

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

77-2726

LANE, Michèle J.-F., 1942-
LA MISE EN SCENE DANS L'OEUVRE DE
CHRETIEN DE TROYES [French Text].

City University of New York, Ph.D., 1976
Literature, Romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

Michèle J.-F. LANE

1976

LA MISE EN SCENE
DANS L'OEUVRE DE CHRETIEN DE TROYES

par

Michèle J.-F. Lane

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Sept 16/1976

- Date

Louis F. Vas

Chairman of Examining Committee

Sept 16/1976

Date

Henri Peyre

Executive Officer

Michelle Bauer

Jerry Horn

Jean Horn

Supervisory Committee

The City University of New York

ABSTRACT

LA MISE EN SCENE DANS L'OEUVRE DE CHRETIEN DE TROYES

by

Michèle J.-F. Lane

Adviser: Louis Sas

This thesis takes as a point of departure a detailed reading of the original texts of Chrétien's courtly romances, all of which, with the exception of Cligés, form the basis for my study. Without adhering to any established critical approach, I examined those texts in search of the original aesthetic concept and structures that set the work of Chrétien apart within the genre of medieval narrative. Beginning with the enormous popular success he enjoyed with a contemporary public, many factors signal the uniqueness of a talent which gradually developed from the imperfect construction of Erec et Enide to the masterful artistry of Perceval, where the complex progress of the Christian hero's spiritual initiation is delineated in clearly defined stages. In an age not yet equipped scientifically or verbally for the analysis of internal motivation in character and plot, Chrétien relies on the techniques at his disposition, depending upon the familiarity of his audience with conventions of story-telling but opening for them by a

complex configuration of structures and symbols new possibilities for the interpretation of legend and myth.

One key to Chrétien's art lies in his creation of individual scenes, striking visual images, which parallel the medieval penchant for graphic representation over written exposition. The significance of the Bayeux Tapestry, which has often been called the first animated film or the first comic strip, provides insight into contemporary techniques for conveying the illusion of movement in narrative fiction. Here Chrétien reveals his consummate skill as a stage director of dramatic spectacle, developing each segment of description or action to its fullest potential, and subsequently integrating it into an overall composition which gives up its complete meaning only after all the sequences have been reviewed. While concentrating attention on a single fragment of the action, Chrétien maintains an atmosphere of suspense and expectation that carries the audience on to the conclusion of the drama. To accomplish this artistic purpose, which conforms more to a humanistic goal of entertainment or recreation than to a didactic one of instruction in moral tenets, Chrétien creates basic structures which assume symbolic functions while carrying on the narration in a manner readily accessible to his public. This technique is most apparent in his manipulation of settings ("le cadre"): six settings--court, road, forest, castle, bedroom, garden--recur throughout the novels. They come to represent of themselves spiritual landscapes against which the hero experiences

a standard series of tests providing for his development within well-defined limits. The focal point and the proof positive of the hero's maturation comes in his consistent return to the court of Arthur, the center of his universe, from which we measure the progress by stages of the narration ("la configuration du récit").

Chrétien's fictional world remains essentially circular and static, while within its bounds the hero-knight moves in an ascending spiral toward individuation. The progress of the knight-hero plays itself out on the human level of wandering and errance as the essence of man, a concept which conveniently leads into the Christian drama of sin and salvation through awareness and expiation. In Chrétien the quest, particularly in Perceval, is a human search for self-realization, not imposed externally by the author, but developing out of the fragile equilibrium between public demands and private sensibility as they clash and coincide within the body of the text. Chrétien does not explain: he cultivates ambiguity, presenting his characters and settings in well-defined recognizable structural patterns which are nonetheless open to the imagination and participation of his public, both medieval and modern.

A la mémoire de ma Grand-Mère,

A ma Mère

Au terme de cette étude, mes remerciements s'adressent au Professeur Louis Sas, dont la direction discrète et les encouragements bienveillants ont tant aidé à sa réalisation. Au Professeur Henri Hornik, qui n'a jamais douté que je mènerai à bien cette thèse, je dois redire ma gratitude. Au Professeur Alex Szogyi, qui ne m'a pas mesuré son appui et a su affermir ma tenacité, encore tous mes remerciements. Au Professeur Micheline Tison-Braun va ma reconnaissance, car ses conseils éclairés m'ont permis d'achever cette tâche.

Je tiens à remercier tout particulièrement le Professeur Henri Peyre dont la compréhension et les commentaires amicaux m'ont enrichie au cours de ce travail.

A mes amis, L. Davis, L. Serrano, M. Carrese, R. Ongioni, et à bien d'autres encore dont l'amitié m'a été un soutien incomparable pendant la longue élaboration de cette dissertation, je dis encore merci.

TABLE DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I: METHODES CRITIQUES.	2
Notes du Chapitre I17
CHAPITRE II: CHRETIEN, SON PUBLIC ET LES TECHNIQUES PRE-NARRATIVES.20
Notes du Chapitre II.41
CHAPITRE III: CONCEPTION DE L'OEUVRE D'ART CHEZ CHRETIEN	44
Notes du Chapitre III.	65
CHAPITRE IV: LE CADRE	69
Notes du Chapitre IV.	110
CHAPITRE V: STRUCTURE DU RECIT, I : CONFIGURATION DU RECIT.	113
Notes du Chapitre V	159
CHAPITRE VI: STRUCTURE DU RECIT, II: L'ITINERAIRE DES PERSONNAGES.	162
Notes du Chapitre VI219
CONCLUSION: STEREOTYPE ET CREATION CHEZ CHRETIEN . .	229
BIBLIOGRAPHIE	234

INTRODUCTION

Les romans de Chrétien de Troyes sont un peu mystérieux. A première vue on dirait des dessins animés. Quand on les relit, l'ensemble paraît détenir un sens plus secret comme le prouve le grand nombre d'interprétations.* Nous nous sommes efforcées, en partant de l'aspect visuel, moteur, et si l'on peut dire behavioriste de l'oeuvre, d'en élucider la signification profonde.

* On en trouvera un grand nombre dans les notes des différents chapitres.

CHAPITRE I: METHODES CRITIQUES

Une oeuvre d'art implique une vision du monde; elle reflète les idées, les conceptions, les attitudes et les croyances d'une époque, telles qu'elles ont été acceptées, contestées ou renouvelées par l'auteur. Les commentateurs d'une autre époque qui essaient de reconstituer cette vision du monde initiale ne le font le plus souvent qu'à travers leurs propres préjugés, méthodologiques et idéologiques. D'où la multitude d'idées préconçues dont l'interprétation traditionnelle recouvre et souvent défigure une oeuvre. Maint médiéviste a élaboré mainte thèse d'après une méthode critique et des préjugés adoptés comme un credo.

En ce qui concerne les chefs d'oeuvre littéraires de nos douzième et treizième siècles, c'est surtout le dogme de l'amour courtois qui a influencé les jugements. Le raisonnement suivi pour l'interprétation de l'oeuvre est simple: puisque la mode littéraire du temps était courtoise, il s'ensuit que chaque oeuvre littéraire du temps doit l'être aussi. Ce qui est loin d'être toujours le cas pour Chrétien de Troyes, comme nous espérons le montrer. Qui plus est, la conception qu'on se fait aujourd'hui de l'amour courtois n'est pas toujours conforme à celle de ses créateurs, qui d'ailleurs n'étaient pas toujours d'accord entre eux.

C'est à Moshé Lazar que nous avons emprunté la définition du mot courtois telle que nous la trouvons dans son étude: Amour Courtois et Fin Amors (Paris: Klincksiek, 1964).

Voici ce qu'il dit:

Le mot courtois peut être pris dans un sens moral et dans un sens social. Au sens moral, il s'adapte parfaitement à la cortezia des troubadours, à la cortésie des poètes du Nord, et signifie un ensemble de qualités et de vertus. Son opposé, vilania, symbolise alors un certain nombre de défauts et de vices. Au sens social, il indique le caractère aristocratique d'une classe d'hommes (p. 23).

Cette distinction que fait M. Lazar nous paraît essentielle et les preuves qu'il en apporte nous ont amenée à l'accepter. Le mot courtois a deux sens: l'un moral et l'autre social. Selon cette distinction un seigneur capable de toutes les "vilenies" sera appelé "courtois" du simple fait qu'il vit à la cour. (De même que le terme bourgeois à cette époque, désigne un homme qui vit dans un bourg et non pas comme chez Flaubert "quiconque pense bassement".) Frappier fait la même distinction que Lazar entre la courtoisie comme état social et l'amour courtois.

Le sens du mot courtois est complexe: il est employé en effet tantôt avec une valeur large, par exemple lorsqu'il se rapporte d'une façon générale à la morale chevaleresque et aux élégances de la politesse mondaine, tantôt avec une valeur étroite, plus raffinée, plus pure, lorsqu'il désigne un art d'aimer qui n'est pas accessible au commun des mortels, cet embellissement du désir

.../...

érotique et cette discipline de la passion qui constituent proprement l'amour courtois. (1)

Malgré ces avertissements, la critique a rarement distingué entre le sens social, affectivement neutre, et le sens moral, laudatif, du mot "courtois"; elle a d'emblée accepté le sens moral. Etre un chevalier courtois, au sens objectif du mot, c'est simplement être membre d'une élite dans une société hautement stratifiée, hiérarchisée et codifiée. Quant au chevalier courtois idéal (qui a fait oublier l'autre), c'est celui qui vit selon un strict code d'honneur. En voici quelques articles sur lesquels tout le monde est d'accord. Le chevalier est religieux; il est preux et brave et doit être sans peur ainsi que sans reproche, mais sans pour cela tomber dans la démesure: il doit être en tout, modéré, sage et mesuré; charitable et vertueux, il est le défenseur des faibles et des opprimés - et devient ainsi le champion des femmes: un redresseur de torts qui incarne un idéal, une conception de la vie. A la base de cette conduite chevaleresque il y aurait, selon la conception la plus répandue, un précepte qui le guide et le domine à tout moment: c'est la mesure, la sagesse; il atteindrait ainsi un équilibre, la courtoisie, qui se manifesterait dans ses actions aussi bien que dans son langage puisque sa conversation aussi doit être modérée, polie et mesurée - en quelque sorte un miroir de l'âme. Mais ce parangon - modèle de vertu dans sa vie sociale et dans sa vie morale - doit l'être

aussi dans sa vie sentimentale. En effet un chevalier courtois ne peut l'être véritablement que s'il aime - il n'y a pas de courtoisie sans amour: c'est même là l'aspect dominant de sa vie (2). Et dans ce domaine aussi sa vie est guidée par un code strict qui lui impose une conduite d'amour - si on ose l'appeler ainsi.

Il est intéressant de rapprocher cette conception moderne moyenne, d'une partie du manuel de courtoisie qu'André le Chapelain composa vers 1185 (3), et d'autre part des romans de l'époque, notamment ceux de Chrétien. André le Chapelain s'efforce surtout de réconcilier l'amour courtois et la morale, après avoir établi la nécessité de l'amour pour qui veut atteindre la perfection chevaleresque. Il déclare souvent que l'amour n'est pas nécessairement raisonné, car il naît du désir du corps: le désir de la dame est donc un aspect de cet amour(4). Il vit d'attente et ne survit que par la liberté: c'est pourquoi il n'y a pas d'amour possible dans le mariage, qui ne comporte ni attente ni liberté. Le mariage est un arrangement social qui pour les aristocrates comportait des éléments matériels, terres, propriété, etc. D'où la tendance "adultère" de l'amour courtois, qui ne laisse pas d'inquiéter ses défenseurs(5). C'est pourquoi le Chapelain prend grand soin de préciser que l'amour pour une femme mariée ne peut être que platonique. C'est donc un amour essentiellement spirituel, que l'absence stimule parfois jusqu'au mysticisme d'un Dante ou d'un Pétrarque.

L'amour courtois, comme l'amour de Dieu, est absolu. Le chevalier idolâtre sa dame au point de perdre toute volonté, et toute maîtrise de lui-même. Renversant l'ordre des choses établi, l'amant courtois traite sa dame comme une suzeraine, et parfois comme une divinité. Il doit être fidèle et pur, patient non seulement dans la soumission totale mais dans l'attente de la joie. Il doit taire son amour et le tenir secret. S'il n'est pas aimé, son désespoir peut le mener à la mort ou à la folie. Il n'est donc pas modéré, comme on le croit souvent, attaché à la mesure et à la sagesse, mais immodéré comme Lancelot et Yvain de Chrétien. Mais l'idéal comporte la discipline du désir et chez Yvain, la discipline qui le fait abandonner sa chambre pour la forêt (nous expliquons la signification de ce "lieu privilégié" dans notre chapitre du Cadre).

Quant à la dame de ce chevalier, comme c'est le plus souvent une femme mariée, son rôle est paradoxal et le Chapelain s'efforce de résoudre la contradiction. En tant que femme mariée, elle doit obéissance, respect et soumission totale à son mari; mais cette "Dame" est aussi la maîtresse dominatrice et passionnée, quoique prudente, du preux. Elle devra finalement donner la récompense promise à son "ami" car elle doit être elle-même soumise à l'amour.

La conception de Chapelain, légèrement différente, comme on l'a vu, de l'opinion moderne moyenne, n'est pas non plus absolument identique à celle des conteurs de l'époque.

A ce propos, Lazar signale un autre piège dans lequel les médiévistes sont souvent tombés.

L'expression "amour courtois" est impropre pour qualifier l'idéologie amoureuse qui s'épanouit au XIIème siècle dans une grande diversité d'oeuvres littéraires, et est trop étroite pour pouvoir contenir à la fois l'amour exalté par les troubadours et l'amour prôné par un Chrétien de Troyes ou par les troubadours. (6)

Si l'amour courtois est bien un art d'aimer, une certaine manière de vivre qui a fait naître un nouveau style, il s'en faut de beaucoup que cet art soit uniforme. Comme le dit Lazar, l'expérience amoureuse que chante le conteur n'est pas la même pour les poètes du Midi, pour Marie de France, pour les poèmes de Tristan et Yseult ou pour Chrétien de Troyes (p.23).

o

o o

On a trop souvent oublié ces nuances dans les interprétations traditionnelles de Chrétien. Prenons comme exemple le conte d'Erec et Enide. On a voulu y voir le premier roman courtois et depuis 1891, (7) les critiques, victimes de leur système, se démènent pour faire entrer le sens de l'oeuvre dans leur propre conception de l'amour courtois. Leur critique est fondée sur l'idée préconçue qu'Erec et Enide est un roman courtois parce que la littérature et l'esprit du temps le sont aussi. De part et d'autre on définit le roman d'après l'idéal qu'on

attribue à l'époque. Or une lecture impartiale révèle à quel point Erec peut être un chevalier discourtois. Voici quelques exemples :

Tous les chevaliers du roi Arthur sont partis à la chasse au Blanc Cerf. Erec accompagnant la reine et une pucelle, suit les chasseurs de loin. Se dresse tout à coup devant eux un chevalier hostile, lance au poing, accompagné d'un nain. Celui-ci frappe brutalement la compagne de la reine. Erec n'intervient pas. Frappé à son tour, il se lance à la poursuite des agresseurs dont il triomphera. Plus tard, devenu l'époux de la belle Enide, Erec qui s'attarde auprès d'elle, négligeant les combats, apprend de sa bouche que les autres le blâment comme "recreant". Cette nouvelle interrompt brutalement leur vie d'amour. Erec, sans donner d'explication, décide de partir "en aventure". Il ordonne à sa femme de l'accompagner en lui imposant deux règles absolues : de le précéder (l'exposant ainsi au danger) et de ne lui adresser la parole sous aucun prétexte. A quatre reprises, en trois jours de batailles furieuses, Enide rompt le silence pour prévenir Erec d'un danger, et, à chaque fois, elle en est durement réprimandée. Voilà une curieuse conception de la courtoisie. Le roman pose d'ailleurs d'autres problèmes. Après de nombreuses aventures, le couple réconcilié prend le chemin du retour et le roman s'achève dans une atmosphère de gloire, de joie et de plénitude. La "sententia"(8), la leçon du roman, reste donc ambiguë, l'intrigue, à première vue peu cohérente. Les interprétations du conte sont donc

contradictoires et aucune ne nous semble résoudre le vrai problème. Pour tenter d'aplanir les contradictions et incohérences du roman, un grand nombre de commentateurs se sont attachés à la question des sources: selon eux, le roman de Chrétien serait une compilation décousue - ce qui est peut-être vrai dans une certaine mesure (9). Néanmoins, connaître les sources du conte, chercher à savoir si l'écrivain est le créateur ou l'interprète des idées qui s'y trouvent ne peut élucider le sens de l'oeuvre puisque c'est éliminer l'apport de l'auteur (10). Un auteur du calibre de Chrétien est toujours le créateur de son oeuvre qu'il imprègne de son imagination, de sa vision, de ses rêves, de son humour et de sa morale. D'ailleurs, cette question des sources ne va pas sans controverses. A la thèse de l'écrivain compilateur, soutenue par Gaston Paris, s'opposait celle de Wendelin Foerster, qui voyait dans Erec et Enide une pure création ex nihilo, le premier des romans courtois, encore maladroitement composé (11).

o

o o

Une autre question qui a intéressé les critiques et qu'ils ont tenté de résoudre selon leurs théories préconçues est celle du "réalisme" de l'oeuvre. Certains commentateurs ont vu dans Chrétien le peintre d'une époque. Tout roman se définit en effet "par rapport aux valeurs de son époque et à celle de toute époque ultérieure" (12), et il est généralement

admis que "les romanciers doivent comprendre leur temps et l'exprimer scrupuleusement" (13): ainsi toute oeuvre d'art reflète une vision du monde. Tout récit est mimétique: il constitue une imitation poétique de la vie, selon la définition d'Aristote.

Pourtant il ne saurait être question au Moyen Age du concept moderne de mimésis, tel que l'entend Auerbach. Ce concept est totalement inconnu à cette époque (14). Ainsi il est difficile de parler de réalisme dans l'oeuvre de Chrétien comme le fait Fourrier même s'il y a dans ses romans tant de détails pittoresques, de tournois, d'armes, de repas, de festins, de fêtes de villes et de châteaux (15). Si l'oeuvre de Chrétien est réaliste, "le texte est moins miroir que surface miroitante". (16)

Recherchant le sens de l'oeuvre à partir d'idées formulées "à priori" au lieu d'analyser sa structure et son contenu pour en dégager le sens, les critiques ont séparé le fond de la forme, ou plutôt ils ont négligé le texte vivant tel que celui-ci se présentait. Cette manière de juger la littérature serait inadmissible dans tout autre domaine tel que la peinture, la musique et la danse. Pour découvrir le sens de l'oeuvre on doit avant tout s'occuper du texte.

o

o o

Cette idée, émise depuis longtemps par Curtius (17), jouit d'une faveur renouvelée auprès des médiévistes modernes,

soucieux avant tout de prendre le texte comme point de départ. Un nouveau piège les attend. Le point de vue de Curtius repose sur la thèse que les écrivains du Moyen Age ne conçoivent pas leur oeuvre comme invention, création ex-nihilo, mais comme l'application efficace de certaines règles de genre et d'école. Curtius adopte donc l'approche rhétorique comme point de départ de son analyse. Malgré la légitimité de cette méthode, elle n'est pas sans danger, comme le fait remarquer Zumthor, car on risque, en l'appliquant avec rigueur, de réduire l'oeuvre à un amalgame d'habitudes d'atelier (18) - ce qui ne vaut pas mieux que d'en faire une mosaïque de sources. S'il est vrai que dans toute oeuvre, l'arrangement des idées, autrement dit sa structure, suit des règles définies de "montage", les images montées n'en sont pas moins uniques et autonomes et le texte est le produit d'un créateur qui possède "auctores et artem". L'on peut donc dire que tout le texte existe par l'artifice narratif du conteur puisque d'abord conçu dans son esprit, composé de mots assemblés, réunis, échafaudés d'après certaines règles d'écoles, le montage des faits qu'il narre, l'espace qu'il choisit, le point de vue qu'il adopte sont des éléments de la mise en scène qui donnent vie aux personnages et dévoilent les données du signifié. Comme l'observe Willa Cather, "l'essentiel de l'oeuvre est ce qui n'est pas dit."

A toutes ces interprétations, dès qu'elles se veulent absolues, l'oeuvre résiste. Chrétien n'est ni le porte-parole

des idéologies de l'amour courtois, ni un compilateur, ni un novateur maladroit, ni un miroir de son temps, ni un rhéteur. Il ne reste d'autre ressource que de lire "l'estoire" dans son texte, séparer ses discours: transposer la parole écrite en image puisqu'elle fut conçue pour représenter un monde perçu ou suggéré visuellement. Le roman se manifeste dans un foisonnement d'images, imposant leur ordre, durée et rythme au récit qui devient continu et précis. C'est une suite de scènes dessinées: son langage est graphique, son univers tracé et entendu (car il participe aussi de la parole et à cette époque était souvent destiné à être lu); c'est un film qui doit être "vu" par les spectateurs. Il se déploie devant l'auditoire, sur l'écran de son esprit - représentation que celui-ci découvre dans les mots, dans les phrases assemblées, dans les images montées - exposées - qui mènent le récit à son dénouement. Il la découvre aussi dans la personne du conteur qui est aussi bien créateur et compositeur, qu'acteur parfait, mime, fantaisiste, humoriste et dessinateur: autrement dit un metteur en scène raffiné qui anime pour son auditoire un monde qui se déroule dans un étalage imposant de composantes différentes: images, dialogues, décors, costumes, sons et lumières. Monde que l'écrivain reproduit pour les spectateurs qui l'appréhendent par la vue ou le captent par l'ouïe.

C'est pourquoi il ne saurait être question d'accéder à ce cosmos littéraire seulement par des connaissances "externes".

Si tout texte est en effet une agglomération d'éléments sociaux, intellectuels, esthétiques et techniques, il les dénature et leur confère une existence autonome. C'est dans l'oeuvre découpée, c'est-à-dire achevée, que se trouve le sens du texte: son message. Et ce message ne peut jaillir que de la narration qui découle des images et non l'inverse. Peu importe dès lors si le créateur est inventeur ou interprète, miroir de la réalité ou rhéteur, puisque, chercheur d'idées - d'images - c'est de leur agencement, de l'architecture de l'oeuvre qu'il fera jaillir le sens. Le metteur en scène conçoit les épisodes en vue de l'effet à produire (on ne peut créer une oeuvre à partir d'épisodes juxtaposés, enchaînés, amassés, incohérents). Il développe des scènes ordonnées et précise la logique du récit dans les phrases images qui s'expriment par un jeu de plans successifs; il choisit les détails, impose un ordre, une durée, un rythme au regard des spectateurs: en un mot il écrit. Le discours se déploie en une série de structures, d'images, d'idées: un cosmos littéraire graphique et mobile, une oeuvre montée et découpée. Si bien qu'écrire un roman comme faire un film "c'est arranger, harmoniser, animer, rythmer selon ses desseins l'..7 les images toutes mouvantes de sa tête." (19) Chaque image en appelle une autre, non au hasard telles qu'elles sont d'abord conçues, mais en vue de l'effet à produire, ce que Panofsky appelle une "logique visuelle" : non point " 'rationalism' in a purely functionalistic sense, nor with 'illusion' in the sense of modern 'l'art

pour l'art' aesthetics. We are faced with what may be termed a 'visual logic' ". (20) Composition visuelle, logique et narrative, le roman à l'instar du film, représente "une intrigue se déroulant par une suite de plans imagés dont la présentation possède ce que les anciens appelaient "Anima", une âme." (Poncet, 136) Cette âme, c'est la succession des images, faisant progresser le récit, qui la confère, c'est-à-dire c'est le "mouvement". Lui seul donne l'illusion de la vie, et c'est cette "animation" que l'histoire s'efforce de reconstituer.

Une série de tableaux se succèdent et se juxtaposent sans jamais interrompre le déroulement des événements, si bien que l'on voit l'idée en même temps qu'on la conçoit et que, comme le disait Richard Fournival:

Car quant on ot i. romans lire,
on entent les aventures aussi com
l'on les veïst en présent. Et
puis c'on fait present de Chu ki
est trespasé, par ces i i. choses,
c'est par peinture et par parole...

(" Car, lorsqu'on entend lire un roman, on entend les aventures comme si on les avait vues réellement... l'on rend ainsi présent ce qui est passé, par peinture et par parole ".)(22)

A l'instar de l'oeuvre mise en scène, le roman est un spectacle où tout existe par son affabulation et sa réalisation. Pourtant le roman de Chrétien n'est pas à ce point transparent qu'il filtre la pensée assez clairement pour que l'on puisse se représenter spontanément les concepts en images

(la variété des interprétations l'atteste). C'est parce que, comme tout texte narratif cohérent, il est à la fois visuel et narratif, il est composé d'"images" et de "signes".

Il y a longtemps qu'Aristote a distingué dans le récit deux modes d'imitation poétique ou de mimesis. L'un direct - où les événements se déroulent devant nos yeux dans le jeu des acteurs, c'est le propre du théâtre; l'autre narratif - où les événements s'accomplissent par l'intermédiaire d'un narrateur, c'est le propre du récit. Mais comme le dit Wellek "le trait essentiel du récit est sa polyvalence: il entremêle des scènes dialoguées (susceptibles d'être jouées) et des comptes rendus résumés de ce qui est en train de se passer". (23)

Le conte de Chrétien est donc un mélange de discours visuel doublé d'un discours narratif. Mais comme dans un bon film, le discours narratif ne doit être qu'une sorte de support destinée à étoffer, renforcer l'image. S'il l'étouffe, le texte est pauvre. Comme dans un film muet, Chrétien s'adresse directement à son auditoire dans ce commentaire qui double le discours visuel à la manière de l'inter-titre. C'est ainsi que l'on a vu l'aspect "psychologique" de ses romans. Ce discours est en tout cas un support de l'image et parfois un résumé panoramique du récit:

Ce mode peut servir tout simplement à fournir des informations ou à établir des liens entre diverses situations, à glisser sur des faits peu importants dans l'optique du récit, à anticiper le futur, à imaginer le possible. Le narrateur peut également y mêler ses commentaires, ses jugements sur les

.../...

personnages qu'il nous fait saisir
en vue cavalière, par conséquent
avec du recul. (24)

Réminiscence, support, commentaire psychologique ou résumé, l'auteur doit l'intégrer à son récit de façon à établir un rapport dynamique entre l'image et lui.

Comme dans le monde animé de la broderie de Bayeux, de l'iconographie et de la sculpture, le discours narratif, à l'instar du phylactère et des banderoles à prophéties, doit être le serviteur de l'image. Il doit la relever. S'il l'abîme, s'il nous la dérobe, c'est un mauvais discours. Il tue alors la vie de l'oeuvre, sa visualité et il détruit son âme, son mouvement.

Notes du chapitre I

¹ Jean Frappier, Le Roman Breton, des origines à Chrétien de Troyes (Paris: CDU, 1951) p. 88. Quant à l'expression "amour courtois", voir ce qu'il en dit dans son article: "Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle," CCM, 2 (Q959), 135-66: "L'expression d'amour courtois, si employée aujourd'hui manque d'authenticité. A peu près ignorée au moyen âge / . . . elle appartient à la terminologie moderne" (p. 137).

² Voir Moshé Lazar, Amour courtois, p. 25, qui cite Bernard de Ventadour:

...difficilement sera valeureux et courtois
celui qui ne sait se conduire selon l'amour.
(...greu er pros ni cortes/ qui ab amor no.s sap tener.)

³ André Le Chapelain, Traité de l'Amour courtois, Introf., trad. et notes par Claude Buridant (Paris: Klincksieck, 1974). On trouvera un bon exposé de la théorie courtoise dans Jacques Lafitte-Houssat, Troubadours et Cours d'Amour (Paris: "Que sais-je?" PUF, 1966); et dans l'"Introduction" de Claude Buridant à sa traduction du Traité de l'Amour courtois. Voir aussi les bibliographies complètes et utiles de Moshé Lazar, pp.279-88, et de Claude Buridant, Traité de l'Amour courtois, pp.43-44.

⁴ C'est ce genre de raisonnement qui convainc Moshé Lazar (et d'autres) de l'aspect érotique et adultère de la Fin'Amors: "La fin'amors n'est pas un amour platonique, ni un 'adultère spirituel'. Elle a pour objet à la fois le coeur et le corps de la femme mariée" (p. 61); ou encore: "Le désir sexuel est bien le centre de la fin'amors" (p. 77).

⁵ Charles Camproux, Le Joy d'Amor des Troubadours (Montpellier: Causse & Castelnaud, 1965): "Rien donc n'est moins exact que d'affirmer le caractère adultère du Joy d'Amor. A bien réfléchir on s'apercevra facilement que l'impression d'adultère provient d'une appréciation inexacte de la situation de la femme en ce temps-là. Le mariage officiel, légal ne tenait aucun compte de l'amour, d'une part, et, d'autre part, la femme n'avait officiellement aucun droit tant que son mari vivait. Pour la femme, le mariage menaçait donc d'être un véritable étouffement de toute sa personnalité. C'est contre cela que s'est dressé l'amour courtois" (p. 152).

⁶Lazar , p. 23.

⁷Gaston Paris, "Compte rendu d'Erec und Enide," Romania, 20 (1891), 148-66. Depuis la publication de cet article, Erec et Enide a donné lieu aux interprétations les plus diverses. Pour la bibliographie voir notamment Reto R. Bezzola, Le Sens de l'aventure et de l'amour (Paris: Champion, 1968), pp. 255-56, n. 23; Mario Roques, ed. Erec et Enide, CFMA (Paris: Champion; 1970), liii-lviii; et F. Douglas Kelly, "la forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes," Romania, 92 (1971), 326-27, n. 2. On trouve un commentaire de valeur de ces interprétations variées dans Moshé Lazar, Amour Courtois, pp.202-12.

⁸La sententia est le sens figuré de l'oeuvre, l'esprit de l'oeuvre. Nous approfondissons cette notion dans notre chapitre III, pp.53-64 . Voir D.W. Robertson, Jr., "Some Medieval Literary Terminology with Special Reference to Chrétien de Troyes," Studies in Philology, 48 (1951), 669-92; et de Paul Zumthor, Essais de Poétique Médiévale (Paris: Seuil, 1972), pp.125, 359.

⁹Depuis l'étude de Gaston Paris (1891), les critiques qui s'attachent à découvrir les sources des contes de Chrétien sont tous inclus (pour la théorie des origines celtiques) dans: Roger Sherman Loomis, Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes (New York: Columbia Univ. Press, 1961); et Jean Marx, "Introduction," dans La légende arthurienne et le Graal (Paris:PUF, 1952); pour la théorie des sources latines, Edmond Faral, Recherches sur les sources latines des Contes et Romans courtois du Moyen Age (Paris: Champion, 1967); et Foster Erwin Guyer, Chrétien de Troyes: Inventor of the Modern Novel (New York: Bookman Associates, 1957). On trouve une bonne bibliographie des études variées sur les sources des oeuvres de Chrétien de Troyes dans F. Douglas Kelly, Sens and Conjointure in the "Chevalier de la Charrette" (La Hague: Mouton, 1966), p. 33.

¹⁰La phrase d'Alice Colby dans son "Compte rendu des Medieval Miscellany Presented to Eugene Vinaver," CCM, 10 (1967), p. 67, montre le danger et la faiblesse d'une approche de l'oeuvre uniquement par ses sources, car "qu'est-ce qui nous dit que le san ne fait pas contraste avec la matière?"

¹¹Pour un commentaire de l'oeuvre critique de Wendelin Foerster (Kristian von Troyes: Wörterbuch zu seinen samtlichen Werken, Halle: 1914), voir Urban Tigner Holmes, Chrétien de Troyes (New York: TWA, 1970), pp. 19, 170-71, et Jean Marx, "Introduction," dans La légende arthurienne et le Graal.", pp.24-26.

¹²René Wellek et Austin Warren, La théorie littéraire, tr. Jean-Pierre Audigier et Jean Gattegno (Paris: Seuil, 1971), p. 60.

¹³Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'Univers du roman (Paris: PUF, 1972), p. 17.

¹⁴Nous renvoyons à l'étude classique de Erich Auerbach, "Les aventures du chevalier courtois", Mimesis, tr. Cornelius Heim (Paris: NRF, Gallimard, 1968), pp. 133-52. "L'idée d'une mimesis de la réalité quotidienne dans ses aspects socio-économiques est étrangère au moyen-âge, peut-être même à la culture occidentale jusqu'au XIXème siècle". (Paul Zumthor, Essais de Poétique Médiévale, p. 115). Même à propos de l'épisode du "Château de Pesme Aventure" dans Yvain, qu'on a jugé des plus réalistes, Zumthor affirme: "Il est douteux que l'on ait là plus qu'un 'effet de réel', certes très puissant, mais valorisé au niveau romanesque, non au niveau de l'expérience" (p. 114). Sur le thème de la réalité, voir aussi Charles Muscatine, Chaucer and the French Tradition: A Study in Style and Meaning (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1957), pp. 11-97.

¹⁵Anthime Fourrier, Le Courant réaliste dans le Roman Courtois en France au Moyen-Age, I (Paris: Nizet, 1960), pp. 111-78.

¹⁶Zumthor, Essais de Poétique Médiévale, p. 114.

¹⁷Ernst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages, tr. Willard R. Trask (New York: Harper, 1963).

¹⁸Zumthor, Essais, pp. 51-53, où il explique qu'il "n'est pas question en cela de nier une influence toujours possible, mais de récuser la rhétorique comme point de départ univoque de l'analyse" (p. 53).

¹⁹Marie-Thérèse Poncet, Etude comparative des illustrations du moyen-âge et des dessins animés (Paris: Nizet, 1952), p. 134.

²⁰Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism (New York: Meridian Books, 1968), p. 58.

²¹Poncet, Etude comparative des illustrations du moyen-âge et des dessins animés, p. 63.

²²Zumthor, Essais, p. 116.

²³Wellek et Warren, La Théorie littéraire, p. 301.

²⁴Bourneuf et Ouellet, L'Univers du roman, p. 59.

le Cligés composé entre 1168 et 1176; Lancelot et Yvain, composés au début des années 1170 et Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal, dans les années 80. Quant au Guillaume d'Angleterre, les critiques ne l'attribuent pas tous à Chrétien, mais ceux qui sont de cet avis placent sa composition entre les années 1170 et 1180. La plus grande partie de son oeuvre fut donc composée quand Chrétien était à la cour de Champagne au service de Henri le Libéral (comme il nous le dit dans le prologue de Lancelot) et de Marie, fille d'Aliénor et de Louis VII, qui avait épousé Henri en 1164. C'est l'un des points de repère pour dater les oeuvres de Chrétien. D'autre part, il a dédié son Perceval à Philippe de Champagne qui mourut à la troisième croisade en 1191, date limite pour fixer la fin de la carrière de Chrétien. Gaston Paris a avancé l'hypothèse que Philippe était régent en 1180. Ce fait n'est cependant pas mentionné par Chrétien dans sa louange au comte au début du roman. On pourrait donc s'appuyer sur cette date pour situer la composition de Perceval. Or, si Chrétien est mort avant d'avoir terminé ce roman, ceci nous permettrait de placer son décès entre les années 1180 et 1191.

Les faits concernant la vie de Chrétien sont presque tous de pures conjonctures. Peut-être était-il clerc et portait-il la tonsure, sans être nécessairement membre d'un ordre religieux. Gaston Paris a avancé qu'il avait été héraut d'armes: cette opinion n'est pas fondée, d'après Frappier.(4) Il voyagea, séjourna peut-être en Angleterre. Quant à sa source d'inspira-

tion artistique, il est probable qu'il puisa dans des sujets connus de l'époque. Il semble l'affirmer d'ailleurs dans plusieurs prologues (Erec et Enide, Cliges, Perceval) et soutient la narration en mentionnant les livres sur lesquels il se base çà et là dans les romans.

Nous disposons donc de peu d'indications biographiques. (5) Par contre, nous connaissons mieux le public à qui il destinait son oeuvre, sous les ordres duquel il la composa, et celà nous permettra de pénétrer, d'un autre point de vue, le mystère qui entoure Chrétien. Quelle était cette société aristocratique pour laquelle Chrétien écrivait? Comment vivait-elle? Que pensait-elle du monde où elle évoluait? Quelles étaient ses aspirations sociales et culturelles? Ces points auxquels nous ne pouvons répondre que partiellement éclaireront pourtant les conditions générales dans lesquelles l'oeuvre de Chrétien fut conçue. (6)

La noblesse féodale du XIIème est une société non homogène, relativement fluide: on ne peut donc parler d'un style de vie uniforme. Celui-ci dépend de l'importance des possessions et de la richesse des terres. C'est une société profondément marquée par quelques transformations essentielles. Le XIIème siècle est une période relativement peu troublée par des guerres, elle évolue sous le signe de la paix, ce qui mène à une certaine stabilité politique et à la codification de certaines règles de conduite; la vie médiévale connaissant donc une certaine amélio-

ration, s'accompagne d'un épanouissement d'idées et de valeurs morales et culturelles que nous retrouvons aussi bien dans le déploiement du système des beaux-arts, du trivium et du quadrivium, dans l'établissement des écoles de cathédrales que dans les oeuvres littéraires.

Cette société féodale groupe les hommes non seulement d'après des intérêts communs mais aussi d'après des obligations réciproques d'individu à individu, réglées par les forces de la coutume, du contrat et du christianisme. L'aristocratie est composée de deux groupes: la noblesse terrienne, qui comprend en fait tous les propriétaires, et la chevalerie sans terre. Les chevaliers sont des aristocrates itinérants qui, quoique intégrés dans l'institution féodale, déterminent en partie les idées politiques ou sociales, mais leur rôle est plutôt de les affermir. (Urbain en prêchant la première croisade avait habilement placé la chevalerie sous le signe de la croix, c'est-à-dire au service de la société.) C'est donc une société qui cultive la responsabilité individuelle, fondation de toute relation féodale, en lui proposant pour guide tout un code de relations sociales.

