudiants suivant ses travaux pratiques. 2. À son tour Péter Ötvös, dans une étude manuscrite datée du janvier 2008 (et destinée à être publiée dans une future *Histoire de la littérature hongroise*, ouvrage conçu en allemand), a conclu – encore indépendamment de nous – que les rimes plates du poème ainsi que ses caractéristiques générales permettent de l’apparenter au Reimchronik allemand ; il estime également que son auteur était peut-être d’origine allemande. Ces deux rencontres spirituelles offrent une raison de plus – une raison cette fois d’ordre moral – pour qu’un rapport puisse être établi entre *Le siège de Szabács* et les textes allemands.

reste du début du siècle – *Le glossaire de Johann de Rothenburg*<sup>21</sup> – révèle les expressions les plus frappantes de la vie quotidienne de la capitale hongroise. Le lexique livré par ce texte est rempli d'éclatantes obscénités...

---

<sup>21</sup> Un jeune clerc allemand arrivé à Buda à l'époque de Sigismond.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Le chant Ladislaus*

- BARTSCH Karl, *Chrestomathie provençale*, Elberfeld, R. L. Friedrichs, 1880.
- CAZAL Yvonne, *Les voix du peuple. Verbum Dei. Le bilinguisme latin–langue vulgaire au moyen âge*, Genève, Droz, 1998.
- CNH = Réthy László, *Corpus Nummorum Hungariae*, II, *Vegyesházi királyok kora*, Budapest, Hornyánszky Viktor, 1907.
- CRÉPIN André, « Poétique latine et poétique vieil-anglaise : poèmes mêlant les deux langues », in *Médiévales*, 12 (1993) 33–44.
- CSÁSZÁR Elemér, *A középkori magyar vers ritmusa* [Le rythme du poème hongrois médiéval], Budapest, Pallas, 1929 (*Irodalomtörténeti Füzetek*, 35).
- CSOMASZ TÓTH Kálmán, « Huszár Gál énekeskönyve (1560) és zenei jelentősége » [Le chansonnier de Gál Huszár et son importance musicale], in *Magyar Zene*, 22 (1981) 176–208.
- DÖMÖTÖR Adrienne (sous la dir. de), *Gyöngyösi kódex. Az 1500-as évek elejéről* [Le Codex Gyöngyösi au début des années 1500], Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 2001 (*Régi Magyar Kódexek*, 27).
- ERDÉLYI János (sous la dir. de), *Magyar Népköltési Gyűjtemény. Népdalok és mondák* [Anthologie de la poésie populaire hongroise. Chansons populaires et légendes], Pest, Beimel József, 1846.
- FERENCZI Ilona (sous la dir. de), *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis, 1635*, I–II, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1988.
- FRANK István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I–II, Paris, Honoré Champion, 1966.
- GÁBOR Ignác, *A magyar ősi ritmus* [Le rythme hongrois ancestral], Budapest, Lampel R., 1908.
- GÁBOR Ignác, *A magyar ritmus problémája* [La problématique du rythme hongrois], Budapest, Lampel R., 1925.
- GÁBOR Ignác, *A magyar ritmika válaszútja* [À la croisée des chemins de la rythmique hongroise], Budapest, Dr. Vajna és Bokor, 1942.
- GÁLDI László, *Ismerjük meg a versformákat* [À la découverte des formes métriques], Budapest, Gondolat, 1961.
- GERÉZDI Rabán, *A magyar világi líra kezdetei* [Les débuts de la poésie hongroise profane], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962.
- GERÉZDI Rabán, *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig* [De Janus Pannonius à Bálint Balassi], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968.
- HILLIER Paul (dir.), *Monastic Chant*, Harmonia Mundi, HMX 2907356.57.

- HORVÁTH Iván, *A vers* [Le poème], Budapest, Gondolat, 1991.
- HORVÁTH Iván, « A Rule of Metrical Uniformity in Old Hungarian Poetry », in Aroui, Jean-Louis – Arleo, Andy (eds.), *Towards a Typology of Poetic Forms*, John Benjamins, Amsterdam, 2009a, 371–384.
- HORVÁTH Iván, *Szent László-ének* [Le chant Ladislaus], in Madas Edit (sous la dir. de), *Latiatuk feleym...: Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig* [Textes hongrois du onzième siècle au début du 16<sup>e</sup>], Budapest, OSZK, 2009b.
- HORVÁTH János, *A középkori magyar vers ritmusa* [Le rythme du poème hongrois médiéval], Berlin, Ludwig Voggenreiter Verlag, 1928.
- HORVÁTH János, *Vitás verstani kérdések* [Les points de controverse de la versification], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955 (*Nyelvtudományi Értekezések*, 7).
- JAKOBSON Roman, *Hang – Jel – Vers* [Voix – Signe – Poème], sous la dir. de Fónagy Iván – Szépe György, trad. par Barczán Endre et al., Budapest, Gondolat, 1972.
- KACSKOVICS-REMÉNYI Andrea – OSZKÓ Beatrix (sous la dir. de), *Peer-kódex*, responsable de la transcription : Kozocsa Sándor Géza, Budapest, Argumentum Kiadó – Magyar Nyelvtudományi Társaság, 2000.
- KLANICZAY Tibor, *Pallas magyar ivadéka* [La descendance hongroise de Pallas], Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
- LOTZ John, « Uralic », in W. K. Wimsatt (sous la dir. de), *Versification: Major Language Types*, New York, Modern Language Association – New York University Press, 1972, 100–121.
- MADAS Edit (sous la dir. de), *Középkor (1000–1530)* [Le Moyen Âge (1000-1530)], Budapest, Tankönyvkiadó, 1991 (*Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalom történetéhez*, [I]).
- MADAS Edit (sous la dir. de), *Sermones de Sancto Ladislao rege Hungariae. Középkori prédikációk Szent László királyról*, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2004 (*AIATHA*, XV).
- NÉMETH László, *Magyar ritmus* [Le rythme hongrois], Budapest, MEFHOSZ Könyvkiadó, [1939].
- RMDT I = *Régi Magyar Dallamok Tára, I, A XVI. század magyar dallamai* [Répertoire des Mélodies Hongroises Anciennes, I, Les mélodies hongroises du XVI<sup>e</sup> siècle], réd. par Csomasz Tóth Kálmán, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958.
- RMKT I = *Régi Magyar Költők Tára, I* [Répertoire des Poètes Hongrois Anciens, I], sous la dir. de Szilády Áron, Budapest, MTA, 1877.
- RMKT I<sup>2</sup> = *Régi Magyar Költők Tára, I* [Répertoire des Poètes Hongrois Anciens, I], sous la dir. de Horváth Cyrill, Budapest, MTA, 1921.
- RMKT XVII, 7 = *Régi Magyar Költők Tára. XVII. század* [Répertoire des Poètes Hongrois Anciens. Le XVII<sup>e</sup> siècle], sous la dir. de Stoll Béla, 7, éd. établie par Holl Béla, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974.
- RMNy = Borsa Gedeon et al., *Régi Magyarországi Nyomtatványok, I* [Anciens Imprimés de la Hongrie, I], Budapest, 1971.

RPHA = Horváth Iván – H. Hubert Gabriella – Font Zuzsa – Herner János – Szőnyi Etelka – Vadai István – Gál György – Ruttner Tamás, *Répertoire de la poésie hongroise ancienne*, I–II, Paris, Le Nouvel Objet, 1992.

<http://irodalom.elte.hu/repertorium/>

SELÁF Levente, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2008.

SÍK Sándor, « A középkori magyar Szent László-himnusz eredetiségének kérdéséhez » [Remarques sur l'originalité de l'hymne Ladislaus, chant hongrois médiéval], in *Szegedi Füzetek*, 2 (1935) 2–14.

SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan* [Traité de versification], Budapest, Gondolat, 1981.

SZILÁGYI Emőke Rita, *Teucrisive Turci. Közép- és kelet-európai török- és barbárkép a 15. századi latin nyelvű irodalomban* [Turcs et barbares de l'Europe centrale et orientale, vus à travers la littérature d'expression latine du 15<sup>e</sup> siècle]. Mémoire de fin d'études, Budapest, ELTE, 2009 (manuscrit).

TOLDY Ferenc (Hrg.), *Handbuch der ungrischen Poesie*, Pesth–Wien, G. Kilian–K. Gerold, 1828.

VARGYAS Lajos, *A középkori magyar vers ritmusa* [Le rythme du poème hongrois médiéval], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1952.

VARGYAS Lajos, *Magyar vers – magyar nyelv* [Le poème hongrois – la langue hongroise], Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966.

VEKERDI József, *A Szent László-énekhez* [Remarques sur le chant Ladislaus], in *ItK*, 76 (1972) 133–145.

VEKERDI József, *Szent László-ének* [Le chant Ladislaus], in *A régi magyar vers* [Le poème hongrois ancien], sous la dir. de Komlós Tibor, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979, 11–22.

VEKERDI József, *László-ének* [Le chant Ladislaus], in *ÚMIL*, 1994, II, 1198.

VOLF György (sous la dir. de), *Régi magyar codexek* [Codex hongrois anciens] : *Weszprémi c. – Peer c. – Winkler c. – Sándor c. – Gyöngyösi c. – Thewrewk c. – Kriza c. – Bod c.*, Budapest, MTA, 1874 (*Nyelvveléktár*, II).

### *Le siège de Szabács*

BARTAL Antonius, *Glossarium mediae et infimae latinitatis regni Hungariae*, Lipsiae–Budapestini, Teubner–Franklin, 1901.

BOGNÁR Péter – HORVÁTH Iván, *Szabács viadala* [Le siège de Szabács], in Madas Edit (sous la dir. de), *Latiatuk feleym...: Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig* [Textes hongrois du onzième siècle au début du 16<sup>e</sup>], Budapest, OSZK, 2009.

BRIQUET Charles-Moïse, *Les filigranes*, Genève, A. Jullien, 1907.