Chrétien s'adresse à une cour aristocratique à qui il décrit des "aventures" de chevalerie. La cour de Troyes, comme nous le savons, est une cour cultivée dont les principes fondamentaux sont l'épanouissement de l'individu et son enrichissement culturel et spirituel. C'est un monde qui aspire à une formulation théorique de l'idéal qu'il poursuit. Cet

idéal se développe très certainement à la cour du Comte de Champagne sous l'influence de la pensée de Suger. On trouve dans la cathédrale de Troyes, dans son architecture, ses sculptures et ses vitraux, l'influence de la symbolique gothique de Saint-Denis. (7) La croyance de Suger en la force du Beau et de son influence sur les sens est déterminante. L'homme, dit-il, peut trouver la vérité, Dieu et la Beauté idéale. Dans la contemplation du Beau, l'homme peut s'élever au-dessus de sa condition médiocre. C'était soumettre des préoccupations, jusqu'alors d'ordre moral, à une théorie esthétique qui nous frappe par sa modernité, puisqu'en fait elle est encore la base de notre culte de l'art. Il est possible que Chrétien ait subi l'influence de Suger quant à la valeur spirituelle du Beau. En effet, les descriptions d'objets magnifiques abondent dans l'oeuvre de Chrétien. Nous avons été tout particulièrement frappée par celle d'une croix dans Erec et Enide:

et une croiz, tote d'or fin,
 qui fu ja au roi Constantin :
 de la voire croiz i avoit,
 ou Dame Dex por nos s'estoit
 crocefiez et tormantez,
 qui de prison nos a gitez
 ou nos estiens trestui pris
 par le pechié que fist jadis
 Adanz par consoil d'aversier.
 Molt feisoit la croiz a prisier:
 pierres i avoit precieuses,
 qui estoient molt vertueuses;
 el mi leu, et a chascun cor,
 avoit une escharbocle d'or,
 assises furent par mervoille,
 nus ne vit onques sa paroille;
 chascune tel clarté gitoit

../..

de nuiz, con se il jorz estoit
 au matin quant li solauz luist;
 si grant clarté randoit par nuit
 que ardoir n'estuer el mostier
 lanpe, cierge, ne chandelier.

(Erec et Enide
 Vs.2325-2346)

Cette cour aurait-elle eu pour but de proposer un code de bonnes manières amoureuses? Bien que les cours du Nord fussent peu touchées par les idées venues des terres d'oc, il se peut que Marie ait rendu visite à sa mère Aliénor d'Aquitaine qui résida à Poitiers entre 1164 et 1174 (date de son "incarcération volontaire" à Old Suram). On sait que les cours se déplaçaient aisément. Chrétien aurait pu subir l'influence poitevine, point de contact entre le nord et le sud, car à Poitiers les théories de l'amour courtois étaient très répandues. Il est possible que le poète champenois, influencé pendant sa jeunesse par la moralité chrétienne de Louis VII et du nord de la France, l'ait été dans sa maturité par les moeurs plus libres du midi.(8) La remarque ironique que fait Chrétien dans Yvain que les histoires d'amour ont cessé de provoquer l'intérêt, nous laisse supposer que ce thème était fort apprécié à Troyes. (Vs.1-32) Ce qui est sûr, c'est que Chrétien répond aux besoins de son public qui aspirait à la culture, mais ne l'avait pas encore atteinte. L'art réfléchi était inconnu à ce public. Dans l'échelle des fonctions symboliques de l'esprit, cette société ne se trouvait qu'aux premiers degrés. Ce fut le rôle des intellectuels et des artistes de l'élever de la perception

immédiate à celle des symboles culturels. L'oeuvre de Chrétien marque une étape décisive dans cette longue histoire.

Dans les arts, ce fut d'abord la parole qui permit à l'homme du Moyen Age d'accéder au monde des symboles culturels. Puis vint l'image qui lui permit de les matérialiser; enfin il se tourna vers l'écriture. A l'origine, l'oeuvre littéraire du Moyen Age ne relève pas de l'écriture, son langage fut d'abord celui de la parole. L'histoire contée en est le premier stade. En outre, cette histoire est "graphique", conçue pour être vue. De même que les premières histoires de l'humanité ont été transcrites en images sur les murs des cavernes ou incarnées dans le jeu des acteurs, elles seront plus tard représentées sur les pages du livre à travers l'image et l'ornementation; dans ces tableaux, le texte ne servira que de support, l'histoire est perçue "concrètement".

L'Eglise elle-même maintiendra longtemps la fonction narrative de l'image. Malgré sa méfiance initiale à l'égard des "représentations iconographiques" répandues dans le monde païen, elle finira par mettre le livre au service de l'iconographie: l'ornementation qui couvre les pages représente "un texte" mis en scène, l'image y dramatise la parole. Si le texte n'est pas totalement absent, ce n'est pas lui qui l'emporte sur la page. Il n'est qu'un soutien de l'image: c'est à l'image que que revient toute la fonction narrative. Pour un auditoire moins cultivé, c'est de l'enseignement visuel en quelque sorte.

Lorsque les Pères de l'Eglise reconnurent la valeur éducative de l'image, celle-ci, étoffée par le texte, dépassera alors l'univers du livre pour envahir les murs des églises, les vitraux et les broderies. L'Eglise adopte "les techniques des peintres locaux à des fins d'édification. Saint Nil invite à peindre des scènes telles que ceux qui ne savent pas les lettres les désirent imiter." (9) Ce sont les sources d'instruction de tout un public analphabète. En effet, l'iconographie est un système d'instruction mis au service de l'Eglise. Comme le dit M.T. Poncet à propos de la fresque romane où le dessin se substitue à la parole: "En parcourant les peintures de la tribune, des voutes de la nef et du porche, le paysan contemple à son aise les personnages que son imagination n'est pas toujours capable d'identifier, et les principaux passages de leur pour lesquels une explication verbale demande un 'complément imagé'." (10) Fait remarquable: "peintures, vitraux, tapisseries sont des modèles agrandis de manuscrits." (11) Les fresques romanes correspondent aux manuscrits romans, les vitraux sont copiés des miniatures gothiques, les tapisseries dépendent des deux." Il y a évidemment des variantes, car rien dans le monde de l'art ne peut être cloisonné d'une manière exclusive, l' . 7 mais le dessin reste identique dans le "transfert" de la miniature à la tapisserie. Aux mêmes époques correspondent les mêmes écoles, des mêmes écoles sortent les mêmes graphismes". (12)

Le texte qui figure sur ces fresques, tympan et verrières, aussi bien que sur les pages illustrées, n'est que le support presque invisible des images. Il figure sous forme de banderoles à prophéties, de philactères, d'inscriptions apportant les indications nécessaires pour déchiffrer scène après scène tout cet univers mis en scène. Le texte s'adresse au lecteur lettré et ne touche guère la majorité du public. A cet égard, Victor Hugo ne s'y était pas mépris, quand il appelait nos édifices gothiques "des livres de pierres". Ces fresques, vitraux et tympan sont comparables à bien des égards à ces récits imagés modernes que sont le film muet et les bandes dessinées qui, dans leur souci de représentation, offrent le plus souvent des récits à déroulement continu. Comme la légende du film muet ou de la bande dessinée, le texte, dans l'art médiéval, est le support de l'image qui en est le langage, un "moyen susceptible d'organiser, de construire et de communiquer des pensées". (13)

Ainsi pendant de longs siècles, jusqu'à la découverte de l'imprimerie, l'image l'emportera sur la lettre. Mais alors les sujets tirés de la miniature, "après s'être aérés sur les murs des églises romanes, les verrières ou les tapisseries gothiques", après avoir pris un corps en relief dans les sculptures de tous genres, retomberont de nouveau dans les livres, s'y enfermant avec la découverte de l'imprimerie. (14)

De nos jours, la littérature des bandes dessinées et l'amour des histoires "contées" visuellement au cinéma,

affirme la préférence du public pour l'image plutôt que la lettre. En fait, la lettre ne l'emportera jamais tout à fait. Ainsi quand l'écriture remplacera l'image concrète dans les livres, c'est sans aucun doute parce que les auteurs s'adressent alors à un auditoire de plus en plus cultivé, capable d'identifier et de contempler mentalement la représentation que l'explication verbale éveille dans son esprit, sans le secours du dessin et de l'image.

Ces images didactiques, indispensables à l'origine de la culture, n'ont rien en commun avec l'image décorative dont le haut Moyen Age fut friand - et qui continua d'orner les manuscrits postérieurs. Pourtant, là encore, une curieuse évolution se manifeste: les images que chacun contemple à son aise sont d'abord les entrelacs de l'époque mérovingienne; puis nous voyons le monde animal et humain en mouvement de l'époque carolingienne (dans le livre, l'initiale absorbe alors toute la part de décoration réservée au texte). L'époque romane réduit la nature à son état symbolique. Elle représente un monde constamment métamorphosé et ne cherche pas à reproduire la réalité. C'est au XIIe siècle que naît l'image proprement didactique, qui se donne pour reflet exact de la vie. Voici en quels termes Focillon explique la différence entre "l'image" romane et gothique:

Tandis que la sculpture romane nous fait pénétrer dans un règne inconnu, dans un dédale de métamorphoses, dans les régions les plus secrètes de la vie spirituelle,

.../...

la sculpture gothique nous ramène à nous-mêmes et à ce que la nature nous offre de familier / . . . / Dans ces immensités de pierre, malgré la grandeur des figures et leur caractère auguste, nous pouvons sentir cette intimité de l'émotion procurée seulement par les oeuvres qui, malgré leur grand âge, restent les éternelles contemporaines de l'homme. (15)

Si la forme romane est déterminée tout entière par l'ordonnance dont elle fait partie,

l'homme n'est pas l'homme, il est membre de l'architecture, fonction, ornement. L'homme gothique au contraire obéit à la fois à la règle de l'ordre architectural dont il fait partie et, si l'on peut dire, aux lois biologiques de l'espèce qu'il représente. Que l'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas là une revanche de l'humanisme. Ce respect de l'équilibre de la vie ne vaut pas seulement par son image, mais pour les bêtes et pour les plantes aussi. Nous nous trouvons en présence d'une morphologie toute nouvelle, à laquelle l'Europe restera en somme fidèle jusqu'à nos jours avec des flexions et des nuances qui, malgré leur importance et leur intérêt, n'en modifient pas profondément le caractère. (16)

Au XIIe "les artistes refont la vie". (17) Les personnages sont captés dans des attitudes. Ce sont des figures modelées avec rigueur, l'expression du trait est nette et souple, de minutieuses descriptions les détaillent. L'on recherche avant tout la traduction du mouvement (les tableaux sont composés avec soin), et le souci des effets esthétiques à produire. On pourrait appliquer à cet art ce que l'on dit à propos des dessins animés. Partout l'on note un souci de composition,

"chaque image est un tableau bien alimenté", un ensemble capable de faire ressortir l'âme des personnages. (18)

Le souci de l'exactitude, la recherche du réalisme font l'ordonnance de la composition picturale en nous mettant en présence d'oeuvres d'art qui peuvent être visionnées à la manière d'un film. Cette logique de la composition se fait particulièrement jour dans le vitrail que Marie Thérèse Poncet appelle l'écran lumineux populaire du Moyen Age, (19) car il projette un film au déroulement scénique en mettant en valeur le travail minutieux de la mise en scène. Ce déploiement d'images est donc subordonné à une mise en scène, et c'est bien là ce qui fait l'oeuvre d'art, puisque le critère de l'art est précisément d'imposer mouvement et structure aux éléments dont l'oeuvre est composée: spectacle récit, psychologie et parfois morale ou même vision du monde.

Cette élaboration esthétique des données brutes de l'oeuvre apparaît dans l'un de nos plus anciens, de nos plus précieux documents en images: la Broderie de Bayeux, improprement appelée Tapissierie de Bayeux ou de la Reine Mathilde. (20) Il n'en est pas de plus représentative de ce premier stade de la culture médiévale, et l'on aurait peine à trouver une source plus claire des romans de Chrétien, car la broderie de Bayeux déroule un grand roman d'aventure:

On y sent d'abord le goût de tout un peuple pour les décors multiples, le foisonnement des détails. On y a compté:

- 626 personnages,
- 190 chevaux et mulets,
- 35 chiens,
- 506 animaux divers,
- 57 vaisseaux,
- 83 constructions et édifices,
- 37 arbres ou groupes d'arbres. (21)

Les tableaux vivants et mouvementés nous renseignent aussi sur les costumes de l'époque. L'exactitude des armements, le réalisme des détails ne sont pas négligeables. Les chevaliers portent la broigne, le heaume à nasal, ils se battent à cheval. Pour les cérémonies ils sont richement vêtus de manteaux brodés. Mais on observe aussi l'art des mises en scène dans les changements de décors qui créent, comme dans le drame liturgique, la continuité du récit. La broderie possède une ordonnance justement à cause de la multiplicité des cadres où l'action est placée. C'est cette variété même qui contribue à l'unité du récit qui risquerait autrement d'être monotone. Ces changements multiples éveillent l'imagination des spectateurs et maintiennent leur intérêt. C'est un procédé qu'adoptera Chrétien dans chaque roman, changeant le cadre de l'action à chaque revirement des situations, transportant constamment son auditoire du monde connu des villes, des cours, des salles de château, au monde mystérieux des forêts.

La Broderie de Bayeux se déploie devant nos yeux, sous l'effet d'une mise en scène à la fois naïve et savante qui se manifeste dans son dynamisme, son décor, la suite logique des images et leur enchaînement continu. Le déploiement de ce

spectacle coloré vise à une narration en image qui peut se lire à la manière d'une bande dessinée ou comme un véritable film médiéval. Cette narration consiste en une suite d'images juxtaposées, mises en rapport les unes avec les autres, organisées en tableaux qui se déroulent sans interruption sur une bande de toile de 70 mètres. C'est un long discours qui narre les événements qui incitèrent Guillaume de Normandie à préparer son expédition contre le parjure Harold, roi d'Angleterre, et la défaite de celui-ci à Hastings.

Les images sont assemblées sur la toile pour reconstituer tous les événements essentiels: on y voit des scènes de voyages, de couronnements, d'adoubement, des préparatifs de guerre qui incluent la construction d'une flotte, l'embarquement des vivres, des chevaux et des troupes dans les drakkars, le débarquement de l'armée et la fameuse bataille d'Hastings dont le dénouement est la mort du traître et la victoire de Guillaume. Comme un film, ce récit authentique suppose un découpage. Les images ont été choisies et assemblées avec soin pour illustrer le thème du début à la fin. Elles donnent ainsi son unité à l'oeuvre et créent une linéarité qui, comme dans un bon film, atteint la simultanéité de la polyphonie ou de la peinture.(22) Marie Thérèse Poncet a vu dans cette oeuvre d'art le premier film animé parce que "la lecture de la Broderie de Bayeux peut se faire comme celle d'un film puisqu'on peut lire le texte: superficiellement, de loin, suivant un panoramique horizontal

de scène à scène, soit aussi par un travelling latéral, soit par le gros plan qui nous découvre une expression ou la valeur d'un geste ou d'une attitude". (23) Ce film cherche avant tout à reproduire le mouvement et "si les images de ce film ne s'animent pas sur un écran, elles sont faites de mouvements dessinés et d'expressions, elles se ressentent de la vie débordante de ceux qui essayèrent d'en fixer les heureux contours sur la toile". (24)

Ainsi le créateur a su rendre son récit plus authentique à travers ses associations d'images. Il a su animer son sujet par leurs combinaisons et enchaînement des plus suggestifs qui reproduisent soigneusement les grandes lignes de sa pensée. C'est donc à partir d'un scénario probablement conçu en vue de certains effets à produire que l'oeuvre trouve son unité. Ce scénario est fort bien construit puisque nous y trouvons un prologue: les événements qui conduisent au serment d'Harold à Guillaume; un noeud: la trahison d'Harold; un clou grandiose: les préparatifs et le déplacement de la flotte, et un dénouement: la bataille d'Hastings et la mort du parjure. Les scènes s'enchaînent adéquatement: "l'intérêt est soutenu d'un bout à l'autre et surtout va en croissant, facteur indicatif d'un bon film." (25) Ainsi la structure de l'oeuvre est telle qu'on peut parler de son organisation cinématographique. Le récit est divisé en séquences, les séquences en plans, la lecture du tout est rendue possible par les raccords de plans qui créent

le rythme du récit: le mouvement seul capable de fixer la vie.

La Broderie de Bayeux illustre de façon frappante le souci de perfection que l'on trouve dans les créations artistiques de cette fin du XI^e siècle. Cette oeuvre d'art est composée avec une recherche et un souci des effets esthétiques à produire qui se manifestent dans la structure, l'assemblage, le raccord et la suite des images. Elle contient un élément suggéré, ou symbolique, établi par les couleurs, les traits des personnages et marqué dans les bordures. Elle fait preuve d'une intention réaliste qui se lit dans le mimétisme des scènes et des actes à l'intérieur des scènes et des décors. Comme M.T. Poncet dit en conclusion:

L'organisation dans le temps de cet événement, l'organisation des formes à l'intérieur des moments historiques sont cinéastiques. Malgré l'absence de perspective, la pensée est rendue avec vigueur et justesse. Les relations entre les faits précédents et ceux qui leur succèdent, les causes et les conséquences des uns par rapport aux autres, l'intégration de l'un dans l'autre, tout est étudié, rien n'est laissé au hasard. Pour reprendre une expression de Munro le "facteur représenté" est la suite des images; le "facteur suggéré" est l'apport établi par les couleurs évocatrices. "Le mimétisme" est la traduction réelle des scènes et des actes à l'intérieur de ces scènes; "le symbolisme" est marqué dans les "listes" ou bordures, et l'"association ordinaire" est le remarquable raccord des scènes et leur naturelle corrélation. Film historique et dessins animés, film documentaire, si les images ne s'animent pas sur un écran elles sont faites de "mouvements dessinés" et d'expressions;

.../...

elles se ressentent de la vie débordante de ceux qui essayèrent d'en fixer les heureux contours sur la toile. (26)

Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer la suite des images et leur mode d'enchaînement ou montage. L'ensemble vise à un double effet de réalisme et de symbolisme moral qui aboutit à une véritable vision du monde.

En effet, pour le spectateur moderne cette oeuvre d'art fixe tout un aspect de la vie médiévale comme un film ou une bande dessinée: elle raconte une histoire en séquence d'images. Mais on ne s'est pas contenté de juxtaposer des dessins, ils sont agencés selon un certain rythme, ils sont animés grâce à une succession de plans différents. L'action est décomposée, et progresse jusqu'à son terme, donnant ainsi l'illusion de mouvement sur la toile. (27) Ceci à travers les images qui composent et illustrent ce thème depuis sa création jusqu'à sa conclusion. L'auteur procède par association d'idées, ou plutôt par association d'images. Il anime son sujet par la combinaison et l'enchaînement des plans suggestifs et expressifs qui suivent ou reproduisent les grandes lignes de sa pensée.

Quant au mouvement de l'oeuvre, son rythme naît "des plans" qui sont choisis ou assemblés, autrement dit des images présentées pour enregistrer ou montrer le changement ou la durée. On voit dans cette oeuvre des plans ou des scènes assez courtes alternant avec d'autres très longues, telles que celle des préparatifs de bataille ou de la traversée de la flotte, et celle

qui déclenche toute l'action originelle: la mission confiée à Harold par le roi, un espace vide, évocatoire, y est même signalé à l'aide des bordures symboliques.

La Broderie marque un tournant par son besoin de représentation de la vie. C'est un observateur fin qui anime son oeuvre d'un souffle de vie, y enchaîne les images à la perfection pour reproduire le mouvement et pour transfigurer le récit en oeuvre d'art. Mais il y a plus. L'intérêt psychologique de l'oeuvre frappe le lecteur moderne. Il contient des dessins tracés sur la toile, commentés çà et là par des inscriptions latines et le collage symbolique d'un herbier et d'un bestiaire dans les bordures. On ne peut pas qualifier de portraits ces personnages dessinés. Cependant une typologie expressive se présente à nos yeux, c'est elle qui rend la pensée avec vigueur et clarté, si bien qu'on peut dire que toute une cinématique se lit sur les visages et se traduit dans les attitudes: "la forme expressive y est les gestes aident parfois la traduction verbale d'une réponse présumée, ou le résultat d'un conseil suivi est attendu". (28)

Enfin certaines conceptions morales se font jour, volontairement ou involontairement. L'accumulation des détails et des aventures contribue à une profondeur d'intention. La Broderie est une oeuvre de propagande à orientation politique qui commémore une grande victoire et qui a de plus, une fin moralisatrice voulue: le bon y est récompensé et le méchant

puni. Toutes les actions sont nouées en vue de l'unité à créer et pour faire naître une impression unique et profonde dans la pensée du spectateur: la signification morale de l'oeuvre, la beauté du bon, la laideur du faible.

Cette oeuvre du milieu du XIème se détache de la création artistique populaire, car c'est l'une des premières oeuvres écrites, dessinées et tracées qui ait quitté le domaine de l'iconographie religieuse. Elle manifeste concrètement un esprit nouveau et moderne: l'homme y accomplit son propre destin, on y a presque totalement supprimé le jeu de Dieu. En effet, il préside aux événements mais se garde d'y prendre part, ou d'en modifier le cours. Ainsi le graphisme de la Broderie figure "des faits de héros non moins grands que les saints de la légende dorée". Avec la Broderie de Bayeux le règne du héros commence.

Ce souci d'exactitude dans la représentation de la vie, manifesté dans la Broderie, se retrouve avec des flexions et nuances dans toutes les oeuvres d'art de cette époque. Partout l'on note un souci de composition: sur la pierre, la toile, le verre et le bois, l'on perçoit dans chaque tableau un ensemble capable de faire ressortir l'âme des personnages.

Dans toutes les histoires projetées sur les écrans se retrouve le même désir de provoquer une compréhension visuelle. Ce désir - si on croit à la correspondance des arts, à leur interrelation - doit déborder le domaine des oeuvres

d'art proprement dites et se traduire aussi dans les textes écrits. L'artiste montre, en dessinant ou en sculptant, les actions, les intrigues, les pensées et les symboles qu'il veut nous transmettre, tandis que l'écrivain, qui reste dans le domaine abstrait de la représentation imaginaire, s'attache à nous présenter le monde de visu, à lui donner une forme sensible. Par les mots, le roman modèle une matière chargée de sens comme celle de la pierre, du verre ou de la couleur: son univers traite des hommes, du monde et de la nature et il permet à un public - dans ce cas à l'auditoire de Chrétien - de reconstituer un univers qui, pour être fictif, n'en est pas moins présent.

Le roman, comme l'oeuvre d'art, se place du côté de la création, par son organisation, son découpage et son montage. Les romans de Chrétien dessinent des faits, des gestes et des choses et tôt ou tard, tout s'envisage à travers tout ce qui se dit. Si l'oeuvre de Chrétien parvient à fixer peu à peu un aspect de la vie, c'est à travers l'agencement des images ou des idées, au moyen du découpage de l'oeuvre, des divisions du scénario en images et dans le montage. Mais pour "voir" cet univers, il faut s'imaginer la transposition des signes en images.

Tout comme le dessin de la Broderie marque une intention littéraire, les romans de Chrétien procèdent d'une écriture visuelle reposant sur un système d'échange entre le verbal

et le visuel qui concrétise la narration. C'est sous ces aspects que nous considérons l'esthétique de Chrétien dont l'oeuvre romanesque, nous espérons le montrer, a mis à profit les leçons de Bayeux.

Notes du chapitre II

¹Dans cette étude les citations des romans de Chrétien viennent des éditions suivantes: Le Chevalier de la Charrete, ed. Mario Roques, CFMA (Paris: Champion, 1955); Le Chevalier au Lion (Yvain), ed. Mario Roques, CFMA (Paris: Champion, 1967); Cligés, ed. Alexandre Micha, CFMA (Paris: Champion, 1970); Erec et Enide, ed. Mario Roques, CFMA (Paris: Champion, 1970); Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal, ed. William Roach, Textes Littéraires Français (Genève: Droz, 1959). Tout au long de notre étude nous avons souvent abrégé le titre des romans: pour Erec et Enide - Erec; pour Le Chevalier au Lion - Yvain; pour Le Chevalier de la Charrete - Lancelot, bien que nous reconnaissons la valeur symbolique des titres des romans. (Voir à ce sujet Peter Haidu, Lion-Queue-Coupée, L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes (Genève: Droz, 1972), pp. 53-76.) Cligés ne figure pas dans notre étude car dans le cadre de notre travail il ne représente pas un roman "d'aventure". Le thème de la quête dans Cligés n'est typique ni par la structure du récit ni par l'itinéraire des protagonistes.

²Ce surnom a suscité de nombreuses interprétations qui ne s'imposent aucunement, d'après Jean Frappier, Chrétien de Troyes (Paris: Hatier, 1968), p. 64. Ces interprétations variées sont résumées par Urban T. Holmes, Chrétien de Troyes. Pour lui d'ailleurs: "Crestiens li Gois could mean, therefore, 'Chrétien the former Jew.' Those who do not wish to accept that Chrétien could have been a convert - and these are many - are obliged to interpret this appellative differently, or to deny that this Philomena was the work of our poet" (p. 53).

³Les théories de Gaston Paris se trouvent dans son compte rendu de Cligés (ed. Wendelin Foerster), réimprimé par Mario Roques, dans Gaston Paris, Mélanges de littérature française du Moyen-Age (1912; rpt. New York: Burt Franklin, 1971) surtout pp. 229-336.

⁴Frappier, Chrétien de Troyes, p. 6.

⁵L'importance de ce phénomène, quant aux méthodes critiques; biographiques ou psychologiques, est traitée par Zumthor, Essais, pp. 64-69: "Le détour par la biographie de l'auteur nous est, voulût-on le prendre, la plupart du temps interdit" (p. 65); et "le moyen-âge entier se soustrait aux tentatives que l'on a pu faire de lui appliquer une psychocritique" (p. 68).

⁶Voir notamment les études de Reto R. Bezzola, Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 500-1200; deuxième partie, La société féodale et la transformation de la littérature de cour, tome 2 (Paris: Champion, 1966); troisième partie, La société courtoise: littérature de cour et littérature courtoisie, tome 1 (Paris: Champion, 1967); et en particulier, la troisième partie, La société courtoisie: littérature de cour et littérature courtoisie, tome 2 (Paris: Champion, 1967), 348-454. Marc Bloch, La société féodale (Paris: Albin Michel, 1968); Jean Frappier, Chrétien de Troyes, pp. 5-62; Paul Zumthor, Histoire littéraire de la France médiévale (Genève: Slatkine Reprints, 1973); Louis Réau et Gustave Cohen, L'Art du moyen-âge et la civilisation française (Paris: Eds. Albin Michel, 1951).

⁷On peut consulter de Henri Focillon, "Saint-Denis et Suger", dans Le moyen-âge gothique (Paris: Armand Colin, 1938), pp.36-53; d'Emile Male, "La part de Suger dans la création de l'iconographie au Moyen Age," dans L'Art religieux du XII^e siècle en France (Paris: Armand Colin, 1922), pp.151-85; et de Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism (New York:Meridian, 1968). Voir aussi de John Bednar, La Spiritualité et le symbolisme dans les Oeuvres de Chrétien de Troyes (Paris: Nizet, 1974), pp. 13-47; et de Joan Evans, Arts in Medieval France. A Study in Patronage (London: Oxford Univ. Press, 1948), p. 47.

⁸Bednar, La Spiritualité et le symbolisme, p. 46.

⁹Gérard Blanchard, La Bande dessinée (Verviers: Marabout Univ. Gerard & Co., 1969), p. 16. Voir aussi les pages 1-73, qui traitent ce problème en détail.

¹⁰Poncet, Etude comparative des illustrations du Moyen Age et des dessins animés, p. 25. Notre thèse a été formulée après la lecture de ce livre remarquable; nous suivons ses observations de très près.

¹¹Poncet, Etude, p. 25.

¹²Poncet, Etude, p. 25.

¹³Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, De la littérature au cinéma (Paris: Armand Colin, 1970), p. 19.

¹⁴Voir Poncet, Etude, p. 132.

¹⁵Focillon, Le Moyen Age gothique, p. 163.

- ¹⁶Focillon, Le Moyen Age gothique, pp. 179-180.
- ¹⁷Poncet, Etude, p. 21.
- ¹⁸Cf. Poncet, Etude, p. 34, pour le thème du souci de composition dans les dessins animés.
- ¹⁹Voir Etude, pp. 39 et passim.
- ²⁰Voir les reproductions de la Broderie dans Norman Denny et Joséphine Filmer-Sankey, The Bayeux Tapestry (New York: Atheneum, 1966). Les indications de Poncet sur le film médiéval qu'est la Broderie de Bayeux (Etude, pp.65-89) nous ont été extrêmement utiles. Voir également Francis Lacassin, Pour un neuvième art, La Bande dessinée (Paris: Union génér.d'Ed., 1971),
- ²¹J. Verrier, La Broderie de Bayeux dite "Tapisserie de la reine Mathilde" (Paris: Tel, 1946), cité par Poncet, p. 69;
- ²²Cf. Noel Burch, Praxis du cinéma (Paris: NRF, 1969), p. 58.
- ²³Poncet, Etude, p. 72.
- ²⁴Poncet, Etude, p. 89.
- ²⁵Poncet, Etude, p. 88.
- ²⁶Poncet, Etude, p. 89
- ²⁷Jacques Marny, Le monde étonnant des bandes dessinées (Paris: Centurion, 1968), pp. 34-37.
- ²⁸Poncet, Etude, p. 88.

CHAPITRE III: CONCEPTION DE L'OEUVRE D'ART
CHEZ CHRETIEN

Chrétien commence chacune de ses oeuvres par un prologue. (1) C'est une vraie préface qui tout en révélant son état d'esprit, explique son processus créateur. Le prologue, au Moyen Age, est un genre fixe, un procédé littéraire repris de la tradition gréco-latine. Souvent les auteurs des chansons de gestes, troubadours et trouvères, historiographes et romanciers s'en passent ou le limitent à quelques mots. La longueur du prologue varie ainsi que sa fonction. Dans certains cas, il sert à rattacher l'oeuvre à un passé littéraire. Dans d'autres, comme chez Chrétien, le prologue est un exposé des idées de l'auteur concernant son rôle de créateur et ses soucis de composition.

Ces auto-critiques de Chrétien, véritables arts poétiques, ont attiré l'attention des érudits qui ont échaudé de nombreuses thèses à leur sujet. (2) Ces érudits ont étudié leur signification sans pour autant aboutir à des conclusions concordantes sur tous les points. Nous avons pris pour point de départ de notre analyse le prologue d'Eréc et Enide, parce qu'il nous semblait le plus élaboré. Ce prologue

nous servira de point de comparaison pour les autres préfaces de Chrétien.

Erec et Enide s'ouvre sur un prologue de vingt-six vers:

Li vilains dit an son respit
 que tel chose a l'an an despit
 qui molt valt mialz que l'an ne cuide;
 por ce fet bien qui son estuide
 atorne a bien quel que il l'ait;
 car qui son estuide antrelait,
 tost i puet tel chose teisir
 qui molt vandroit puis a pleisir.
 Por ce dist Crestiens de Troies
 que reisons est que totevoies
 doit chascuns panser et antandre
 a bien dire et a bien aprandre;
 et tret d'un conte d'avanture
 une molt bele conjointure
 par qu'an puet prover et savoir
 que cil ne fet mie savoir
 qui s'esciēce n'abandone
 tan con Dex la grasce l'an done:
 d'Erec, le fil Lac, est li contes,
 que devant rois et devant contes
 depecier et corronpre suelent
 cil qui de conter vivre vuelent.
 Des or comancerai l'estoire
 qui toz jorz mes iert an mimoire
 tant con durra crestiantēz;
 de ce s'est Crestiens vantez.

(Erec et Enide
 Vs. 1-26)

Ce passage peut se diviser en trois parties: la première, des vers un à huit, la deuxième qui est aussi la plus longue, des vers neuf à dix-huit et enfin la conclusion, des vers dix-neuf à vingt-six.

Dès le début, Chrétien s'adresse d'un ton assuré à son auditoire en tant que créateur d'une oeuvre originale. Il entre de plain-pied dans sa narration. A l'encontre des prologues

des jongleurs et autres conteurs, ceux de Chrétien ont une fonction littéraire qui dépasse le banal appel: "faites pais et si vos escoutez", "or escoutez", "oez seigneur". (3)

Chrétien introduit son conte par un proverbe qui, comme le dit Zumthor, relie l'oeuvre à un passé, l'intégrant dans un corpus traditionnel. C'est son authenticité qu'il proclame à travers lui: "C'est là l'une des formes les plus remarquables de l'intégration d'une auctoritas à la texture poétique"(Essais; p.78). Le proverbe dans Erec et Enide, comme ailleurs, transmet les secrets de la vie, règle les rapports entre les gens: il est source de sagesse. Il peut également avoir d'autres fonctions, comme par exemple dans la préface de Perceval où il annonce le sujet du roman:

Ki petit semme petit quelt,
Et qui auques requeillir velt,
En tel liu sa semence espande
Que Diex a cent doubles li rande;
Car en terre qui riens ne valt,
Bone semence seche et faut.

(Perceval
Vs. 1-6)

En outre, selon le précepte d'Horace, le proverbe inséré dans l'oeuvre littéraire apprend à l'auditoire que l'auteur a su mêler l'utile à l'agréable dans son travail. (4) C'est dans ce sens que, dans les vers quatre à huit, Chrétien met en valeur le travail de réflexion qui précède l'écriture. Le bon conteur est celui qui s'est absorbé dans l'étude pour développer ses facultés créatrices. C'est d'ailleurs une préoccupation du temps et Marie de France va même plus loin en

attribuant la création des Lais au souci qu'elle a eu d'exercer son intellect:

Ki Deus a duné esciēce
E de parler bon eloquence
Ne s'en deit taisir ne celer, (Prologue, Lais
Vs. 1-3)

Elle fait de la création un devoir moral, et considère l'auteur comme le transmetteur de la sagesse du passé, car le livre communique "De ceo K'i ert a trespasser". (5) C'est pourquoi elle s'inspirera des contes "K'oï aveie" puisqu'elle est convaincue, comme le dit Horace, qu'ils furent composés "pur remembrance". (Vs. 35)

Le poète ne crée donc pas uniquement pour le plaisir que son oeuvre pourrait procurer mais aussi pour enseigner, l'art du Moyen Age visant à un but didactique autant qu'esthétique. D'où le besoin, commun à Chrétien et à Marie, de rattacher leur oeuvre à un passé. Loin de se vanter d'une aptitude à la création ex-nihilo, ils rattachent l'oeuvre à des origines, ils la font remonter à une "auctoritas" et l'intègre dans un corpus traditionnel.

Il n'y a d'ailleurs pas de mention directe (littéraire par exemple) des sources de l'oeuvre. Ainsi, l'auteur des Lais se contente de nous apprendre qu'elle les compose après avoir cherché:

D'aokune bone estoire faire
E de latin en romaunz traire;
Mais ne me füst guaires de pris:
Itant se sunt altre entremis.

../..

De lais pensai, k'oï aveie.
 Ne dutai pas, bien le saveie,
 Ke pur remembrance les firent
 Des aventures k'il oïrent
 Cil ki primes les comencierent (Lais
 E ki avant les enveierent. Vs.29-38)

· · · · ·
 M'entremis de lais assembler,
 Par rime fere, e reconter; Vs.47-48

Chrétien, de même, ne se réfère qu'indirectement à l'origine d'Erec et Enide, et à celle des autres romans. Dans l'oeuvre de Chrétien, mention est faite des sources de ses contes sans qu'on puisse toujours estimer si ces sources sont orales ou vraiment livresques. Pour Guillaume d'Angleterre, on trouverait à Saint Edmond un livre racontant l'histoire narrée par Chrétien.

Qui les estoires d'Engleterre
 Vauroit bien cerkier et enquerre,
 Une qui moult bien fait a croire,
 Por çou que plaisans est et voire,
 On troveroit a Saint Esmoing;
 Se nus en demande tesmoing,
 La le voise querre s'il veult. (Guillaume d'Angleterre
 Vs. 11-17)

Pour Cligés, les sources d'inspiration seraient également livresques:

Ceste estoire trovons escrite,
 Que conter vos vuel et retraire,
 En un des livres de l'aumaire
 Mon seignor Saint Pere à Biauvez;
 De la fu li contes estrez
 Qui tesmoingne l'estoire à voire:
 Por ce fet elle mialz a croire.
 Par les livres que nos avons
 Les fez des anciens savons
 Et del siegle qui fu jadis.

../..

cette réadaptation donne un sens nouveau à la matière.(6) Pour tout créateur moyenâgeux, le plus important est de refaire, d'adapter l'oeuvre du passé. Le livre, le conte, "la matere", "l'estoire" du poète sont donc le répertoire de contes et légendes de France, de Bretagne et de Rome dans lequel Chrétien aurait puisé le fond de son oeuvre.(7) Cette interprétation des sources de Chrétien le rattache à l'esprit scolastique. Toutefois, rien ne nous assure que le texte qui nous est parvenu concorde avec ces sources, qu'il peut tout aussi bien avoir modifiées.

D'autres critiques, comme Gaston Paris et Loomis, vont plus loin: établissant des sources incontestables, ils considèrent le texte de Chrétien comme un amalgame de contes juxtaposés dont le miroitement rend le texte de Chrétien décousu et incohérent.(8) Cette méthode critique révèle un dogmatisme naïvement arbitraire, méconnaissant même le plaisir le plus fondamental du texte, ou plutôt de la structure: le plaisir qui est de constater qu'une juxtaposition de contes quelconques forme un ensemble esthétique différent de chacune de ses parties. (9)

Quoi qu'il en soit, il est impossible de savoir dans quelle mesure la mention implicite ou explicite des sources relève de nécessités purement esthétiques ou de faits esthético-historiques. Dans ces conditions, il est difficile d'apprécier le degré d'originalité de l'auteur. Il nous est donné de

constater que l'écrivain médiéval conçoit son oeuvre non pas comme une force disruptive (à la différence des artistes modernes) mais comme une harmonieuse partie d'un tout.

La question des sources est donc problématique. Il importe de constater toutefois que Chrétien insiste sur l'autonomie de son oeuvre. Nous n'avons aucun texte qui affaiblisse cette déclaration. En outre, alors que Marie de France justifie son oeuvre par sa portée morale, Chrétien affirme son mérite esthétique :

Por ce fet bien qui son estuide
atorne a bien quel que il l'ait;
car qui son estuide antrelait,
tost i puet tel chose teisir
qui molt vandroit puis a pleisir. (Erec et Enide
Vs. 4-8)

En effet, dans tout domaine artistique, il est de nombreux créateurs qui ont emprunté des éléments variés à un à un répertoire traditionnel; leur matière toutefois est transformée et enveloppée si bien qu'ils en font une oeuvre nouvelle.

C'est précisément du travail créateur nécessité par la composition du conte que Chrétien traite dans la deuxième partie du prologue :

Por ce dist Crestiens de Troies
que reisons est que totevoies
doit chascuns panser et antandre
a bien dire et a bien aprandre;
et tret d'un conte d'avanture
une molt bele conjointure
par qu'an puet prover et savoir
que cil ne fet mie savoir
qui s'escience n'abandone
tant con Dex la grasce l'an done. (Erec et Enide
Vs. 9-18)

Toutefois la compréhension de ce passage pose des difficultés puisque le sens du mot "antandre" n'est pas évident, même si le sens du mot "conjointure" est clair.(10) Dans la mesure du possible notre étude tentera d'élucider ces expressions par une analyse comparative d'autres textes.

En premier lieu, nous remarquons sur cette question de vocabulaire, une ressemblance frappante entre le prologue d'Erec et Enide et ceux de Lancelot et de Perceval.

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

(Lancelot
Vs. 21-29)

Dont avra bien salve sa paine
CRESTIENS, qui entent et paine
Par le comandement le conte
A rimoier le meillor conte
Qui soit contez a cort roial.

(Perceval
Vs. 61-65)

On retrouve dans les trois prologues les mots suivants:

Antandre, Antancion et Entent dans Erec, Lancelot et Perceval

puis: paine, deux fois dans Lancelot et deux fois dans Perceval

panser: une fois dans Erec et Lancelot

sans: deux fois dans Lancelot

matiere: une fois dans Lancelot

conte: une fois dans Perceval et Erec.

Sans aucun doute il s'agit ici de mots clefs qui sont d'ailleurs utilisés dans les romans (passim) de Chrétien et chez ses contemporains. Les nombreuses études qui se réfèrent à ces expressions sans aboutir à des conclusions concordantes montrent l'ambiguïté du message des prologues. (11)

Presque tous les travaux d'érudition se préoccupent d'abord d'élucider le mot "san" (sen, sans, sens) bien que cette expression n'apparaisse qu'une seule fois dans les prologues de Chrétien - celui de Lancelot. Il nous semble plus logique de prendre en considération un mot utilisé dans les trois prologues, encore qu'il soit employé sous des formes différentes: soit intent, soit antandre, soit antancion.

Kelly explique que le Worterbuch de Foerster en donne la définition suivante: Anstrengung ou effort,(12) puis il ajoute une liste de synonymes: Zweck, Absicht, Meinung, Sinn. Ces derniers signifient:

- Zweck : le but, le dessein, l'objet, la fin, l'intention;
- Absicht : l'intention, le dessein, le but, la fin.
- Meinung : l'opinion, le point de vue, la croyance, la signification, l'opinion, la tendance, l'inclination, l'intelligence.
- Sinn : l'interprétation, le dessein, la signification, l'opinion, la tendance, l'inclination, l'intelligence, l'esprit, la compréhension, le sens.

Dans le dictionnaire de Godefroy,(13) on trouve le mot

défini ainsi: antencion de entance du mot intention et du verbe latin intendere : avoir l'intention de, se disposer à. Et enfin le Von Wartburg dérive intention de antancion dont le verbe antandre serait l'une des formes.(14) Il se dégagerait donc deux significations possibles du mot: ou bien l'effort fourni par le poète pour élaborer son oeuvre, c'est-à-dire le processus créateur nécessaire à la composition de l'oeuvre, à son échafaudage; ou bien l'intention même de l'auteur, le sens profond, la signification, le thème qui anime l'oeuvre.

En se fondant sur la définition de Faith Lyons, Douglas Kelly définit ainsi le mot: "careful attention to a certain end." (15) Cela après avoir remarqué l'usage du mot par Chrétien dans Lancelot:

Bien poez antendre et gloser,
 vos qui avez fet autretel,
 que por la gent de son ostel
 se fet las et se fet couchier. (Lancelot
 Vs. 4550-4553)

Et Douglas Kelly continue:

This gives to antendre a technical sense which is without doubt synonymous with gloser; the use of antendre in the sense of 'to gloss, to interpret, to develop an idea,' coincides with Marie de France's 'gloser la lettre.' Following Marie de France now, the poet elucidates his matter by working his sens into it ('E de leur sen le surplus mettre.') And as Chretien uses gloser with antendre in this technical sense, one may presume that gloss is synonymous with antancion and that, consequently, antancion is the elaboration of the sens in the poem.(16)

Nous ne pouvons pas souscrire totalement à cette conclusion, car elle repose, à notre avis, sur le jugement de Foerster qui définit le mot antacion par Anstrengung ou effort, faisant de antacion un synonyme de paine (17) placé en apposition. Il nous semble que cette utilisation de la contiguïté pour dégager le sens des mots n'est pas toujours possible: comme les couleurs d'une toile, les mots se complètent, s'étoffent, sans cependant devenir semblables.

C'est pourquoi nous pensons que la traduction donnée par Douglas Kelly des vers de Marie de France demande une révision. (18) Nous voudrions à cet effet citer les vers pour en dégager les points essentiels:

Ceo testimoine Preciens,
 Es livres que jadis feseient,
 Assez oscurement diseient
 Pur ceus qui a venir esteient
 E ki aprendre le deveient,
 K'i peüssent gloser la lettre
 Et de lur sen le surplus mettre. (Prologue, Lais de
 Marie de France
 Vs. 10-16)

Il semblerait que pour Marie les livres des Anciens soient écrits assez obscurément pour que les poètes de l'avenir puissent les élucider et commenter. Mais, comme Chrétien, Marie considère que le poète remplit une fonction supplémentaire, qui est de créer une nouvelle oeuvre. Il résulte de l'assimilation de gloser à antendre que le verbe antendre désigne l'action du poète, déterminé à créer une oeuvre cohérente et à y intégrer "un sens profond", une sententia que chacun pourrait, ou non, découvrir et interpréter.

Pour résumer: il est vrai que gloser a la même dénotation chez Chrétien et chez Marie. Toutefois on peut mettre en doute deux des définitions de Kelly: celle qui provient de l'assimilation de antendre et de gloser par leur proximité dans le même vers et la seconde, sa définition du mot sen ("by working his sens into it"). Ce sen, pour lui, serait le sens du poème, alors que d'après Rychner - à l'opinion duquel nous adhérons - sen signifie principalement l'intelligence du poète. Par conséquent, notre traduction du passage sur lequel Kelly s'est basé est la suivante:

Prescien témoigne que ceux qui composaient jadis les livres, le faisaient assez obscurément pour que les lecteurs et étudiants puissent en interpréter le contenu, et par leur intelligence y ajouter un surcroît (de sénéfiance).

Dans les romans d'Erec et Enide, Yvain, Lancelot et Perceval, nous avons relevé le mot antancion et ses dérivés 46 fois: 15 fois dans Erec; 11 fois dans Yvain; 13 fois dans Lancelot; et 7 fois dans Perceval. Nous estimons qu'il est nécessaire de citer les vers où il apparaît afin de prouver le bien-fondé de la définition que nous avons proposée.

dans
Erec et Enide:

doit chascuns panser et antandre
a bien dire et a bien aprandre;
Vs. 11-12

Chacun doit penser et appliquer toute son intelligence et tout son savoir à bien dire et à bien apprendre.

car tote i ot mise s'antante.
Vs. 412

(La beauté d'Enide est insurpassable car la Nature) y a mis tout son savoir, tous ses efforts, tous ses soins.

Erec et Enide:

Tuit a aus esgarder antandent
Vs. 773

(A Laluth la foule regarde Erec et Enide qui traversent la ville pour arriver à l'épervier.) Tous portaient leur attention sur eux.

Erec ne voloit pas entendre
a cheval n'a chevalier prandre,
mes a joster et a bien feire
Vs. 2159-2161

(Pendant les fêtes du mariage:) Erec dédaigne de prendre des chevaux. Il n'a d'autre dessein que de bien faire et de montrer sa prouesse.

Grant antante mise i avoit.
Vs. 2360

(Pour faire une chasuble la Fée Morgue) y avait mis tout son savoir, ses efforts, ses soins.

En li a mise s'antendue,
en acoler et an beisiere;
Vs. 2436-2437

(Eric n'a plus) d'autre souci que d'embrasser et de caresser sa femme;

Bien sot par parole enivrer
bricon, des qu'ele i met l'antante.
Vs. 3410-3411

(Pour sauver son mari, Enide) met tout son savoir à enjoler (le comte vaniteux) par ses paroles.

Tant ont a parler entendu
que tuit li tref furent tandu
devant aus, et Erec les voit;
Vs. 4121-4123

(Gauvain réussit à retenir Erec et Enide dans le camp d'Arthur; en chemin) leur conversation les a tant absorbés qu'ils sont arrivés devant les tentes dressées.

A lui garir ont grant antante,
et celes, qui molt an savoient;
Vs. 5160-5161

(Les deux soeurs de Guivret) mettent leur grand savoir et tous leurs soins à guérir (Ere:

Au taillier plus de set anz mist,
qu'a nule autre oeuvre n'antandi.
Vs. 5302-5303

(L'artisan qui a fait la selle) consacra plus de sept ans à cette oeuvre, comme à aucune autre.

Erec l'antant et bien l'otroie
que li rois a droit le consoille;
Vs. 5594-5595

(Quand le roi Evrain essaye de le dissuader) Erec comprend bien pourquoi et reconnaît que le roi a le droit de le conseiller; mais...

Erec et Enide:

Donc voel ge grant folie anprendre
qui au descrivre voel antandre;
Vs.6645-6646

(Puis Chrétien dit:) J'entre-
prends donc une chose insensée
quand je veux me mettre à les
décrire.

si an trai a garant Macrobe
qui an l'estoire mist s'antante.
Vs.6676-6677

(Chrétien dit:) je tiens Macrobe
garant pour avoir mis toute son
"intention" (sa sénéfiance)
dans l'histoire.

ne ja n'an mantira de rien,
car ele i viaut antandre bien.
Vs.6705-6706

Jamais elle ne se trompe quand
elle veut bien s'appliquer, y
mettre tout son savoir.

mes il m'estuet a el antendre.
Vs.6878

Mais s'il le fallait je saurais
bien le faire.

dans
Lancelot:

Fors sa painne et s'antancion.
Vs. 29

Je n'y mets guère que ma peine
et mon intention.

A cele seule panse tant
qu'il n'ot, ne voit, ne rien n'antant.
Vs.723-724

(Lancelot) est tellement absorbé
(par son amour) qu'il n'entend,
ne voit ni ne comprend rien
d'autre.

Cil ne l'antant ne ne l'oï,
car ses pansers ne li leissa.
Vs.744-745

(Lancelot) ne comprit et n'en-
tendit pas (ce qu'on lui disait)
car ses pensées ne le lui per-
mirent pas.

. . . Car del cuer ne li muet,
qu'aillors a mis del tot s'antante.
Vs.1224-1225

son coeur ne bat pas pour elle
et (la dame peut voir que
Lancelot) a placé tout son désir
toute son âme ailleurs.

s'il lait ce qu'Amors li desfant
et la ou ele vialt antant.
Vs. 1241-1242

Il ne peut toucher la demoiselle
car tous ses désirs sont pour
une autre.

car si con ge pans et devin,
il vialt a si grant chose antendre
qu'ainz chevaliers n'osa enprendre.
Vs.1274-1276

(Lancelot) a mis tous ses effort
et ses soins pour accomplir ce
que nul chevalier jamais fit
avant lui.

dans
Lancelot:

Et la pucele tote voit
le chevalier de prés costoie,
si le vialt feire a li antendre,
et son non vialt de lui aprendre;
Vs.1997-2000

a lor seignor gaires n'antendent.
Vs.2062

Et quant li vavasors l'entant.
Vs.2083

mes a la mer feire tarir
porroit autresi bien antendre.
Vs.3316-3317

- Bien voi qu'a la folie antanz,
fet li rois, si la troveras.
Vs.3460-3461

Bien poez antendre et gloser,
vos qui avez fet autretel.
Vs.4550-4551

. nule ne sant
cil qui a autre chose antant.
Vs.4645-4646

et la reïne qui antant
ce dom eles se vont vantant,...
Vs.6007-6008

mon pansser et m'antencion;
mes n'an vuel feire mancion,
car n'afiert pas a ma matire
que ci androit an doie dire,
Vs.6245-6248

Mes tant con je porrai durer
li donrai je assez antante,
Vs.6962-6963

La demoiselle chevauche côte à
côte avec le chevalier, car
elle veut le comprendre et
apprendre son nom.

Ils n'accordent guère de pareil
soins au seigneur de la maison.

Quand le vavasseur comprend.

(Le roi) pourrait tout aussi
bien s'efforcer de faire tarir
la mer.

je vois bien que tu souhaitez
de tout ton coeur trouver la
folie, si bien que tu la trou-
veras, dit le roi.

Vous qui en avez fait d'autres
vous pouvez bien comprendre
(pour quelles raisons Lancelot
est las et se couche).

.il ne sent rien,
celui qu'autre chose absorbe
complètement.

et la reine qui comprend ce
dont elles se vantent...

(je ne peux vous expliquer)
mes pensées ni le sens (de
ceci); je ne veux pas le men-
tionner car il n'est pas dans
mon sujet que je l'explique
à cet endroit.

Mais aussi longtemps que je
pourrai tenir je mettrai tout
mon coeur (à lutter contre lui)

dans
Yvain:

. . . or escotez!
Cuers et orailles m'aportez,
car parole est tote perdue
s'ele n'est de cuer entandue.
De cez i a qui la chose oent
qu'il n'entendent, et si la loent;
et cil n'en ont ne mes l'oïe,
des que li cuers n'i entant mie;
Vs.149-156

En li esgarder mis m'antente,
Vs.226

Mes il n'avoit antanciön
n'au cors, n'a la procession,
Vs.1275-1276

- Or le leissons a tant an pes",
fet cele qui bien set antendre
ou ceste parole vialt tendre;
"ne sui si nice ne si fole
que bien n'entande une parole;
Vs.1564-1568

- Par foi, vos poez bien antendre
que je m'an vois par mi le voir,
Vs.1706-1707

qu'eles n'antendent a rien feire,
Vs.5203

qu'an li servir meïst s'antente
Vs.5370

Mes sire Yvains ot et antant
Vs.6767

dans
Perceval:

CRESTIENS, qui entent et paine...
Vs. 62

Donc écoutez-moi et prêtez-moi
le coeur et l'oreille car la
parole se perd si elle n'est
pas comprise par le coeur.
Il est des êtres qui ne compren-
nent pas et cependant louent
ce qu'ils ont entendu. Mais ils
n'entendent pas plus que des
sons si leur coeur ne le com-
prend pas;

Je m'absorbais à la regarder,

Mais il ne s'intéressait ni au
corps ni à la procession.

Mais laissons ceci, dit celle
qui comprend bien ce que veut
dire cette parole; je ne suis
ni si naïve ni si folle que je
ne comprenne le sens d'une
parole;

- Par ma foi! vous pouvez bien
comprendre que je suis sur la
piste de la vérité,

(Les tisseuses voient Yvain)
et n'ont plus aucun désir de
travailler,

(La jeune fille était si belle
que le dieu d'Amour) aurait mis
tous ses soins et tout son
savoir à la servir.

Yvain entend et comprend.

Chrétien qui sait et s'efforce
à (mettre en vers la meilleure
histoire jamais contée en cour
royale).

dans
Perceval:

S'a a cheminer entendu...
Vs.637

Il a mis tous ses efforts à
poursuivre son chemin.

"Ce qu'en ne set puet on aprendre,
Qui i velt pener et entendre,
Fait li preudom, biax amis chiers.
Il covient a toz les mestiers
Et cuer et paine et us avoir;
Par ces trois le puet on savoir.
Vs.1463-1468

On peut apprendre tout ce qu'on
ignore à condition de s'y effor-
cer et de s'y appliquer, car
dans n'importe quel métier il
faut avoir de la bonne volonté,
y mettre sa peine et avoir de
de la pratique. Ce sont les
trois choses nécessaires pour
acquérir un savoir.

Et quant nature li aprent
Et li cuers del tot i entent,
Ne li puet estre rien grevaine
la ou nature et cuers se paine.
Vs.1481-1484

Et ce que la nature lui apprend
accapare son coeur tout entier;
rien de ce qui est conforme à
notre nature ne pouvant être
pénible.

Cil qui achatent et qui vendent;
A la nef deschargier entendent,
Vs.2557-2558

Les marchands qui achètent et
vendent s'occupent, mettent
tous leurs efforts à décharger
le navire.

Tot maintenant que li rois l'ot,
S'entent molt bien que il velt dire.
Vs.4018-4019

Dès qu'il l'entend, le roi
comprend très bien ce qu'il
veut dire.

Et les gens del chastel entendent
A lui encuser durement,
Vs.5206-5207

Et les habitants du château
ont l'intention de le dénon-
cer durement.

Antancion, entendre, et entent signifient dans tous les
exemples cités: la concentration, l'effort, selon la définition
que lui attribuent Faith Lyon et Douglas Kelly: "An effort to a
certain end." (20) L'antancion signifie aussi la concentration,
l'interprétation, la compréhension de la raison profonde pour
laquelle les actions ont lieu. (21) Souvent le mot entendre
s'allie à l'intelligence, à l'intention et à la pensée, comme

au XVIIIème siècle. Il ne s'agit pas seulement d'une intelligence tendue vers une ébauche ou l'élaboration superficielle d'un projet. Le plus souvent c'est une intention précise qui s'élabore au plus profond de l'être, dans son âme. Le mot désigne les moyens par lesquels on atteint un but de la manière la plus efficace: le savoir. Utilisé dans un contexte littéraire, le mot renvoie au processus créateur ou à l'invention d'une idée fondamentale. Il ne désigne pas l'état dans lequel une chose se trouve, la manière dont l'oeuvre fut composée ou élaborée, mais plutôt l'intelligence nécessaire pour inventer une thèse, pour infuser une "sententia" (22) à l'oeuvre. Il s'agit du sens profond de l'oeuvre, de sa sénéfiance.

Comme nous l'avons montré en détail, les médiévistes en général donnaient au mot sans ou san, la signification que nous attribuons à antendre. Selon eux, le san de l'oeuvre indique son sens profond, son grundgedanken, son idée fondamentale.

Il découle de notre analyse, concernant la place assignée au travail créateur de Chrétien, que son oeuvre manifeste une antancion qu'il a intégrée grâce à son san. Nous espérons avoir démontré la signification de l'art poétique de Chrétien. Il tient à animer sa matière en y infusant un surplus, une antancion grâce à son intelligence, si bien qu'un simple conte d'aventure devient une "molt bele conjointure": l'oeuvre de Chrétien telle que nous la connaissons.

Ainsi, Chrétien, architecte de son oeuvre, l'ordonne

en procédant d'après des règles de montage bien déterminées, celles de la Grammatica et de la Rhetorica. Comme tout inventeur, Chrétien est un créateur: il structure les séquences narratives de telle manière que la sententia sous-jacente, le sens profond de l'oeuvre, jaillit de l'ordonnance des événements. Même si l'auditoire est guidé vers cette sententia, connaissant peut-être la matière de l'auteur, Chrétien surprend son public par la nouvelle infusion de vie dans son oeuvre.

Il n'est donc plus possible d'accepter la proposition de Faral: "A la vérité, la composition n'a pas été le souci dominant des écrivains du Moyen Age. Beaucoup de romans, et des plus réputés, manquent totalement d'unité et de proportions. On se l'explique si l'on considère qu'ils n'ont pas été faits, en général, pour soutenir l'examen d'un public qui lisait et pouvait commodément juger de l'ensemble, mais pour être entendus par des auditeurs auxquels on les lisait épisode par épisode." (23) De même que dans toute bonne oeuvre littéraire, on trouve dans celle de Chrétien une interpretatio, une expositio et une elocutio restant inséparables de la dispositio. Car écrire c'est un peu comme bâtir une maison ainsi que le dit Geoffroi de Vinsauf dans son Poetica Nova, publié vers 1210:

If a man has a house to build,
his hands do not rush, hastily,
into the very doing, the work
is first measured out with the
heart's inward plumb line, and
the inner man marks out a series
of steps before hand, according
to a definite plan; his heart's
hand shapes the whole before his

../..

body's hand does so, and his building is a plan before it is an actual life. / . . . / Now in order that your pen may not be uninformed as to what it may look for in the use of a plan; notice that the following discussion provides itself here in advance with a course based upon a plan. And since the ensuing discussion takes its own course from a plan, of primary importance is, from what boundary line the plan ought to run; the next concern, how to balance several weights against one another in the scale, if the sententia is to weight out correctly...(24)

Que le récit d'Erec et Enide soit connu de l'auditoire ou que Chrétien le donne comme tel pour se conformer à l'esprit de l'époque, il reste que Chrétien présente une justification esthétique pour sa reprise du conte: les autres auteurs l'ont corrompu et mis en pièces (depecier), tandis que, grâce à lui, le conte retrouvera son âme originelle. Cette renaissance est due au génie de l'auteur qui a le talent nécessaire pour assurer l'immortalité de l'oeuvre: "tant que durra crestiantez". C'est par ce jeu de mots humoristique que Chrétien fait son auto-louange dans la conclusion du prologue à l'oeuvre d'Erec et Enide.

Notes du chapitre III

¹Il faut noter qu'il ne figure pas dans Yvain. Pourtant on a déjà remarqué que les paroles de Qualogrenant (au vers 149 et suiv.) semblent tenir lieu de prologue:

. . .Or escotez!
Cuers et orailles m'aportez,
car parole est tote perdue
s'ele n'est de cuer entandue.
. . .

²F. Douglas Kelly, Sens and Conjointure in the "Chevalier de la Charette", surtout aux pp. 36-45; Faith Lyon, "'Entencion' in Chrétien's Lancelot," Studies in Philology, 51 (1954), 425-30; William A. Nitze, "Conjointure in Erec, V. 14," MLN, 69(1954), 180-81 et "'Sens et Matiere' dans les oeuvres de Chrétien de Troyes," Romania, 44 (1915-17), 14-36; Marie-Louise Ollier, "The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes," tr. David Baker, Yale French Studies, 51 (1974), 26-41; D.W. Robertson, Jr., "Some Medieval Literary Terminology with Special Reference to Chrétien de Troyes"; Jean Rychner, "San et Matiere: le prologue du Chevalier de la Charette," Vox Romanica, 26 (1967), 1-23; et Eugène Vinaver, "Regards sur la conjointure," dans A la recherche d'une Poétique Médiévale (Paris: Nizet, 1970), pp. 105-28. Dans son article, "Recherches sur la mentalité des Romanciers Français," CCM, 13 (1970), 333-47, Pierre Gallais définit le prologue qui fonctionne comme un "versus cum auctoritate" (341).

³Zumthor, Essais, explique que dans les romans de Chrétien les interventions de l'auteur, comparables à des exhortations, montrent que le roman, bien qu'écrit, est destiné à être lu à haute voix, et qu'elles "semblent avoir été, sauf exceptions, destinées à fonctionner dans des conditions théâtrales: à titre de communication entre un chanteur ou récitant ou lecteur, et à un auditoire. Le texte a, littéralement, 'un rôle à jouer' sur une scène" (p. 37). Voir aussi de Edgar de Bruyne, Etudes d'esthétique médiévale (Bruges: "De Tempel," 1946), II, 201: "l'esthétique du Moyen-Age se base sur une doctrine de la participation."

⁴Voir Horace, "The Epistle to the Pisos (The Art of Poetry)," dans The Great Critics, An Anthology of Literary Criticism, eds. James Harry Smith et Edd Winfield Parks (New York: W.W. Norton & Co., 1951); p. 124: "The aim of the poets is either to be beneficial or to delight (aut prodesse aut delectare), or in their phrases to combine charm and high applicability to life."

⁵Le livre a une autre fonction définie par Zumthor: "Quel que soit l'énoncé, on tente de l'intégrer dans cette histoire afin de lui conférer autorité. D'où les procédés poétiques qui incessamment s'adressent à l'auditeur, le prennent à partie, le contraignent à intervenir activement dans l'existence du texte. / . . . / De toute manière, le texte se réfère à une auctoritas, qu'il lui arrive de s'incorporer sous forme de citation... d'authenticité parfois douteuse selon nos critères modernes. Les poètes de langue latine utilisèrent la technique dite des versus cum auctoritate: chaque strophe commence ou se termine par un vers emprunté à un classique. La langue vulgaire connaît un usage comparable quoique moins systématisé: l'introduction de dictions ou d'expressions proverbiales aux articulations du texte" (Essais, p. 35).

⁶Gallais, "Recherches sur la mentalité des Romanciers français," p. 339; Vinaver, A la recherche d'une Poétique Médiévale, p. 109; et Zumthor, "La nuit des temps," Essais, pp. 19-63.

⁷Comme l'exprime Gallais, que la source soit orale ou écrite, elle ne peut être déterminée (p. 344). Le conte est sans aucun doute sa source ou son propre récit. L'estoire est parfois le sujet, parfois la source. Voir sur ce point Marie-Louise Ollier, "The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes": "the conte refers to a source, the estoire implies that the source is worth of belief" (p. 28). La matere est un rappel du passé, un approfondissement de la mémoire si bien que l'oeuvre n'est pas une force disruptive mais une extension du passé, une partie d'un tout harmonieux (Zumthor, Essais, pp. 34-35).

⁸Gaston Paris, "Compte rendu de Erec und Enid", Romania, 20 (1891); Roger Sherman Loomis, "Chrétien de Troyes and his Matiere," Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, pp. 463-75.

⁹Nous ne pouvons pas adhérer à l'affirmation de Süheylâ Bayrav (Symbolisme Médiéval. Paris: PUF, 1957): qu'il est impossible "d'apprécier à sa juste valeur l'art et les intentions de l'écrivain tant qu'on ne peut distinguer son apport personnel de la matiere: quel lui fournissait la tradition" (P. 82).

¹⁰"Le mot /conjointure/ veut dire ici quelque chose qui transforme un ensemble amorphe en un tout organique. / . . . / Et puisque, sur le plan synchronique, ce mot se situe au point d'intersection du verbe conjoindre et du substantif jointure, la bele conjointure ne peut signifier qu'une disposition - ou une ordonnance - qui s'opposerait, dans l'esprit de Chrétien, au caractère décousu des récits débités par des conteurs mal instruits" (Vinaver, pp. 107-08). Voir aussi Frappier, Chrétien de Troyes, p. 59: et Nitze, "Conjointure in Erec," 180-81.

- ¹¹ Voir les critiques cités dans ce même chapitre, note 3, p. 65.
- ¹² Sens and Conjointure in the "Chevalier de la Charrette," p. 37;
- ¹³ Frédéric Godefroy, ed. Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^{ème} au XV^{ème} siècle, vol 4, (Paris, 1885; Vaduz: Kraus-Reprint Ltd, 1965), p. 597.
- ¹⁴ Walther v. Wartburg, ed. Französisches etymologisches Wörterbuch; Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes, vol. 4 (Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1952), pp. 740-746.
- ¹⁵ Sens and Conjointure in the "Chevalier de la Charrette," p. 38.
- ¹⁶ Sens and Conjointure, p. 37.
- ¹⁷ Cité par Kelly, Sens and Conjointure, p. 37.
- ¹⁸ Sens and Conjointure, p. 37.
- ¹⁹ "Le prologue du Chevalier de la Charrette," Au XII^e, le sens général de sagesse prédomine quant au mot sans. Pour Rychner, le sans est une faculté de l'auteur, l'intelligence de l'homme (p. 11). Il poursuit: "On souscrira avec réserve à Nitze /lorsqu'il dit/ - ainsi aux yeux du XII^e siècle français, il ne pouvait y avoir rien d'étrange dans l'emploi du mot sans pour désigner: 1) la science ou l'inspiration d'un auteur; 2) l'exégèse ou élucidation d'un texte" (p. 12). On voit que le mot sans est devenu un attribut de l'oeuvre par assimilation.
- ²⁰ Sens and Conjointure, p. 38.
- ²¹ Une claire définition d'antante est indiquée par le contexte dans Eneas, roman du XII^e siècle, Ed. Jean-Jacques Salverda de Graves (Paris: CFMA, Champion, 1964): par l'image de Vulcain qui mit tout son effort, son habilité, ses connaissances et son "expertise" dans la fabrication de l'écu qu'il a fait pour Eneas.
- ²² D.W. Robertson, Jr., "Some Medieval Literary Terminology with Special References to Chrétien de Troyes," explique que le sensus du texte est sa signification superficielle, son cortex; et rejoint la conjointure, c'est-à-dire l'agencement des épisodes de telle manière qu'ils pourront ainsi révéler le nucleus de

l'oeuvre, sa signification profonde: sa sententia (p. 685).
Voir aussi Zumthor qui utilise cette terminologie dans le même
sens (Essais, pp. 125, 359, 362).

²³Edmond Faral, Les Arts poétiques du XII^{eme} et du XIII^{eme}
siècles, Bibliothèque de l'école des Hautes Etudes, No. 238
(Paris: Champion, 1924), pp. 59-60.

²⁴Tr. Jane Baltzell Kopp, dans Three Medieval Rhetorical Arts,
ed. James J. Murphy (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1971)
pp. 34-36.

CHAPITRE IV:

LE CADRE

Au théâtre, le metteur en scène moderne choisit avec le plus grand soin un cadre susceptible d'éveiller et de captiver l'attention de son public. Tel est le cas pour Chrétien dont la technique narrative, nous l'avons vu, est si proche de l'art du spectacle. Contrairement au décor classique - réceptacle inerte où situer l'action psychologique, et qui n'a d'autre objet que de se faire oublier - le cadre des romans de Chrétien est bien présent et veut être vu. Il n'est pas pour autant comparable à celui du théâtre romantique, créateur d'atmosphère et de couleur locale. Ainsi, Victor Hugo affirme dans la Préface de Cromwell que le meurtre de Henri IV ne peut se concevoir ailleurs que dans la vieille rue de la Ferronnerie avec son grouillement humain et la borne de Ravallac. Aucun souci de ce genre chez Chrétien. Loin de choisir le cadre en fonction du récit, dont il serait un élément - presque un accessoire - Chrétien semble au contraire partir du cadre et en tirer intrigue et personnages, en vertu d'une symbolique toute abstraite résultant non d'une préférence subjective, mais d'un ensemble de conventions. Il faut croire que le lecteur du temps, mis en présence d'un cadre donné, en dégage inconsciemment une signification morale ou spirituelle. Autre-

ment dit, le cadre romanesque relève d'une iconographie connue et acceptée de tous, comme celle de la broderie de Bayeux, des chapiteaux romans, des enluminures - images sensibles d'un enseignement moral que chacun approfondit selon ses aptitudes spirituelles. L'apport de l'artiste ne réside alors que dans le choix des épisodes signifiants et dans l'élaboration d'un matériel anecdotique suggéré par ceux-ci et où se manifestent son imagination et sa technique de conteur.

Nous allons tenter d'éclairer brièvement les rapports qui existent entre le cadre et la signification générale du récit - autrement dit interpréter quelques aspects de l'iconographie romanesque. Nous étudierons donc certains lieux romanesques à valeur allégorique, qui possèdent une expressivité inhérente et jouent auprès de l'auditoire le rôle d'indice, de signal: ils l'avertissent qu'une certaine expérience - ou épreuve - d'ordre spirituel est attendue. Nous les nommerons, ces lieux, dans l'oeuvre de Chrétien, lieux privilégiés, puisque c'est d'eux que dépend la signification du récit. Naturellement, il existe aussi d'autres cadres qui, même décrits en grand détail, n'ont qu'une valeur décorative et ne constituent pas des lieux privilégiés. Ceux-là seront mentionnés brièvement car ils ne constituent pas le sujet du présent chapitre. Ils relèvent simplement du goût du temps, de l'amour immodéré du spectacle.(1)

Dans tous les récits de Chrétien reviennent avec fréquence des villes pavoisées, des salles éclairées par des

cierges où, autour de tables richement dressées, festoient de beaux jeunes gens bien vêtus. Ces tableaux et d'autres aspects de l'oeuvre ont fait croire à Fourrier que l'univers de Chrétien était "réaliste". (2) Ces scènes à grand spectacle relèvent bien plutôt d'un souci de composition décorative et constituent un élément pittoresque fort apprécié par le public du Moyen Age. Ces ensembles donnent parfois aux romans les caractéristiques d'un reportage sur la vie seigneuriale mais ne contribuent guère à faire sentir l'âme des personnages qui y évoluent comme de simples silhouettes. Ces décors minutieusement dessinés donnent plus de vie au récit sans pour autant fonctionner comme indices. Ces descriptions décoratives ne sont pas gratuites car, comme le dit Bezzola, "les choses, les cérémonies décrites n'ont de sens pour le poète que si elles contribuent à faire avancer le récit sur la droite voie". (3) Quelle que soit la nature du décor, il permet en effet à l'auditoire de suivre visuellement les déplacements des personnages et de participer ainsi au déroulement et à la composition de l'intrigue. Mais seuls les lieux privilégiés font partie de l'agencement dramatique sur lequel repose l'univers romanesque de Chrétien. Seuls, ils constituent un cadre allégorique fonctionnant en tant qu'indice: sur un cadre donné viennent se plaquer des événements spécifiques à ce cadre.

Au passage d'un lieu à un autre correspond un changement de situation c'est-à-dire une nouvelle situation;

le changement de décor permet au spectateur d'appréhender immédiatement cet état nouveau. Le cadre sollicite de cette manière l'attention de l'auditoire et structure le récit. Le lieu est un signal que le conteur donne aux spectateurs car il influe sur la tonalité des événements et la tension dramatique réside donc dans le changement de lieu. C'est pourquoi les intrigues des romans de Chrétien se déroulent dans des cadres-clefs variés, dont les lieux privilégiés sont les suivants: la cour d'Arthur, la route, la forêt, le château ou ville, la chambre et le jardin.

A la base de tous ces éléments du cadre, il en est un autre, non moins privilégié, dont, comme nous l'avons déjà dit, nous n'avons pas de traces matérielles définies. Nous estimons cependant qu'il est important de le mentionner car il ajoute une nuance à notre étude et appuie notre thèse. La toile de fond de l'univers romanesque de Chrétien est d'abord empruntée au mythe ou au conte antérieur sur lequel son récit s'appuiera. La plupart du temps, ces contes ne nous sont pas connus, mais, si l'on en croit les prologues, les spectateurs en connaissent les données essentielles et les cadres dans lesquels se déroulait la fiction. (4)

Si cette hypothèse est juste, on peut facilement concevoir l'importance dramatique du cadre comme indice. Plusieurs cas peuvent se présenter qui provoquent une réinterprétation du conte de la part de l'auditoire et/ou qui manifestent

une initiative créatrice de la part du conteur. Il est évident que si un certain événement dans le conte originel reçoit un cadre différent chez Chrétien, l'effet dramatique du cadre s'en trouve accentué. Mais, même si le cadre du conte originel est repris par Chrétien, et que les événements sont modifiés, c'est encore le cadre qui déterminera leur signification. Il va de soi que l'effet produit par le cadre est tout à fait frappant dans le cas d'une création qui ne relève d'aucun élément d'appui dans le conte originel. Mais puisque le conte originel ne nous est pas connu, nous devons nous contenter de noter ces faits, sans pouvoir en dégager de conclusion autre que celle déjà notée: que le récit de base, s'il a existé, a fourni le cadre de base à partir duquel Chrétien a conçu son roman.

La cour d'Arthur

Ce n'est pas par hasard que trois des romans de Chrétien, Erec et Enide, Yvain et Lancelot s'ouvrent sur la cour d'Arthur et que Perceval y arrive peu après les premières séquences du roman. Ce lieu privilégié est plus qu'un prétexte littéraire, un arrière-plan narratif pratique dont on se servira après Chrétien: "c'est le lieu de confluence de tout un engrenage de légendes, mythes et symboles connus de l'auditoire comme du créateur." (5) Comme "l'estoire", tout en ayant une valeur mythique, la description de la cour d'Arthur doit persuader l'auditoire de la véracité du conte qu'on lui propose.

Par ailleurs, Chrétien choisit cette cour comme lieu pivot de l'intrigue. Il apparaît trois fois dans chacun des romans et, comme l'ont déjà montré Kellermann et Bezzola, (6) sa valeur dramatique unifiante est essentielle: à chaque retour du héros à la cour correspond une étape de son évolution morale. Ce cadre idéal dont nous ignorons la situation géographique, dont l'existence même est problématique, est un "ailleurs" donné comme vraisemblable et qui se pare ainsi d'un charme étrange. Il devient un lieu merveilleux qui se dresse comme symbole du monde courtois. Quintessence du monde chevaleresque, univers stable, heureux, la cour d'Arthur, à l'abri du danger et du chaos, est un rêve compensatoire qui s'oppose à l'univers assez brutal où vit l'auditoire de Chrétien. Car elle est le reflet d'un âge révolu que l'on aspire à retrouver, que l'on souhaiterait revivre. Ce lieu privilégié dont on déplore la perte est le symbole d'un âge d'or où tout était possible, époque que Chrétien évoque avec nostalgie, où une seule charrette, servant de pilori, suffisait à une ville:

don li pelori servent ores,
 et en chascune boene vile
 ou or en plus de trois mile,
 n'en avoit a cel tans que une, Lancelot
Vs. 322-25

Symbole d'un âge d'or, la cour du roi Arthur est aussi (et avant tout) le lieu que l'on quitte pour partir "en aventure" et, dans ce sens, ce lieu est une sorte d'Eden perdu, où l'on revient si l'on a surmonté les épreuves de

l'aventure. Le héros parviendra d'ailleurs toujours à retrouver son point d'attache après ses exploits car dans le monde arthurien d'où le tragique est absent on ne meurt jamais et l'histoire finit toujours bien.

La cour d'Arthur unit les hommes. L'on s'y retrouve pour les fêtes, l'Ascension, la Pentecôte, Pâques. On y célèbre les adouvements et les couronnements, on y prête serment, on s'y marie, et on y festoie:

le type cadre arthurien remplit ainsi trois fonctions:

- il fonde l'histoire, et fixe le sens propre de ce passé, littera et sensus litteralis, rendant possible une interprétation allégorique: sensus moralis;
- il crée l'unité narrative, puisqu'il désigne de façon indubitable le lieu stable d'où tout provient et où tout, périodiquement, retournera: il permet d'organiser le développement selon les types du voyage ou de la quête;
- il constitue le cadre, non seulement d'un roman mais de tous les romans. (7)

En fait, l'image de cette cour est un espace parfaitement neutre sur lequel on projette à volonté un décor de salle de château où l'on festoie, de cour où les tournois se déroulent. C'est un espace vide que meublera l'imagination idéalisante des spectateurs. Par sa stabilité ce lieu focal possède des caractéristiques exceptionnelles par rapport tant au reste du roman qu'aux autres cadres du récit. En effet, dans les autres cadres, l'imprévisible règne et les séquences se suivent à un rythme très rapide. A chaque décor correspond un revirement de situation. Ainsi les décors se multiplient en se suivant et le

changement continu de cadre crée une pulsation d'où dérive un mouvement capable de reproduire par son rythme celui du devenir.