CZ. KOZOCSA Ildikó, *Restaurálási fejlap*, manuscrit, OSZK, Département des manuscrits, sans cote, 1972.

- GALEOTTUS MARTIUS NARNIENSIS, *De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Mathiae...*, ed. Ladislaus Juhász, Lipsiae, Teubner, 1934.
- GASPAROV Mikhail Leonovich, *A History of European Versification*, Oxford, Clarendon Press, 2002.
- GERÉZDI Rabán, *A magyar világi líra kezdetei* [Les débuts de la poésie hongroise profane], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962.
- HORVÁTH Iván, *A vers* [Le poème], Budapest, Gondolat, 1991.
- HORVÁTH Iván – ORLOVSZKY Géza, « Une analyse du poème *Le siège de Szabács* d'après 1476 » [communication faite au colloque *Matthias Rex, 1458–1490. Hungary at the Dawn of the Renaissance*], Budapest, ELTE, 2008.
- HORVÁTH János – IMRE Samu, *Szabács viadala hitelességének kérdéséhez* [Remarques sur l'authenticité du Siège de Szabács], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956 (*A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai*, 92.)
- HORVÁTH Mária, « A Szabács viadala szövegéhez » [Remarques sur le texte du Siège de Szabács], in *MNy*, 60 (1964) 180–191.
- HORVÁTH Mária, « Ostrom szavunk történetéhez » [Sur l'histoire du mot *siège*], in *MNy*, 61 (1965) 28–33.
- HORVÁTH Mária, « A Szabács viadala vizsgálatának módszeréről » [De la méthode d'analyse du Siège de Szabács], in *MNy*, 62 (1966) 29–36.
- IMRE Samu, *A Szabács viadala* [Le siège de Szabács], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958.
- IMRE Samu, « Utószó egy vitához » [Épilogue pour un débat], in *MNy*, 59 (1963) 408–424.
- IMRE Samu, « Véghely Dezső és a Szabács viadala » [Dezső Véghely et Le siège de Szabács], in *MNy*, 61 (1965) 58–63.
- IMRE Samu, « Egy szokatlan hangátvetésről » [D'une métathèse insolite], in *MNy*, 62 (1966) 46–50.
- KÁROLY Sándor, « A Szabács viadala szöveggrammatikai jellemzői » [Les caractéristiques du Siège de Szabács du point de vue de la grammaire textuelle], in *MNy*, 82 (1987) 466–474.
- LÁZS Sándor, *Szabács viadala* [Le siège de Szabács], in *ÚMIL*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994, III, 1857.
- MOLNÁR József – SIMON Györgyi, *Magyar nyelvemlékek* [Textes hongrois anciens], Budapest, Tankönyvkiadó, 1975.
- MONFASANI, John, « A reneszánsz mint a középkor betetőző szakasza » [La Renaissance, considérée comme le sommet du Moyen Âge, article trad. par Dobozy Nóra], in *Helikon*, 55, 2009, 183–200.
- NYÍRI Antal, « A törlít igének és társainak vallomása a Szabács viadala eredetéről » [De l'origine du Siège de Szabács : le témoignage du verbe *törlít* (« préparer, composer »)], in *A magyar vers* [Le poème hongrois]. *Az I. Nemzetközi*

*Hungarológiai Kongresszus előadásai*, Budapest, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 1985, 39–46.

PICCARD Gerhard, *Wasserzeichen Waage*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1978.

SEBŐK Ferenc, « A „Szabács viadala”. Egy XV. századi verses krónika mint hadtörténeti forrás » [Le siège de Szabács. Une chronique en vers du XV<sup>e</sup> siècle, considérée comme une source d’histoire militaire], in *Hadtörténelmi Közlemények*, 122 (2009) 203–207.

VESZPRÉMY László, « Szabács ostroma (1475–1476) » [Le siège de Szabács (1475–1476)], in *Hadtörténelmi Közlemények*, 122 (2009) 36–61.

Iván HORVÁTH

Universität Eötvös Loránd de Budapest

Courriel : ivan@elte.hu

Gabriella TEGYEY

Universität de Debrecen

tegyey.gabriella@arts.unideb.hu



**Katalin Bódi**

## **Paradoxe sur *l'indifférent***

### **Un dialogue incontournable**

Toute œuvre d'art est soumise à l'épreuve du temps qui influe sur les conditions de sa réception. Spectateurs et lecteurs sont eux-mêmes mus par le changement. Ces deux constats nous incitent à ne pas nous enfermer dans un déterminisme par trop rigide qui confinerait l'exégèse à un cadre temporel immuable. Nous proposons, à rebours, d'opter pour une esthétique renouvelée afin de poser un regard à la fois plus englobant, plus nuancé et plus fin sur les œuvres d'art.

Dans cette perspective, les toiles d'Antoine Watteau (1684–1721) nous paraissent fournir un terrain d'étude approprié en ceci qu'elles illustrent parfaitement les fluctuations drastiques de popularité, résultant, au fil des époques, des entreprises de valorisation ou de dépréciation de la critique d'art. Si Diderot dédaigne l'œuvre de Watteau – qu'il trouve fallacieuse et superficielle – les poètes du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'inverse, semblent lui accorder davantage de crédit en lui prêtant des dimensions énigmatique, mélancolique et onirique. Comment interpréter un tel écart d'appréciation ? La terminologie esthétique propre aux deux époques semble suggérer quelques éléments d'explication. Si les canons de la beauté du XVIII<sup>e</sup> siècle se laissent résumer assez aisément (contours clairs, composition équilibrée, imitation de la nature), les postulats esthétiques de la période postromantique, eux, résistent davantage à la description. Ces derniers semblent en effet devoir se définir en creux ou en négatif, la valorisation de l'expression personnelle passant obligatoirement par le refus des genres et des styles traditionnels prônés par la poétique classique et les académies d'art. Que des auteurs comme Baudelaire, Verlaine et Nerval estiment que les toiles de Watteau permettent d'accéder à l'essentiel de l'existence en transcendant la réalité immédiate contraste de façon saisissante avec la perception de notre époque contemporaine qui assimile davantage cette œuvre à la représentation du monde des comédiens, aux effervescences du style rococo, voire à un certain sentiment d'étrangeté lié à l'exposition du processus de création. De quelles clés disposons-nous donc pour appréhender le choix des thèmes, la gamme de personnages, la valeur des couleurs ou encore les fonctions narratives potentielles de ses tableaux ? Et à qui se fier ? À Diderot – qui stigmatise Watteau – ou aux poètes du XIX<sup>e</sup>, qui, au gré de leur fantaisie, transposent leurs états d'âme personnels dans l'univers pictural de l'artiste ?

Question difficile qu'il conviendra de retourner avec prudence, en effectuant l'analyse croisée de thèses esthétiques apparemment contradictoires. Car c'est précisément dans la confrontation que les notions de mimesis et de mélancolie semblent s'éclairer dans le domaine pictural<sup>1</sup> ainsi que dans les apports théoriques de

---

<sup>1</sup> *Salons, Essais sur la peinture.*

Diderot sur le théâtre<sup>2</sup>. Sans nul doute, ce détour représente pour l'esthète une occasion unique d'instruire son regard en ne réduisant pas *L'indifférent* (c. 1717) à la représentation archétype du dandysme ou encore le *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) à une scène empreinte de sentimentalisme désuet. Ainsi, une réflexion aux limites sur la nature de l'interprétation, sur la portée de l'œuvre d'art, sur la nécessité d'une culture artistique de départ et sur les caractéristiques constitutives de l'être humain, semble s'imposer. Il nous apparaît désormais impossible, en effet, de contempler les peintures de Watteau sans nous remémorer les diatribes de Diderot, *Les Phares* de Baudelaire, les *Fêtes galantes* de Verlaine ou encore *Un voyage à Cythère* dans *Sylvie* de Nerval. Reste toutefois à déterminer, pour les besoins de notre étude, l'importance réelle que Watteau revêt aux yeux de ses illustres commentateurs.

## Diderot sur Watteau

En 1759, Melchior Grimm, alors rédacteur de la *Correspondance littéraire*, demande à son ami, Diderot, de rédiger des rapports sur les *Salons*, c'est-à-dire sur les expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ces récits marquent un jalon essentiel dans l'histoire de la critique d'art : Diderot fonde voire invente un nouveau genre scriptural et imprime sa griffe grâce à un style très personnel en couchant sur papier le récit des différents ressentis sensitifs, sensuels et sensoriels que lui procurent ses épisodes contemplatifs. Ses ekphrasis sont toujours vivaces, souvent polémiques, et illustrent par quels moyens, par quels termes et avec quelle rhétorique il est possible de traduire l'expérience visuelle dans le discours. Dans ses écrits sur les *Salons*, il construit en définitive la notion d'imitation de la nature et établit une hiérarchie des genres en rupture directe avec les préceptes de l'Académie. La première partie de ses *Essais sur la peinture* se focalise ainsi sur les dangers de l'imitation des grands maîtres : les tableaux copiés et l'étude de l'écorché – donc les pratiques de l'Académie – corrompent l'imagination des disciples<sup>3</sup>. La nature, authentique, correspond point pour point au monde réel, aux hommes et aux situations de la vie quotidienne que les artistes se doivent d'étudier<sup>4</sup>. Pour cette esthétique de l'imitation, les paysages et les peintures scéniques sont les genres les plus prisés. Or, la hiérarchie des genres établie par André Félibien pour les Conférences de l'Académie en 1668 ne leur attribue pas grand mérite<sup>5</sup>. En 1715, l'Académie intègre, en revanche, un nouveau

---

<sup>2</sup> Cf. *Paradoxe sur le comédien*, en particulier.

<sup>3</sup> « Cependant, la vérité de nature s'oublie, l'imagination se remplit d'actions, de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées, et elles en sortiront pour s'attacher sur la toile. Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui ; il ne pourra s'en distraire, et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser pour les chasser de sa tête. J'ai connu un jeune homme plein de goût qui, avant de jeter le moindre trait sur sa toile, se mettoit à genoux et disoit : Mon dieu, délivrez-moi du modèle. » Denis DIDEROT, *Mes pensées bizarres sur le dessin*, in *Essais sur la peinture*, Paris, Buisson, 1795, 8–9.

<sup>4</sup> « Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvois sur le chemin du Louvre, avec leurs portefeuilles sous le bras : Mes amis, combien y-a-t-il que vous dessinez-là ? deux ans ? Eh bien, c'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de manière. Allez-vous en aux Chartreux, et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. [...] Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. » *Ibid.*, 10.

<sup>5</sup> Voir André FÉLIBIEN, *Préface*, in *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668, consulté en ligne le 20 août 2014.

genre pictural particulièrement affecté par Antoine Watteau : les fêtes galantes. Diderot, pour sa part, ne se plie pas aux canons de son époque, se bornant peu ou prou à la mise en valeur de thèmes sublimes déjà perpétués par la tradition poétique aristotélicienne et horatienne. Pour lui, l'artiste doit être, avant toute autre chose, le garant de l'authenticité des passions dépeintes<sup>6</sup>.

A priori, les thèmes retenus par Watteau ne sont pas tellement étrangers à l'esthétique de Diderot : il brosse le plus souvent un cadre naturel (un parc, un champ) ou quotidien (l'intérieur d'un bâtiment) incluant une scène quotidienne (conversation, rencontre, etc.). Diderot méprise cependant la « fête galante » car ce genre constitue, selon lui, une supercherie inacceptable de par le choix de ses modèles (des comédiens) et l'idyllisme de ses scènes – scènes qu'il juge indignes d'intérêt et range dans la catégorie peu enviable des « mignardises »<sup>7</sup>. Selon lui, ce type de représentation dégouline d'affectation, se pare d'un maniérisme dénaturant et déshumanisant qui finit par vider les personnages<sup>8</sup> de toute substance, de toute authenticité.

### Watteau sur Diderot

La grâce, la politesse, la douceur des comédiens de Watteau seraient-elles tout de même en mesure de fournir une base tangible à la formalisation de critères propres à l'imitation ? Si les modèles des tableaux de Watteau sont effectivement des comédiens<sup>9</sup>, force est de constater que l'artiste théâtralise le problème de l'imitation. Ses peintures ne se contentent pas de mettre en scène les idylles langoureuses des acteurs. Elles permettent également de réfléchir à la signification de l'imitation, à ses difficultés et à ses techniques. *L'indifférent*<sup>10</sup>, toile dont la composition évoque, par certains aspects, celle de *Gilles* – autre toile célèbre, souvent rebaptisée *Pierrot* –,

---

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f33.image.langFR>

Voir encore Katalin KOVÁCS, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et ses prédécesseurs*, Szeged, JATEPress, 2003, 19–26.

<sup>6</sup> Voir Katalin KOVÁCS, *op. cit.*, 79–120.

<sup>7</sup> « Le talent imite la nature ; le goût en inspire le choix ; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise ; et je donnerais dix Watteau pour un Téniers. » Denis DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, in *Œuvres complètes de Diderot*, Volume III., éd. par J. Assézat, Paris, Garnier Frères, 1876, 75, consulté en ligne le 20 août 2014. <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-23399&M=tdm>

<sup>8</sup> « Une autre chose qui ne choque pas moins, ce sont les petits usages des peuples civilisés. La politesse, cette qualité si aimable, si douce, si estimable dans le monde, est maussade dans les arts d'imitation. Une femme ne peut plier les genoux, un homme ne peut déployer son bras, prendre son chapeau sur sa tête, et tirer un pied en arrière, que sur un écran. Je sais bien qu'on m'objectera les tableaux de Watteau ; mais je m'en moque et je persiste.

Ôtez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, celle de ses vêtements, ne voyez que la scène, et jugez. Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme. Je permettrai bien à un Persan de porter la main à son front et de s'incliner ; mais voyez le caractère de cet homme incliné ; voyez son respect, son adoration ; voyez la grandeur de sa draperie et de son mouvement. Quel est celui qui mérite un hommage si profond ? Est-ce son dieu ? est-ce son père ? » Denis DIDEROT, *Paragraphe sur la composition, où j'espère que j'en parlerai*, in *Essais sur la peinture*, *op. cit.*, 71–72.

<sup>9</sup> Voir par exemple *Les Comédiens italiens*, c. 1720, huile sur toile, 64 x 76 cm, National Gallery of Art, Washington ; *Les acteurs de la Comédie Française*, c. 1712, huile sur bois, 20 x 25 cm, Hermitage, Saint Petersburg ; *Gilles*, 1718–1720, huile sur toile, 184,5 x 149,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

<sup>10</sup> Antoine WATTEAU, *L'indifférent*, c. 1717, huile sur toile, 25 x 19 cm, Musée du Louvre, Paris.

notamment par un choix thématique : la représentation d'un personnage typique de la commedia dell'arte, en l'occurrence, un bouffon traditionnel « lunaire », entièrement vêtu de pièces vestimentaires d'un blanc intense irradiant littéralement les différentes parties du corps. Son costume typique ainsi que la présence de personnages secondaires de comédie à l'arrière-plan permettent à l'artiste de camper d'emblée un décor théâtral. Cependant, le centre de la toile, représentant vraisemblablement un parc, peut être interprété de diverses façons. Soit il s'agit d'un jardin à l'anglaise – ce que semblent étayer la variété et l'abondance de la végétation ainsi que la présence d'un buste enserré par une plante grimpante, décor très à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle – et dans ce cas, la présence de comédiens dépasse le cadre purement théâtral pour suggérer un questionnement dialectique portant sur le rapport entre l'identité de la personne et la mimésis impliquée par le jeu de l'acteur : le spectateur est, de la sorte, invité à percer l'humanité des personnages dissimulée derrière les masques et les costumes. Soit les personnages incarnés par les acteurs, leurs avatars vestimentaires, leur mimo-gestuelle ainsi que les rapports entre le réel et sa mise en scène, ne revêtent qu'une importance secondaire. La statue située à droite du tableau peut, en effet, prendre plusieurs significations : elle peut symboliser la notoriété d'un comédien, l'importance du théâtre pour l'époque en question, ou encore servir d'allégorie illustrant la relation dynamique à l'œuvre entre l'esthète et l'objet de sa contemplation. L'on pourrait également deviner sous ses traits une allusion à Dionysos, référant alors à une opposition dialectique entre l'univers festif dépeint et l'impression de tristesse énigmatique émanant de la toile.

L'étude de *L'indifférent* gagnera à s'inspirer de l'analyse des autres tableaux de Watteau portant sur la thématique du théâtre. *L'indifférent* est le portrait d'un jeune élégant habillé au dernier cri. Son interprétation se complique néanmoins dès lors qu'il s'agit de mettre en corrélation la thématique du théâtre avec le titre que lui a donné l'artiste. Cette toile représente vraisemblablement un jeune aristocrate quoique ce dernier adopte de façon ambiguë la position de la *crux scenica*, l'une des positions de base du théâtre classique. Cette position implique traditionnellement que les pieds forment un angle de quatre-vingt-dix degrés, assurant ainsi la stabilité du corps sur scène, une certaine liberté de mouvement aux mains et au tronc, et facilitant par là-même l'expression des sentiments requis pour le rôle attribué<sup>11</sup>. Elle confère aussi au corps humain une posture empli de dignité : le corps devient ainsi la métaphore de l'homme triomphant. La *crux scenica* peut donc mettre en scène une beauté, une dignité qui va au-delà de la simple pose théâtrale : elle personnifie, en quelque sorte, les références anthropologiques des Lumières.

Dans *L'indifférent*, la *crux scenica* met en évidence la grâce corporelle ainsi qu'un travail de composition bien structuré et bien calculé. La croix formée par les pieds résulte de la tension des muscles qui laissent deviner, de front comme de profil, la forme des deux membres inférieurs. Le tronc, plié, amplifie le caractère composite du corps. Cette position n'est pas sans évoquer la pose antique des statues grecques et romaines où le corps est représenté en position verticale, dans son intégrité. En sculpture, le *contrapposto* apparaît dès l'époque classique de la Grèce antique (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.) puis connaîtra un regain d'intérêt auprès des artistes romains, puis, des siècles plus tard, de ceux de la Renaissance. Cette pose reflète un mélange de

---

<sup>11</sup> Karen JÜRS-MUNBY, « Hanswurst and Herr Ich : Subjection and Abjection in the Enlightenment Censorship of the Comic Figure », in *New Theatre Quarterly*, 23 (2), 2007, 129.

dynamisme et de tranquillité et incarne la fraction de temps transitoire précédant le mouvement, ce *moment* où l'une des deux jambes porte l'intégralité du poids du corps tandis que l'autre jambe demeure libre et légèrement fléchie. La hanche prolongeant la jambe porteuse s'arrondit dès lors, mettant en exergue les contours esthétiques de la musculature corporelle. Il convient de souligner que le contrapposto ne met pas en scène un corps d'origine divine mais bien celui d'un homme authentique, produit de la culture, produit de l'homme par et pour lui-même ; l'art, en ces circonstances, permet à l'homme de mettre en scène sa propre noblesse intellectuelle. C'est bien le même contrapposto qui apparaît dans le théâtre classique et se fraie un chemin auprès des acteurs, car ce dernier présente l'avantage d'amplifier les caractéristiques et la beauté du corps sur scène. En outre, la verticalité du corps facilite l'élocution et la prise de parole.

Mais revenons au tableau en question. Le personnage représente, par son attitude, un condensé de traditions héritées des beaux-arts et du théâtre. Son habit diffère toutefois du costume de comédien que l'on retrouve chez *Gilles* : il dessine la musculature et magnifie la posture du corps. *L'indifférent* n'est pas nu, naturellement, mais la couleur bisque ou cuisse de nymphe de ses guêtres pourrait constituer une allusion discrète au nu en tant que genre artistique. Les bras ouverts renforcent à la fois la théâtralité du rituel d'invitation à la danse et la géométrie du corps. Les éléments situés au centre de la toile ne sont pas aussi évidents que dans *Gilles*. Les effets de brume ou de flou qui enveloppent la nature semble revêtir une importance particulière : le personnage trop maniéré, trop élégant contraste avec la nature évanescence située à l'arrière-plan.