La Route

En quittant la cour, le héros prend la route pour chercher l'aventure. Or le lieu privilégié qu'est la route ne fonctionne pas seulement comme composante nécessaire et banale des romans de la quête et des récits de voyage. La route qui part de la cour est le symbole par excellence du lieu qui unit le connu à l'inconnu, l'existence stable à l'imprévisible.

Contractant sur son trajet deux modes d'existence et deux durées, la route est un indice spatio-temporel de premier ordre. Chrétien ne décrit pas la route en tant que telle. Elle n'est ni localisée géographiquement, ni décrite pour son charme, mais son parcours est jalonné par les obstacles qui s'y dressent et qui font jaillir l'aventure. Ce parcours en tracé linéaire comporte à l'arrière-plan une suite de termes topographiques qui jouent plastiquement et dramatiquement sur des oppositions de paysages. Le texte fait alterner plaines, forêts, montagnes, gués, rivières et bourgs, au fur et à mesure que le héros se déplace et la technique descriptive ressemble quelque peu au travelling cinématographique comme on le voit ici :

Tant trespasent puiz et rochiers
et forez, et plains et montaingnes,
catre jornees totes plainnes,
a Carnant vindrent a un jor,

(Erec et Enide
Vs.2256-59)

ou encore :

einçois erra chascun jor, tant
 par montaignes et par valees,
 et par forez longues et lees,
 par leus estranges et salvages,
 et passa mainz felons passages,
 et maint peril et maint destroit,
 tant qu'il vint au santier estroit
 plain de ronces et d'oscurtez; (Yvain, Vs. 762-
 769)

Le plus souvent pourtant la description est plus brève, moins détaillée, comme celle-ci :

le bois trespasent et la plainne;
 tote la droite voie tindrent
 tant que a Caradigan vindrent. (Erec et Enide
 Vs. 1082-84)

La route se dessine donc d'après l'itinéraire du héros : elle situe cet itinéraire comme un cadre géographique, abstrait, qui lui donne un fondement pseudo-réaliste, mais sa vraie signification est symbolique : la route révèle aux spectateurs le sens de l'aventure que le héros entreprend ou poursuit. Le sens se dévoile d'après le trajet car la route est tracée selon la progression du héros vers son point culminant, où le but de l'aventure est clairement indiqué. C'est le cas dans les premières parties de Erec et Enide, Yvain et Perceval, et dans Lancelot jusqu'à l'épisode de la délivrance de la reine. Ainsi la progression spatio-temporelle, épousant l'évolution morale du héros, donne l'impression d'une marche en avant. Néanmoins, pour soutenir l'intérêt dramatique du roman, il est bon que la route présente des tournants, détours et bifurcations. On en trouve un exemple remarquable et complexe dans Erec et Enide

dont la structure interne est fondée sur un système d'intrigues analogues de nature, mais décalées ou inversées l'une par rapport à l'autre et enchaînées d'une manière différente.

La première partie du roman présente trois lieux: la Cour, la Forêt, le Château, reliés par des routes droites; chaque lieu annonce clairement le sens de l'épisode qui s'y déroule, à savoir: la cour, où la chasse se termine par un baiser; la forêt, lieu de l'affront et de la bataille, puis le retour à la cour et le mariage. Ce tracé est cyclique, puisqu'il ramène au point de départ, mais les épisodes s'y enchaînent logiquement. Or, après le "préméraire vers", (ou premiers vers) cette structure éclate, dès que la crise se déclenche entre les époux. Le sens de leur vie leur échappe et Erec part "en aventure", (8) sans but défini. Dès lors, bien que la structure d'ensemble reste cyclique et ramène à la cour d'Arthur, les épisodes s'enchaînent au hasard, les routes s'enchevêtrent; le sens de la quête reste ambigu et les aventures cherchées ou subies, au lieu de marquer un progrès, ne se distinguent plus que par l'importance de l'obstacle à vaincre.

Dans Lancelot, au contraire, les épisodes marquant la progression du héros sur la route restent logiquement enchaînés depuis la rencontre entre Gauvain et Lancelot jusqu'à la délivrance de la reine par celui-ci. La route s'allonge toujours devant nos yeux car la distance elle-même est perçue comme une progression temporelle vers le but ultime du roman: pénétrer dans le royaume de Gorre afin de délivrer la reine. Si rien

ne cache la route à nos yeux, c'est que rien ne peut détourner Lancelot "cette force qui va", de son itinéraire. A chaque carrefour, au moment où il aurait pu se tromper de chemin, il a continué sur la droite voie. Conscient d'accomplir sa destinée, il n'a jamais perdu de vue son but: libérer la reine. Il est évident qu'après la nuit de joie avec celle-ci, la voie linéaire qui le menait de victoire en victoire s'embrouille. L'union avec la reine est une faute qui désoriente l'itinéraire du héros puisqu'il coïncide avec le tournant dramatique le plus important de l'intrigue: la disparition inattendue de Lancelot enlevé par le nain. Cet événement provoque la rupture du cadre; la route s'efface car le sens de la voie de Lancelot est devenu tout à fait problématique. La linéarité du récit se brise et des séquences digressives se greffent sur la narration centrale.(9)

Les épisodes secondaires par leurs dimensions et leur multiplication deviennent la matière même du récit sans lui infuser un sens nouveau. Lancelot, capturé alors qu'il cherchait à retrouver Gauvain, disparaît mystérieusement sans que personne cherche ni à savoir où il est ni à le retrouver. Avec la disparition de Lancelot la linéarité de la route se perd. La route de Lancelot s'efface, et après la disparition de Lancelot, une séquence d'une nature différente nous est présentée: la reine et sa suite rentrent à la cour, un tournoi est organisé qui n'ajoute aucun intérêt à l'intrigue centrale sauf de faire réapparaître arbitrairement Lancelot qui sera ensuite emmuré dans la tour. Cette

multiplicité d'épisodes ne relève en rien de l'intrigue du roman. Chrétien passe-t-il la plume à Geoffroy de Leigni par pure absence d'intérêt? La question ne peut être résolue et cette controverse ne nous arrêtera pas car ce qui nous intéresse ici, c'est uniquement la structure de l'itinéraire.

Dans Yvain, la structure du récit repose sur les mêmes points essentiels que celle d'Erec et Enide, avec la différence que les raisons de la séparation du couple nous sont connues sans ambiguïté possible. Quant au roman d'apprentissage qu'est Perceval, l'itinéraire du héros est clairement tracé. Une fois l'éducation de Perceval terminée, ce qui est marqué par le retour de Perceval à la cour, la structure du roman éclate en un réseau de séquences fragmentaires. Chrétien ne nous décrit que les routes suivies par Gauvain et brièvement celles que suit Perceval, mais la similitude de ces voies découle du fait que leur point d'origine est la cour d'Arthur. Ces diverses sous-séquences narratives seront à l'origine de tous les récits concernant la quête du Graal, qui viendront après l'oeuvre de Chrétien. (10)

Ainsi la route est un des éléments principaux de la mise en scène de Chrétien. C'est sur ce lieu que se concentrent avec un maximum d'efficacité tous les éléments du récit et c'est sur son parcours que s'enchaînent les situations les plus marquantes de l'itinéraire du héros. La route qui ouvre l'horizon infini de l'espace est le miroir du sens de l'aventure du héros. Prendre la route c'est en fin de compte prendre en charge son être, modifier et dominer son destin.

L'importance fondamentale de ce cadre fait des romans de Chrétien des récits de conquêtes de soi-même. Le héros évolue en triomphant des obstacles qui se dressent devant lui. Ainsi, la route symbolise un itinéraire intérieur. Sur le chemin de la quête ou du voyage, la distance couverte par le héros évoque la longueur du chemin qu'il a parcouru pour passer du stade de la renommée à celui du mérite confirmé. Au bout du chemin, le récit culmine et présente à l'auditoire un être transformé et accompli (cela n'est pas le cas dans Lancelot pour des raisons que nous discutons dans notre chapitre: Itinéraire des Personnages).

Il est d'autres lieux privilégiés qui participent à la transformation de l'être et auxquels la route permet d'accéder: ce sont les chastels (villes ou château), le jardin et la forêt. La route qui part de la cour mène droit à la forêt.

La Forêt

Dans les romans du XIIème siècle, comme le dit Curtius, la forêt devient l'un des principaux "lieux privilégiés". Elle peut d'ailleurs être un élément de description décorative. Curtius, considérant le roman courtois comme un nouveau genre apparu en France vers 1150, dit: "One of its principal motifs is the wild forest 'una selva selvaggia ed aspra e forte', as Dante will later put it." (11) La valeur de la forêt n'en est pas moins allégorique, plutôt que décorative. Lieu sauvage et inculte, l'univers de la forêt est l'antithèse du microcosme

idéal de la cour d'Arthur. Celui qui quitte l'univers protecteur de la cour et entre dans la forêt signale aux autres son entrée dans l'existence aventureuse. A l'encontre de la route où le danger est visible, la forêt est le lieu du danger perfide. (12) Ténébreux et semé d'embûches, ce lieu est en relation avec le thème de la lumière et de l'obscurité.

"Dans la poésie épique et lyrique la nuit est le temps de la détresse et de l'aventure. Souvent elle est liée à cet autre espace d'obscurité, la forêt. La forêt et la nuit emmêlées sont le lieu de l'angoisse médiévale. En revanche tout ce qui est clair, un mot clef de la littérature et de l'esthétique médiévale, est beau et bon: le soleil qui resplendit sur le métal des guerriers et de leurs épées, clarté des yeux bleus, des cheveux blonds, beau comme le jour". (13)

Là où les pistes s'embrouillent et les chemins se perdent est le lieu des rencontres funestes. On n'ose pas s'aventurer seul dans la forêt, sans compter sur l'appui des autres. Arthur lui-même ne traverse la forêt qu'accompagné de sa cour:

Li rois Artus et la reïne
 et de ses barons li meillor
 i estoient venu le jor:
 an la forest voloit li rois
 demorer catre jorz ou troiſ
 por lui deduire et deporter;
 si ot comandé apoter
 tantes et pavellons et trez. (Erec et Enide,
 Vs. 3920-27)

Il ne la traverse que pour se rendre d'un lieu à l'autre ou pour chasser.

La description humoristique de la jeune fille sur les traces du "Chevalier au Lion" traduit assez bien ce qu'est ce lieu pour l'auditoire:

Por li s'est an la queste mise.
 Ensi remest cele a sejour.
 Et l'autre erra au lonc del jor,
 tote seule grant aleüre
 tant que vint a la nuit obscure.
 Si li enuia molt la nuiz,
 et de ce dobla li enuiz
 qu'il plovoit a si grant desroi,
 con Damedex avoit de coi,
 et fu el bois molt au parfont.
 Et la nuiz, et li bois li font
 grant enui, et plus li enuie
 que la nuiz, ne li bois, la pluie.
 Et li chemins estoit si max
 que sovant estoit ses chevax
 jusque pres des cengles en tai;
 si pooit estre an grant esmai
 pucele au bois, et sanz conduit
 par mal tans, et par noire nuit,
 si noire qu'ele ne veoit
 le cheval sor qu'ele seoit.

(Yvain, Vs.4826-46)

Pourtant certains hommes ont élu la forêt comme lieu privilégié. Ils s'y trouvent seuls, à deux parfois. Ce sont des chevaliers hardis tels que Calogrenant:

Il m'avint plus a de set anz
 que je, seus come paisanz,
 aloie querant aventures,
 armez de totes armeüres
 si come chevaliers doit estre;
 et tornai mon chemin a destre
 par mi une forest espesse.
 Molt i ot voie felenesse,
 de ronces et d'espines plainne;
 a quelqu'enui, a quleuqe painne,
 ting cele voie, et ce santier.

(Yvain, Vs.173-83)

Celui qui recherche l'aventure doit se hasarder dans la forêt. Ce lieu du danger et de l'errance le conduira

infailliblement à un événement imprévisible nécessitant l'épreuve physique la plus rude, celle de la poursuite, de l'endurance ou du combat d'armes. Les faibles ou les lâches échouent à cette épreuve en trouvant la honte dans la forêt comme Calogrenant dans Yvain, Keu et l'Orgueilleux dans Lancelot; Keu sera vaincu par Méléagant, devenant de ce fait responsable de l'emprisonnement de la reine.

Quant Lanceloz vint devant lui,
 se li dist au premerain mot
 li seneschax a Lancelot:
 "Con m'as honi! - Et je de quoi?
 Fet Lanceloz, dites le moi;
 quel honte vos ai ge donc faite?
 - Molt grant, que tu as a chief treite
 la chose que ge n'i poi treire,
 s'as fet ce que ge ne poi feire." (Lancelot
 Vs.4006-4012)

Gauvain lui-même ne réussit pas dans sa mission de délivrer la reine.

Pour le héros par contre, l'entrée dans la forêt marque le début de "l'aventure" - de la vraie aventure, et cela par un engagement conscient de son être qui tend à un but défini: celui de modifier, de transformer la marche des événements. Le héros s'affirme comme tel en s'éloignant dans ce lieu solitaire et obscur comme l'appelle Chrétien dans Perceval:

Au chief de cinc ans si avint
 Que il par un desert aloit
 Cheminant si come il soloit,
 De totes ses armes armez. (Vs. 6238-6241)

C'est dans ce désert qu'il se distingue du commun des mortels. En effet, sur la route l'aventure est recherchée ou subie, dans la forêt elle est toujours appelée, voulue.

Pour pouvoir donner la mesure de son courage et de sa probité, le héros est abandonné à lui-même dans la forêt; Erec s'y fait précéder d'Enide qui ne le voit donc pas; Yvain n'y trouve qu'un lion pour "compain"; Lancelot et Perceval y sont absolument seuls. Ainsi dans la solitude, en l'absence du regard des autres, le héros se trouve à découvert devant l'épreuve qui le guette. Dans la forêt, le héros en fait est à découvert devant lui-même.

Les arcanes de la forêt hantent l'imagination de l'auditoire et le héros participe à des aventures qui relèvent de l'imprévisible et de l'imprévu. (14) Il doit être à la mesure de tout obstacle qu'il soit "merveilleux" ou dangereux. Le fortuit se manifeste d'abord dans le bestiaire de la forêt. C'est là qu'habitent le Blanc Cerf que l'on chasse, les animaux sauvages dont le gardien n'est pas moins effrayant, des serpents venimeux crachant des jets de feu, des lions qu'on apprivoise. On y découvre des fontaines enchantées, des châteaux mystérieux. Quant aux hommes qui vivent dans la forêt, ce sont d'abord des êtres extraordinaires, géants et nains qui surgissent devant le héros, portant atteinte à sa sûreté. Il y a aussi des criminels comme les chevaliers qui vivent de brigandage et que Erec vaincra lors de sa première épreuve. (Vs. 2792) Puis ceux qui cherchent à s'y réfugier comme le lâche, vaincu par Erec:

Quant cil le vit vers lui venir,
 si s'an comança a foïr :
 peor ot, ne l'osa atandre;
 an la forest cort recet prandre. (Erec et Enide
Vs.2885-2888)

D'autres s'y réfugient parce qu'ils sont sans ressources comme Erec Et Enide, poursuivis par les forces du comte de Limors. Enide voudrait aussi trouver un abri dans la forêt:

Sire, car chevalchiez plus tost
tant qu'au cele forest fussiens
espor tost eschaperiens

(Erec et Enide
Vs. 3546-3548)

D'autres fois les deux amants surpris par la nuit avant de pouvoir atteindre la ville doivent dormir dans la forêt (Vs. 3127). Yvain lui-même vivra dans la forêt avec son lion longtemps après sa guérison (Yvain, Vs. 3337-5100).

Le plus souvent des êtres qui se sont volontairement exclus de la société, font de la forêt leur demeure, tels les ermites ou de pauvres gens, comme la mère de Perceval. Ainsi, ce dernier grandira dans la forêt et aura besoin d'une longue éducation pour se défaire des traits qui font de lui un jeune "sauvage". Yvain, aussi, pressentant sa folie, se réfugiera dans la forêt et y demeurera tout au long de sa crise, et même après sa guérison. Ainsi tous ces êtres partagent la même situation: ils sont, de façon plus ou moins permanente, en marge de la société et dans la forêt, ils sont à l'abri du regard des autres. La forêt leur est un refuge, soit qu'elle les protège, les cache ou leur permette de commettre des crimes.

Pour le héros, la forêt est le lieu de la vérité parce que c'est le lieu de la solitude. Seul, sans spectateur, il est en mesure tout aussi bien de manquer à son devoir et à sa

parole, de violer sa promesse et de transgresser les règles que de sauvegarder son honneur et de rester fidèle aux lois. En outre, la forêt est un lieu perfide parce que la nature des hommes - c'est-à-dire des aventures - qu'on y rencontre est exceptionnelle. Dans un espace hors de la société où pousse dans le clair-obscur une végétation désordonnée, l'homme est capable de tout. Devant l'épreuve traîtresse qui attend tout héros dans la forêt, il y a une tension dramatique car la question se pose de savoir si l'être succombera à l'épreuve que le destin fait surgir devant lui ou s'il la surmontera. Lancelot, Yvain et Perceval, tous sont mis à l'épreuve dans la forêt. Confirmeront-ils devant eux-mêmes ce qu'ils affirment devant les autres? Loin du regard de public, se comporteront-ils d'après le code d'honneur? La forêt est en effet l'espace de la confirmation. Que le héros y défaille et il sera démythifié, son héroïsme n'étant que de parade, sa réputation injustifiée.

Envisagé sous cet aspect, la conduite d'Erec lors de sa première rencontre avec le trio hostile perd son ambiguïté. Erec rejoint le commun des mortels car il n'a pas songé à venger l'affront fait à la Pucelle avant d'y être "invité", par la reine. Il a eu peur de venger l'insulte faite à sa personne car:

ne l'osai ferir ne tochie,	(<u>Erec et Enide</u>)
mes nus nel me doit reprochier,	
que ge toz desarmez estoie:	(Vs. 237-240)
.....	
Itant bien prometre vos vuel	
que, se ge puis, je vangerai	
ma honte, ou je la crestrai;	(Vs. 244-246)

N'ayant pas su dominer son destin, Erec perd son honneur et devient aussi coupable qu'Yder. Que l'on compare la conduite des deux chevaliers à Laluth où le combat singulier se fait d'après les formules consacrées et l'on comprendra qu'Erec n'a pas encore atteint la perfection de l'héroïsme. (15) Ce n'est que peu à peu que ses exploits le transformeront en héros. Il devra, pour cela, surmonter bien des obstacles: vaincre les trois, puis les cinq chevaliers voleurs, affronter seul toute une armée qui le poursuivait, vaincre Guivret, abattre deux géants et bien plus encore. Son renom qui n'était auparavant qu'un étalage devient manifeste dans le champ clos de la forêt.

Ainsi dans les romans qui sont en essence des récits de conquête individuelle, la forêt représente la tentation d'un destin primitif et par conséquent dangereux. D'ailleurs le symbolisme de la forêt ressemble à maints égards à celui du désert biblique, lieu de la solitude et de la tentation pour le Saint. Le désordre de la nature qui règne dans la forêt obscure ne peut être dompté et sublimé que par un code d'honneur fidèlement assumé.

C'est dans ce lieu de tension qu'est la forêt - intermédiaire entre deux étapes - que la route mène le héros et au sortir de laquelle se dresse le château (nous nommerons ainsi ce dernier lieu privilégié, bien que le château soit parfois remplacé par une ville, ou, le plus souvent, inclus dans celle-ci).

Dans ces deux cas, les protagonistes poursuivent un but déterminé, alors qu'en général c'est le hasard qui mène le chevalier jusqu'à un château dont il ignore même le nom et où il pénètre sans dire le sien. Ce double anonymat confère d'emblée à cet espace aux murs clos qu'est le château une atmosphère insolite. L'impression de mystère et de danger est aggravée par la pénombre de l'heure tardive. Comme dans la forêt, le destin le plus impénétrable guette le héros sur le chemin de son perfectionnement.

La description des châteaux et villes de Chrétien est réaliste et suit l'architecture du Moyen Age. Le château est un espace clos, délimité par des murs circulaires. Il y a d'ailleurs plusieurs genres de châteaux qui sont adaptés au besoin de la narration: la forteresse isolée, le château fort, la tour; mais dans la plupart des cas, le château est entouré par la ville. Au Moyen Age, celle-ci est un lieu de prestige. "Siège du pouvoir politique et du pouvoir religieux, résidence du roi ou du comte, de l'évêque, seul endroit où il y ait des monuments de brique ou de pierre, lieu où s'accumulent les principaux trésors, place dont la prise, le pillage ou la possession rapportent richesse et prestige . . . en contraste avec la nature hostile, les villes sont des phares . . ." (16)

De l'intérieur, la plupart des châteaux se ressemblent. Ils sont entourés de hautes et d'épaisses murailles et de fossés où coulent des eaux noires et profondes à moins qu'ils ne soient bâtis sur des "roches bises" dont les pieds sont battus par la

mer comme le château de Beaurepaire, ou construits sur une île, protégés par un large fleuve comme le château de Brandigan. Le héros doit s'engager sur un pont-levis pour pénétrer dans le chastel. Mais derrière les murs, par un changement soudain, la description du cadre de l'intérieur du château varie et avec elle, l'atmosphère qui y règne. Quand il s'agit d'une ville, le héros aperçoit d'abord les maisons du bourg. La mise en scène dans cette séquence est une stylisation des aspects de la ville. La description se réduit à une série de signes indicateurs qui annoncent spatialement le genre d'aventure à venir en suggérant à l'auditoire une certaine atmosphère.

L'aspect des lieux devient saisissant car Chrétien les dessine par des techniques cinématographiques relevant de la profondeur du champ ou du gros plan: le héros qui vient d'entrer dans une ville voit d'abord de celle-ci un panorama général où il fixe son regard sur un détail particulier. L'atmosphère qui règne dans la ville se traduit par des signes d'activité ou de calme. Le bruit ou le silence qui enveloppe les lieux est susceptible d'orienter l'imagination de l'auditoire. Bien que la description du cadre appartienne au genre réaliste et pittoresque, sa tonalité fonctionne comme indice quant au genre d'aventures qui s'y dérouleront.

Il arrive que le héros entre dans une ville enguirlandée, imprégnée d'une atmosphère fiévreuse de fête qui se manifeste par un brouhaha général de sons de musique et de mille

signes d'activités dans les rues: ici on étrique ou on panse un cheval, là des gens dansent, jouent ou parlent avec animation. Tous ces signes révèlent une aventure dont l'issue ne peut être qu'heureuse. Lorsqu'Erec entre dans Laluth, il aperçoit

El chastel molt grant joie avoit
de chevaliers et de puceles,
car molt en i avoit de beles.
Li un peissoient par les rües
espreviens et faucons de mües,
et li autre aportoient hors
terciax, ostors müez et sors;
li autre joent d'autre part
ou a la mine ou a hasart,
cil as eschas et cil as tables.
Li garçon devant ces estables
torchent les chevax et estrillent;
les dames es chanbres s'atillent.

(Erec et Enide
Vs. 348-360)

Dans Perceval, au contraire, Gauvain entre dans une ville très riche que Chrétien se plaît à décrire d'après les signes de l'activité commerçante:

Et esgarde la vile toute
Pueplee de molt bele gent,
Et les changes d'or et d'argent
Trestoz covers et de monioies,
Et voit les places et les voies
Toutes plaines de bons ovriers
Qui faisoient divers mestiers.
Si com li mestier sont divers,
Cil fait elmes et cil haubers,
Et cil seles et cil blasons,
Cil lorains et cil esperons,
et cil les espees forbissent,
Cist folent dras et cil les tissent,
Cil les pingnent et cil les tondent.
Li un argent et or refondent,
Cist font oevres riches et beles:
Colpes, hanas et escüeles
Et joiaus ovrés a esmaus,
Aniax, çaintures et fremaus.

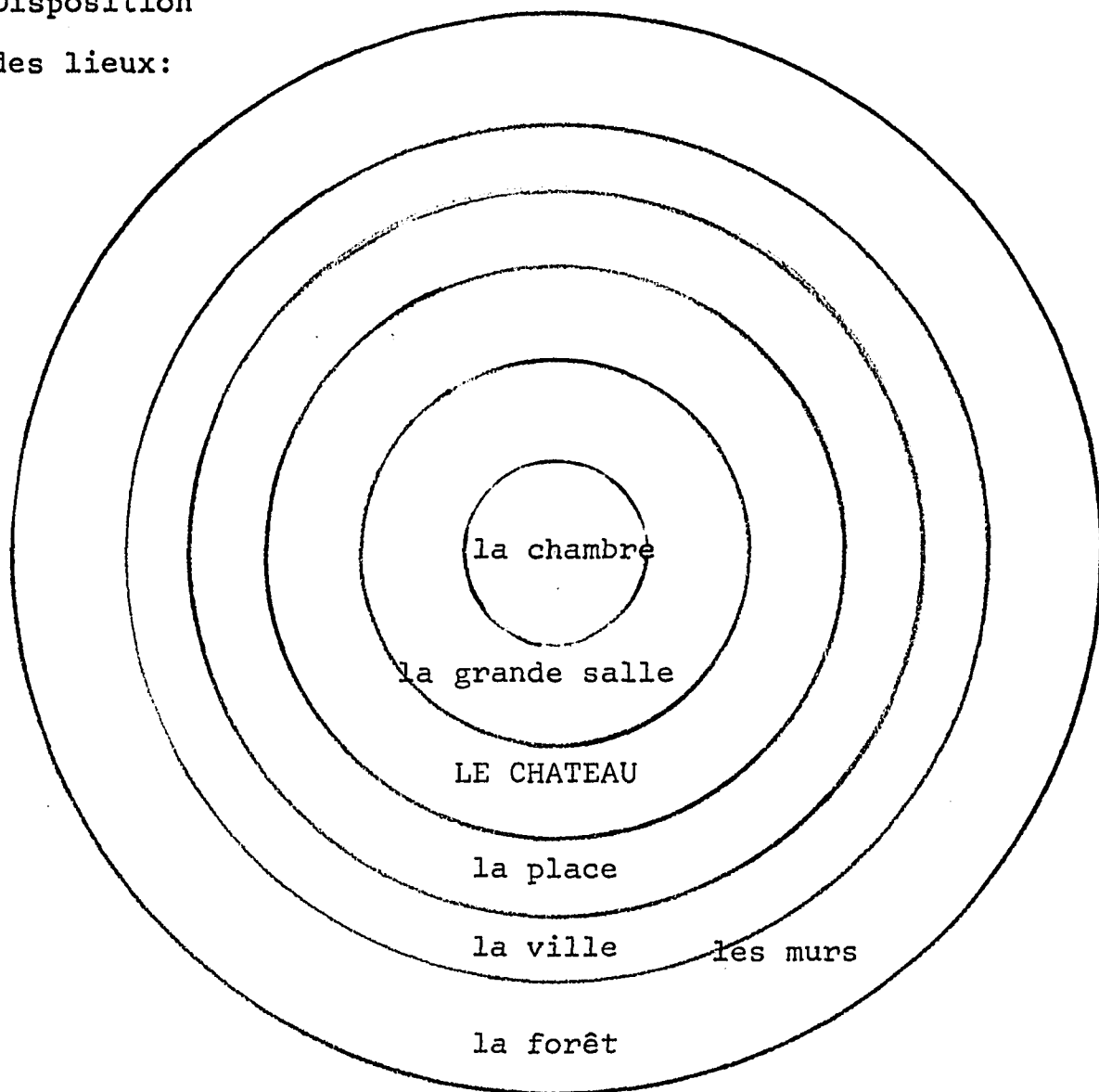
(Perceval
Vs. 5758-5776)

la belle jeune fille qu'il prendra pour épouse. Le plus souvent, le héros poursuit sa route jusqu'au palais ou à la grande tour du château: C'est là qu'il veut passer la nuit puisque c'est l'endroit où demeure le seigneur des lieux. Il traverse la ville, la grande place et arrive à la tour centrale. C'est dans la grande cour du château qu'on l'accueille. On lui prend son cheval et on le mène à la grande salle, dont la description relève du goût du spectacle comme nous l'avons déjà vu au début de cette étude: "la salle du château signifie pour l'auditoire un univers imaginaire de beauté, de richesse, de justice ou d'injustice, où chacun des objets dans lesquels la description décompose son unité: tables, tapis, luminaires, vêtements, bijoux, n'a de valeur représentative que dans la mesure où il renvoie à cette signification-là". (18)

La direction que va prendre l'aventure est dévoilée dans ce cadre à la faveur de l'entretien qui a lieu entre le seigneur et le chevalier. C'est dans le cadre de la grande salle que se nouent les fils de l'intrigue concernant la séquence narrative qui se déroule dans le château. Après le diner, le héros se couche dans la chambre. Ce cadre qui est le plus réduit, le plus clos, et le plus retiré du château, représente un lieu érotique privilégié dont nous traiterons plus loin.

Comme le montre le schéma qui suit, l'espace du château est divisé en compartiments.

Disposition
des lieux:



Il y a donc l'extérieur du château, puis la ville, la place, le château, la grande salle et la chambre. La multiplicité des cadres à l'intérieur d'un même lieu est sans doute la raison pour laquelle Chrétien qui, pour les autres lieux privilégiés, ne donnait que de vagues renseignements descriptifs, dessine le plan du château avec précision. Mais il y a plus: si la disposition du château confirme la circularité de l'espace médiéval, sa division en compartiments rappelant le théâtre à

scènes multiples permet de manipuler la tension dramatique par des distributions scéniques diversifiées. "L'aventure" peut se dérouler dans n'importe quel compartiment du château et à n'importe quel moment de la halte du héros.

Héros	Nom du château	Cercle où l'action se déroule	Heure de l'épreuve
Erec	Laluth	la place	le matin
	Carnant	la chambre	les nuits
	Ville de Comte Galoain	hors des murs	à l'aube
	Limors	la grande salle	le soir
	Brandigan	le jardin	le matin
Yvain	Landuc	la chambre	la nuit
	Norison	hors des murs	à l'aube
	Château de la famille de Gauvain	hors des murs	à l'aube
	Landuc	sur la place	à midi
	Château de Pesme-Aventure	sur la place	le matin
	Château où Arthur tient sa cour	sur la place	le matin
Lancelot	un château	la chambre	à minuit
	le Château de la Demoiselle	la chambre	la nuit
	un château	hors des murs	le soir
	Château de Bademaguz	la chambre	la nuit
	dans la ville de Noauz	la place	deux journées
Perceval	Beaurepaire	la chambre	la nuit
		hors des murs	le matin
	Château du roi Pêcheur	la grande salle	le soir
Gauvain	Tintaguel	hors des murs	le matin
	Escavalon	la chambre	la journée
	la Roche de Sanguin	la grande salle	la journée
		la chambre	

Si le héros accomplit les épreuves sous le regard des autres, celles-ci auront lieu dans les cercles ouverts de la ville: soit hors des murs de la ville, à l'aube comme pour Yvain et Perceval, soit sur la place le matin, pour Lancelot et Erec, ou à midi pour Lancelot. (Parfois elle a lieu le soir pendant le diner dans la grande salle. C'est là que Perceval subira l'épreuve et échouera.) Dans la chambre, seul lieu où le héros soit à l'abri du regard des autres, ont lieu les événements qui concernent l'intimité du chevalier. Le chevalier est soit sujet, soit objet de l'aventure, selon qu'il choisit ou subit l'épreuve qui peut être d'ordre humain ou surhumain, selon l'adversaire à combattre.

L'aventure humaine a lieu sur la place ou hors des murs de la ville. Erec défait Yder et Yvain combat pour Lunette sur les places de Broceliande et de Laluth. Lancelot libère la reine après avoir battu Méléagant au pied de la grande tour du château du roi Bademaguz, donc sur la place de cette ville. Perceval défait Engyremons, vingt-cinq chevaliers et Clamadeus à Beaurepaire; Yvain triomphe du Comte Alier à Norison. C'est par un combat singulier que les héros vainquent leurs adversaires et l'issue du combat, la victoire du héros, montre son engagement envers les opprimés et sa supériorité. Sa victoire rétablit l'ordre et rend au héros son honneur ou l'accroît. Ainsi elle touche son propre destin autant qu'elle modifie celui de la collectivité.

Yvain affrontera deux adversaires surhumains. Ce sont Harpin de la Montagne et les fils du Luiton. Il se battra sur la place du château de Pesme Aventure et hors des murs contre Harpin. Si Yvain choisit le combat contre Harpin, à Pesme Aventure, c'est que la coutume lui impose l'épreuve dont il se serait bien passé (Vs. 5500-5504). Cependant il vaincra ses ennemis et délivrera les villes de leurs coutumes cruelles. Ainsi dans la ville le héros s'engage le plus souvent dans des histoires qui ne le concernent pas directement mais auxquelles sa fonction dramatique le rattache. L'épreuve qui se déroule dans les cadres ouverts de la ville met en valeur la prouesse du héros devant les autres. Elle rehausse sa fonction sociale et exalte l'ordre établi. En subjuguant les forces qui troublaient la paix, en abolissant les mauvaises coutumes, en rendant la joie à la cour au risque de sa propre vie, le héros se trouve confirmé dans son rôle de bienfaiteur, de libérateur et de redresseur de torts. Mais en se mettant au service de la ville, le héros devient le protecteur du lieu où les valeurs dont relève son héroïsme furent formulées. Le château se distingue des autres lieux privilégiés en ce qu'il est une agglomération de vie civilisée au coeur même du monde désordonné. Ainsi, des liens tout particuliers rattachent le héros au château; s'il n'y a pas d'héroïsme sans l'appui de l'ordre social, il n'y a pas de société organisée sans le soutien d'hommes qui se mettent au service de la cité. Comme tout lieu

symbolise un certain sentiment de l'existence, la ville traduit les aspirations d'une société embryonnaire qui recherche l'équilibre et rejette le chaos. C'est la fonction du chevalier de l'aider à l'établir.

Dans la ville-château, on pouvait pressentir le genre d'aventure selon des descriptions préliminaires; l'intervention du héros concernait le bien de la société. Dans l'oeuvre de Chrétien il y a cependant quelques châteaux isolés qui ne sont pas des villes. Leur isolement est l'indice principal pour l'auditoire. Le cadre des châteaux isolés crée une impression énigmatique et insolite, car leur isolement les rend exceptionnels. De ce fait, les mérites du héros qui traverse des épreuves dans ce cadre en sont d'autant plus rehaussés, et ses faiblesses, accentuées.

Deux chevaliers s'engagent dans des châteaux isolés: Perceval dans le Château du Roi Pêcheur échoue irrévérablement faute de poser la question essentielle à son salut et à celui du roi. Dès lors, toute incertitude disparaît, Perceval se révèle comme un "Gallois" et devra traverser d'autres épreuves pour mériter le titre de chevalier. Quant à Lancelot qui, s'étant aventuré dans le "Baile" de la demoiselle, avait tout contre lui, il triomphe de tous les obstacles: il protège l'honneur de la Demoiselle et réussit à garder sa parole, sans pour autant y perdre sa vertu.

Dans les épisodes du château isolé, Chrétien présente une nouvelle structure spatiale. Lancelot, obligé de se sou-

mettre au désir de la Demoiselle, veut la rejoindre et ne la trouve pas:

"Sire, alez vos la fors deduire,
mes que il ne vos doie nuire,
et seulemant tant i seroiz,
se vos plest, que vos panseroiz
que je porrai estre couchiee;
Ne vos enuit ne ne dessiee,
que lors porroiz a tans venir,
se covant me volez tenir."
Et cil respont : "Je vos tendrai
vostre covant, si revandrai
quant je cuiderai qu'il soit ore."
Lors s'an ist fors, et si demore
une grant piece en mi la cort,
tant qu'il estuet qu'il s'an retort,
car covant tenir li convient.
Arriere an la sale revient,
mes cele qui se fet s'amie
ne trueve, qu'el n'i estoit mie.
Quant il ne la trueve ne voit,
si dit : "An quel leu qu'ele soit
je la querrai tant que je l'aie."
Del querre plus ne se delaie
por le covant que il li ot.
En une chanbre antre, si ot
an haut crier une pucele;
et ce estoit meïsmes cele
avoec cui couchier se devoit.
A tant d'une autre chanbre voit
l'uis overt, et vient dele part,
et voit tot em son esgart
c'uns chevaliers l'ot anversee... (Lancelot
Vs. 1035-1065)

Cette recherche de Lancelot semblerait indiquer qu'il s'était engagé dans un labyrinthe. En effet, pour garder "sa parole", il est obligé de se faire violence et se trouve devant un cas de conscience. La topographie des lieux reflète ainsi les méandres de son être.

A l'exception de Perceval dans le château du Roi Pêcheur, le héros sort toujours victorieux de l'épreuve. Mais

cette victoire même est source de danger car la halte dans le château pourrait se prolonger indéfiniment et suspendre la progression du héros. C'est pourquoi à l'aube, ayant accompli sa mission, le chevalier du Moyen Age laisse le monde clos du château derrière lui, fréquemment contre le désir de ceux qu'il a sauvés. Jaloux de sa liberté, comme l'explique Gauvain, le chevalier ne reste en un lieu que s'il a la possibilité de le quitter quand il le veut:

Que sachiez bien que je ne porroie
 Jusqu'a set jors vivre çaiens,
 (Non plus que jusqu'a set vins ans,)
 Por che que je ne m'en ississe
 Toutes les fois que je volsisse." (Perceval
 Vs.8028-32)

Alors que l'habitant de la ville, du fait des difficultés des déplacements et de leurs dangers, ne peut guère se risquer au dehors de la forteresse, le destin du chevalier est d'embrasser l'horizon: l'exiguïté de l'espace n'est pas fait pour le héros. En effet, par sa structure même, l'espace du château représente une limitation; il est fait davantage pour la concentration que pour l'expansion. Mais la topographie du château a ceci de remarquable - qu'on y retourne toujours et que la halte mène inévitablement à la chambre.

La Chambre

La chambre est primitivement le symbole du repos. C'est là que dort le chevalier. Le sommeil est un moment transitoire qui marque à la fois la fin de la journée et l'attente

des événements du lendemain. Ainsi à Norison, à Brandigan et à Laluth, il n'arrive rien au chevalier qui se repose.