Le titre de la toile – paradoxal, s'il en est – semble contrarier la tâche du spectateur, à première vue. Il nous semble cependant en mesure de s'éclairer grâce à la théorie dramaturgique développée par Diderot. L'adjectif « indifférent », dans le cadre de la contemplation esthétique, prend usuellement une tonalité dépréciative : le spectateur, qu'un tableau soit figuratif ou narratif, se met généralement en quête d'indices pour comprendre les intentions et le sens de l'œuvre qu'il analyse. L'indifférence du personnage exprimerait de la sorte un refus, un désintérêt, susceptible de dérouter le spectateur. Cette absence alléguée de sentiment entre en totale contradiction avec la grâce du personnage et son invitation galante à danser qui semble s'adresser au spectateur. Comment traiter cette absence apparente de cohérence ? Nous sommes personnellement convaincue qu'il est impossible de comprendre le paradoxe susmentionné sans une connaissance préalable des apports théoriques de Diderot sur le théâtre.

La relation entre les arts et leur hiérarchisation devient une question fondamentale dès les premiers frémissements de la Renaissance. Les théoriciens s'efforcent alors de circonscrire les similarités et les différences notables entre les différents genres artistiques en s'appuyant sur une terminologie directement empruntée à la poétique et à la rhétorique antique. Il n'est donc pas surprenant que Diderot, en continuité avec ses prédécesseurs, insiste également dans ses écrits dramaturgiques sur les critères de filiation artistique en dressant un parallèle entre la scène théâtrale et l'art pictural. L'idée horatienne de *l'ut pictura pœsis* et son importance grandissante pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle dénote un besoin croissant de précision terminologique de la part des théoriciens. Il ne s'agit pas d'un besoin exclusif lié à l'émergence récente de sciences spécifiques mais également d'un besoin propre à l'individu dont le rôle se trouve exacerbé par le développement de la critique artistique – jeune discipline impulsée par

Diderot, se focalisant sur la personnalisation des ressentis lors de l'acte de contemplation. Pour caractériser le théâtre, Diderot a souvent recours au lexique de la peinture servant d'assise à l'élaboration de la métaphore visuelle.

« Le théâtre est un tableau ; mais c'est un tableau mouvant »<sup>12</sup>. C'est par cette citation que Katalin Kovács introduit son étude comparative sur la relation entre le théâtre et la peinture chez Diderot avant d'étendre son champ d'investigation à l'ensemble des œuvres dramaturgiques du philosophe des Lumières : ses efforts ont pour visée ultime de convaincre le lecteur de la prégnance de cette thématique dans le cadre de la critique d'art<sup>13</sup>. Stéphane Lojkine examine, pour sa part, le réseau de relations qu'entretiennent la peinture et le théâtre, en particulier dans le *Paradoxe sur le comédien*, afin de montrer comment Diderot met en parallèle ces deux arts par l'étude de leurs techniques d'expression et de leur capacité de condensation<sup>14</sup>.

Dans le cadre de notre étude, les techniques d'imitation du comédien et les modes de réception du spectateur nous semblent plus particulièrement pertinentes pour tenter de décrypter *L'indifférent* de Watteau. Dans le dialogue du *Paradoxe sur le comédien*, l'imitation apparaît comme une technique que le comédien doit s'approprier impérativement car, en termes d'authenticité, le seul recours à la sensibilité peut présenter des résultats aléatoires. C'est pourquoi son jeu doit être guidé par la technique :

– Nulle sensibilité ? – Nulle. [...] Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait<sup>15</sup>.

Lors de sa performance théâtrale, le comédien applique un savoir technique élaboré ; cependant l'effet de cette technique sur le spectateur est, disons, authentique, car le comédien parfait son imitation. À ce titre, les larmes, par exemple, sont

---

<sup>12</sup> Il s'agit d'une citation de Diderot dans sa lettre à Madame Riccoboni.

<sup>13</sup> Katalin KOVÁCS, *op. cit.*, 66–78. Dans ce chapitre particulier de sa monographie, elle recense également les références à la passion dans la théorie dramatique de Diderot. Elle se concentre avant tout sur les potentialités expressives des œuvres d'art qui se distinguent avant tout par leurs spécificités propres à leurs modalités d'exécution.

<sup>14</sup> Stéphane LOJKINE, « Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le comédien* », in *Études sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien*, *Cahier Textuel* 11, 1992, 87–99.

<sup>15</sup> Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1895, 18–19. Les pratiques concrètes d'imitation du comédien sont détaillées dans ce passage : « Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront ; attendez-les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt ni plus tard. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. » *Ibid.*, 26–27.

instrumentalisées par l'acteur dans le but de susciter une émotion authentique chez le spectateur :

À la première représentation d'*Inès de Castro*, à l'endroit où les enfants paraissent, le parterre se mit à rire ; la Duclos, qui faisait Inès, indignée, dit au parterre :

– Ris donc, sot parterre, au plus bel endroit de la pièce.

Le parterre l'entendit, se contint ; l'actrice reprit son rôle, et ses larmes et celles du spectateur coulèrent. Quoi donc ! est-ce qu'on passe et repasse ainsi d'un sentiment profond à un sentiment profond, de la douleur à l'indignation, de l'indignation à la douleur ? Je ne le conçois pas ; mais ce que je conçois très bien, c'est que l'indignation de la Duclos était réelle et sa douleur simulée<sup>16</sup>.

Les larmes constituent également un procédé rhétorique dans le raisonnement du dialogue : il est possible de percevoir une ironie grave dans les comparaisons qui illustrent la différence entre les larmes du comédien et celles de l'homme sensible. Le point de départ de l'argumentation est clair et ouvre, en outre, un débat anthropologique typique de l'époque des Lumières : le cerveau et le cœur correspondraient aux deux pôles opposés de la raison et de la sensibilité. Toutefois, dans l'ouvrage de Diderot, les comparaisons deviennent vite frivoles voire satiriques :

Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras<sup>17</sup>.

Gardons en mémoire que c'est précisément le spectateur qui, ignorant tout des ficelles du métier d'acteur, se prend – malgré lui et bien volontairement – au piège de l'illusion théâtrale. Dans certains passages, les comparaisons de Diderot ne manquent pas de mordant et dévoilent ironiquement la crédulité du spectateur qui, incapable de distinguer les artifices des acteurs, s'enlise dans la spirale de ses sentiments.

En partant de ces quelques considérations dramaturgiques, *L'indifférent* de Watteau nous semble donc pouvoir être interprété comme suit : tandis que le spectateur s'attendrit en contemplant le portrait d'un jeune homme empli de grâce, le personnage – un parfait comédien – se contente de jouer le rôle qui lui a été attribué : imiter un homme séduisant. Le titre du tableau expliquerait ainsi que, la fin justifiant les moyens, l'acteur doit toujours rester indifférent, c'est-à-dire préserver une distance optimale entre lui et son personnage : son sourire quasiment imperceptible, véritable miroir tendu au spectateur, perd soudain son attrait immédiat pour révéler bien vite les traits de la mascarade. La prise de conscience du spectateur s'avère cruelle et peu réjouissante : le spectateur ne comprend que trop tard – et trop bien – à quel point il a pu se montrer naïf et esclave de ses propres sentiments.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 58–59.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 28.

## Nerval sur Watteau

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle reconnaît dans l'univers pictural de Watteau une atmosphère impressionniste, notamment par l'utilisation extensive de couleurs pâles et de contours brumeux. Suite à l'essai des frères Goncourt en 1856<sup>18</sup>, la mélancolie et l'onirisme sont même considérés comme les caractéristiques fondamentales de son art. Mais c'est avant tout son influence sur la littérature qui, même de nos jours, retient l'attention. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous mentionnerons en particulier les poèmes de Baudelaire (*Les Phares*, 1857) et de Verlaine (*Fêtes galantes*, 1869), poèmes qui posent également le problème de la transformation de l'image en discours et abordent des questions relatives à l'ekphrasis. Pour reprendre notre question initiale, à savoir, comment le théâtre et les apports théoriques de Diderot sur le théâtre peuvent nous aider à interpréter les peintures de Watteau, nous nous voyons également contraints de relire Nerval, et plus précisément, l'un des chapitres de son roman *Sylvie* (1853) : nommément, *Un voyage à Cythère*.

Ce chapitre, serti de références littéraires, historiques, théologiques, philosophiques et culturelles, permet au narrateur de fuir la réalité et le temps présent. Le lecteur rencontre les personnages du roman devant un théâtre et les quitte à la fin d'une conversation portant sur *Werther* de Goethe – et entre ces deux termes, il se trouve confronté à une myriade d'emblèmes de la culture européenne proposant eux-mêmes l'accès à des mondes alternatifs. La peinture de Watteau (*Pèlerinage à l'île de Cythère*<sup>19</sup>) dépeint également ces velléités d'évasion, mais, dans la perspective de l'artiste, le ressort théâtral prédomine – aux côtés de l'imagination, bien sûr. Le narrateur-personnage décrit les circonstances de ce jeu d'imitation :

La traversée du lac avait été imaginée peut-être pour rappeler le *Voyage à Cythère* de Watteau. Nos costumes modernes dérangeaient seuls l'illusion. L'immense bouquet de la fête, enlevé du char qui le portait, avait été placé sur une grande barque ; le cortège des jeunes filles vêtues de blanc qui l'accompagnent selon l'usage avait pris place sur les bancs, et cette gracieuse *théorie* renouvelée des jours antiques se reflétait dans les eaux calmes de l'étang qui la séparait du bord de l'île si vermeil aux rayons du soir avec ses halliers d'épine, sa colonnade et ses clairs feuillages. Toutes les barques abordèrent en peu de temps. La corbeille portée en cérémonie occupa le centre de la table, et chacun prit place, les plus favorisés auprès des jeunes filles : il suffisait pour cela d'être connu de leurs parents. [...] Tout me favorisait d'ailleurs, l'amitié de son frère, l'impression charmante de cette fête, l'heure du soir et le lieu même où, par une fantaisie pleine de goût, on avait reproduit une image des galantes solennités d'autrefois. Tant que nous pouvions, nous échappions à la danse pour causer de nos souvenirs d'enfance et pour admirer en rêvant à deux les reflets du ciel sur les ombrages et sur les eaux. Il fallut que le frère de Sylvie nous arrachât à cette contemplation en disant qu'il était temps de retourner au village assez éloigné qu'habitaient ses parents<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Edmond et Jules de GONCOURT, *Art et artistes*, textes réunis, annotés et présentés par J.-P. Bouillon, Paris, Hermann, 1997, 75. L'étude de Katalin Bartha-Kovács cherche les causes de cette interprétation typique du XIX<sup>e</sup> siècle qui ne repose sur aucun fondement à l'époque de Watteau. Cf. Katalin BARTHA-KOVÁCS, *Watteau, artiste mélancolique et étranger à son temps ?* Consulté en ligne le 22 août 2014.