En dehors de cet aspect, la chambre est un espace sans aucun pittoresque et qui reste tout à fait imprécis. Pourtant, du point de vue dramatique, la chambre est l'un des lieux les plus importants et les plus dangereux pour le chevalier. L'homme qui dort est particulièrement vulnérable, physiquement, puisqu'il dort nu, désarmé et seul, ce qui, symboliquement, le montre complètement soumis au hasard et au destin. L'heure même, l'atmosphère nocturne, contribuent à faire de la chambre un lieu insolite. C'est là que se produisent le plus souvent des manifestations surnaturelles, qui se présentent un peu comme l'extension du rêve et viennent interrompre le sommeil du héros, le prendre au dépourvu. Contre le surnaturel, la prouesse est vaine, si elle n'est que physique. Au contraire, c'est grâce à la pureté de son être que Lancelot subit, victorieusement, l'épreuve de la lance et du feu. Dans la chambre comme dans la forêt, le merveilleux n'est pas gratuit: il tend à révéler l'humain.

La chambre est le symbole de la présence de la femme. Elle est blonde, gentille et chaleureuse. Dès lors, la chambre n'est plus le lieu du repos, mais un espace dangereux où le héros veille mais ne se surveille plus. Chrétien aime d'ailleurs jouer avec les sentiments ambivalents de son auditoire sur ce point et ne déteste pas les situations scabreuses. Ainsi, Perceval, mal déniaisé, reste vertueux malgré lui. Il n'en

devient pas moins le chevalier de Blanchefleur et s'attarde longtemps dans le château où il vit dans une relative innocence. Il le quitte à regret, promettant d'y revenir, mais il le quitte. Tel n'est pas le cas d'Yvain et d'Erec, qui ne veulent plus en sortir et laissent la chambre se refermer sur eux, prison heureuse.

Mais c'est par rapport à la structure du château que la chambre prend sa valeur. C'est l'espace le plus clos, le plus exigü, la plus petite unité, et, de plus, située au centre du château. Dans l'iconographie médiévale, on sait que la structure du monde se présente sous deux aspects, horizontal et vertical. (19) Dans la représentation horizontale du planisphère, le centre est occupé par la croix ou l'agnus dei, symbole de l'incarnation. La terre, les eaux et le cercle du ciel étoilé s'étaient concentriquement autour de ce mystère. Vu en coupe verticale, le cosmos moyenâgeux présente trois étages: l'étage infernal (absent des romans de Chrétien); l'étage humain où leur action se déroule; et enfin l'étage surhumain, paradisiaque, qui, sans être absent chez Chrétien, ne lui inspire aucune passion bien vive. Contraire à la structure verticale des romans idéalistes, inspirés des troubadours, c'est la structure horizontale qui caractérise les romans de Chrétien. Nous avons déjà constaté la structure circulaire de la forêt, de la ville et du château. Puisque la chambre en occupe le centre, elle devient lieu de l'incarnation, mais sur le plan purement

humain. C'est en ce point que, dans la littérature courtoise traditionnelle, le héros passe de l'axe horizontal au vertical et subit l'épreuve de la sublimation de l'amour. Tel n'est pas le cas pour le héros de Chrétien.

Il est arrivé au château après avoir surmonté les obstacles de la forêt et prouvé qu'il possède certaines qualités morales. Ayant atteint, dans la chambre, la limite où toute progression horizontale devient impossible, il devrait, selon la morale courtoise, s'élever à un autre plan, spirituel, par la transmutation de son amour terrestre en amour mystique. Chez Chrétien, la tentation que représente la chambre n'est pas celle de l'impureté physique, c'est celle de l'inaction et de l'abandon. Le héros qui concevra plus tard le château comme une barrière à son itinéraire, laisse la chambre se refermer sur lui et manque à sa mission de chevalier errant. Or, pour Chrétien, l'errance est l'essence même de l'homme. C'est à travers la quête qu'il se trouve. L'errance est le devenir de l'homme. Pourtant, à la différence des troubadours mystiques, Chrétien assigne à la quête un but humain. De même qu'il blâme la prouesse gratuite, qui devient démesure, le héros sans attache amoureuse lui semble un être aberrant, un désaxé, promis à une mort spirituelle certaine. Son héroïsme devient absurde et dérisoire; c'est la rupture ou le refus de toute espèce d'attache qui le projette vers l'aventure, comme Calogrenant, Erec marié ou Yvain oublieux.

Tel est donc le paradoxe. Il faut à la fois aimer et résister à l'amour, non pas au nom d'un idéal d'absti-

nence: résister n'est pas renoncer. L'amour est beau et bon et légitime, à condition qu'il ne mette pas fin à la quête. Il n'y a pas chez Chrétien de sublimation de l'amour terrestre en amour divin, pas de Laure ni de Béatrice, pas de passage au plan vertical du salut. Tout se passe sur le plan humain. Le paradoxe n'en est que plus réel: le héros est écartelé entre le désir de fuir sans cesse vers de nouveaux horizons, et le besoin de se fixer. Ainsi, nous l'avons vu, la route mène toujours au château; une autre route mène hors du château, mais ce départ n'est que le prélude d'un retour. Mais quand Erec et Yvain reviennent au château, ce n'est plus par hasard, ou par l'effet d'une fascination, mais délibérément, parce qu'ils ont choisi d'assumer leurs responsabilités.

La même épreuve se pose d'ailleurs aux femmes: elles passent de l'amour égoïste et possessif à une compréhension plus profonde de leur rôle de "dame", inspiratrice d'héroïsme.(20) Elles y sont d'ailleurs poussées par un goût naturel des héros, qui les pousse à sacrifier leur bonheur à la gloire de l'homme aimé.

C'est en ce sens qu'on a pu parler du caractère cornélien des héros de Chrétien. En effet, la morale du héros doit être celle de la volonté et de l'effort. La tentation est représentée comme la poursuite dissolvante du bonheur personnel et l'oubli de la mission du chevalier. Conflit primitif entre la partie masculine de l'être qui aspire à l'aventure et au

combat et sa partie féminine, qui veut le bonheur. C'est pourtant cette dernière qui triomphe, contrairement au schéma cornélien, puisqu'il y a réconciliation et qu'ils trouvent, chez eux, le bonheur des Iles Avallon.

Il existe donc un équilibre fragile entre les joies de l'amour (ou du mariage) et l'honneur chevaleresque que le héros doit préserver. La nature de cet équilibre n'est pas précisée et c'est de cette ambiguïté que résulte l'intérêt de la plupart des romans de Chrétien.

C'est dans la chambre que cet équilibre est gagné ou perdu. Mais il existe un autre lieu privilégié qui prolonge, en l'approfondissant, l'épreuve de la chambre, c'est le jardin.

Le Jardin

Le jardin est d'ailleurs l'un des cadres favoris de la mise en scène artistique depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours. (21) Il se présente dans la littérature sous de nombreuses formes. C'est d'abord le Paradis Terrestre, un Eden où l'homme peut se laisser aller au doux plaisir de vivre, un "locus amoenus"; que l'on peut dissocier de la présence de la femme. C'est aussi un lieu de fuite où l'homme se cache pour céder sans remords à la joie d'aimer et s'exalter dans la contemplation de la femme bien-aimée, à l'ombre de grands murs, comme le jardin de Tristan.

Mais le plus souvent l'imagination médiévale nous dépeint ce jardin des délices sur son autre versant : comme

l'espace de la tentation et de la luxure, le lieu de la chute où Eve prit la pomme convoitée, se perdit, entraînant avec elle l'humanité. Le Jeu d'Adam, notre première grande pièce, se déroule dans ce cadre. On aperçoit aussi le jardin de la tentation sur les murs d'église, sculpté dans la pierre et peint sur le bois. C'est ce lieu que fréquente notre premier grand couple tragique, Tristan et Yseut, où s'abandonnant à leur passion ils se perdent et se condamnent à vivre en marge du monde féodal, car ils ont rompu le code qui règle les rapports des hommes. Bien qu'ils soient marqués du signe de la fatalité, Tristan et Yseut sont honnis, épiés et poursuivis par les autres, car ils étaient

. . . en tel endroit
 que nus hon consentir ne doit. Tristan(Bérroul)
 Vs. 591-92)

Lieu de la perdition, de l'innocence déçue, de la liberté abolie, ce jardin est un espace à part où l'homme se condamne à une mort certaine puisqu'il y perd son âme. Pourtant c'est souvent en ce lieu que se rejoignent les amants.

Il n'est donc pas étonnant de trouver le jardin comme l'un des lieux privilégiés de Chrétien. Pourtant c'est un espace qu'il utilise peu comme cadre de l'intrigue. Il y a dans Lancelot un bref aperçu du jardin. C'est un lieu amoureux qui permettra à Lancelot de rejoindre la reine Guenièvre et d'être seul avec elle puisque la chambre de la reine donne sur le jardin. Mais il n'en découle aucun événement et il semble être

un simple rappel des lieux privilégiés de la littérature d'amour. Dans Yvain, Chrétien taquine son auditoire par deux fois, ce qui semble bien indiquer que c'est un cadre dans lequel on s'attend à voir s'accomplir certains exploits amoureux. C'est d'abord Calogrenant qui nous raconte comment il fut mené dans ce lieu par une belle pucelle:

Et ele me mena seoir
 el plus bel praelet del monde,
 clos de bas mur a la reonde.
 La la trovai si afeitiee,
 si bien parlant, si anseigniee,
 de tel solaz et de tel estre,
 que molt m'i delitoit a estre,
 ne ja mes por nul estovoir
 ne m'an queïsse remouvoir;

(Yvain)
 (Vs.236-244)

Mais il ne s'y passe rien.

Il y a cependant un jardin extrêmement important dans l'oeuvre de Chrétien : c'est le verger de Brandigan dans Erec et Enide. C'est un espace à l'ombre des grands murs du château; aucun chevalier n'a pu y accéder depuis sept ans sans y perdre la vie. Son nom seul déclenche les lamentations du peuple et du roi Evrain lui-même. Entouré d'un grand mur d'air on ne peut y pénétrer que par une seule ouverture dans le mur. A l'abri des perturbations du climat, en été comme en hiver, il pousse dans le jardin toutes sortes de fleurs et de fruits merveilleux. Tous les oiseaux du monde y chantent. De toute évidence, ce lieu se situe hors du temps et l'atmosphère évoquée est celle du Jardin des Délices. Mais on ne peut s'y méprendre: c'est

aussi un lieu de perdition où rode la mort. Toutes sortes de signes maléfiques, tels que des têtes fichées sur des pieux sont là pour mettre en garde celui qui oserait s'y hasarder pour tenter "l'aventure". Après la victoire d'Erec sur Maboagrain, le vrai sens du lieu est révélé: comme chez les anciens, la femme - Circé, Didon, Omphale, Dalila - est castratrice: elle empêche le héros d'accomplir ses exploits, l'enferme dans le cercle étouffant de ses bras. Chrétien présente donc le jardin comme un symbole de l'égoïsme féminin et c'est pourquoi ceux qui s'y attardent perdent le sens de leur mission. Ainsi Maboagrain, victime de sa passion, est "tombé en quenouille". Dans l'univers marginal de la chambre et du jardin, Chrétien exorcise la tentation de l'isolement érotique et affirme le besoin qu'a tout homme de rester disponible pour l'aventure.

Ainsi il existe chez Chrétien une incontestable symbolique des lieux. Le cadre exprime une vision du monde, un sentiment de l'existence plutôt qu'un vrai goût du pittoresque. L'ensemble des lieux privilégiés dessine, en tracé géométrique, abstrait, le cheminement de l'être à la recherche de lui-même.

Par ce cadre symbolique, Chrétien semble souvent faire appel à la complicité d'un auditoire peut-être moins courtois qu'on ne le pense.

Notes du chapitre IV

¹Gustave Cohen, Histoire de la Mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge (Paris: Champion, 1951), p. 8.

²Fourrier, "Avant-Propos," Le courant réaliste dans le Roman Courtois, pp. 9-10.

³Bezzola, Le sens de l'Aventure et de l'Amour, p. 210.

⁴Voir Zumthor, Essais, pp. 82-96, et en particulier: "Au XII^e ou XIII^e siècle, un rapport de participation active rattachait chaque énoncé au vaste texte virtuel et objectif de la 'tradition', univers de référence à la fois imaginaire et verbal, qui constituait le 'lieu commun' de l'auteur et de l'auditeur" (p. 82). La description remplit deux fonctions: "Elle fixe la tonalité générale, est comme la lumière dans laquelle il convient de considérer l'aventure narrée dans cette partie du texte, / . . . / et elle contribue à produire le sens" (pp. 353-54). Voir également Bruyne, Etudes d'esthétique médiévale, qui explique comment le poète décrit à l'aide de lieux communs, de clichés reçus, d'images toutes faites qui se rapprochent d'un idéal laissant à la sensibilité de chacun le soin de le concrétiser (II, 188).

⁵Zumthor, Essais, Essais, p. 350.

⁶Cf. Bezzola, Le sens de l'Aventure et de l'Amour: "Le retour du héros à la cour d'Arthur marque toujours une coupure importante dans la suite des aventures, la fin, souvent triomphale d'une phase de la vie" (p. 137). Ou encore: "Chaque arrivée à la cour par le héros correspond à un état nouveau du héros" (p. 117). Kellermann, Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman (Tübingen: Max Niemeyer, 1967), p. 11 et suiv., p. 164 et suiv.)

⁷Zumthor, Essais, pp. 350-51.

⁸Zumthor, Essais, p. 114, définit le mot "aventure" comme: "Un acte complexe, ayant pour fonction, à la fois de retarder le retour du héros dans son lieu initial (la cour), et de manifester imprévisiblement un aspect encore inconnu de sa destinée."

⁹Nous approfondissons le cas de Lancelot dans nos chapitres V et VI: "Configuration du récit," pp. 135-46, et "Itinéraire spirituel des personnages," pp. 188-194.

¹⁰ Les continuations dans Frappier (Le Roman Breton Perceval ou le Conte du Graal, Paris/ CDU, 1966) sont : La Première Continuation, dite aujourd'hui "Continuation Gauvain"; la Deuxième Continuation est une "Continuation Perceval"; la Troisième Continuation, de Manessier, figure dans l'édition E. Potvin, Perceval le Gallois ou le Conte du Graal, 6 volumes, Mons, 1866-71; La Continuation de Gerbert de Montreuil, Edition (encore incomplète) par Mary Williams dans les Classiques français du Moyen Age, 1922-25; Robert de Boron, le Roman de l'Estoire du Graal, éd. William Nitze, Les Classiques français du Moyen Age, 1927; le Lancelot-Graal, ed. H.O. Sommer, The Vulgate version of the Arthurian Romances, Washington, 7 vols.; et Le Perlesvaus, ed. William Nitze, Chicago, 1937. Nous renvoyons à l'étude de Frappier pour les versions étrangères. Voir pp. 8-11.

¹¹ Ernst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages, p. 201.

¹² Cf. Jean Charles Payen, Le Moyen Age des origines à 1300 (Paris: Arthaud, 1970), p. 57; Paul Rousset, "Recherches sur l'émotivité à l'époque romane," CCM, 2 (1959), 54-55; Marc Bloch, La société féodale, pp. 97-135; et H. Lange, "Compte rendu de Marianne Stauffer, Der Wald, Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter (Zurich: Juris-Verlag, 1958," CCM, 5 (1962), 92-93.

¹³ Jacques Le Goff, La civilisation de l'Occident Médiéval (Paris: Arthaud, 1972), p. 266.

¹⁴ Bezzola, Le sens de l'Aventure et de l'Amour, p. 206. Voir aussi "La coutume du Cerf Blanc et les surprises de la forêt aventureuse," pp. 92-100.

¹⁵ En effet Erec n'a agi que pour sa propre satisfaction. Or comme le fait remarquer Bezzola (Le Sens...p.117) c'est pour la société et non "pour son propre bonheur que le héros agit dans la vie".

¹⁶ Le Goff, La civilisation de l'Occident Médiéval, p. 363.

¹⁷ Le Goff, p. 364.

¹⁸ Zumthor, Essais, p. 354.

¹⁹ Voir Gérard de Champeaux et Dom Sebastian Sterckx, O.S.B., Introduction au monde des symboles (La Pierre-qui-vire:Zodiaque, 1972), pp. 11-22 et passim.

²⁰Eric Neumann, dans son étude The Great Mother, tr. Ralph Manheim (Princeton: Princeton Univ. Press, 1974), explique en détail ce trait particulier de la femme. Voir surtout son chapitre "The Positive Elementary Character," pp. 120-46, et pp. 105-13.

²¹Depuis Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages, pp. 183-202, on a reconnu le verger comme l'un des motifs principaux de la littérature médiévale. D.W. Robertson, Jr. dans "The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory," Speculum, 26 (1951), p. 32, nous dit: "The garden image emphasizes the relationship between the sexes [...] so that it tends to be associated with idolatrous sexual love used as a symbol for extreme cupidity." Robertson analyse dans cette étude plusieurs jardins médiévaux. Mais en ce qui concerne l'oeuvre de Chrétien, il n'étudie le rôle du verger que dans le roman de Cligés. Voir aussi de Peter Haidu, Lion-Queue-Coupee, pp. 38-39: "Dans la perspective chrétienne, finalement, il ne peut y avoir de jardin littéraire sans quelque rapport, ou de similitude ou de dissociation, avec le jardin biblique. Association qui, d'ailleurs, ne jure pas avec les précédents. Pour le christianisme, le jardin est évidemment le jardin du livre de la Genèse, le lieu de la chute de l'homme, aussi bien que le jardin du Cantique des Cantiques, dont le sens sexuel (au niveau littéral, du moins) est encore plus explicite. De sorte que cette image du jardin, symbole géographique dans la perspective celtique, littéraire et moral dans la perspective classique, se charge maintenant d'un sens religieux assez précis: l'image du jardin est associée à l'idée de l'amour sexuel qui, pour le christianisme, est idolâtre; le jardin, chargé de ces associations, sert de symbole à une cupidité extrême."

CHAPITRE V: STRUCTURE DU RECIT, I :
CONFIGURATION DU RECIT

Chrétien, adaptateur probable de vieilles histoires et d'images empruntées à certains mythes, a renouvelé ceux-ci par une architecture originale et une mise en scène qui met en valeur la structure du récit. Dans le chapitre précédent, nous avons analysé le travail du metteur en scène dressant le cadre dans lequel il fait évoluer ses personnages. Nous nous attacherons maintenant à découvrir les principes qui régissent la structure même du récit.

Dans l'oeuvre romanesque de Chrétien, la mise en scène, nous l'avons vu, joue un rôle primordial, car elle détermine par l'organisation, le choix, le tri et la composition de la matière le mode d'apparition de l'univers romanesque. Parmi le stock d'images et d'idées dont l'auteur dispose, il en réalisera quelques-unes qui seront organisées en vue des effets à produire. Il en va de même pour l'organisation des éléments narratifs. Peu importe alors que le sujet soit emprunté puisque, par l'organisation des séquences, l'écrivain devient le créateur d'un rythme et le dessinateur, l'animateur de ses personnages.

Cette organisation de la matière romanesque repose sur une sorte de montage cinématographique qui juxtapose des séquences narratives diverses en un ensemble répondant aux nécessités de l'unité esthétique. Dans ses éléments structurels, le récit de Chrétien est composé d'unités interdépendantes qui trouveront leur principe de cohésion dans l'assemblage de ces séquences.

Les scénarios de Chrétien sont organisés de manière à enfermer certaines données qui fonctionnent comme points de repère. Dans ses romans, Chrétien rapporte des événements décisifs dans la vie de quelques chevaliers d'Arthur. L'intrigue est coulée dans un moule stéréotypé conventionnel probable. Un chevalier atteint un certain degré de perfection et de bonheur qu'il perd. Pour retrouver cet état premier, il doit partir "en aventure", c'est-à-dire se surpasser, subir maintes épreuves au terme desquelles il retrouve "la joie", le bonheur ou le bien être. Comme l'a dit William Woods:

/. . .7 He is then made aware of some error or fault or of some less obvious reason /. . .7 This point in the plot can be likened to the initial impulse of the drama for it serves to motivate the main body of the poem which is a series of adventures concerned with the hero's effort to recover his former status, presumably through his becoming more deserving of it, by the correction of his error or by the expiation of his fault. (1)

Et Bezzola exprime la même opinion d'une autre manière à propos

d'Erec et Enide:

Erec commence par conquérir de façon relativement facile la plus belle femme du monde. C'est l'aventure du jeune homme. Mais le triomphe d'Erec se révèle factice. Erec en a la révélation par les paroles d'Enide, écho de l'opinion courtoise. Il faut toute une longue suite d'aventures pour que le héros pénètre dans la vie et qu'il réalise l'idéal du chevalier parfait à travers des difficultés et des douleurs sans fin. Il ne reniera pas son amour, mais cet amour, dans la deuxième phase du récit, acquerra toute sa valeur idéale car il mettra l'individu au service de la communauté, tout en lui permettant de se réaliser lui-même. C'est la grande aventure du chevalier courtois que la société sanctionne en le couronnant roi. (2)

Le mécanisme qui gouverne l'intrigue principale consiste soit à exalter soit à contrarier la prouesse ou l'amour.(3) Il nous semble donc justifié d'avancer que l'art de Chrétien réside dans une mise en scène créatrice qui lie tous les éléments (personnages, comportement, cadre, paroles), autrement dit qui organise la narration. Elle donne ainsi l'illusion de la vie, en situant l'oeuvre dans un temps et un espace, et en lui conférant le mouvement. Néanmoins, le squelette de l'oeuvre reste visible sous cette mince chair narrative.

On trouve dans chaque roman un thème axial unifiant, celui de l'aventure, plus quelques narrèmes.(4) Sur la chaîne du récit les narrèmes sont des unités narratives fonctionnelles qui permettent de détacher les structures centrales d'une profusion de structures secondaires et variées. Autrement dit,

ce sont aussi des unités pivotales qui orientent les éléments narratifs secondaire. Dorfman en a trouvé quatre: le premier est un malentendu, le second et le suivant, une insulte qui conduit soit à un acte de prouesse soit à une trahison; enfin le quatrième est une punition ou une récompense. L'énumération de Dorfman nous paraît trop restreinte; elle ne rend pas compte de la complexité d'oeuvres telles qu'Erec, Yvain, Lancelot, Perceval.

Dans Erec et Yvain, l'action est échafaudée autour d'un différend ou d'un malentendu, dans Lancelot et Perceval elle est construite à partir d'une poursuite ou d'une quête. Les narrèmes formant le noeud sont les suivants: dans Erec et Yvain rupture et séparation du couple; dans Lancelot arrivée et victoire de Lancelot suivi du départ de la reine; échec de Perceval au château du Roi Pêcheur. Le dénouement: réconciliation du couple dans Erec et Yvain, délivrance de la reine et "récompense" de Lancelot, départ de Perceval, ou absence de solution. Chaque oeuvre culmine en un grand moment de réjouissance ou de festivité que l'on appelle, quand il s'agit d'un spectacle, "le clou". Dans Erec, le clou est la joie de la cour; dans Lancelot, le combat singulier de Lancelot et Méléagant; dans Yvain, le combat singulier d'Yvain et de Gauvain; il n'y a pas de clou dans Perceval, puisque Chrétien n'a pas terminé son récit. C'est à partir de cette esquisse que se déploie la fiction détaillée qui crée la continuité du récit.

La dynamique de l'oeuvre découle de l'agencement des événements: la disposition des narrèmes provoque chez le lecteur une attente passionnée soit du dénouement dans l'aventure, soit de son enchaînement avec la suivante. De la longueur différente des morceaux résulte un rythme continu ou saccadé selon les nécessités du récit. (5)

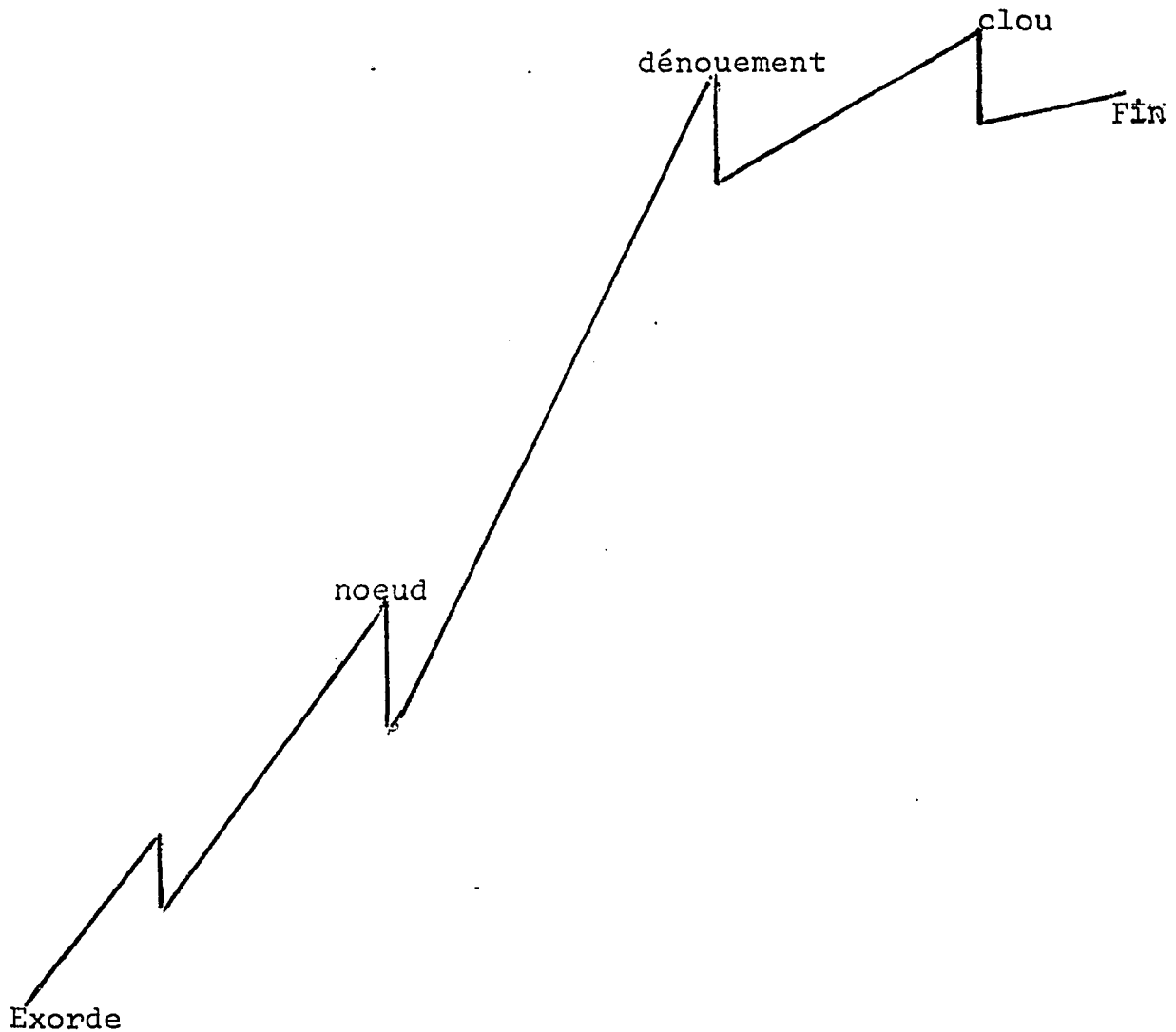
Pour propulser le récit, l'exorde sert de ressort narratif. Cette séquence d'introduction formule le but de la fiction et, du même coup, en fait pressentir le rythme. Voici quelques exemples de propulsion:

<u>Erec et Enide</u>	<u>Yvain</u>
Rythme impulsif	Rythme lent
Le roi ordonne arbitrairement de réinstaurer la coutume de la chasse qui risque de déclancher de graves ennuis. <u>Action</u> : la chasse <u>Problème</u> : le conflit <u>Cadre</u> : la cour riche et somptueuse.	Le récit d'une aventure honteuse provoque le départ d'Yvain qui veut venger l'affront fait à son cousin. <u>Action</u> : récit d'une aventure honteuse <u>Problème</u> : l'affront <u>Cadre</u> : la cour
<u>Lancelot</u>	<u>Perceval</u>
Rythme brusque et saccadé	Rythme contrasté
Un chevalier annonce qu'il détient des sujets d'Arthur dans son royaume et qu'ils ne pourront être délivrés qu'après un combat singulier dont la reine est l'enjeu. <u>Action</u> : l'enlèvement de la reine. <u>Problème</u> : qui la délivrera? <u>Cadre</u> : la cour.	D'autant plus que le décor de cette première scène n'est pas la cour: "Une bande d'anges" provoque chez Perceval le désir d'être chevalier ainsi que son départ. <u>Action</u> : désir de changements <u>Problème</u> : comment devenir chevalier? <u>Cadre</u> : la forêt

Ainsi l'exorde présente des caractéristiques importantes dans la mesure où sa tonalité indique au spectateur la pulsation de l'oeuvre à venir. L'exorde agit donc comme un signal que le spectateur ne peut interpréter instantanément. La finesse artistique des exordes de Chrétien apparaît mieux dans une vue d'ensemble de l'oeuvre. Ainsi dans Erec et Enide les revirements de l'action et l'attitude brusque du chevalier répondent à l'ordre arbitraire et impulsif que donne le roi dans l'exorde. L'intrigue d'Yvain se trouve préfigurée dans le récit rapporté dans l'exorde. Dans Lancelot où le hasard et l'inattendu jouent un si grand rôle, la tonalité est indiquée par le rythme brusque et saccadé de l'introduction. Le désir forcené et à fleur de peau qu'éprouve Perceval d'accéder à la chevalerie est déjà condensé dans le galop bruyant de la troupe de chevaliers qui font irruption dans la calme forêt où réside ce jeune "Niais".

La préfiguration du récit dans l'exorde entraîne des conséquences non négligeables du point de vue de l'effet dramatique.(6) Si le scénario du récit est inconnu, la question "que se passera-t-il?" se pose et le lecteur, tenu en haleine, se passionne pour le dénouement de l'action. Si, au contraire, le scénario est connu, on se pose la question "comment arrivera-t-on au dénouement?" La curiosité du lecteur s'attache alors aux moyens mis en oeuvre et prend un tour plus intellectuel. Dans les deux cas, le récit répondra à cette interrogation

par son ordonnance fondamentale, c'est-à-dire par une certaine division des événements. (7) Nous avons établi à cet égard un schéma décrivant le déroulement rythmique que l'on retrouve dans les romans de Chrétien et qui manifeste leur unité constitutive.



Le schéma de base de chaque roman révèle une action à ressort fort semblable à celle du dessin animé. (8) Les événements sont groupés en crescendo mais avec des ralentissements et des reprises. C'est ce que nous allons vérifier en

étudiant la structure narrative des divers romans.

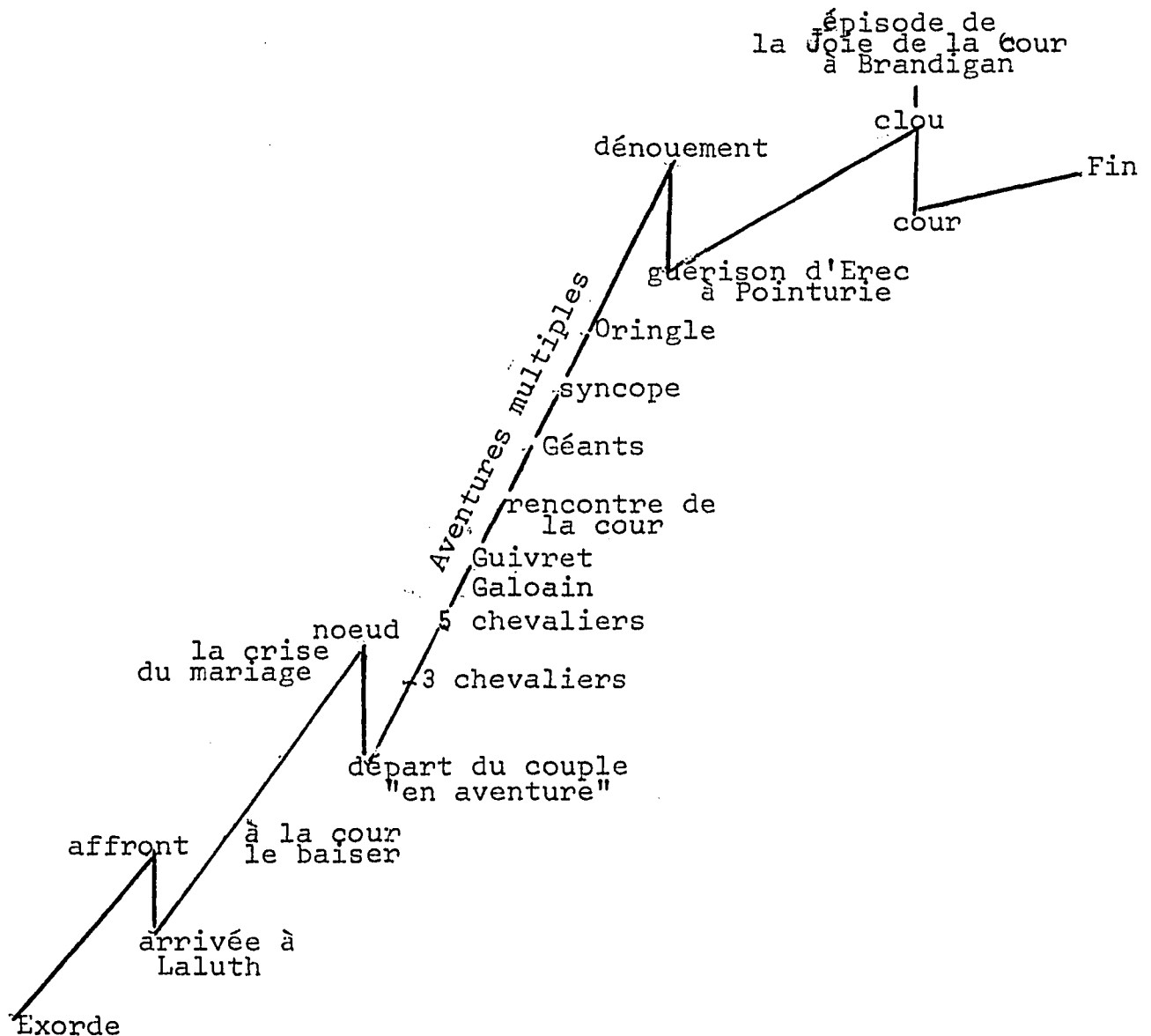
Erec et Enide:

Pendant la chasse proclamée par le roi Arthur, Erec qui subit un affront poursuit l'offenseur jusqu'au bourd de Laluth où il rencontre la jeune Enide qu'il épousera. Il venge l'affront en vainquant son adversaire et rentre à la cour où les noces ont lieu. Revenu dans le royaume d'Erec, le jeune couple se prélassa dans le bonheur. Erec, en négligeant ses devoirs de chevalier, apprend par Enide que sa conduite scandalise les autres qui l'accusent de recréantise. Le bonheur du couple en sera compromis car ce blâme provoque la crise du mariage. Erec reprend la route, emmenant Enide avec lui. Après une série d'épreuves de plus en plus difficiles: il vainc d'abord trois chevaliers, puis cinq chevaliers voleurs, puis le comte Galoain qui convoite sa femme et enfin Guivret. Le couple rencontre ensuite la cour. Après cette halte, la nature des épreuves change. (9) Entre l'épisode de la rencontre de la cour et celui de la réconciliation du couple, le moment saillant est la syncope d'Erec, ce qui permet à Oringle d'épouser Enide de force. Quand il reprendra conscience, Erec tuera Oringle. Mais épuisé, il s'effondre et ne trouvera sa guérison qu'après une longue convalescence au château de Guivret.

Reprenant alors la route pour rentrer à la cour d'Arthur, le couple participe à une dernière épreuve, l'aventure de la "Joie de la cour" au château de Brandigan. Cet

événement représente le clou ou sommet du roman . (10) Ils vivent paisiblement à la cour jusqu'au moment où la nouvelle de la mort du père d'Erec les rappelle dans le royaume d'Erec. Avant leur départ Arthur les couronnera tous les deux pendant de longues fêtes.

Schéma: Profil graphique des séquences du roman d'Erec et Enide.



L'agencement des épisodes suit une stricte linéarité. La gradation des événements se fait dans un rapport soutenu de cause à effet à l'exception d'un récit parallèle. (vers 1099 à 1237) que nous expliquons plus loin. Cette séquence interrompt la linéarité visuelle du récit du fait qu'on quitte Erec des yeux, sans néanmoins rompre la linéarité d'intention puisque la temporalité n'est pas interrompue.

Il s'agit de traiter conjointement trois séries d'événements simultanés mais séparés dans l'espace: les festivités à Laluth, le voyage d'Yder se rendant prisonnier à la cour et la situation à la cour d'Arthur. La solution que Chrétien adopte est la suivante: après avoir engagé Yder sur la route, il gomme son voyage qui n'offre aucun intérêt puisqu'il serait sans objet de dresser des obstacles devant lui. Il omet même d'indiquer les festivités à Laluth qu'il placera après cet épisode et il fixe l'objectif de sa caméra sur le seul lieu des trois où il est encore possible de piquer la curiosité du lecteur. Ce lieu est la cour, où chacun vit dans l'attente du retour d'Erec. L'arrivée d'Yder qui annoncera à la cour le résultat du combat permettra à celle-ci de participer simultanément à la joie générale des festivités qui ont lieu à Laluth et qui seront décrites après cet épisode.

Dans cette partie du récit, l'auteur choisit comme point focal la cour d'Arthur. Ce choix répond à trois nécessités. Mettant en valeur la primauté de la cour, Chrétien en fait le

point de convergence des effets dramatiques et confère à ce lieu une valeur structurelle. C'est le pivot ou le tremplin qui permet de relancer l'action. On voit donc que cette disposition structurelle, qui constitue en fait une récapitulation narrative, n'interrompt pas le dynamisme des images mais au contraire, concourt à faire progresser l'action. Kellermann a déjà expliqué avec quelle adresse Chrétien manipule cette technique:

Um gleichzeitige Handlungen darzustellen, verwendet Chrétien nämlich mit Vorliebe nicht die 'zurückgreifende' Methode, die dem im strengen Sinn 'epischen' Roman entspricht, da hier der Dichter nacheinander zwei zu gleicher Zeit verlaufende Handlungen beschreibt und so eine starke Kontinuität der Erzählung erreicht; er verzichtet auch meistens auf die 'reproduzierend-kombinatorische' Methode, bei der die entsprechende epische Figur die eine Handlung selbst erlebt und sich die andere von jemandem erzählen lässt. Er verzichtet demnach sogar auf den mit dieser zweiten Berichtweise gegebenen Vorteil der Einheit der handelnden Person und bevorzugt die Methode /.../

.../... wonach der Dichter bestrebt ist, die Gleichzeitigkeit der Einzelhandlungen durch den Wechsel von Ort und Person unmittelbar vorzuführen. (Notre traduction: La méthode que Chrétien emploie de préférence pour représenter la simultanéité d'actions n'est pas celle du 'retour en arrière' qui convient au roman 'épique' au sens le plus rigoureux du mot. Dans ce cas, l'artiste représente la simultanéité au moyen de deux actions contigües atteignant ainsi une forte continuité de l'action. Il n'emploie pas non plus la méthode dite 'reproductive-combinatoire' par laquelle un héros épique vit une action alors que l'autre action lui est racontée. Par conséquent, Chrétien se privant de l'avantage

.../...

qu'offre un récit linéaire dans lequel on ne perd jamais le protagoniste de vue, opte pour la méthode 1
 7 selon laquelle l'artiste tend à représenter la simultanéité des actions sans détour par un simple changement de lieu et de personnage.) (11)

Yvain:

Par son sujet, le roman d'Yvain comporte des ressemblances fondamentales avec celui d'Erec et Enide. Les deux oeuvres racontent une crise du bonheur terrestre qui conduit à l'initiation spirituelle du héros:

La quête de la perfection est assumée par le couple Erec et Enide, tandis que dans Yvain c'est le protagoniste seul qui traverse les épreuves afin de s'élever jusqu'à un nouvel ordre d'existence.

C'est entre la cour d'Arthur et la fontaine de la forêt de Brocéliande que se dessine l'itinéraire d'Yvain qui arrive en ce lieu après l'exorde du récit pour y venger un affront fait à un cousin germain par Esclados le Roux. Arrivé à la fontaine, Yvain provoque Esclados, le blesse mortellement et le poursuit jusqu'en son château où il rencontre l'amour et épouse Laudine, la veuve de son adversaire. Arthur et sa cour arrivent à Brocéliande et participent à la joie et aux festivités du mariage. Avant le départ de la cour, Gauvain enjoint Yvain de rejeter la vie sédentaire qui risque de faire obstacle à sa mission de chevalier. Laudine permet à Yvain de s'absenter

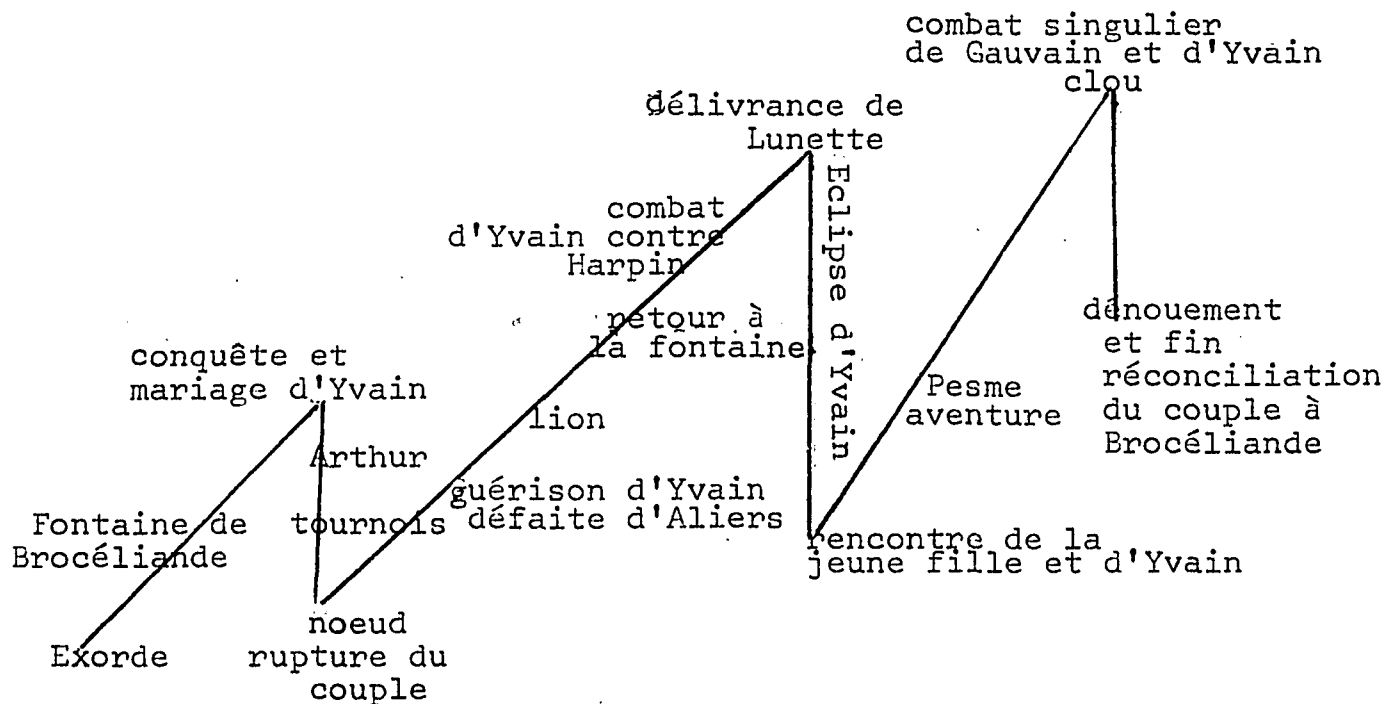
pendant un an. Engagé dans sa vie aventureuse, Yvain oublie de tenir sa promesse et de retourner auprès de sa femme; elle lui fait savoir que leurs liens sont rompus.

Yvain, frappé par la souffrance que lui cause la perte de son amour, quitte la cour et il est pris de folie. Il erre longtemps dans la forêt. Après sa guérison il vaincra le comte Aliers qui opprime la dame grâce à qui il fut guéri. Yvain sauve ensuite le lion en tuant le serpent. Le lion devient ainsi le fidèle compagnon d'Yvain, "le chevalier au lion". Tous deux vivent dans la forêt. Le hasard ramène Yvain à la fontaine de Brocéliande. Eperdu de douleur il pense se tuer, mais alors il rencontre Lunette et promet de la défendre contre les trois médisants qui l'accusent d'être la cause du malheur de Laudine. Avant de pouvoir s'acquitter de sa promesse, il vaincra Harpin, le géant de la montagne, oppresseur des faibles.

Yvain a atteint une réputation telle qu'on le cherche à présent pour défendre les causes perdues. Ici vient se placer l'épisode des deux filles du seigneur de la Noire Epine: une jeune fille, soeur cadette, injustement déshéritée par sa soeur aînée, va à la recherche d'Yvain pour lui demander de redresser les torts qu'on lui a infligés. Elle reprend ainsi l'itinéraire d'Yvain et elle a l'occasion de rencontrer les témoins des hauts faits qu'Yvain a accomplis. Yvain promet de venir au secours de la jeune fille. L'aventure suivante est celle du château de Pesme Aventure où Yvain libère les deux

cents tisseuses. Ils arrivent enfin à la cour d'Arthur. Le clou consiste en un combat contre Gauvain qui a pris la défense de la soeur aînée dans l'affaire de la Noire Epine. Yvain combat incognito; sa valeur sera reconnue par la cour et quand il révélera son identité il sera proclamé l'égal de Gauvain. Dans sa nouvelle dignité, il peut se réconcilier avec sa femme en rentrant à Brocéliande.

Schéma: Profil graphique des séquences du roman d'Yvain.



Comme dans Erec, la structure d'Yvain observe une logique visuelle rigoureuse, à l'exception de la seule séquence des deux filles du Seigneur de la Noire Epine, pendant laquelle Yvain se trouve éliminé. Cette interruption superficielle de

la narration révèle pourtant un autre aspect de la technique narrative complexe de Chrétien. Si l'épisode de la Noire Epine (vers 4697-5044) représente une rupture de la linéarité dans l'aventure du héros, il ne constitue nullement une séquence de remplissage puisqu'il mène à la conclusion du récit.

En effet, Yvain rejoindra la cour avec la soeur spoliée et en défendant sa cause, il sera reconnu par la cour comme un chevalier méritant. La nécessité d'une séquence parallèle découle donc d'une logique inhérente au récit.

De plus, en examinant le rapport entre la structure temporelle et la fiction des vers 4694-5044, on remarque que le récit écarte ce qui pour l'auteur représente un temps mort: celui de la convalescence d'Yvain. L'épisode de la Noire Epine, étant une séquence d'action, se place organiquement dans cette pause que représente la convalescence d'Yvain, et cette insertion est due principalement au fait que les romans de Chrétien s'attachent surtout à décrire des séquences d'actions. Cet épisode combine trois éléments temporels consécutifs: du vers 4697 au vers 4872, il s'agit d'une simultanéité rétrogressive, puisque Chrétien indique que ces événements ont commencé entre temps. Du vers 4873 au vers 5032, le texte devient un récit parallèle qui retrace le récit principal des aventures d'Yvain des vers 3764-4696. Au vers 5032, la jeune fille aperçoit Yvain au loin et du vers 5033 au 5043, le récit parallèle est le seul récit du présent; il rejoint le récit principal et se

dissout au vers 5044. Cette longue poursuite est en contraste prononcé avec les vers qui précèdent la séquence des deux filles de la Noire Epine:

Jorz i sejorna ne sai quanz
 tant que il et ses lyons furent
 gari, et que raler s'an durent. (Yvain
 Vs.4694-4696)

et qui représentent le repos du guerrier.

Le changement d'optique que nous avons remarqué ici au niveau de la structure du récit se réalise également à celui de la fiction. Chrétien ne décrit pas l'état d'un être ayant perdu sa maîtrise corporelle. De tels moments apparaissent aussi à plusieurs reprises dans Erec et Enide et Lancelot. Ils concernent le sommeil, la perte de conscience et la maladie. Ils sont toujours considérés sous leur aspect statique et non pas progressif. Ils sont signalés mais non racontés. Le développement est réservé aux décors à grand spectacle, à certains objets et à des portraits de personnages mais non pas à des personnages qui vivent un temps mort.

Le récit, dans ce dernier cas, reprend quand on montre le personnage qui se replonge dans son activité habituelle:

Cele nuit ont tote dormie.
 Au main quant l'aube est esclarcie,
 Erec s'atorne de l'aler. (Erec et Enide
 Vs.1409-1411)

Ou bien il oppose deux personnages en se détournant du personnage immobile pour filmer celui qui agit:

cil dormi, et cele veilla,
 onques la nuit ne someilla;
 chascun cheval tint an sa main
 tote nuit jusqu'a l'andemain;
 et molt s'est blasmee et maudite
 de la parole qu'ele ot dite:
 molt a, ce dit, mal exploitié,
 "que n'ai mie de la mité (Erec et Enide
 le mal que je ai desservi. Vs.3093-3101)

.
 Ensi s'est la nuit demantee
 tresque le main a l'anjornee.
 Erec se lieve par matin,
 si se remet an son chemin,
 elle devant et il derriers. (Vs.3113-3117)

Pendant la convalescence d'Erec, la caméra se braque sur les
 soins que lui donnent les soeurs de Guivret et Enide:

An une chanbre delitable,
 loing de noise, et bien essorable,
 en a Guivrez Erec mené;
 a lui garir ont molt pené
 ses serors que il an pria.
 Erec an eles se fia,
 car celes molt l'aseürerent.
 Premiers, la morte char osterent,
 puis mistrent sus antrait et tante;
 a lui garir ont grant antante,
 et celes, qui molt an savoient,
 sovant ses plaies li lavoient
 et remetoient l'antrait sus.
 Chascun jor catre foiz ou plus (Erec et Enide
 le feisoient mangier et boivre, Vs.5151-5165)

 Bien fu gardez et bien serviz, (Vs.5173)

 Or fu Erec toz forz et sains,
 or fu gariz et respassez,
 or fu Enyde liee assez,
 or ot sa joie et son delit. (Vs.5196-5199)

Lors de la syncope d'Erec après le combat de Guivret, Chrétien
 décrit la colère et la souffrance d'Enide qui se jette sur

Guivret en le frappant:

Guivrez le fiert par tel esforz
 que par la crope del cheval
 l'an port a terre contre val.
 Enyde, qui a pié estoit,
 quant son seignor a terre voit,
 morte cuide estre et mal baillie:
 hors de la haie estoit saillie,
 et cort por aidier son seignor.
 S'onques ot duel, lors l'ot graignor;
 vers Guivret vient, si le seïst
 par la resne, lors si li dist: (Erec et Enide
 "Chevaliers, maudiz soies tu, Vs.4980-91)

/Guivret lui demande son nom et apprenant qu'il s'agit d'Erec...7

Guivret descent, qui molt fu liez,
 et vet Erec cheoir as piez
 la ou il gisoit a la terre: Vs.5025-27

/Il lui parle...7

.
 A ces mots s'est Erec levez
 an son seant, qu'il ne pot plus,
 et dit: . . . Vs.5050-52).

L'exemple que nous trouvons dans Lancelot n'oppose pas deux personnages mais un personnage immobile et un objet, la lance, en mouvement:

Maintenant qu'il fu deschauciez
 eï lit, qui fu lons et hauciez
 plus des autres deus demie aune,
 se couche sor un samit jaune, (Lancelot
 un covertor d'or estelé. Vs.503-507)

A mie nuit, de vers les lates
 vint une lance come foudre,
 le fer desoz, et cuida coudre
 le chevalier par mi les flans
 au covertor et as dras blans
 et au lit, la ou il gisoit.
 En la lance un pannon avoit
 qui estoit toz de feu espris; (Vs.514-521)

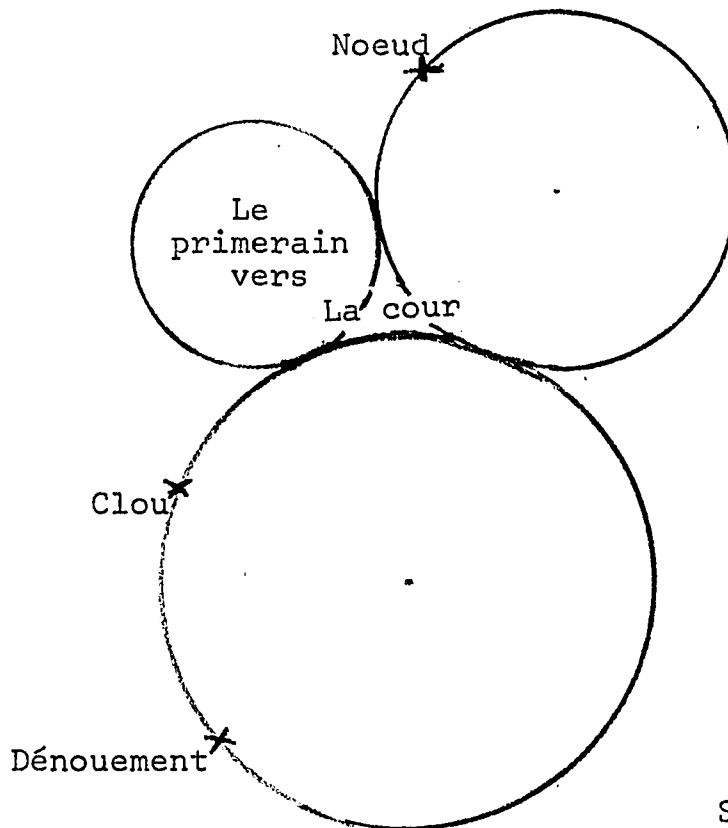
Et li fers de la lance passe
 au chevalier lez le costé
 si qu'il li a del cuir osté
 un po, mes n'est mie blechiez.
 Et li chevaliers s'est dreciez,
 s'estaint le feu et prant la lance,
 en mi la sale la balance,
 ne por ce son lit ne guerpi,
 einz se recoucha et dormi
 tot autresi seüremant
 com il ot fet premieremant. (Lancelot
 L'andemain par matin, au jor... Vs.524-535).

Dans l'univers romanesque de Chrétien, la représentation d'un personnage privé de sa force vitale est éclipsée en faveur d'une action. Le comportement chez Chrétien se définit par les gestes et l'aspect, par quelques traits physiques. L'individualisation s'opère donc par rapport aux critères sociaux les plus fondamentaux. (12) Le discours de Chrétien choisit l'action comme objet essentiel de représentation, et on peut aller jusqu'à dire que le temps inutilisé de la convalescence d'Yvain et d'Erec provoque le mouvement d'un événement utile à l'économie du récit.

Dans ces deux romans le déroulement de l'intrigue est simple et logique, la structure claire. On discerne un mouvement structurel horizontal, qui répond à la progression des événements juxtaposés. Le héros quitte la cour dans un but précis tantôt fixé par le roi Arthur qui dans Erec proclame la chasse au Blanc Cerf, tantôt fixé par le code chevaleresque, car Yvain quitte la cour pour venger l'affront fait à son cousin germain. Le récit consiste en une énumération plus ou moins

longue et complexe des obstacles que le héros rencontre et la manière dont il les surmonte. A la fin, le héros revient à la cour et son succès est célébré.

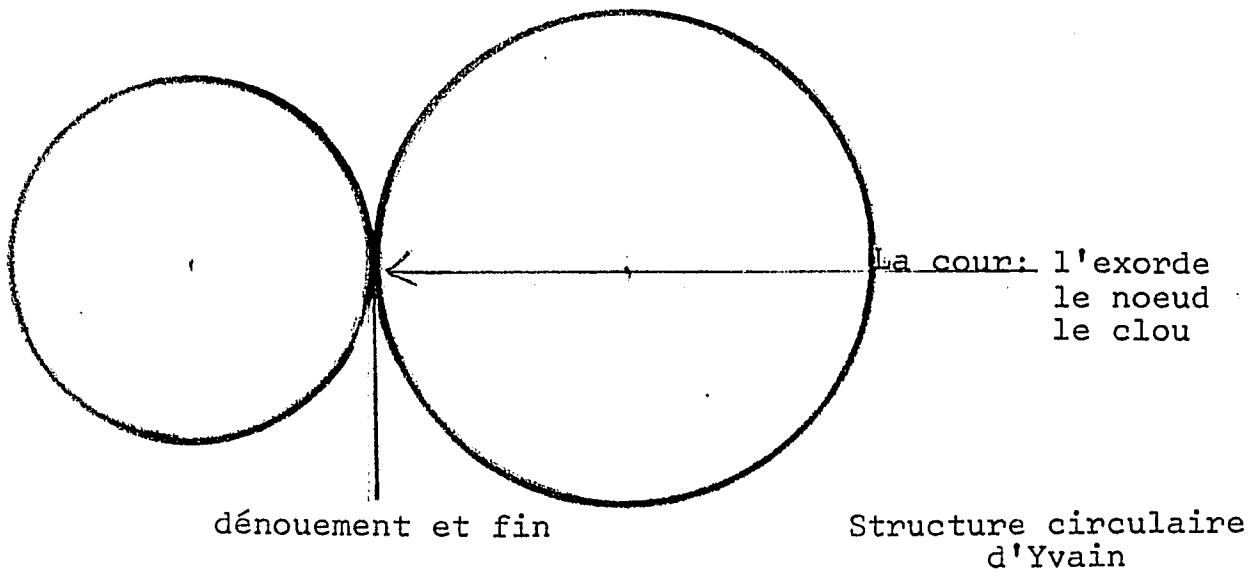
Il arrive que cette structure se multiplie. Ainsi on observe dans Erec et Enide trois arrivées qui répondent à trois départs, suivis d'un départ supplémentaire qui sera expliqué plus tard. La circularité de l'oeuvre consiste donc à conduire le héros de la cour à la cour. Cette structure circulaire peut se représenter pour Erec et Enide par trois cercles tangents disposés en marguerite.



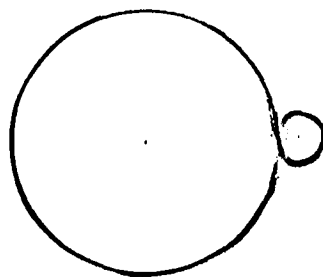
Structure circulaire
d'Erec et Enide

Ce schéma montre donc une oeuvre tripartite déjà remarquée par Zaddy, Nitze et Paris (13) qui n'ont pas pour autant marqué sa circularité. Cette circularité se fonde sur le critère de la position focale qu'occupe la cour d'Arthur dans l'aventure du héros.

La structure d'Yvain montre une oeuvre bipartite représentée par le schéma ci-après:



Il arrive que la structure circulaire se complique d'épicycles: l'action principale est interrompue par un récit parallèle formant en quelque sorte une boucle venant se greffer sur la circonférence que dessine l'action principale. Dans Erec, par exemple, l'épicycle concernant l'épisode du récit d'Yder peut se dessiner de la manière suivante:



Récit d'Yder à la cour

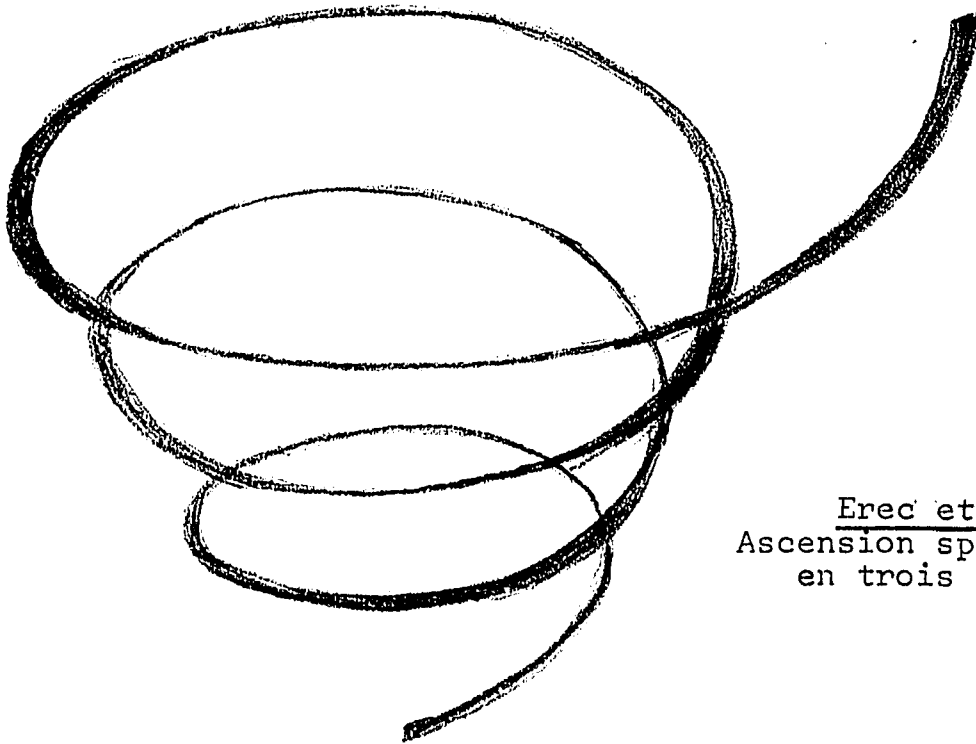
le premerain vers

Pendant cette aventure secondaire le héros est éclipsé mais la boucle de l'épicycle se referme à son point de départ puisque le héros n'a pas progressé sur son trajet.

Comme il ressort également des schémas représentant l'action d'Erec et d'Yvain, le héros ne demeure pas à la cour à la fin du roman. Il repart. Nous avons vu en effet à propos du cadre que l'essence du héros est dans son mouvement et que toute attache lui est dangereuse. De sorte que les récits de Chrétien ne se terminent jamais par le repos définitif et que Chrétien semble dire comme Gide: "pourrait être continué."

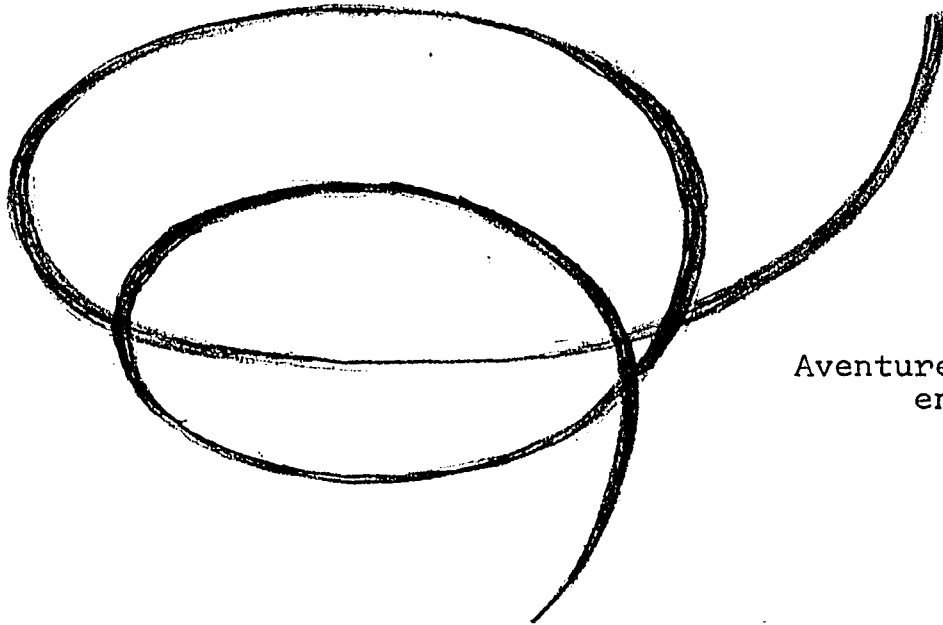
Mais la progression du héros se poursuit sur deux plans. En effet si le héros avance sur le plan terrestre, c'est pour accomplir sa vocation spirituelle. Cette aventure spirituelle dessine une ligne verticale en forme de spirale pour désigner un mouvement ascensionnel. Ainsi la révolution spirituelle du héros qui suit un trajet circulaire épouse plus précisément le mouvement d'une spirale ascendante, puisqu'à chaque retour à la cour le héros a subi une transformation; c'est-à-dire que le cercle ne se referme pas, que le point d'arrivée

à la cour se trouve plus élevé que le point de départ. On remarque d'ailleurs que la situation géographique de la cour d'Arthur est variable dans les romans, c'est-à-dire que la cour ne se trouve pas au même lieu au départ et à l'arrivée du chevalier. Le passage d'un niveau d'être à un niveau plus élevé se révèle dans la différence de nature entre les aventures. (14) Dans Erec et Enide cette ascension spirituelle est fortement marquée par les trois spires successives que tracent trois sortes d'aventures différentes.



Erec et Enide
Ascension spirituelle
en trois spires

L'aventure spirituelle d'Yvain trace une spirale à deux plans. (15) La première spire se termine par la punition d'Yvain. La seconde commence au moment de son départ de la



Yvain
Aventure spirituelle
en deux spires

cour après son rejet par Laudine. Il reparaitra à la cour pour être confirmé comme l'égal de Gauvain. Le dynamisme du récit crée trois structures différentes et complémentaires selon le point de vue que l'on adopte: une spirale ascendante pour l'aventure spirituelle; une structure circulaire pour la thématique du récit, et horizontale dans sa structure rythmique. Lancelot et Perceval présentent une structure plus complexe qui est peut-être accidentelle puisque les deux romans sont inachevés.

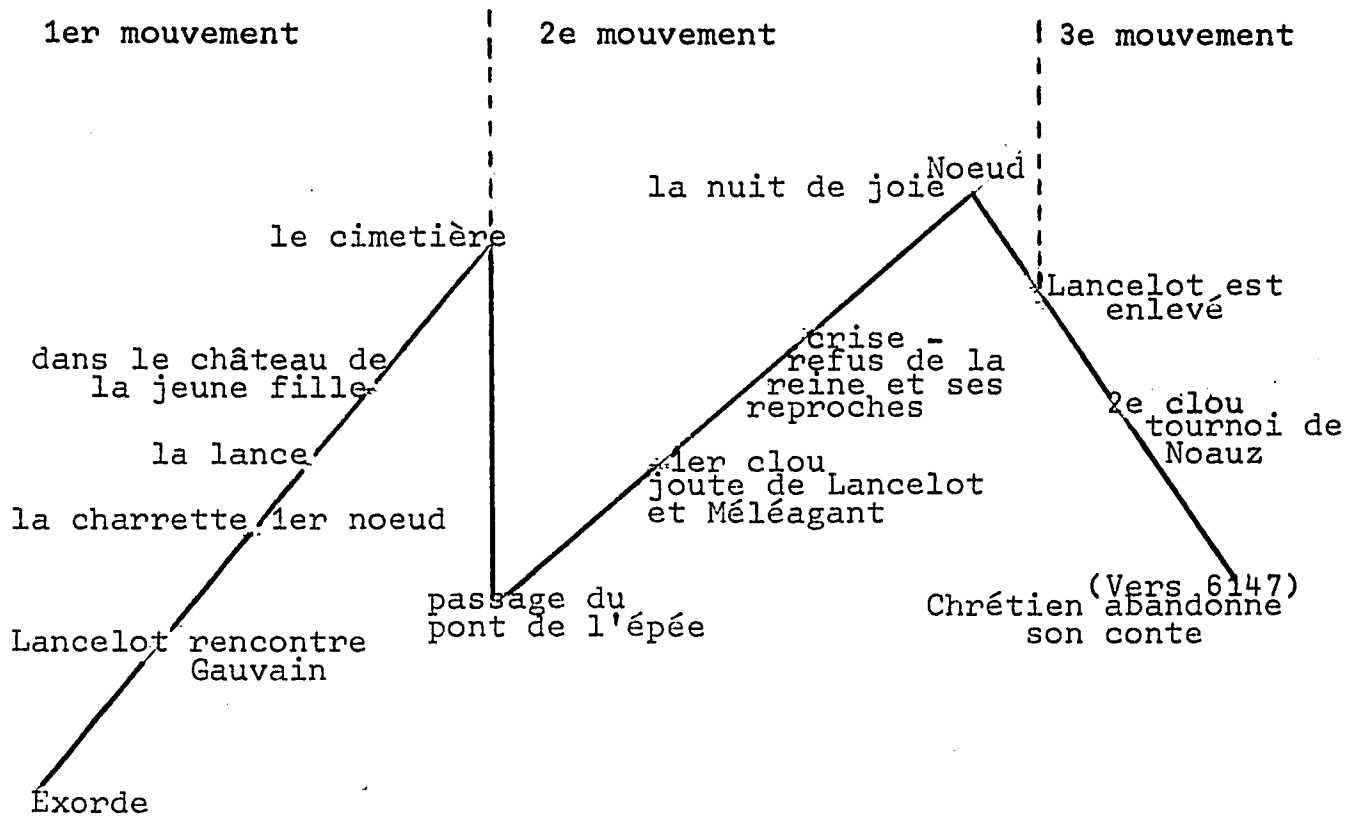
Lancelot:

L'exorde de Lancelot propose un sujet simple. La reine a été enlevée et le récit s'organise autour de sa recherche.

Gauvain qui part pour la retrouver est rejoint par un chevalier qui lui est inconnu: Lancelot. Celui-ci est aussi à la recherche de la reine. La première épreuve qui se présente est celle de la charrette, symbole de l'ignominie aux yeux du monde.

Pour retrouver la trace de la reine, les chevaliers doivent monter sur la charrette, ce que seul Lancelot fera, se couvrant ainsi de honte aux yeux des autres. Cependant en hésitant "deux pas" devant cette épreuve il s'attirera, par la suite, la honte de la reine qui lui reprochera cette hésitation. Ainsi l'épreuve de la charrette place le roman, dès le début, sous le signe du paradoxe. Dominant chaque obstacle qui se dresse sur sa route, Lancelot apprend dans l'épisode du cimetière qu'il réussira à délivrer la reine. Il pénètre dans le royaume de Gorre, là où se trouve la reine emprisonnée, après avoir surmonté l'obstacle du pont de l'épée. Il délivre la reine après un superbe combat contre Méléagant (qui l'avait enlevée). Cet épisode constitue d'ailleurs le premier clou du récit. La seconde crise éclate lorsque la reine refuse d'accueillir Lancelot, mais elle lui pardonne sa faute et c'est la nuit de joie de Lancelot et de la reine, qui constitue le noeud du récit. Peu après Lancelot est enlevé et le dénouement mentionne seulement le retour de la reine à la cour. Avant d'abandonner son récit, Chrétien présente un dernier long épisode qui constitue le second clou du récit: le tournoi de Noauz où Lancelot réapparaît brièvement et combat incognito pour la gloire de la reine.

Schéma: Profil graphique des séquences du roman du Chevalier de la Charrete



La difficulté de marquer les divisions du récit nous semble résulter de la complexité de sa structure. En effet, le message de l'oeuvre n'est pas exposé dans le récit mais implicitement suggéré par la structure même du roman.

On remarque: deux noeuds, un dénouement, deux clous et l'abandon du récit.

Les noeuds

1. Hésitation de Lancelot à monter sur la charrette
(le faux noeud)

2. La nuit de joie (le vrai noeud)

Le dénouement

- Le retour de la reine à la cour

Les clous

1. La Grande Joute entre Méléagant et Lancelot
(la délivrance de la reine)
2. Le tournoi de Noauz

La difficulté de l'analyse structurale provient du fait que l'auteur lui-même a abandonné son entreprise et que nous avons affaire à une oeuvre incomplète. Nous tenterons cependant de dégager les lignes de force.

La composition de l'intrigue montre trois mouvements thématiques. Dans la première partie du récit qui va de l'exorde à l'arrivée de Lancelot au cimetière, l'agencement des aventures suit une stricte linéarité et temporelle et visuelle, et présente une progression des événements en crescendo. La charnière primordiale du récit nous semble être la séquence du cimetière où Lancelot, en face de sa tombe, apprend qu'il mènera à bien son aventure en délivrant la reine. Cette séquence introduit le deuxième mouvement. Les épisodes, comme dans le premier mouvement, continuent à présenter un rapport de cause à effet et un déroulement linéaire, axé sur le héros. Cependant l'incongruité de cette séquence est frappante à la lecture puisqu'elle prophétise, sans raison apparente, le succès de l'aventure proposée

par l'exorde.

Cet épisode préfiguratif aurait-il une fonction symbolique? Cette présentation abyssale est une image transposée qui résume l'intrigue en la condensant et contient l'énigme que le texte propose en révélant sa signification profonde au-delà de son sens apparent. L'épisode du cimetière pose une question tout en livrant la réponse.

L'issue de l'aventure étant préfigurée dans cette séquence symbolique, l'intérêt ne se concentre plus sur la question "que se passera-t-il après?" (16) En effet, cette question se rapporte à un récit dont chaque aventure provoque une tension renouvelée puisqu'on ne sait pas si le héros aura la force de surmonter l'épreuve.

La séquence prémonitoire répondant à la question posée initialement dans l'exorde "qui pourra délivrer la reine?", éveille un autre intérêt qui fait rebondir l'action: "Quand Lancelot et Guenièvre se rencontreront-ils et quelle sera cette rencontre?" La fin de cette partie (Vs.4687) se marque par la résolution de l'intérêt dramatique que soulève ce deuxième mouvement.

L'architecture et la thématique du troisième mouvement présentent des caractéristiques fondamentalement différentes par rapport au reste de l'oeuvre. Il est évident qu'il s'agit ici d'une déviation marquée dans la composition des séquences. Les sept séquences suivantes - celles du troisième mouvement -

se présentent comme des unités contigües comportant des périodes variées et divers protagonistes. Le plan de ces séquences que nous donnons ci-après montrera leur cohésion problématique:

- 5078 - Enlèvement de Lancelot
1. 5080-5098 - Attente et recherche de Lancelot
 2. 5099-5134 - Arrivée de Gauvain
 3. 5035-5236 - Recherche de Lancelot ordonnée par la reine
 4. 5237-5271 - Lettre, fausse nouvelle concernant le retour de Lancelot à la cour
 5. 5272-5358 - Départ de la suite de la reine et arrivée à la cour d'Arthur
 6. 5359-6058 - Le tournoi
 7. 6059-6146 - Retour de Lancelot dans sa prison

Nous voyons que les séquences No. 1, 3 et 4 trouvent leur raison d'être dans le personnage de Lancelot, car c'est sa recherche ou son attente qui forme le sujet de ces séquences. Par contre les séquences 2 et 5 comportent l'une et l'autre des sujets dont l'intérêt est autre et la mention de Lancelot nous semble surimposée. Restent les séquences 6 et 7 où le personnage de Lancelot réapparaît dans le champ de la vision. Dans la séquence du tournoi, Lancelot est le protagoniste et c'est à travers sa prouesse que le tournoi nous est décrit. Comme le montre notre schéma, on pourrait considérer ce déploiement de festivités comme un clou si l'oeuvre se terminait dans la séquence suivante (moment où Chrétien abandonne le récit).

Mais on peut se demander quelle aurait été la valeur structurelle de la séquence no.6, en fonction d'une oeuvre achevée. Ce qui nous amène à reconsidérer ce troisième mouvement qui, à première vue, semble stagnant, décousu et manquant d'une

linéarité d'intention par rapport à l'ensemble de l'oeuvre.

Nous avons remarqué que chaque mouvement est déclenché après une nouvelle question faisant rebondir l'action et son intérêt dramatique. Le troisième mouvement poserait la question "qu'arrivera-t-il à Lancelot?" puisque cette question, d'une manière ou d'une autre, se trouve réitérée dans chaque séquence du troisième mouvement. Si le sujet des deux premiers mouvements est la quête de la Reine par Lancelot, le troisième mouvement raconterait la quête de Lancelot par les autres personnages.