[https://www.academia.edu/3622087/\\_Watteau\\_artiste\\_melancolique\\_et\\_etranger\\_a\\_son\\_temps\\_](https://www.academia.edu/3622087/_Watteau_artiste_melancolique_et_etranger_a_son_temps_)

<sup>19</sup> 1717, huile sur toile, 129 x 194 cm, Musée du Louvre, Paris.

<sup>20</sup> Gérard de NERVAL, *Sylvie*, Paris, Librairie illustrée, 1892, 13, 15.

Dans la scène de la fête, à la composition toute picturale, les jeunes deviennent les acteurs d'une comédie qui ne dure qu'une nuit : chacun devient amoureux (sérieusement ou pas) de son partenaire de jeu. Les éléments de ce tableau sont en mouvement : la barque atteint une île dissimulée par les nuages. Les couples de personnages embarquent pour quitter le quotidien de leur environnement. Mais, c'est un lieu allégorique et surtout fictionnel qui les attend : l'île de Cythère. Le spectateur n'entrevoit que le moment du départ, non dépourvu d'angoisse : l'amour s'accomplira et le mystère du désir s'évanouira. La mise en scène picturale prend la forme d'un jeu paradoxal : les personnages de sexe masculin et féminin donnent corps au moment fixé sur la toile ; toutefois, cet événement imite un bonheur insouciant, sans responsabilité et sans temporalité apparente. Soulignons que l'imitation en tant qu'activité dramaturgique peut servir de base à une étude anthropologique de l'œuvre de Diderot et, in extenso, à l'exploration de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle – esthétique cristallisée plus tard dans le roman de Nerval, pour qui l'imitation constitue avant tout la seule chance d'accéder au bonheur, dans un monde imaginaire. Quoi qu'il en soit, le théâtre ouvre une perspective originale au narrateur-personnage de *Sylvie* : son plan de réalité est en effet différent de celui du lecteur en particulier, et de l'homme en général. Le personnage est amoureux d'une actrice qu'il assimile imaginativement à un personnage angélique car celle-ci lui rappelle son ancienne amie d'enfance. Mais l'actrice, bien qu'elle soit amenée, par la suite, à devenir sa maîtresse, ne peut épouser parfaitement les traits de la femme idéale, et surtout, entretenir l'illusion suscitée par le personnage principal. Dans ce roman, l'imitation, le jeu, la mise en scène de l'imaginaire sont de vaines tentatives de plonger dans l'oubli, car, malgré leur virtualité apparente, elles n'ont de cesse de rappeler à l'homme la perte irrémédiable d'un bonheur à jamais révolu. Paradoxal état de lucidité que celui qui consiste, malgré tout, à prendre le jeu théâtral au sérieux<sup>21</sup> et à vivre dans l'intensité de ces moments un bonheur où la durée paraît s'estomper...

### **Jeu sérieux**

Dans *Sylvie*, la prise de conscience du réel – qui, naturellement, engendre la destruction totale et irréversible des illusions vers la fin du roman – présente une analogie troublante avec l'indifférence du comédien telle que décrite par Diderot. Les relations que semblent tisser la peinture de Watteau, le *Paradoxe sur le comédien* et l'esthétique picturale de Diderot ainsi que le roman de Nerval semblent bien en mesure d'aplanir le temps linéaire, comme pour l'abolir, laissant deviner tout un réseau alternatif de correspondances, de va-et-vient potentiels, de passerelles possibles entre les arts. Le spectateur ne doit jamais se montrer insensible ou indifférent à leurs interactions potentielles. Initié, il doit se donner pour devoir, en revanche, de prêter l'oreille à leur dialogue incessant.

---

<sup>21</sup> Par exemple, lorsque Sylvie et le personnage principal revêtent le costume de mariage de la tante de la fille.

## BIBLIOGRAPHIE

- DIDEROT Denis, *Mes pensées bizarres sur le dessin*, in *Essais sur la peinture*, Paris, Buisson, 1795.
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1895.
- DIDEROT Denis, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, in *Œuvres complètes de Diderot*, Volume III., éd. par J. Assézat, Paris, Garnier Frères, 1876. <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-23399&M=tdm>
- FÉLIBIEN André, *Préface*, in *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f33.image.langFR>
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Art et artistes*, textes réunis, annotés et présentés par J.-P. Bouillon, Paris, Hermann, 1997.
- JÜRS-MUNBY Karen, « Hanswurst and Herr Ich : Subjection and Abjection in the Enlightenment Censorship of the Comic Figure », in *New Theatre Quarterly*, 23 (2), 2007.
- KOVÁCS Katalin, *L'expression des passions dans la pensée picturale de Diderot et ses prédécesseurs*, Szeged, JATEPress, 2003.
- LOJKINE Stéphane, « Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le comédien* », in *Études sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien*, *Cahier Textuel* 11, 1992, 87–99.
- NERVAL Gérard de, *Sylvie*, Paris, Librairie illustrée, 1892.

Katalin BÓDI

Université de Debrecen

Courriel : [bodi.katalin@arts.unideb.hu](mailto:bodi.katalin@arts.unideb.hu)

Anikó Ádám

## Le Moyen Âge revisité – Hommage à Katalin Halász

La nouvelle esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle soutient dans les beaux arts le même système qu'en littérature, et proclame le christianisme comme étant la source du génie des Modernes ; les écrivains de cette école caractérisent aussi ce qui, dans l'architecture gothique, s'accorde avec les sentiments religieux des chrétiens. Il n'en résulte pas que les Modernes doivent construire des églises gothiques : ni l'art ni la nature ne se répètent. La seule chose qui importe, c'est de détruire le mépris que l'on a voulu jeter sur toutes les conceptions du Moyen Âge.

Le renouveau est déclenché, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, par l'apologie de Chateaubriand : *Le Génie du christianisme*. Nous mettrons en vis-à-vis la méthode scolastique et celle de Chateaubriand, ainsi que l'architecture gothique et les considérations que cette architecture inspire à l'auteur du *Génie du christianisme*. Pour le poète romantique, la résurrection des ruines des monuments médiévaux n'est pas un simple décor stylistique mais représente un point de départ pour saisir l'identité d'une nouvelle génération après la Révolution.

Le Moyen Âge est ranimé par la mémoire contemplative qui établit le parallèle entre la nature et la décoration des édifices gothiques. La vision organique du jeune auteur du *Génie* représente la cathédrale comme un être naturel et vivant.

Selon Philippe Hamon, « on définit souvent le XIX<sup>e</sup> siècle comme le siècle de l'histoire, une histoire monumentale et patrimoniale à instaurer »<sup>1</sup>. L'architecture va y devenir une sorte d'obsession. Philippe Hamon souligne le rôle primordial de l'architecture au XIX<sup>e</sup> siècle puis met l'accent sur la vision du monde réaliste et objective qui prévaut, selon lui, dans la littérature de la deuxième moitié de ce siècle.

Architecture et réalisme sont liés : l'exposition (architecturale et littéraire à la fois) n'est pas sans évoquer une sorte de point de vue encyclopédique du monde (exposer les connaissances et les objets étiquetés). Cette manie qu'avait la littérature de ce temps de vouloir tout montrer et tout dire ressemble beaucoup à l'optimisme épistémologique du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec cette différence que les Lumières avaient la conviction que le monde peut être connu, tandis que la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'inquiète du caractère fragmentaire de toute connaissance :

L'exposition comme phénomène architectural, comme engouement collectif et comme moment descriptif particulier dans les textes, est donc ambiguë elle est à la fois le lieu (architectural et rhétorique) d'une rationalité, mais aussi d'un éclectisme, à la fois d'un bric-à-brac et d'une organisation<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Philippe HAMON, *Expositions, Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1989, 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 15.

Par analogie, nous pouvons examiner un changement de point de vue, non seulement entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais à l'intérieur de ce dernier même. Le poète romantique, par un mouvement de son for intérieur vers l'extérieur, cherche à s'identifier avec la nature : ce mouvement, d'une manière paradoxale, reste tout de même passif parce que contemplatif.

La transformation de la démarche créatrice romantique de la contemplation (début du XIX<sup>e</sup> siècle) en exposition (littérature de la fin du siècle) – démarche descriptive du milieu tout d'abord urbain et qui prend en considération surtout le regard du spectateur-lecteur –, nous pousse à examiner par quels biais et déviations le romantisme s'approprie l'architecture gothique et comment la réflexion contemplative romantique au début du XIX<sup>e</sup> siècle français modifie à la fois le principe scolastique de la manifestation divine et l'ordre gothique qui se fonde sur une orientation verticale de la lumière, du haut vers le bas. C'est dire que le principe de la manifestation de la théologie, exprimé à travers l'édification des cathédrales gothiques, subit une transformation au XIX<sup>e</sup> siècle et devient le principe romantique de la contemplation.