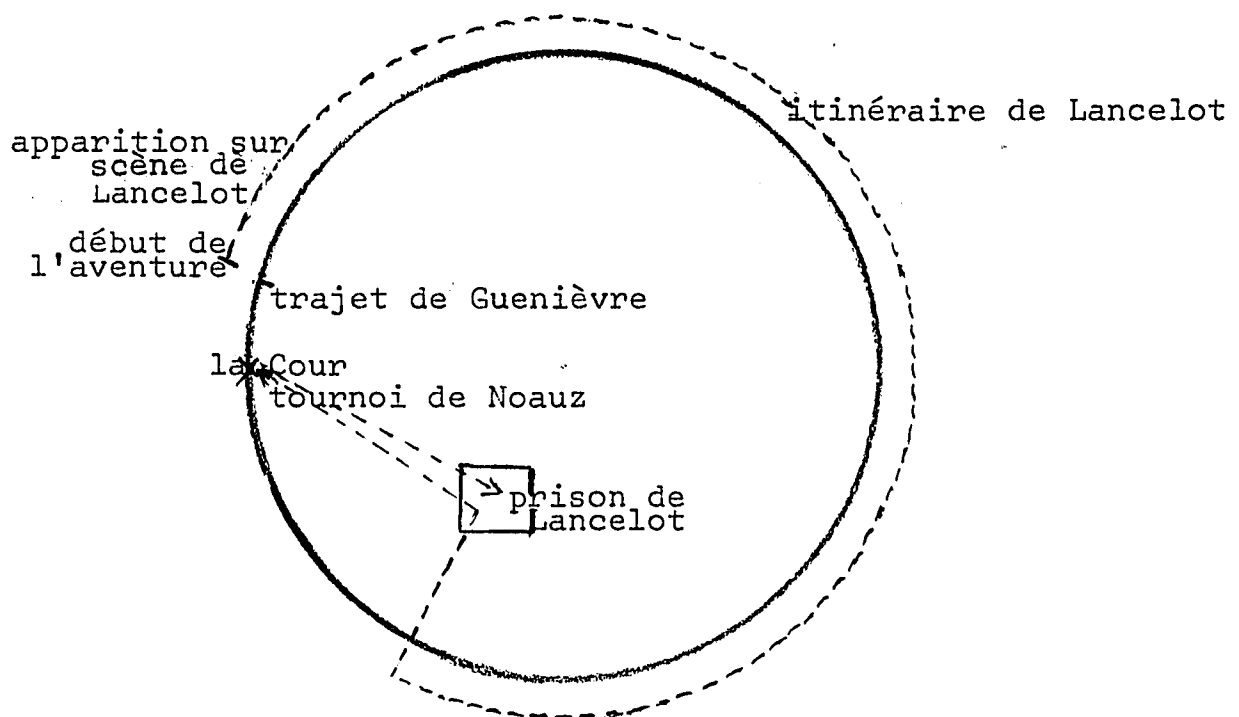
Or, au lieu que cette partie s'organise d'une manière adéquate autour de la question que nous avons mentionnée et que l'intérêt dramatique aille en crescendo de séquence en séquence, c'est le contraire qui se produit. Nous assistons à une chute de l'intérêt dramatique, autrement dit le récit révèle une indifférence croissante envers le personnage de Lancelot.

La faiblesse de composition de la troisième partie n'est pas due au fait que le récit dévie à partir de l'enlèvement de Lancelot, mais plutôt à une faiblesse de l'échafaudage du récit, en d'autres termes à sa structure. Les questions: "que se passera-t-il ensuite et comment?" relèvent de la structure même des deux premiers mouvements; tandis que la question "qu'arrivera-t-il à Lancelot?" ne découle pas de la structure du récit mais se trouve annexée à la fiction du troisième mouvement.

Ce déséquilibre de la composition se retrouve dans

la trame thématique du récit qui, comme dans Erec et Enide, Yvain et Perceval, s'organise partiellement encadrés. En effet, c'est la Reine seule qui parcourt entièrement le circuit en rentrant à la Cour d'Arthur.

Quant à l'aventure du Chevalier, elle se définit, comme celle de la Reine, par rapport à l'assise fondamentale qu'est la Cour d'Arthur, mais elle commence et finit hors de ce lieu d'où le Chevalier est exclu, ce que nous représentons schématiquement par le graphique suivant:



Les pointillés indiquent l'itinéraire de Lancelot et sa circularité brisée.

Rattaché à la cour en tant que chevalier de la reine, Lancelot y fera une seule apparition pour participer anonymement

au tournoi de Noauz. Après quoi, il retrouvera sa prison et sera emmuré dans la Tour. C'est à ce moment que le récit est abandonné par Chrétien. Par sa circularité brisée, le roman de Lancelot fait sentir la condition marginale du chevalier. Le sens symbolique de cette impossibilité de s'établir à la cour nous semble clair: Lancelot a échoué dans son initiation. Il ne peut ni quitter la cour, ni y arriver mais ne fait que suivre l'itinéraire de la reine.

Serait-il possible de discerner le projet de Chrétien à partir de la structure du récit qui s'oriente autour des deux thèmes, celui de l'aventure et celui de l'amour? Ces deux thèmes sont menés simultanément de front jusqu'à l'épisode de la nuit de joie. Cependant la succession des événements est régie par un double mécanisme puisque chaque acte est une épreuve à la fois pour l'amant et le preux. Or il semble d'une part que cette structure bifocale amène le récit à la séquence de la consommation de l'amour qui est une transgression du code courtois et d'autre part à l'impossibilité de joindre d'une manière satisfaisante dans une conclusion cette bifocalité, car si le chevalier réussit, l'amant échoue. La nuit de joie marque la rupture de l'équilibre entre les deux rôles que Lancelot doit assumer. A partir de ce moment, le récit entre dans une impasse où il s'embourbe. Ainsi la nuit de joie est significative dans l'économie générale du récit dont la solution est elle-même une consommation et une consommation. Lancelot a démérité. Son

initiation ne pourra s'achever. Il n'y a pas de passage au plan supérieur et le héros disparaît. L'image symbolique de Lancelot qui ne comprend pas ce qu'il lit (Vs.1876-1879) pendant la séquence du cimetière, devient ainsi une des clés de ce récit-symbole hardi et dont on ne saurait dire si l'hermétisme est accidentel ou voulu.

Perceval:

Dans les romans d'Erec, d'Yvain et de Lancelot, la quête se dessine par la juxtaposition d'épreuves qui visent à confirmer ou infirmer la qualité du héros. Le montage se fait d'après des critères dont la nature est telle que c'est la force de l'adversité manifestée dans ces épreuves qui impose sa dynamique à l'oeuvre. Dans ces romans, la tension dramatique résulte de la question "que se passera-t-il après?", en d'autres termes, "quel obstacle surgira-t-il?" et "comment le héros le surmontera-t-il?". Par contre, dans Perceval la question de l'intérêt dramatique vise moins la structure même. Le roman s'organise à partir d'un hiatus entre une série d'aventures coulées dans le moule conventionnel de la quête héroïque et un protagoniste dont l'héroïsme est problématique. Ce décalage que révèle le dynamisme du récit de Perceval met en question la nature même de l'héroïsme. Erec, Yvain et Lancelot apparaissent en tant que héros constitués et les aventures du récit leur donnent la possibilité de dérouler leur héroïsme soit en l'améliorant (Erec et Yvain) soit en le dégradant (Lancelot).

Bien que Perceval soit lui aussi prédestiné, comme le prouve le fait même d'être mis en face du Graal et ses origines héroïques (Vs.412-488) , le récit s'attache à raconter une formation car dans Perceval, Chrétien présente un personnage dont l'héroïsme n'est pas encore constitué. Le récit dans la sphère proprement humaine de l'activité du héros montre une liberté en train de se faire: Perceval doit se défaire de son inconscience marquée par sa bêtise. Mais cette imperfection dérisoire étant le signe même de son individualité au point de vue humain, elle lui donne la possibilité de se surmonter et révèle de ce fait que Perceval est prédestiné dans la sphère céleste: "So paradox es klingen mag: in der Gralszene ist die Sündhaftigkeit Percevals der Beweis seiner Auserwählung zum Gral!"(Toute paradoxale qu'elle paraisse, la faute de Perceval dans la scène du Graal est la preuve même de sa vocation.) (17)

Les événements dans Erec, Yvain et Lancelot s'ordonnent de façon à éprouver l'héroïsme des protagonistes; ils sont disposés sous le signe de l'adversité. Dans Perceval leur disposition ne découle plus de la nécessité d'éprouver le protagoniste. La nature des événements et leur ordonnance est telle que chaque aventure conduit Perceval à un nouveau palier dans son évolution vers l'héroïsme. Ainsi l'ordonnance et la nature des événements se place simultanément sur deux niveaux: celui de l'action humaine et celui de l'appel du destin. Au niveau de l'action humaine l'abandon de sa mère par Perceval, par exemple, est un acte de

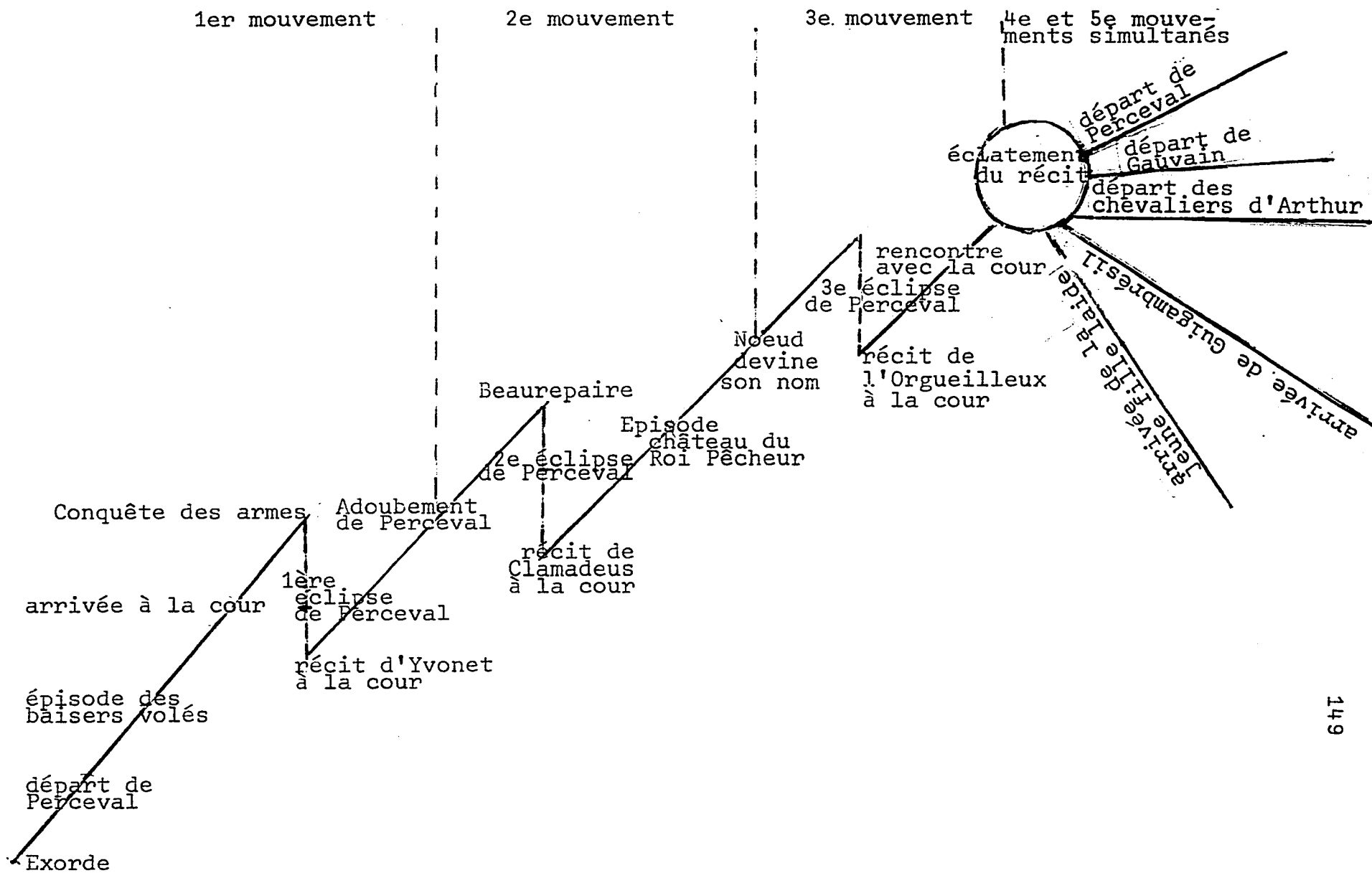
cruauté. Au niveau de l'appel du destin c'est une nécessité. Le silence de Perceval au château du Graal peut être jugé d'après ces mêmes critères. Sur le plan humain Perceval est ridicule, ayant mal assimilé les règles de Gornemanç, mais du point de vue de son progrès spirituel, cette faute est due à son crime envers sa mère et révèle qu'il n'a pas encore atteint le point culminant qu'exige l'héroïsme.

Le scénario de Perceval est le suivant. L'arrivée des chevaliers d'Arthur fait naître en Perceval le désir de devenir chevalier. Perceval "le nais", quitte sa mère peu après et par cet abandon, il cause la mort de celle-ci, commettant ainsi sa première faute. En se rendant à la cour d'Arthur il rencontre une jeune fille qu'il embrasse de force. Cet épisode des "baisers volés" constitue un affront pour la jeune fille puisqu'elle sera victime des persécutions de son amant, l'Orgueilleux. Quant à Perceval il commet ainsi sa deuxième faute en se montrant mauvais apprenti des leçons de courtoisie de sa mère. Perceval arrive à la cour à temps pour redresser l'affront que le roi Arthur a subi. Il vainc le chevalier Merveille qui a volé la coupe d'Arthur et Perceval s'approprie arbitrairement les armes de celui-ci. Yvonet, le page témoin de la conquête des armes de Perceval, rapporte ce haut fait à la cour d'Arthur. Ce récit constitue une éclipse dans la continuité visuelle du roman. Le dénouement se marque par la rencontre entre Gornemanç et Perceval. Celui-là lui apprend les

règles de combats et de conversation avant de l'adouber. Perceval se croyant chevalier désire maintenant retourner chez sa mère. C'est sur le chemin du retour qu'il achèvera son éducation.

Il arrive à Beaurepaire où se déroule l'un des plus longs épisodes du roman. En effet il prouvera sa valeur en vainquant 27 chevaliers et en faisant lever le siège du château. Cette défaite des ennemis sera rapportée par leur chef Clamadeus à la cour d'Arthur, récit qui constitue la seconde éclipse. Puis l'alliance de Perceval et de Blanchefleur sera interrompue par le désir continu de Perceval de retourner chez sa mère. C'est alors que Perceval rencontre le Roi Pêcheur qui lui offre l'hospitalité dans son château. Toute cette séquence est placée sous le signe du silence et de la faute de Perceval. Le noeud se place immédiatement après dans la rencontre de la jeune fille qui lui révèle sa cupabilité. Le "niais" devine son nom et abandonne son désir de retourner chez sa mère. Partant à l'aventure, il rencontre la jeune fille qu'il avait offensée dans la séquence des "baisers volés" et peut redresser le tort qu'il avait commis envers elle en vainquant l'Orgueilleux que Perceval dépêche ensuite à la cour. Le roi Arthur et sa cour partent alors à la recherche de Perceval qu'ils rejoindront bientôt. Outre cette reconnaissance de la valeur de Perceval que l'on fête et à qui l'on offre un nouveau foyer, cette séquence constitue le clou du roman d'apprentissage qu'est Perceval. Immédiatement après, la séquence de l'arrivée de la jeune fille laide et de

Schéma: Profil graphique des séquences du Roman de Perceval



Guigambrésil à la cour d'Arthur provoque le dédoublement de la structure du roman d'apprentissage.

Perceval réapparaît plus tard à l'intérieur du récit concernant les aventures de Gauvain, pour se repentir de ses fautes et en être absous. Cet épisode forme la conclusion du roman d'apprentissage:

Nous décelons dans ce récit cinq mouvements qui correspondent aux cinq motivations de l'action. Le premier mouvement de l'oeuvre va du vers 489 au vers 1678 et découle du désir de Perceval d'accéder à la chevalerie. C'est son désir de retourner auprès de sa mère (Vs.1699-3690) qui motive le second mouvement. Le troisième mouvement qui va du vers 3691 au vers 4815 a pour objet la quête sans but de Perceval et son entrée à la cour d'Arthur. Le quatrième mouvement se présente sous le signe d'un dédoublement du récit. Il consiste en l'histoire de Perceval partant à la quête du Graal et la suite de ses aventures dont il n'est mention dans le texte qu'aux vers 6216-6516. Le cinquième mouvement est le récit des aventures de Gauvain et forme une narration en lui-même (du vers 4816 jusqu'à la fin). Comme il ressort du schéma, depuis l'exorde jusqu'à la scène de reconnaissance, le rythme de l'oeuvre va en crescendo. Le crescendo est obtenu par un renouvellement de l'intérêt dramatique des deux premiers mouvements, malgré la linéarité de l'intention unique qui traverse le récit: l'initiation à la chevalerie.

Dans les romans précédents, l'intérêt dramatique

provient de la difficulté progressive des aventures. Il dépend donc d'un élément extérieur au personnage et la progression du récit se fait par la cadence: épreuve/ réussite/ récompense ou épreuve/ échec/ punition. Si bien que la gamme des possibilités dramatiques se trouve très limitée. Dans Perceval, par contre, l'intérêt dramatique naît dans chaque nouveau mouvement par la tonalité que le désir de Perceval infuse aux aventures.

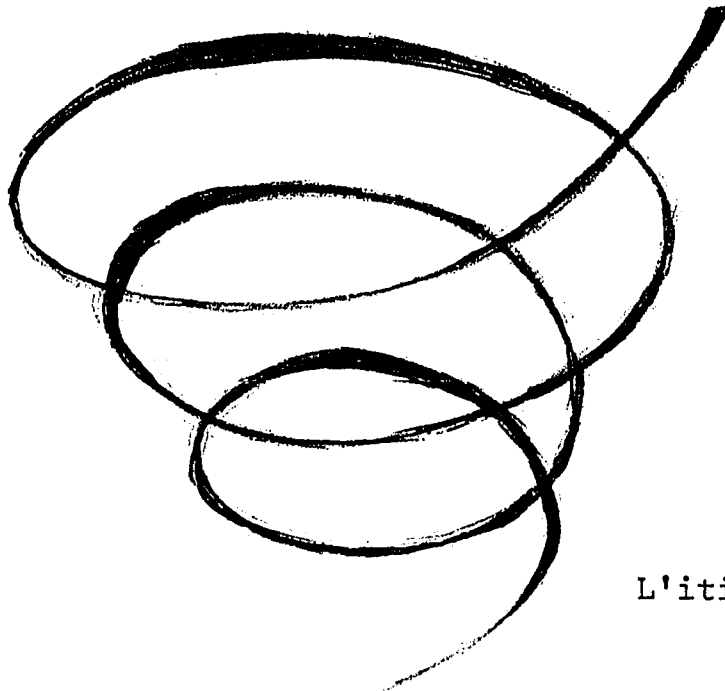
Ainsi le premier mouvement est soutenu par le désir frénétique de Perceval de devenir chevalier, ce qui se marque dans le rythme accéléré des aventures. Le deuxième mouvement est soutenu par le désir de retourner chez sa mère et les épreuves se présentent alors d'une part, comme un obstacle qui empêche ce retour, et d'autre part, comme une progression vers la conquête de la chevalerie. Le troisième mouvement qui est très bref marque le passage de la révélation des fautes de Perceval à l'acceptation de Perceval par la cour. Cette brièveté maintient la tension du récit car Perceval aurait pu tomber dans l'errance à cause de la révélation de ses fautes. On voit que Chrétien soutient la tension dramatique par le désir de Perceval de retourner chez sa mère. Ce désir fonctionne comme un retard à la conclusion de l'action et empêche un affaissement possible de l'intérêt dramatique. Si on considère l'insertion des séquences parallèles sous cet angle, l'habileté artistique de Chrétien peut s'apprécier à sa juste mesure.

La linéarité visuelle de l'oeuvre est interrompue à

quatre reprises, par quatre récits parallèles. Les trois premiers récits fonctionnent comme celui que nous avons analysé aux pages 122-24 de notre étude sur Erec et Enide. Ce sont des séquences où les hauts faits du protagoniste sont rapportés à la cour. Alors qu'Erec et Yvain n'offrent qu'un récit parallèle, Chrétien les a placés avec une certaine régularité dans le récit de Perceval, ce qui montre que Chrétien s'est rendu maître de cette technique dans son dernier roman. De plus, les récits parallèles se trouvent approximativement à chaque tiers du récit concernant l'apprentissage de Perceval. Quant au récit de Gauvain, il peut être considéré comme une longue éclipse de Perceval. L'intrigue de Gauvain ne présente plus un roman d'apprentissage, mais un roman de chevalerie qui se place en contrepoint à celui de Perceval et forme une autre réalisation artistique sur le même thème fondamental, la quête de la lance associée au motif du Graal à partir du vers 6112. Le récit concernant Gauvain comporte des caractéristiques différentes et ressemble par son intrigue aux romans d'Erec, d'Yvain et de Lancelot puisqu'il présente une série d'épreuves que le protagoniste doit surmonter.

Kellermann refuse la théorie de l'agrégat qui ferait des récits de Perceval et Gauvain deux récits indépendants sans liens et simplement placés côte à côte.(18) La thèse de Kellermann en effet est fondée sur le parallélisme contrasté de ces deux récits. Notre analyse prend comme objet le récit

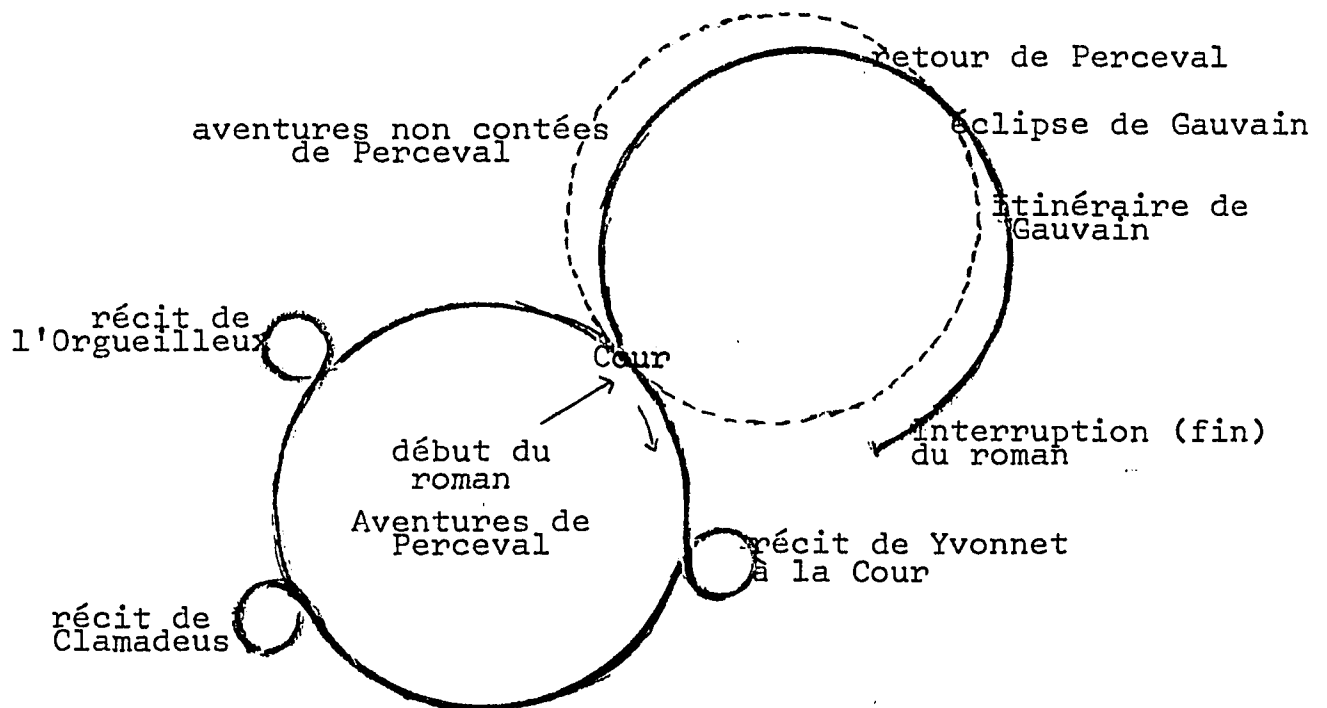
concernant Perceval et nous devons examiner la réapparition de l'action de Perceval du vers 6216 au vers 6516. Cette insertion apparaît à première vue comme une interruption du récit sur Gauvain puisqu'elle ne semble conférer aucun sens supplémentaire aux aventures du protagoniste. Or, en nous appuyant sur la thèse de Kellermann, nous constatons que la reprise du récit de Perceval fournit une preuve supplémentaire contre la théorie de l'agrégat. Cette séquence met en valeur la linéarité fondamentale du roman de Perceval, et le sens de l'oeuvre se dégage du procédé employé par Chrétien: le parallélisme contrasté. Les épreuves sont d'autant plus faciles pour un personnage qu'elles sont difficiles pour l'autre. A Gauvain, le héros constitué, tout échoit, tout est donné, mais il va à sa perte finale. (19) Tandis que Perceval, le héros en devenir, qui avance dans la peine, la souffrance et les échecs, accomplit sa destinée.



L'itinéraire spirituel
de Perceval

La séquence sur Perceval, qui vient se superposer au récit de Gauvain marque la prise de conscience de Perceval dans la confession. Par cet acte de pénitence, le récit de Perceval trouve sa conclusion en se fermant sur lui-même. Le récit de la formation spirituelle de Perceval est terminé et la spirale s'ouvre sur un nouvel horizon.

Comme nous l'avons déjà vu, la circularité de l'oeuvre se marque dans les romans de Chrétien par le retour du héros à la cour. L'unité des deux récits de Perceval et de Gauvain se confirme donc par cette identité d'itinéraire. En effet on attend le retour de Gauvain à la cour (Vs. 9233) au moment où l'oeuvre a été interrompue. Est-ce par la mort de Chrétien?



Structure circulaire
du roman de Perceval

L'éclipse de Perceval et sa réapparition quelques deux mille vers plus loin ne s'explique ni par une faiblesse technique ni par une insuffisance esthétique propres au Moyen Age. La scène du récit n'est pas détachée de la scène du monde, et il ne faudrait pas commettre l'erreur de considérer une oeuvre d'art du Moyen Age d'après les critères qui s'appliquent à une oeuvre d'art moderne. L'oeuvre du Moyen Age n'est pas conçue comme une production esthétique indépendante, donc détachée de la réalité des choses.(20) Sortant du récit au vers 4812, Perceval continue à vivre. Et son existence extra-textuelle n'en est pas moins réelle parce qu'elle s'ancre dans la réalité de l'imaginaire. Ainsi on pourrait considérer, en termes cinématographiques, l'éclipse de Perceval constituant un espace "off champ". Le schéma ci-dessus révèle la dynamique du récit qui tend à mener de front deux actions simultanées par l'entrelacement des quatrième et cinquième mouvements de l'oeuvre. Néanmoins cet entrelacement est accompli, non pas explicitement par un lien expressément formulé, mais par une juxtaposition opposant deux récits parallèles.

Cette composition en contrepoint portée par deux protagonistes n'aurait-elle pas déjà été ébauchée dans le dernier mouvement de Lancelot? En effet, la troisième partie de Lancelot présente dans certaines de ses séquences un Gauvain - encore qu'il ait une consistance mal définie - qui ferait pendant au protagoniste. L'abandon du récit de Lancelot serait alors dû

à une impossibilité de manipuler ce projet qui a été réalisé dans l'oeuvre suivante, celle de Perceval. (On ne peut cependant affirmer aucun fait étant donné que le roman de Perceval est aussi un roman inachevé.)

Conclusion

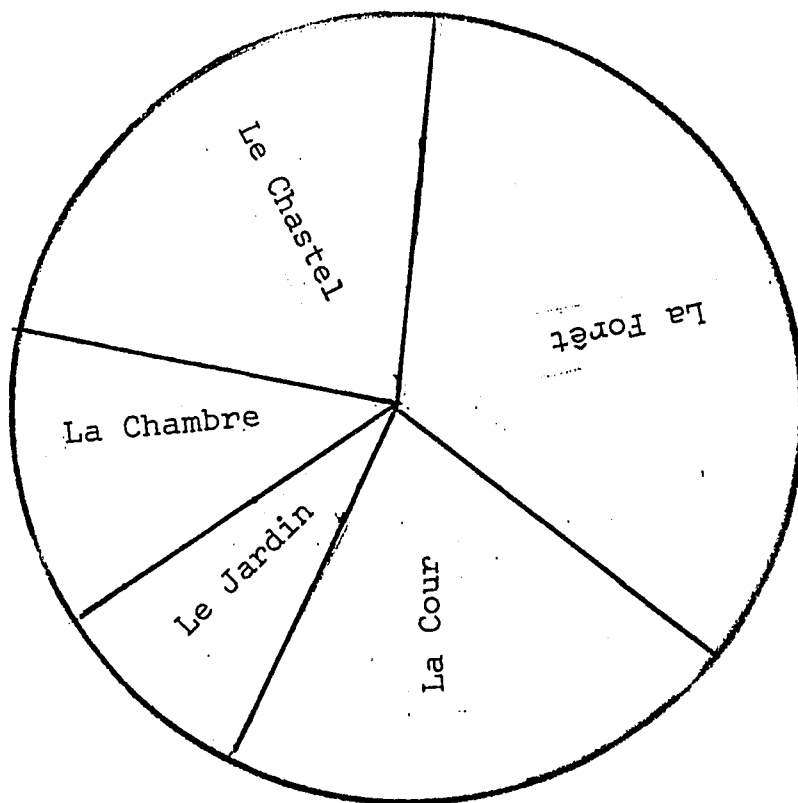
Comme il ressort de notre étude, la structure de l'univers de Chrétien trace deux figures: celle de la spirale et celle du cercle pour décrire la quête du héros. L'itinéraire du héros dans sa quête spirituelle dessine une spirale et s'ancre en un lieu fixe: la cour d'Arthur, point de départ et d'arrivée de l'univers concentrique dans lequel le héros évolue. Nous nous appuyons sur la théorie du gradualisme que Kellermann avance dans son étude sur les personnages pour rendre compte de de cette conception et concentrique et spiralée de l'univers: ". . . für Chrestiens /ist die geltende Weltanschauung /das Gradualismus, wonach das gesamte Universum sich in Seinsstufen aufbaut. 'Und diese Schichtigkeit ist wieder theozentrisch bestimmt' 1). Die einzelnen Gradus der mittelalterlichen Weltordnung haben, wie G. Müller weiterhin ausführt, 'eine in sich abgerundete, wenn auch nicht abgeschlossene Eigengesetzlichkeit' 2). (Traduction: "La vision du monde dominante pour Chrétien est le gradualisme selon lequel l'univers s'échelonne en différents niveaux d'existence. Cet échelonnement est lui-même déterminé théocentriquement. Chaque degré dans cette ordonnance du monde médiéval, comme le note G. Müller, est régi

d'après ses propres lois de fonctionnement. Si bien que chaque degré est à la fois un tout homogène sans pour autant se refermer sur lui-même."). (21)

La réalisation artistique de ce gradualisme se manifeste dans de nombreuses oeuvres d'art du Moyen Age. Ainsi sur la Tapisserie de Bayeux qui déroule la conquête de l'Angleterre en son espace horizontal, se joue un ensemble d'évènements et d'actions qui ont leurs propres lois et qui sont placés sous le signe de Dieu, à travers le personnage de l'évêque. Sur le tympan des cathédrales le monde se déploie en zones superposées qui représentent les diverses sphères spirituelles de l'univers. Ainsi l'univers est conçu comme une scène qui est faite de plateaux superposés et Dieu en est l'artiste. Il tient un compas à la main dans de nombreuses enluminures et fixe les limites de la sphère du monde. Dans les cosmographies bibliques du Moyen Age, il mesure le monde et Gérard de Champeaux (22) explique ces deux illustrations par le commentaire suivant tiré de Dante: "Celui qui de son compas marque les limites du monde et règle au-dedans tout ce qui se voit et ce qui est caché". (Paradis, XIX, 40-42)

L'univers romanesque de Chrétien répond à cette vision concentrique et gradualiste du monde. La forme de la scène du roman est circulaire comparable en quelque sorte à celle d'un plateau arrondi de théâtre. Sur cette scène stable et permanente, l'auditoire suit la progression du héros. Ce théâtre est divisé

en plusieurs cadres que nous avons appelés dans notre chapitre précédent "les lieux privilégiés." Chacun est tangent à l'autre et aucun ne se referme sur lui-même puisque le héros est appelé à passer d'un cadre à l'autre. De plus, par rapport à la quête, chaque lieu privilégié représente un plan spirituel plus élevé dans l'itinéraire spirituel du héros. Au point de vue de la représentation scénique (théâtrale) le roman se présenterait donc de la manière suivante, selon une structure qui se manifesterait dans le théâtre de la fin du Moyen Age: (23)



Nous allons voir que cette structure narrative est en rapport étroit avec la construction des personnages.

Notes du chapitre V

¹William Woods, "The Plot Structure in Four Romances of Chretien de Troyes," Studies in Philology, 50 (1935), 4. Voir aussi Bezzola, Le sens de l'Aventure et de l'Amour, p. 84: "La conquête du monde, de la réalité par un héros, la réalisation de sa propre personnalité, s'accomplit normalement en deux phases: conquête facile d'abord, puisqu'elle n'est que celle d'un bonheur purement individuel, conquête bien plus délicate et pénible ensuite qui dépasse l'individu et fait de lui une vraie personnalité, dans laquelle l'individu se double d'un membre et instrument de la société."

²Bezzola, Le sens de l'Aventure et de l'Amour, pp. 85-86.

³Cf. Eugène Vance, "Le combat érotique chez Chrétien de Troyes," Poétique, No. 12 (1972): "La conjonction de l'expérience érotique et du combat guerrier est une constante de l'imagination occidentale" (p. 544). C'est aussi l'argument fondamental de Eugène Dorfman, The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structures (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1966), pp. 43-75. Zumthor pose encore que "le récit se construit simultanément sur ces deux plans /amour-combat/, liés par leur contiguïté, épisode conte épisode, de sorte qu'il en résulte moins une succession de l'un à l'autre que le mouvement d'ensemble d'images doubles, incessamment projetées sur l'écran mouvant de l'histoire. D'où les ambiguïtés voulues, les contradictions apparentes" (Essais, p. 355).

⁴Nous avons adopté la terminologie d'Eugène Dorfman, The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structures, qui définit le narreme comme un instrument d'analyse qui permet de détacher les structures centrales d'une profusion d'éléments secondaires et variés (p. 5 et passim).

⁵Cf. Bezzola, Le sens de l'Aventure et de l'Amour, p. 92.

⁶Les considérations sur l'intérêt dramatique nous ont été inspirées par la lecture de Tzvetan Todorov, "La quête du récit," dans Poétique de la prose (Paris: Seuil, 1971), pp. 129-50.

⁷Voir de Roland Bourneuf et Real Ouellet, l'Univers du roman: L'intrigue repose sur la notion fondamentale de mouvement, de changement à partir d'une situation donnée et sous l'influence de certaines forces. Traditionnellement on parle de cet élément dynamique de l'intrigue comme de son 'ressort'" (p. 41).

⁸ Cf. R. Bourneuf et R. Ouellet, L'univers du roman: "Si l'on situe sur un graphique les points du récit ou la tension s'accroît par l'arrivée d'un personnage nouveau, par un événement gros de conséquences, la menace d'un danger, d'un conflit, un acte brutal, et les moments où cette tension se relâche par l'écoulement d'un laps de temps vide, l'intervention de facteurs qui pourront régler le conflit, la 'courbe dramatique' obtenue présentera un profil fort variable: ligne tendant à l'horizontal avec de légers renflements ou bien ligne brisée où alternent creux et sommets très accentués" (p. 43). Marie-Thérèse Poncet, dans L'esthétique du dessin animé (Paris: Nizet, 1952), p. 49, trace un schéma semblable pour indiquer la courbe dramatique du dessin animé.

⁹ Voir dans notre chapitre IV la note 6, p. 110.

¹⁰ Dans le film, le clou est "une scène grandiose ou importante, indispensable à chaque film et appelant une fin assez proche" (Poncet, L'esthétique du dessin animé, p. 50).

¹¹ Kellermann, Aufbaustil und Weltbild, pp. 46-47.

¹² Pour une discussion plus approfondie, voir notre chapitre VI "L'itinéraire des personnages", pp. 191 et 193.

¹³ Zara P. Zaddy, "The Structure of Chretien's Erec," Modern Language Review, 62 (1967), 608-19. Elle renvoie aux études de William A. Nitze, "Erec and the Joy of the Court," Speculum, 29 (1954), 692, et "The Romance of Erec, Son of Lac," Modern Philology, 11 (1914) 488; de Frappier, "Chrétien de Troyes," dans Arthurian Life in the Middle Ages, ed. R.S. Loomis (New York: Oxford Univ. Press, 1959), pp. 165-67. Voir aussi E. Hoepffner, "'Matière et sens' dans le roman d'Erec et Enide," Archivum Romanicum, 18 (1934), 433-50; et de Gaston Paris "Compte rendu de Erec und Enid."

¹⁴ Voir à ce sujet les chapitres "L'Aventure subie: la lutte pour le moi," "L'Aventure acceptée: la lutte pour le toi" et "L'Aventure cherchée: la lutte pour la communauté," de Bezzola, Le sens de l'Aventure et de l'Amour, pp. 153-226.

¹⁵ Pierre Gallais a aussi relevé - bien que pour d'autres fins - cette structure qu'il élucide dans: "Hexagonal and Spiral Structure in Medieval Narrative," tr. Vincent Pollina, Yale French Studies, 51 (1975), 115-32?

¹⁶Cf. Todorov, "La quête du récit," dans Poétique de la prose, pp. 138-45.

¹⁷Kellermann, Aufbaustil und Weltbild, p. 109.

¹⁸Kellermann, p. 14 et passim.

¹⁹Nous expliquons en détail le sens des aventures de Gauvain dans notre chapitre VI, pp. ~~183~~-84, 213-18.

²⁰Voir notre chapitre VI, "L'itinéraire du héros," dans lequel nous développons cette thèse. Notre position est soutenue par G. Paré, A. Brunet et P. Tremblay qui affirment: "qu'il ne faut jamais séparer, dans un esprit médiéval, le souci littéraire ou artistique de l'intérêt actif au contenu idéologique, à l'objet à la vérité que la lettre ou la forme expriment et ornent... l'expressionisme, l'art pour l'art, l'esthétisme, sont étrangers à tous ces esprits" (Renaissance du XIIème siècle: les écoles et l'enseignement, Paris et Ottawa: J. Vrin & Institut d'Etudes Médiévales, 1933, p. 174).