Si nous laissons de côté les considérations générales du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'architecture et si nous examinons la fonction et l'interprétation de l'architecture gothique tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, un autre rapport se révèle à nous.

Au début, l'ordre gothique et les cathédrales gothiques représentent aux yeux des auteurs romantiques la grandeur du passé idéalisé et une possibilité heureuse d'arrêter le cours du temps, tandis que, à la fin du siècle, dans les écrits décadents, le gothique évoque la douloureuse prise de conscience de la mort des édifices gothiques ainsi qu'« une forme de beauté de l'art aux prises avec la mort »<sup>3</sup>. La méthode comparée nous offre la possibilité de saisir une chaîne de significations dans certaines œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis celles de Chateaubriand jusqu'à celles de Proust.

Ce qui assure la contiguïté de ces textes, c'est la présence métaphorique de la cathédrale gothique ainsi que ses modalités d'existence, sa syntaxe et sa distribution dans les textes qui marquent les moments privilégiés de la métamorphose de l'esthétique romantique.

Nous confirmons les propos de Georges Gusdorf :

L'essence du romantisme s'est formée au cours d'un dialogue avec l'Antiquité et le Moyen Âge, où les écrivains et les théoriciens ont cherché les éléments de leur conscience de soi, dans le style de la rupture<sup>4</sup>.

Un des caractères les plus importants des stratégies de réception au XIX<sup>e</sup> siècle est le rapport métonymique (relations spatio-temporelles et d'identification) qui s'instaure entre le milieu récepteur et l'objet reçu. Ce rapport est encore plus sensible lorsque l'on vise à trouver la raison d'être de la symbolique des cathédrales à cette époque. Les romantiques (et même la postérité en général) ne parlent pas de constructions architecturales ou d'églises particulières mais de la cathédrale, de la construction idéale donc de l'idée de l'architecture. On touche ici au rapport métonymique (particulier / général) qui existe entre la cathédrale médiévale et sa conception romantique.

---

<sup>3</sup> Joëlle PRUNGNAUD, « L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin de siècle », in *Cahiers de Recherches Médiévales*, 2. 1996.

<sup>4</sup> Georges GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, Paris Payot, 1982, 19.

La cathédrale apparaît alors comme le paradigme général d'une époque entière ; ses constituants concrets (nefs, chœur) et abstraits (Dieu, lumière) peuvent être interprétés à plusieurs niveaux : épistémologique, esthétique, et poétique.

L'étude du symbole-cathédrale nous permet aussi de rapprocher deux formes d'expression artistique – la littérature et l'architecture – et de comprendre leur rapport.

Historiquement, les relations entre la littérature et l'architecture, c'est-à-dire les convergences et les divergences entre l'art gothique et l'art romantique, reflètent une conception hiérarchisée et en même temps une idée synthétique du monde. Au Moyen Âge, la cathédrale avait un rôle social et fonctionnel ; chez les romantiques, elle incarne une valeur purement esthétique. Il est notoire que si les maîtres du style gothique ont également réalisé leurs intentions esthétiques et individuelles, l'iconographie dogmatique n'en a pas moins déterminé leurs créations.

Pour bien comprendre l'œuvre de Chateaubriand et pour pouvoir cerner le genre du *Génie*, presque indéterminable mais cependant influencé profondément par la méthode scolastique, il importe d'examiner comment cette architecture et cette pensée sont remodelées dans le texte français.

Ernst Cassirer, tout en parlant de l'espace et de ses expressions, souligne l'importance de l'intuition spatiale dans la perception du monde :

C'est avant tout avec l'intuition spatiale de l'espace que se manifeste cette interpénétration permanente de l'expression sensible et de l'expression spirituelle. Cette intervention décisive de la représentation spatiale apparaît en effet avec le plus de netteté précisément dans les expressions les plus générales que le langage fabrique pour désigner les processus spirituels<sup>5</sup>.

Le style gothique se base justement sur cette intuition, sur cette interpénétration du sensible et du spirituel. Dans le style gothique, les connaissances restent loin de la nature réelle<sup>6</sup>. Cela s'exprime dans les grands systèmes scolastiques. La différence entre l'art roman et l'art gothique, c'est que l'ordre roman voit les choses par la lumière de la nature sans vouloir connaître la source de la lumière. L'ordre gothique, quant à lui, commence à s'intéresser à la source sans changer son point de vue.

Bien sûr, l'idée de la transcendance continue à déterminer la pensée gothique. Mais il n'y a plus pour celle-ci aucune possibilité d'expliquer en même temps l'esprit (la lumière) et la matière (la source matérielle de la lumière) d'une façon unique. Ainsi, c'est le phénomène concret qui glisse vers la transcendance. La négation des choses réelles, tellement abstraite jusqu'ici qu'elle n'avait même pas touché la réalité, se projette maintenant d'une manière rationaliste, par l'exigence de tout expliquer, sur les formes visibles elles-mêmes.

L'explication scolastique des phénomènes part toujours d'une prémisse injustifiable par la raison et construit un système sévèrement rationaliste dont la vérité est incontestable si l'on accepte sans aucun doute la vérité des prémisses.

---

<sup>5</sup> Ernst CASSIRER, *La Philosophie des formes symboliques*, I., Paris, Les Éditions de minuit, 1972, 152.

<sup>6</sup> Dans nos réflexions suivantes, nous adoptons la conception d'Ervin PANOFSKY (*Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Les Editions de minuit, 1967) selon laquelle le parallèle entre l'architecture gothique et la pensée scolastique ne serait pas forcé, au contraire, c'est un rapport direct et naturel.

Dans l'architecture gothique, l'aménagement de l'espace s'inspire directement de la réflexion scolastique. La prémisse en architecture, c'est le désir de vivre la transcendance. Dans l'espace arrangé par la raison, l'ordre gothique devient une expérience réellement vécue. L'ordre gothique n'utilise pas la métaphore, il n'utilise pas non plus des procédés magiques mais il remanie les conditions de la perception pour que l'illusion de la réalité, par la force de l'expérience vécue, devienne concevable par la raison. Le moyen le plus efficace pour atteindre ce but est la partition de l'espace.

La cathédrale gothique projette sur la terre les choses célestes. Dans la cathédrale gothique, ce n'est plus l'homme qui, influencé par le milieu, devient croyant et enthousiaste mais c'est l'espace lui-même qui devient supérieur par la verticalité des conditions optiques. Pour l'église romane, il était suffisant de le comprendre, pour l'église gothique il faut également le sentir.

Outre la verticalité et la structure transparente, il faut encore mentionner un troisième élément constitutif de la vision gothique du monde : la lumière, la lumière colorée qui modifie la vision de l'espace. C'est la lumière mystique néoplatoniste que le gothique reconnaît comme l'essence de la beauté des choses. Dans le style gothique, la lumière ne fait plus partie de la surface mais appartient à l'espace même.

La doctrine sacrée, dit Saint Thomas, se sert aussi de la raison humaine non pour prouver la foi mais pour rendre clair (*manifestare*) tout ce qui est avancé dans cette doctrine<sup>7</sup>.

Cela signifie que la raison humaine ne peut pas fournir une preuve directe des articles de la foi, mais qu'elle peut les élucider ou les clarifier.

La manifestation comme élucidation est ce que l'on pourrait appeler le premier principe régulateur de la scolastique primitive et classique. De là, le schématisme et le formalisme avec des impératifs d'organisation conformément à un système de parties et de parties homologues, de distinction et de nécessité déductive. Ce type d'articulation systématique était inconnu jusqu'à ce que la scolastique émerge. C'est seulement dans la première moitié du Moyen Âge que l'on divise les livres en chapitres numérotés ; dans la scolastique, cette logique fondera tout le système de subordination.

C'est dans l'architecture que le principe de clarification a le plus complètement triomphé. De même que la scolastique classique est dominée par le principe de *manifestatio*, l'architecture gothique classique est dominée par ce que l'on peut appeler le principe de transparence.

L'œuvre de Chateaubriand, le *Génie du christianisme*, est fidèle aux traditions scolastiques, elle se construit selon des parties, des livres et enfin des chapitres. Les unités sont homologues, de la même manière que la pensée incarnée dans l'église gothique sur l'omnipotence du Génie chrétien ne constitue qu'une partie de la méthode scolastique : « Chaque chose doit être mise en son lieu<sup>8</sup> » – écrit l'auteur parlant de l'architecture gothique.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, 90.

<sup>8</sup> *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978, III. I. VII., 800. (Toutes les citations de la présente étude sont tirées de cette même édition.)

Chateaubriand perpétue la structure scolastique dans son livre pour prouver la présence du Génie chrétien dans le monde. Avec ce système de présentation, il renforce le caractère apologétique de son ouvrage qui est régi par une double intention : propagande et poétique. À lire le *Génie*, nous comprenons que c'est l'intention poétique qui s'impose. Dans cette poétique, le christianisme de Chateaubriand place au centre du système théologique le double visage de l'homme.

Concernant sa méthode, l'auteur lui-même exprime son incertitude dans une lettre (10 juillet 1797) :

Il me serait impossible de vous donner une idée exacte de ce livre [...]. J'ai fait tous mes efforts pour en bannir le ton polémique ou théologique et pour en rendre la lecture aussi agréable que celle d'un roman. Ce qui est certain, c'est que j'ai mis tout ce que je puis avoir dans le cœur et dans l'esprit<sup>9</sup>.

Même si, par la forme, le *Génie* évoque la construction scolastique, dans son argumentation Chateaubriand renonce à une dialectique scolastique descendante qui ne prouve rien, puisqu'elle présuppose ce qui est en question. Il utilise donc une dialectique ascendante, puisqu'elle part de ce qui tombe sous les sens, qu'elle n'approche point de Dieu par les voies de la raison pure, ni par l'effet d'une lumière surnaturelle, mais qu'elle suit les chemins de l'expérience.

Le poète romantique ne part pas de Dieu, il n'arrive pas à lui non plus mais il montre combien il est souhaitable dans l'expérience de chacun. Il ne s'agit donc pas de convaincre mais de séduire son lecteur.

En livrant ses exposés sur les grandes époques de l'architecture, Chateaubriand parle en général de l'architecture gothique et suit une réflexion plus esthétique qu'apologétique, plus morale que théologique :

On ne pouvait entrer dans une église gothique sans éprouver une sorte de frissonnement et un sentiment vague de la divinité. On se trouvait tout à coup reporté à ces temps où les cénobites, après avoir médité dans les bois de leurs monastères, se venaient prosterner à l'autel et chanter les louanges du Seigneur<sup>10</sup>.

La dialectique ascendante de son raisonnement se complète d'une présentation poétique régie par une philosophie panthéiste. Dans le *Génie*, tout nous parle de l'homme et de ses rapports avec la nature.

Chez Chateaubriand toujours, l'esthétique des ruines met en scène le double jeu du naturel et de l'artificiel ; les monuments gothiques, dont les formes architecturales servent de base poétique et métaphorique à la représentation des paysages, deviennent des beautés naturelles et sublimes, lesquelles s'ouvrent vers l'infini extérieur. Le contemplateur identifie ainsi le bâtiment et le paysage naturel.

---

<sup>9</sup> Cité par Pierre REBOUL dans l'*Introduction* de l'édition du *Génie du christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 16.

<sup>10</sup> *Génie, op. cit.*, III. I. VIII., 801.

Quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que les débris isolés, entre lesquels l'œil découvre du haut et au loin des astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts. Alors, par un jeu de l'optique, l'horizon recule et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de la terre<sup>11</sup>.

La vue se tourne de l'intérieur vers l'extérieur et relie le ciel et la terre.

Pour l'histoire de l'art, la cathédrale gothique est la réalisation de la beauté artistique désintéressée, une œuvre manifestant les règles du processus créateur. Par sa perfection, elle représente et exprime à la fois la force créatrice divine. Dans l'esthétique des ruines, la forme de l'église gothique, création par définition artificielle, devient une beauté naturelle et sublime. La ruine, objet privilégié de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle – elle symbolise la décomposition (à l'opposée de l'architecture exprimant la composition), la mort, la finitude de toute création humaine – invite le contemplateur à compléter le fragment et devient ainsi un véritable élément naturel. La citation qui suit n'est pas simplement une illustration de l'esthétique des ruines, nous pouvons également y voir à l'œuvre la méthode de Chateaubriand. L'auteur part toujours d'une évidence sensitive, psychologique et morale.

Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. [...] Ainsi les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de la nature ; quand elles sont placées dans un tableau, en vain on cherche à porter les yeux autre part : ils reviennent toujours à s'attacher sur elles. Et pourquoi les ouvrages des hommes ne passeraient-ils pas, quand le soleil qui les éclaire doit lui même tomber de sa voûte ? Celui qui plaça dans les cieus est le seul souverain dont l'empire ne connaisse point de ruines<sup>12</sup>.

En examinant la philosophie de la nature panthéiste et anthropomorphe de Chateaubriand, nous pouvons constater que la cathédrale et l'église gothiques, dans la pensée romantique, appartiennent à la nature. Cette vision, avec l'homme contemplateur au centre, fonde chez Chateaubriand un langage poétique qui seul peut s'approcher de l'indicible beauté à travers la contemplation, c'est-à-dire grâce à la perception naturelle de la beauté divine.

Dans ce langage poétique, les indications temporelles revêtent des formes spatiales et deviennent ainsi des métaphores, lesquelles jouent un rôle dans le fonctionnement du texte. La forêt, par des métaphores empruntées à l'architecture, et surtout à l'architecture religieuse, devient l'image abstraite de l'infini, exprimant non seulement la forme naturelle du paysage, mais aussi l'idée chrétienne.

Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillage, ces jambages qui appuient les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la Divinité<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, III. V. IV., 883.

<sup>12</sup> *Ibid.*, III. V. III., 881.

<sup>13</sup> *Ibid.*, III. I. VIII., 802.

## BIBLIOGRAPHIE

- CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, I., Paris, Les Éditions de minuit, 1972.
- CHATEAUBRIAND François-René, *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978.
- GUSDORF Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris Payot, 1982.
- HAMON Philippe, *Expositions, Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1989.
- PRUNGNAUD Joëlle, « L'image de l'architecture gothique dans la littérature fin de siècle », in *Cahiers de Recherches Médiévales*, 2. 1996, 137–147.

Anikó ADÁM

Université Catholique Pázmány Péter

Courriel : adam.aniko@btk.ppke.hu



**Képes Júlia**

## **Thomas: a Carlisle-töredék**

Ian Short, Michael Berskin, Tony Hunt felfedezése; szövegrekonstrukció: Ian Short

Izold azon gondolkodik, (1)  
Titkát fel mint is fedheti,  
Hogy venné észre ő, aki  
Mellette ül vigasztalón,  
Amíg utaznak a hajón. (5)  
Szól: „Bánt a tenger keserűség,  
Csak azt akartam, meg ne sejtsék.  
Csoda, hogy meg nem öltelek,  
Gyáván nem végeztem veled.  
Másképp bátyám megbosszulom, (10)  
Ha mit tudok most, már tudom.  
Halott ha lennél, engemet  
Vajon ki vigasztalna meg?  
A szivemben bánat honolt,  
Mert bosszulatlan még Morolt. (15)  
Ha érte bosszút állhatok,  
Bizonytal meggyógyulhatok,  
És végre nyugton élhetek.  
[.....  
.....]  
Ha elmondom mindenkinek  
Ami olyan nyilvánvaló, (20)  
Halott lennél, ez a való,  
És örült vágyam nincs tovább.”  
Égő arca sápadtra vált,  
Mint minden nőnek, ki szerelmes,  
S ettől él át oly sok keservet, (25)  
És Trisztánra támaszkodik,  
(Csoda, ha néki jól esik?)

„Isten legyen hozzám kegyelmes,  
 E tengeri út oly keserves,  
 Amíg nem ültem e hajón, (30)  
 Honnan véltem volna vajon  
 Egyszer *elemi* erejét?  
 E víz tengerszer *elemészt*.  
 Ha ezt előre tudtam volna,  
 Nem szálltam volna e hajóra. (35)  
 Barátom, azt hiszem, tudod:  
 Ha nem vagy itt, én sem vagyok,  
 [...es... ....  
 .....]  
 Nem tudom e tenger keservét,  
 Mely elborít ezerszer *elmét*.  
 A tenger egyszer *elemészt*, (40)  
 Nem félik? fel nem éri ész,  
 Mikor az csupa gyötrelem,  
 S ha egyszer elemeiben  
 Más volna, vissza nem mehetnék.  
 Innen, akárhogy is szeretnék.” (45)  
 Trisztán minden szóra figyel,  
 Mégis zavarban van, mivel  
 Sápád a lány, ha azt idézi:  
 A víz tengerszer *elemészt*,  
 Hogy elborít ezerszer *elmét*, (50)  
 De vajon ezen a szerelmét  
 Érti, vagy a tenger keservét?  
 De mégis kétely fogja el még,  
 És nyíltan rákérdezni nem mer:  
 Szerelem bántja, vagy a tenger? (55)  
 Feléje nyúl, vagy hátralép?  
 [.....  
 .....]  
 „Amennyire látom, a bajt  
 Már ezerszer elemlegetted  
 Tenger keserv betegített meg.”  
 Izolda emígy válaszol: (60)  
 „Tenger keserv, de nem a kór;  
 Fogja marokra szívemet,  
 Ezerszer *elemészt*enek,  
 Mióta a hajóra szálltam.”

„Szivemben ugyanezt találtam; (65)  
Ha egyszer *elemi* erő,  
Irányít a tenger felől,  
Tengertől indul az enyészet,  
Hiszen *ezerszer* *elemésztett*.  
Érzem jól a tenger keservét, (70)  
Itt éreztem meg a szerelmet.  
Amit most mondtam, épp elég lesz.”  
Izolda, hallván, az mit érez,  
Örömének nincsen határa:  
Ezt hallja, végre-valahára! (75)  
A szívük reménnyel telik,  
Vágyukat végre felfedik,  
Egymást csókolják és becézik,  
Bregainnek szólnak, s arra kérik,  
Ígérje meg: segíteni fog, (80)  
Szerelmük maradjon titok,  
Míg végül beleegyeznek.  
Egymásban örömük lelik,  
A nap s éj vígsággal telik.  
Megannyi öröm a multság, (85)  
A játszódás és sok vigasság,  
Gyönyörűség a gyötrelomból,  
Így szoktuk meg a szerelemtől;  
A fájdalom, majd vigasztalás is,  
Ha tudják, mint érez a másik, (90)  
Ki veszni hagyja, csak veszít.  
Boldogságban utaznak így,  
Angliába a tengeren.  
S a partot látják hirtelen.  
Mindenki csak örvendezik, (95)  
Csupán Trisztán búslakodik:  
Ó, bár mennének másfele,  
Csupán Márk udvarába ne!  
Inkább a tengeren szeretné  
Izoldát, hogyha megtehetné. (100)  
Bár ezt kívánja, mindhiába,  
Hisz várják őket Angliába’;  
Látják, amint megérkezik,  
És azonnal felismerik.  
Egy ifjú az, aki elsőnek (105)

A partról megpillantja őket;  
 A hírt viszi a palotába,  
 S ahogy csak bírja lova lába  
 Sebesen vágat Márk királyhoz,  
 A hírt hallván Márk úgy határoz, (110)  
 Nyomban lovaggá üti őt,  
 Mert örül annak szerfölött,  
 Hogy a hajó megérkezett.  
 Eléjük mennek mindenek,  
 Amint Izolda partra lép, (115).  
 Egyszerre ujjong mind a nép,  
 Az udvarnak apraja-nagyja  
 A lányt nagy örömmel fogadja.  
 Erősen aggódik Izolda,  
 S Brengaint gyengéden félrevonja, (120),  
 Hogy hárman ők beszéljenek.  
 Izoldának könnye pereg,  
 Úgy kéri Brengaint: éjszakára  
 Feküdjön a királyi ágyba,  
 Mivel ő ártatlan maradt, (125)  
 Izold azonban már nem az.  
 Őt addig-addig kérlelik,  
 És addig-addig gyözködik.  
 Míg az bele nem egyezik,  
 S az egyezséget megkötik. (130)  
 Brengain elkészül, hogy meheszen  
 Királyné-háló-öltözetben,  
 És úrnője ágyába fekszik,  
 S az felöltözve várhat estig.  
 Márk..... (135)  
 .....  
 Trisztán a gyertyákat eloltja,  
 Márk meg Brengaint magához vonja  
 S a szüzességét elveszi.  
 Izoldnak majd' eszét veszi (140)  
 Az aggodalom; azt hiszi:  
 Hogy Brengain mindezt élvezi,  
 S a királynak mindent beárul,  
 Hogy ott akar maradni mátul,  
 Aggódva az ajtóban áll. (145)  
 Mikor már végzett a király,

Brengain az ágyából kikel,  
És a királyné váltja fel.  
Miután megissza a bort,  
Nem tűnik fel, hogy nem az volt (150)  
Ki előbb ágyában feküdt,  
S gyönyörben volt vele együtt,  
Nagy szerelmet érez vele,  
S határtalan az öröme...

KÉPES Júlia fordítása



A fordító jegyzete:

A fenti szöveget az említett tudósok nemcsak megtalálták (a Carlisle melletti cisztercita apátságban, innen a kézirat neve), de nyelve, stílusa és témája alapján ki is derítették, hogy ez a 154 sor Angliai Thomas *Trisztán regényéből* való. Mivel sajnos az első és az utolsó oldalak erősen hiányosak (könyvet kötöttek ugyanis a kéziratba, tehát az első oldalon a sorok eleje, az utolsón pedig a sorok vége hiányzik), így az utolsó oldalt Ian Short egészítette ki, részben épp Gottfried, ill. a norvég Saga szövegének segítségével. (Az első oldal a leghomályosabb, mivel ott a sorok eleje hiányzik, illetve több teljes sor is). Ian Short felvállalja, hogy a szöveg helyreállítása egyfajta kísérlet – mindenesetre eléggé meggyőző, miként Thomas szerzősége is.

A Gottfried-féle változatban mindannyiszor a *lameir* szó szerepel, ahányszor az eredeti ófrancia változatban, tehát a Gottfried-mű fordításban ez értelemszerűen így is maradt. Az ófrancia szöveg fordításakor a tripla szójáték eszköze – amelyen az egész jelenet alapul! – sajnálatos módon nem áll a fordító rendelkezésére, a németének a megoldását szerettem volna elkerülni (bár kétségkívül jelentősen leegyszerűsítette volna a feladatot). Igyekeztem úgy megoldani a helyzetet, hogy Izolda szenvedéseinek rébuszos magyarázatába, hogy úgy mondjam, rejtjelesen beleépítettem a *szerelem* szót, amelyet ezeken a helyeken kurziválással ugratok ki.

KÉPES Júlia

Nemzeti Tankönyvkiadó

Email: kepes.julianna@ntk.hu

**STUDIA ROMANICA de DEBRECEN**  
**Publication annuelle du Département de Français**  
**de l'Université de Debrecen**

**Titres parus**

**Series Linguistica** (sous la direction de S. Kiss)

- ◆ L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964. ISSN 0418-4564 – 163 p.
- ◆ S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972. ISSN 0418-4564 – 117 p.
- ◆ *Études contrastives sur le français et le hongrois*, 1974. ISSN 0418-4572 – 123 p.
- ◆ S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1982. ISSN 0418-4572 – 93 p.
- ◆ S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987. ISBN 963 471 519 2 – 103 p.
- ◆ *La linguistique textuelle dans les études françaises*. Actes du colloque LITEF (Debrecen, 12–13 novembre 1999) publiés par I. Csűry, 2001. ISBN 963 472 583 X – 187 p.
- ◆ I. Csűry, *Le champ lexical de mais*, 2001. ISBN 963 472 584 8 – 341 p.
- ◆ A. Csűry, *Les pronoms indéfinis du français contemporain. Une approche sémiotique textuelle*, 2003. ISBN 963 472 792 1 – 170 p.
- ◆ I. Szilágyi, *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (La problématique du vers libre)*, 2004. ISBN 963 472 870 7 – 257 p.
- ◆ S. Kiss, *Les documents latins du Haut Moyen Âge et la naissance du français I : La chronique d'Hyadatus*, 2006. ISBN-10 : 963 473 016 7 / ISBN-13 : 978 963 473 016 3 – 39 p.

**Series Litteraria** (sous la direction de G. Tegye – sous la direction de T. Gorilovics †  
jusqu'en novembre 2014)

- ◆ T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, 1962. ISSN 0418-4572 – 57 p.
- ◆ P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966. ISSN 0418-4572 – 114 p.
- ◆ T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1967. ISSN 0418-4572 – 143 p.
- ◆ P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne : Proust – Déry – Semprun*, 1969. ISSN 0418-4572 – 119 p.
- ◆ A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*, 1978. ISSN 0418-4572 – 96 p.
- ◆ T. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, 1979. ISBN 963 471 065 4 – 89 p.
- ◆ K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, 1980. ISSN 0418-4572 – 107 p.
- ◆ F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, 1981. ISSN 0418-4572 – 99 p.
- ◆ *Roger Martin du Gard*, 1983. ISBN 963 471 326 2 – 93 p.
- ◆ *Jean-Richard Bloch*, 1984. ISBN 963 471 333 5 – 119 p.

- ◆ *Analyses de romans*, 1985. ISSN 0418-4572 – 105 p.
- ◆ *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, 1986. ISBN 963 471 465 X – 121 p.
- ◆ G. Tegyei, *Analyse structurale du récit chez Colette*, 1988. ISBN 963 471 560 5 – 98 p.
- ◆ T. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, 1989. ISBN 963 471 651 2 – 121 p.
- ◆ L. Szakács, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, 1990. ISBN 963 471 724 1 – 103 p.
- ◆ A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991. ISBN 963 471 888 4 – 157 p.
- ◆ K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles)*, 1992. ISBN 963 471 898 1 – 131 p.
- ◆ *Retrouver Jean-Richard Bloch*, 1994. ISBN 963 471 979 1 – 166 p.
- ◆ G. Tegyei, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, 1995. ISBN 963 472 044 7 – 142 p.
- ◆ *Jean-Richard Bloch : Lettres du régiment (1902–1903)*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997. ISBN 963 472 262 8 – 175 p.
- ◆ *Lectures de Zola*, 1999. ISBN 963 472 454 X – 127 p.
- ◆ *Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie*. Textes réunis par K. Halász, 2000. ISBN 963 472 506 6 – 178 p.
- ◆ *Destins du siècle — Jean-Richard Bloch, Roger Martin du Gard. Mélanges offerts au Professeur Tivadar Gorilovics*. Textes réunis par K. Halász et I. Csúry, 2003. ISBN 963 472 791 3 – 247 p.
- ◆ *Jean-Richard Bloch : Le Cuisire mystifié (Conte dramatique en quatre actes)*. Éd. présentée et annotée par Tivadar Gorilovics, 2007. ISBN 978 963 473 070 5 – 154 p.
- ◆ Anna Szabó, *George Sand : entrées d'une œuvre*, 2010. ISBN 978 963 473 367 6 – 425 p.

<b>Bibliothèque Française</b>
-------------------------------

- ◆ *Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger*. Actes du X<sup>e</sup> Colloque International George Sand, 1993. ISBN 963 471 928 7 – 323 p.
- ◆ *Préfaces de George Sand*. Éd. établie et annotée par A. Szabó, 1997. ISBN 963 472 197 4 – 490 p.
- ◆ Lieve Spaas, *Le cinéma nous parle. Stratégies narratives du film*, 2000. ISBN 963 472 507 4 – 110 p.
- ◆ *Exils. Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 31 mai – 3 juin 2001. L'imaginaire et l'écriture de l'exil. L'exil politique*, 2002. ISBN 963 472 711 5 – 175 p.
- ◆ *Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire, France et Hongrie*. Textes publiés sous la responsabilité de Jean-Luc Fray et Tivadar Gorilovics, 2003. ISBN 963 472 757 3 – 288 p.
- ◆ *Les couleurs en questions*. Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 26-29 mai 2005. Textes réunis par James Durnerin, 2006. ISBN-10 : 963 473 010 8 / ISBN-13 : 978 963 473 010 1 – 163 p.

### Bibliothèque de l'Étudiant

- ◆ Mária Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*, 1990. ISBN 963 471 710 1 – 56 p.
- ◆ *Analyses de textes*, 2002. ISBN 963 472 661 X – 119 p.
- ◆ *Études de linguistique française*, 2003. ISBN 963 472 787 5 – 105 p.
- ◆ *Anthologie de la prose française médiévale* publiée par Katalin Halász, 2005. ISBN 963 472 941 X – 105 p.

### Hors série

- ◆ « *Du sexe, rien d'autre* » – *Sexualité, sexe(s) et genres dans les études françaises*. Actes du Colloque des Journées d'Études Françaises (Debrecen, 4–6 octobre 2007). Rédacteurs : Sándor Kálai, Ildikó Lőrinszky, Franciska Skutta, 2008. ISBN 978 963 473 173 3 – 271 p.
- ◆ *Survivance du latin et grammaire textuelle : mélanges offerts à Sándor Kiss à l'occasion de son 70e anniversaire* / Rédacteurs : Ágnes Bánki et Gábor Tillinger, 2011. ISBN 978 963 318 123 2 – 385 p.

Adresse : Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar,  
Francia Tanszék  
H – 4010 DEBRECEN, Egyetem tér 1. Pf. 33 \* Tél. : +36 52 512 926  
Internet : <http://www.francia.unideb.hu>