²¹Kellermann, pp. 135-136, et n. 1.

²²Introduction au monde des symboles, p. 110 et suiv.

²³Cf. Henri Rey-Flaud, Le cercle magique. Essais sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age (Paris: NRF, 1973).

²⁴Les divisions de notre schéma ne sont pas égales car, comme nous l'avons vu dans notre chapitre IV, "Le cadre", le héros ne doit s'attarder ni dans le jardin ni dans la chambre, lieux de la tentation. Il se trouve la plupart du temps soit dans la forêt soit dans le château, ou sur la route.

CHAPITRE VI: STRUCTURE DU RECIT, II:

L'ITINERAIRE DES PERSONNAGES

On ne saurait parler du caractère des personnages au sens moderne du mot car ils n'en ont guère. Ils parcourent néanmoins un itinéraire spirituel; non pas au sens d'un développement individuel, adapté à leur tempérament: en réalité ce progrès s'effectue d'une manière stéréotypée selon un processus d'initiation en partie chrétien, en partie magique, que Chrétien a vraisemblablement hérité de ses devanciers.

Nous allons étudier de ce point de vue les principaux héros de Chrétien: Erec-Enide, Yvain, Lancelot et finalement Perceval, le plus intéressant, chez qui l'itinéraire initiatique est le plus exemplaire et aboutit à une réelle prise de conscience.

Trois personnages - Arthur, Keu et Gauvain - demeurent étrangers à l'itinéraire d'initiation. Parfaits ou peu susceptibles d'amélioration dès l'origine, ils restent statiques et nous serviront à mieux comprendre, par comparaison, le destin ascensionnel du héros.

Les itinéraires des héros de Chrétien sont comparables, mais non pas identiques, car l'imagination du romancier les varie.

Ainsi se renouvelle et se revitalise le schéma traditionnel des récits moyenageux, tel qu'il a été analysé par Propp dans la Morphologie du conte et dans Du Sens,..de Greimas.(1)

Selon Propp et Greimas, l'itinéraire comprend trois épreuves qui marquent la formation du héros et que l'on retrouve dans la plupart des contes populaires. La première épreuve se nomme qualifiante: elle permet au héros d'entrer dans la société. La seconde, l'épreuve décisive, confirme la valeur du héros. La troisième, l'épreuve glorifiante, est la récompense du héros, la dernière bataille, le tournoi qui marque son triomphe. A l'origine, ce qui déclenche l'itinéraire est un "manque" ou un événement qui a détruit un état initial d'équilibre ou de bonheur, par exemple, l'enlèvement de la Princesse. (2) L'aventure se termine par le rétablissement de l'équilibre et la récompense du héros: généralement il épouse la princesse. Les trois épreuves se retrouvent dans tous les romans de Chrétien comme nous l'allons voir, mais leur portée est différente. En outre alors que selon Propp et Greimas, le déséquilibre initial qui déclenche le processus est un malheur (l'enlèvement de la Reine...) notre auteur, sans négliger cet élément, accorde une importance croissante à un autre élément plus spécifiquement chrétien: la faute. Dès lors à l'épreuve s'ajoute une prise de conscience qui marque que le héros est réellement engagé dans la voie de l'expiation et du progrès spirituel. Nous verrons que, parti d'une conception très vague de la faute et des épreuves dans Erec et Enide,

Chrétien aboutit à une vision plus nette du processus expiatoire qui trace l'itinéraire de Perceval.

o

o o

Les romans de Chrétien ne rentrent que partiellement dans le schéma Propp-Greimas. Ils commencent parfois par un "manque", la rupture d'un équilibre heureux, par exemple, l'enlèvement de la reine dans Lancelot. Dans Yvain, c'est la nécessité de laver la honte de Calogrenant; dans Erec, le désir qu'a le roi Arthur de réinstaurer la coutume de la chasse au Cerf Blanc. Ce manque lance le chevalier sur la voie des aventures. Cette structure simple, bien qu'elle soit présente dans les romans de Chrétien, est loin d'en constituer l'essentiel. Le manque n'est pas le simple défaut d'un bien; c'est aussi pour le chevalier l'occasion d'une faute.

Cette faute initiale - comparable à l'"hamartia" de la tragédie antique, selon Aristote (3) - qui place tout de suite le roman sur le plan moral, peut présenter divers degrés de gravité, de la simple désobéissance d'Erec et d'Yvain aux mandements du roi, au crime de Perceval qui, abandonnant sa mère pour se faire chevalier, cause sa mort. Véniale ou mortelle, la faute peut être, en outre, consciente ou inconsciente: il arrive que le héros ignore le manquement dont il a été coupable. Ainsi Enide, au lieu d'accuser son mari de récréance, aurait dû éviter de le retenir dans la chambre. Le cas de Perceval

est plus complexe: il ne pouvait ignorer, puisqu'il s'était retourné, que sa mère gisait sur le sol, mais dans sa somnolence il préférerait ne pas le savoir. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre de la part de Chrétien, il laisse rarement entendre (par exemple, au cours d'un aparté avec le lecteur) ce que le héros aurait pu savoir.

Par sa fonction comme par sa nature, la transgression du héros ne peut pas être confondue avec un manque. Le manque définit l'objet de la quête et la faute pousse le héros sur la route. Ainsi, dans Perceval, le manque est le désir qu'éprouve Perceval de devenir chevalier (la chevalerie lui manque) et la quête satisfait à ce manque tandis que son crime envers sa mère demande une expiation et provoque la première épreuve. Autrement dit, sans manque, il n'y a pas de quête, mais sans faute, cette quête ne deviendrait pas une ascension spirituelle. En ce sens, la faute est donc nécessaire. Elle est d'ailleurs souvent liée à un thème de libération. Ainsi la faute initiale de Perceval, l'abandon de sa mère, est expressément liée à une libération qui échoue, celle du Roi Pêcheur, et ensuite à la pénitence, libération spirituelle qui réussit. On voit que ces trois moments - faute, échec et libération - sont essentiels dans le récit car ils en déterminent les péripéties. Si l'on considère dans Lancelot les relations entre la faute initiale, en liaison avec la charrette, et la question de la libération de la reine, le récit se déroule selon une logique assez rigoureuse. Et, à la

fin, l'emprisonnement de Lancelot est simplement le symbole d'une libération spirituelle manquée.

Toute faute doit être expiée, d'où la nécessité de l'épreuve ou des épreuves. Elles sont de natures différentes, expiatoires comme celle d'Enide et de Perceval, ou probatoire comme celle d'Yvain. Toutefois, quels que soient la gravité, la durée, le nombre des épreuves, quelles que soient la constance et la bravoure du héros, il ne peut être considéré comme vainqueur de l'épreuve qu'après avoir pris conscience de sa faute. Cette prise de conscience qui constitue pour les héros de Chrétien une étape essentielle, marque un nouveau départ sur la voie du perfectionnement. L'épreuve surmontée permet l'ascension du héros ainsi que nous le verrons dans l'analyse des romans. Elle peut aussi recéler un piège, une tentation. Ce danger est redoutable si la prise de conscience n'a pas eu lieu ou n'a pas été complète. Comme toute épreuve comporte presque toujours sa récompense, le héros risque par là de tomber en tentation. Ainsi Erec, vainqueur d'Yder, épouse Enide. Cette récompense permet son ascension puisque par elle le chevalier purement guerrier accède à l'idéal supérieur de l'amour courtois. Mais elle comporte en même temps le mortel danger de récréance. Il aurait pu en être de même pour Yvain, époux de Laudine, si Gauvain ne l'avait pas rappelé à ses devoirs de chevalier. Quant à Lancelot, on a déjà vu que sa récompense l'a perdu.

L'épreuve ne va pas sans ambiguïté comme dans le cas bien connu du Chevalier de la Charrette. Il s'agit là d'un véritable cas de conscience d'autant plus grave qu'ici comme chez Corneille deux codes entrent en conflit. Ces cas de conscience sont constants chez Chrétien. Enide sera-t-elle une épouse heureuse ou soucieuse de la gloire de son mari? Lancelot amant ou chevalier? Que fera Perceval, pris entre ses devoirs de fils et sa vocation de chevalerie? Il arrive ainsi que le code soit en conflit avec des sentiments humains, naturels et permis. Ainsi Yvain n'ose retourner chez sa dame qui l'a banni. Le naturel finit par l'emporter, et le lecteur constate, non sans malice, qu'il est parfois bon de désobéir aux dames. (4) Dans des cas plus graves, l'obéissance au code ou au vœu peut avoir des conséquences néfastes. Si Lancelot ne monte pas dans la charrette, la reine ne sera pas délivrée.

Mais en aucun cas, Chrétien ne permet que soit enfreint - au nom de l'amour courtois - le respect du mariage. Lancelot en fait l'amère expérience. Il y a même lieu de penser comme l'a dit Frappier, "d'après ses autres romans, que la fin'amors des troubadours répugnait à la morale de Chrétien à peu près autant que l'amour adultère de Tristan et d'Yseut!" (5) Si l'on considère que la libération dans l'économie des récits de Chrétien est liée à une faute initiale, on voit que dans la disposition dichotomique de Lancelot, la charrette constitue une faute pour Lancelot chevalier, mais non pour Lancelot amant.

Tout au contraire, elle est pour celui-ci réussite, mais elle débouche inéluctablement sur l'échec marqué par l'emprisonnement. Chrétien n'accepte donc pas le compromis du chevalier-amant, selon la doctrine de la fin'amors, qui "l'emporte en prouesse et en valeur sur tous les autres chevaliers parce qu'il est guidé par Amour, infailible divinité, vertu ennoblissante, et qu'il obéit avec soumission et joie aux volontés, voire aux caprices de la dame à la fois adorée et désirée." (6)

Parmi les épreuves ambiguës il en est une qui mérite une attention spéciale: c'est l'épreuve du silence. C'est cette épreuve qu'Erec impose à Enide, comme nous le constatons par ses propres paroles:

"Alez, fet il, grant aleüre,
et gardez ne soiez tant ose
que, se vos veez nule chose,
ne me dites ne ce ne quoi; (Erec et Enide)
tenez voz de parler a moi,... Vs.2764-68

Le pardon qui clôt une période d'abstinence:

bien vos ai de tot essaiee.
Or ne soiez plus esmaiee,
c'or vos aim plus qu'ainz mes ne fis,
et je resui certains et fis
que vos m'amez parfitement. Vs. 4883-87

montre que le sort des deux conjoints est étroitement lié dans l'épreuve: Enide a dû enfreindre constamment l'ordre du silence ou son mari aurait été tué. Ainsi, Enide devient les yeux et la parole et Erec, le bras. L'épreuve d'Enide, comme toute épreuve, enseigne à l'éroïne le discernement et l'esprit d'initiative. Par contre,

Perceval au château du Roi Pêcheur commet une faute en respectant à la lettre l'ordre du silence, alors qu'il aurait dû parler. Ceci est l'indication de son manque de maturité.

Au cours des aventures où elle a transgressé l'ordre de son époux, les paroles d'Enide étaient bénéfiques: en mettant Erec en garde contre ses ennemis, Enide prouvait son amour pour lui. Il en va de même lors de l'accusation de récréance: grâce aux paroles d'Enide, Erec entreprend la quête. Dans ces deux cas, le silence aurait été maléfique. L'infraction est bonne, bien qu'elle provoque la colère d'Erec. Au contraire, l'obéissance de Perceval se révèle néfaste. On voit donc que les épreuves ne sont pas simples. Quelle que soit la nature ou la complexité de l'épreuve, elle ne sert pas seulement à mettre en valeur la prouesse du héros. Elle n'est considérée comme surmontée que si elle aboutit à une prise de conscience. C'est en découvrant la nature parfois cachée de sa faute, que le héros peut éliminer l'obstacle à son progrès spirituel, préoccupation essentiellement chrétienne. Erec et Enide, dans la deuxième phase du récit, commettent leur faute dans l'inconscience. Mais leur inconscience n'a pas la valeur de l'innocence originelle rousseauiste; tout au contraire, elle est présentée comme une transgression contre la morale, comme celle de Perceval:

Quant li vallés fu eslongiez
 Le get d'une pierre menue
 Se se regarde et voit cheüe
 Sa mere al pié del pont arriere,
 Et jut pasmee en tel maniere
 Com s'ele fust cheüe morte.

.../. (Perceval)
 Vs. 620...

Et cil cingle de le roorte:
 Son chaceor parmi la croupe,
 Et cil s'en va, que pas n'açoupe, (Vs. ...628)

Quant à Erec qui aime trop sa femme:

Mes tant l'ama Erec d'amors,
 que d'armes mes ne li chaloit, (Erec et Enide)
 ne a tornoiemant n'aloit. Vs.2430-2432

.
 Ce disoit trestoz li barnages
 que granz diax ert et granz domages,
 quant armes porter ne voloit
 tex ber com il estre soloit.
 Tant fu blamez de totes genz,
 de chevaliers et de sergenz,
 qu'Enyde l'oï antre dire
 que recreant aloit ses sire
 d'armes et de chevalerie:
 molt avoit changiee sa vie. Vs.2455-2464

L'épreuve a ceci de particulier que le héros qui est inconscient de sa faute initiale baigne dans l'innocence tandis que le lecteur est "en avant", prévenu que cette innocence est illusoire.

D'épreuves en fautes et de fautes en expiation par de nouvelles épreuves, le héros progresse dans la connaissance et l'accomplissement de ses devoirs. C'est alors que se présente la dernière épreuve, celle-là imposée à l'auteur: comment achever son oeuvre? Il a le choix entre le dénouement de conte de fée: ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants, ce qui est le cas dans Erec et Enide, (7) - et le dénouement tragique à la manière de Tristan et Iseut, auquel Chrétien n'a jamais recours, dans les romans que nous discutons. Mais nous n'avons pas son poème sur Tristan... Nous voyons qu'il choisit - peut-être - la conclusion qui ne dénoue rien: quelques destins se

terminent ainsi sur un point d'interrogation: ceux de Lancelot et de Gauvain, peut-être d'Yvain. Le cas le plus curieux est celui du roman inachevé. On pense que Chrétien est mort avant d'avoir achevé Perceval. S'il avait vécu, l'aurait-il terminé ou l'aurait-il abandonné comme Lancelot? Il semble parfois, nous l'avons vu, que Chrétien recule devant les conséquences des problèmes qu'il a lui-même soulevés.

Tel est donc le schéma général du roman initiatique chez Chrétien.(8) Il est possible, en suivant cette piste, de résoudre certaines énigmes apparentes des romans de notre auteur ainsi que de constater les progrès de Chrétien dans un genre qui constitue son apport propre à certaines légendes traditionnelles. C'est pourquoi nous nous attacherons particulièrement au premier et au dernier roman de cette série, Erec et Enide d'une part, Perceval d'autre part.

o

o o

Erec et Enide

Dans la première phase d'Erec et Enide, le désir qu'exprime le roi de réinstaurer la coutume de la Chasse au Blanc Cerf constitue "le manque" du récit. Quant à la faute initiale d'Erec, elle est très atténuée et se manifeste par son refus de s'engager dans la chasse. En outre, il se tient à l'écart quand la jeune compagne de la reine a été frappée par le nain et la reine a besoin de lui rappeler ses devoirs:

La reïne ne set que face,
 quant sa pucele voit bleciee;
 molt est dolante et correciee:
 "Hé! Erec, biax amis, fet ele,
 molt me poise de ma pucele
 que si a bleciee cil nains;
 molt est li chevaliers vilains,
 quant il sofrî que tex fauture
 ferî si bele criature.
 Biax amis Erec, alez i
 au chevalier, et dites li
 que il veigne a moi, nel lest mie:
 conuistre vuel lui et s'amie."
 Erec cele part esperone,
 des esperons au cheval done,
 vers le chevalier vient tot droit. (Erec et Enide)
Vs.192-207

Gyory attribue cette attitude d'Erec à sa roture; c'est chercher trop loin. (9) Par contre, si l'on considère les nécessités du texte, on constate qu'il ne peut y avoir de faute trop grave dans la première phase du récit parce que le chevalier, dans cette phase, est censé arriver facilement à son but. Ainsi cette faute initiale ne doit pas avoir un rôle perturbateur qui provoquerait une quête douloureuse. Cette atténuation est nécessaire pour l'équilibre général du récit qui doit se dérouler en crescendo et présenter, dans la deuxième phase, une faute initiale très accentuée.

Toutefois, on remarque déjà que la faute, grave ou minime, est indispensable pour que le héros se distingue des autres. Serait-ce par orgueil ou par indolence qu'Erec ne suit pas l'ordre du roi? Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un cas de désobéissance: il n'est pas habillé pour l'occasion.

Sor un destrier estoit montez, (Erec et Enide)
 afublez d'un mantel hermin: Vs. 94-95

· · · · ·
 n'ot avoec lui arme aportee
 fors que tant seulesment s'espee. Vs.103-104

D'autre part, l'indifférence d'Erec devant la jeune fille que le nain frappe révèle sa désinvolture envers les règles courtoises. Cette faute initiale, si consciente soit-elle, n'entraîne pas de crise de conscience. Mais Erec se trouve déjà sur la route: c'est l'essentiel pour l'économie du récit et l'aventure le happe bien qu'il se soit refusé à elle. Il n'hésitera d'ailleurs pas à s'engager dans l'aventure qui débouchera sur la rencontre d'Enide, la vengeance de l'affront et la récompense du mariage.

Comme "chevalerie sans amour, n'est pas chevalerie", (10) la rencontre d'Enide a permis à Erec de se réaliser. Ainsi le mariage du couple est la plaque tournante du récit: point d'aboutissement de la première phase, le mariage constitue l'épreuve et pour Erec et pour Enide dans la deuxième phase. C'est que le mariage est une épreuve dangereuse du fait de son ambivalence. Voie d'accès à la vie courtoise, le mariage offre aussi au héros, arrivé au faite de sa gloire, la tentation d'un bonheur stagnant dans lequel il est pris au piège. (11)

On a vu que la faute initiale naît toujours d'une incompatibilité entre la chevalerie et la morale commune. Pour Erec et Enide comme pour Yvain, l'opposition se trouve entre la chevalerie et le mariage (12) : le héros, sur son trajet aventureux, sera appelé à incorporer la morale commune à la morale

chevaleresque. L'oeuvre de Chrétien représente une prise de position et un effort pour équilibrer deux morales qui peuvent être contradictoires.

Dans la deuxième partie d'Erec et Enide, le manque de rapport entre les motifs et les actions rend l'interprétation difficile. Résumons les faits brièvement: Erec reconnaît le bien-fondé de l'accusation de "recreantise" que sa femme et les autres ont lancée contre lui. Il suit l'injonction de sa femme et change de vie afin de reconquérir l'estime de ses compagnons. Toutefois il agit envers Enide comme si elle était coupable, lui ordonne de chevaucher devant lui et lui impose le silence à moins qu'il ne lui adresse la parole. Au vers 3000, il exprime encore sa haine contre elle; c'est seulement aux vers 4879 - 4894 qu'il lui pardonne le forfait de parole (auquel il doit l'honneur) et l'assure qu'il l'aime comme avant. (13)

Quant à Enide, dans un premier mouvement, elle se sacrifie pour le bien de son mari et dans un deuxième mouvement, se reproche le conseil qu'elle lui a donné, s'accusant d'avoir douté de lui. L'évolution de ses sentiments n'est pas très claire mais la structure du récit n'en est pas moins révélatrice.

Tout récit, en effet, se lit dans deux sens, suivant deux mouvements inverses: la lecture du début à la fin suit le mouvement narratif; et l'autre, de la fin au commencement, un mouvement explicatif. La coïncidence entre les deux est essentielle puisqu'elle sert de critère à la solidité de la construc-

tion de l'oeuvre. Pour l'intelligence des mobiles des personnages, d'autres considérations entrent en ligne de compte, liées à l'image qu'on se fait de l'individu à l'époque, et que l'auteur exprime très souvent inconsciemment. Mais les rapports entre la construction de l'oeuvre et les mobiles des personnages, si complexes soient-ils, doivent être logiques. Une oeuvre est harmonieuse dans la mesure où l'attitude des personnages et la construction forment une unité indivisible. Dans un récit qui se déroule à l'intérieur de limites fixées par les besoins d'une quête spirituelle, les motifs des protagonistes, si rationnels soient-ils, sont déterminés par une double finalité. Le roman se déroule sur deux plans: celui de l'action courante qui tient le lecteur en haleine et celui de l'initiation. Les deux types d'énigmes se résolvent à la fin. L'art de Chrétien réside dans le fait que les motifs rationnels de l'attitude des personnages ne sont pas en contradiction avec ce que l'on pourrait appeler la construction providentielle de ses récits, à l'exception toutefois de la deuxième phase d'Erec et Enide.

Si l'on compare Erec et Enide aux autres récits de Chrétien, on pourrait hâtivement conclure à une déficience si l'appréciation esthétique se fondait, comme Baudelaire a dit, sur une critique "froide et algébrique qui, sous prétexte de tout expliquer, ... se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament." (14) Si, au contraire, on fait confiance à l'auteur, bien des épisodes s'expliquent, sans pourtant emporter

une conviction absolue. Le cas d'Erec est assez clair: afin que l'énigme soit préservée, le lecteur doit rester dans l'ignorance de certains faits; la clef de l'aventure se trouve dans une des scènes finales. Précédant le retour des héros à la cour d'Arthur, l'épisode de la Joie de la cour est capitale et par sa place dans le récit et par sa signification.(15) En effet, le chevalier Maboagrain, captif de la pucelle, cousine d'Enide, dans le jardin enchanté, présente, en négatif, l'image d'Erec qui fut prisonnier de la "Chambre". Notre étude des lieux privilégiés a éclairci le rapport existant entre le jardin et la chambre, les deux pièges de la tentation sensuelle. Or Erec, en vainquant Maboagrain, le libère de l'envoûtement. Cette victoire sur son alter ego, placée ainsi à la fin du récit, ne peut relever du hasard: la libération de Maboagrain représente celle d'Erec lui-même. En terrassant sa vieille image, Erec la dépasse et affirme ainsi sa propre libération. Cette épreuve du héros est en rapport étroit avec sa faute initiale, qui provenait du mariage. A partir de ce point, tout est donc enchaîné logiquement. Erec a manqué à son devoir de chevalerie; les autres ont accusé Erec et Enide; Enide a accusé Erec. La prise de conscience, moment essentiel qui distingue les différentes phases des contes de Chrétien comme nous l'avons vu, s'est faite pour Erec lors de la formulation du manque. Quant à la prise de conscience d'Enide, elle est tardive et ambiguë. Même à la lecture rétrospective les solutions trouvées ne sont pas absolu-

ment garanties. Afin de comprendre comment Chrétien conduit son personnage à la prise de conscience, il est nécessaire d'en élucider les stades successifs.

Enide sait qu'elle est coupable. Les souffrances qu'Erec et elle endurent sur la route, elle les met d'abord au compte de son intervention indiscreète, puis au compte du doute injustifié qu'elle a montré concernant la valeur de son époux. Dans les deux cas, elle s'accuse d'avoir inutilement provoqué le destin.

"Ha! fet ele, fole malveise,
or estoie je trop a eise,
qu'il ne me failloit nule chose.
Ha! lasse, por coi fui tant ose,
qui tel foÿssenaige osai dire?"

(Erec et Enide)
Vs.2585-2589

.
Nule chose ne me failloit;
molt estoie boene eüree,
mes trop m'a orguialz alevee,
quant ge ai dit si grant oltraige;
an mon orguel avrai domaige
et molt est bien droiz que je l'aie:
ne set qu'est biens qui mal n'essaie." Vs.2600-2606

Elle répète son accusation presque en les mêmes termes (Vs.2775-90; 3097-3114; 4580-4613).

Pourtant si elle se reconnaît l'auteur de ses propres malheurs et de ceux d'Erec, Enide ne prend jamais définitivement conscience de sa vraie faute, qui consiste à avoir accusé Erec du forfait de recreance, alors qu'elle était aussi coupable que lui de ce crime que les autres leur reprochaient à tous deux. Elle a trop tardé à parler avant de mettre son mari en garde contre l'accusation de recreance. Sa faute peut avoir été motivée

psychologiquement. En effet, ce sont de graves paroles, difficiles à prononcer. Mais la vraie nature de la faute d'Enide réside dans le silence de sa conscience. En se complaisant dans la chambre, lieu symbolique de l'amour exclusif et idolâtre de la chair, Enide a commis une faute absolue. Cette faute initiale présente l'ambivalence de celles que nous avons analysées jusqu'ici: elle provient d'une incompatibilité entre la morale chevaleresque et la morale commune. Par ses reproches, Enide se montre mauvaise amante, donc bonne héroïne et Erec l'emmène en quête.

L'aspect énigmatique que présente la deuxième partie du roman concerne d'abord Enide et s'aggrave d'un certain nombre d'effets de miroirs déformants, qui font la grande beauté de ce poème. Les explications historiques ou étroitement psychologiques ne peuvent rendre justice à cet aspect du conte. En fait elles ne peuvent qu'en diminuer la portée, par un manque d'intégration de données contradictoires. La prise de conscience d'Enide n'est jamais totale mais elle est suffisante pour modifier sa conduite. Le lecteur est sûr qu'elle a vraiment appris son rôle de Dame au moment où la voyant en présence de sa propre cousine, la pucelle qui vit avec Maboagrain, il constate qu'elle a renoncé à happer Erec de la même manière. Pourtant ces jeux de miroir n'expliquent pas tout: une fois élucidée la culpabilité d'Erec et celle d'Enide, on s'aperçoit, toujours à la lecture rétrospective, que certains épisodes ne sont pas complètement

explicables. Il semble en effet que la responsabilité ne réside pas uniquement chez les deux protagonistes mais aussi dans le lien qui les unit. Pour que le rachat soit complet, il faut que le mariage lui-même soit mis à l'épreuve. On peut interpréter dans ce sens l'ordre du silence.

Qu'Erec impose le silence à Enide comme une épreuve nous semble évident. Ce fait est non seulement implicite dans le texte mais explicite:

Erec le vit et sanblant fist
 qu'ancor garde ne s'an preïst. (Erec et Enide)
 Vs.2957-58

A Enide, innocente de la faute dont elle s'accuse et coupable d'une faute dont elle ne s'accuse pas, Erec imposera une épreuve symbolique dont elle ignore les raisons: celle du silence. Le silence qu'Erec observe sur la faute d'Enide s'éclaire ultérieurement dans le récit. En effet, Enide, au cours de son épreuve, doit enfreindre la lettre de l'ordre par l'esprit de l'interdiction. Cette épreuve, en forme d'énigme, aurait perdu sa valeur si Erec lui en avait donné la clef en l'accusant. (16)

Une vertu magique s'attache à la parole humaine. L'opposition parole/silence est un élément bien connu des itinéraires initiatiques. Chez Chrétien le silence est visiblement une métaphore: il symbolise soit l'inconscience, soit le cas de conscience. Dans Erec et Enide, si l'on s'attache aux deux oppositions - parole/silence, obéissance (devoir)/désobéissance (initiative) - on perçoit un système complexe qu'on peut illustrer par le

schéma suivant:

		<u>Devoir</u>	<u>Action</u>
Enide	1. dans la chambre	parole	silence
	2. sur la route	silence	parole
	<u>Résultat:</u>	1. maléfique (recreance)	(17)
		2. bénéfique (rachat)	

L'épreuve décisive du couple survient lors de la première rencontre des bandits. Dans cette aventure, l'attitude d'Erec devant le danger n'est pas connue. L'épisode est relaté du point de vue d'Enide. Le lecteur qui voit Erec de l'extérieur ignore comme elle si Erec est ou non conscient du danger. Enide souffre d'une grande perplexité. Doit-elle obéir à l'ordre du silence ou prévenir son époux? Par trois fois elle sera déchirée entre sa peur de lui déplaire et son désir de le préserver. Seule la première rencontre, la plus dramatique, mentionne clairement les deux possibilités: conscience ou inconscience d'Erec devant le danger.

Enyde vit les robeors:
 molt l'an est prise granz peors.
 "Dex, fet ele, que porrai dire?
 or iert ja morz ou pris mes sire,
 car cil sont trois et il est seus;
 n'est pas a droit partiz li jeus
 d'un chevalier ancontre trois;
 cil le ferra ja demenois,
 que mes sires ne s'an prant garde.
 Dex! serai je donc si coarde
 que dire ne li oserai?
 Ja si coarde ne serai;
 jel li dirai, nel leirai pas."
 Vers lui se torne en es le pas
 et dist: "Biau sire, ou pansez vos?
 Ci viennent poignant après vos
 troi chevalier qui molt vos chacent;
 peor ai que mal ne vos facent."
 (Erec et Enide)
 Vs.2827-44

Or Erec était inconscient du danger, comme on l'apprendra plus tard; l'épreuve de silence qu'il a imposée à sa femme au début de leur quête ne révélera donc son sens profond qu'ultérieurement, quand on découvrira qu'il ignorait le danger. Erec s'est volontairement sacrifié en faisant d'Enide l'arbitre de son existence, de même que celle-ci se sacrifie en enfreignant l'ordre:

"Ha! Dex, comant li dirai gié?
 Il m'ocirra. Asez m'ocie!
 ne leirai que je ne li die."
 Lors l'apele dolceman. . . (Erec et Enide)
 Vs.2975-2979

Par ce double sacrifice, le mariage se trouve réhabilité et élevé au niveau de la solidarité essentielle. C'est d'ailleurs la seule oeuvre de Chrétien où l'association des conjoints soit poussée à ce point. Laudine, qui ne commet aucune faute, n'atteindra pas le destin héroïque. La quête a reçu le sens du rachat par la pénitence. (18) Le sens de cette pénitence qui constitue la finalité spirituelle du récit, clôt les aventures du silence:

Tant ont eü mal et enui,
 il por li et ele por lui, (Erec et Enide)
 c'or ont faite lor penitance. Vs.5203-5205

Après Erec et Enide, où se dessine nettement le schéma du roman initiatique, les deux romans suivants - Yvain et Lancelot - sont d'un intérêt secondaire. Tous deux sont marqués par l'importance nouvelle accordée à Gauvain qui semble jouer le

rôle de personnage témoin et mesurer positivement et négativement la valeur du héros dont il tient, en somme, son existence.

C'est peut-être de ce point de vue qu'on peut le mieux apprécier le rôle joué par Gauvain. Chrétien, peu enclin, comme nous l'avons vu, aux considérations abstraites, a besoin de Gauvain pour montrer concrètement à l'auditoire que la conception courante du chevalier modèle est à bien des égards simpliste et insuffisante. C'est pourquoi le rôle de Gauvain est ambigu, d'une ambiguïté différente de celle du chevalier exposé à l'aventure, au cas de conscience et au péché. Gauvain n'a pas de cas de conscience; il observe toutes les lois à la lettre et ne commet pas d'infraction. L'ambiguïté du personnage tient uniquement à l'opinion qu'on a de lui.

Comme il fait fonction de témoin auquel se mesure le héros d'un idéal dont Chrétien ne prend conscience que peu à peu, le rôle de Gauvain change selon que le héros a ou non atteint l'étape fixe symbolisée par Gauvain. Dans certains cas Gauvain est le parangon des vertus courtoises, (19) le chevalier modèle qui conseille judicieusement le roi comme dans Erec et Enide, ou qui rappelle Yvain à ses devoirs de chevalier et le protège ainsi du danger du foyer. La Cour est son domaine; messenger du roi, c'est lui qui réussit dans les missions délicates où les autres chevaliers ont échoué. La grande scène de combat entre lui et Yvain est à cet égard révélatrice: dans cet épisode, Yvain, héros au faite de son trajet, défend une pucelle persécutée

par sa soeur aînée dont Gauvain soutient la cause. Les deux chevaliers s'affrontent anonymement dans un combat meurtrier. Mais après avoir découvert leur identité mutuelle, ils refusent de poursuivre le combat et Arthur résout le conflit en faveur de la fille spoliée. Après ce combat sans vainqueur, la cour proclame la valeur d'Yvain en le mettant à égalité avec Gauvain.

Lors sont desarmé li vasal;
si s'antrebeisent par igal.

(Yvain
Vs.6447-6448)

On voit que le rôle qui échoit ici à Gauvain, toujours respectueux de la lettre de la loi, est de défendre l'opresseur au nom du droit d'aînesse. Ce faisant, il rehausse la conduite d'Yvain qui soulage les faibles et les opprimés au mépris de l'ordre juridique. L'issue apparemment injuste du combat, c'est-à-dire l'égalité des deux personnages s'explique encore mieux si l'on prend en considération la description même du combat. En effet, le combat a lieu entre deux personnages qui n'ont pas la même réalité romanesque. Yvain est différencié, individualisé et Gauvain n'est qu'un moule dans lequel viennent se couler les qualités sublimes et la courtoisie.

Por mon signor Gauvain le di,
que de lui est tot autresi
chevalerie anluminee,
come solauz la matinee
oeuvre ses rais, et clarté rant
par toz les leus ou il s'espant.

(Yvain
Vs.2405-2410)

On pourrait exprimer visuellement le combat en imaginant que toutes les lumières sont braquées sur Yvain se mesurant à un

héros qui se tient dans l'ombre. Parce que Gauvain soutient la cause perdante, on comprend qu'il n'existe que par rapport au héros du roman. Le rôle fonctionnel de Gauvain l'empêche de rechercher les situations complexes qui créent des exigences incompatibles provoquées par la seule faute du héros. Ainsi Gauvain est condamné à la stagnation éternelle, puisque, chez Chrétien, le progrès spirituel est lié à une faute initiale. Dans Yvain, Gauvain n'éveille pas encore les suspicions de Chrétien, mais sa gloire sera ternie, comme nous le verrons plus loin, dans la dernière oeuvre de Chrétien, Perceval.

Le rôle de Gauvain est renforcé par deux autres personnages pâles - Arthur et Keu. Tous trois sont des héros utilitaires et épisodiques, à deux dimensions, sans profondeur ni motifs personnels. Ils n'apparaissent dans le roman que pour servir à mesurer la gloire du protagoniste, et c'est en quoi leur rôle est étroitement lié au thème de la quête. Arthur règne sur une cour dont le nom symbolise unité et perfection. C'est par son appartenance à cette cour que l'on connaît la grandeur du héros; c'est de plus par ses arrivées en ce lieu que l'on juge son progrès spirituel. Arthur, maître de ce lieu fonctionnel, joue, comme Gauvain, un rôle somme toute négatif. Il ne possède aucune véritable vie et Chrétien façonne ce personnage selon les exigences du récit. Arthur est, comme Gauvain, un "type" commode pour ce conteur doué, et Chrétien va parfois jusqu'à le sacrifier délibérément pour faire jaillir la gaîté

dans son auditoire par les situations paradoxales où il le place. Arthur est roi et son mandement déclenche le récit. (20) Mais l'ordre d'Arthur résulte d'une situation dans laquelle il se trouve, le plus souvent, terriblement compromis et grotesque, comme celle bien connue, de Lancelot, où la faiblesse d'Arthur aboutit à l'enlèvement de la reine. Ainsi le roi dont la perfection est légendaire est un maître hésitant, faible, contraint, par son rôle, à maintenir l'arbitraire.(21) Et l'humour jaillit de ce contraste. Quant à Keu, sa fonction est d'être le pire chevalier de la cour, une mauvaise langue, une brute, qui ne tient jamais compte de l'existence des autres, l'épitomé de ce que tout chevalier courtois doit fuir. C'est pourquoi on le compare toujours à Gauvain et son rapport avec le héros du récit est toujours négatif. Il est obstinément vaincu par le héros qui lui fait vider les étriers.

Yvain

Ce dernier roman est formé de deux phases et, comme le crescendo, doit être ménagé, la faute de la première phase est aussi atténuée que celle d'Erec. Yvain commet lui aussi sa faute initiale en désobéissant à l'ordre du roi mais à l'encontre de celle d'Erec, elle est commise par impétuosité. Le roi a décidé de venger l'affront essuyé par Calogrenant à Brocéliande, mais Yvain devance la cour et part seul pour accomplir ce haut fait.

Mes il ne les atendra mie,
 qu'il n'a soing de lor conpaignie,
 einçois ira toz seus, son vuel, (Yvain)
 ou a sa joie ou a son duel. . . (Vs.691-694)

. . .
 Mes sire Yvains ne sejorna,
 puis qu'armez fu, ne tant ne quant,
 einçois erra, chascun jor, tant . . . (Vs.760-762)

Cette première phase se termine par l'épreuve décisive du héros et son mariage avec Laudine. Toutefois, Yvain ne reste pas avec Laudine. Il suit Gauvain et se complaît tant dans sa vie aventureuse qu'il ne tient pas la promesse faite à sa femme de retourner auprès d'elle à la date convenue. Cette faute qui déclenche la deuxième phase du récit est commise consciemment:

Quant Yvains tant encomança
 a panser, que des lors en ça
 que a sa dame ot congié pris,
 ne fu tant de panser surpris
 con de celui, car bien savoit
 que covant manti li avoit
 et trespassez estoit li termes.
 A grant poinne tenoit ses lermes,
 mes honte li feisoit tenir; . . . (Yvain)
 Vs.2697-2705

Et l'accusation de la pucelle viendra confirmer sa culpabilité. A la suite de ce réquisitoire, Yvain sombre dans la folie, peut-être du fait qu'il se considère comme l'auteur de ses propres malheurs. On verra dans Perceval que la folie peut symboliser le remords qui suit la prise de conscience. Après sa guérison miraculeuse, Yvain, changeant de nom devient le "Chevalier au Lion". De nombreux critiques ont mis en valeur l'importance des différents noms qui désignent le héros au cours du récit. (22)

Lancelot est le "Chevalier de la Charrette" et ne sort de son anonymat que lorsque Guenièvre révèle son véritable nom. Perceval aussi est désigné par de nombreux qualificatifs, tels que Beau-fils, Beau frère, Beau Sire, Le Gallois, Le Niais, Le Sot, suivant la phase d'évolution dans laquelle il se trouve. Mais au moment de la révélation des causes de son échec devant le Graal, son nom lui monte aux lèvres. Avec l'irruption de la connaissance de sa culpabilité, Perceval prend conscience de son identité. Par contre, Yvain, qui a sciemment commis la faute, souffre d'une scission de l'être et se recomposera grâce à une appellation en quelque sorte totémique. Ce nouveau nom marque une renaissance: il indique la volonté du héros de réparer son infidélité. Le rachat de sa faute se fera à travers des épreuves qu'il surmontera avec succès. Son épreuve glorifiante est d'égaliser Gauvain, ce parangon de la courtoisie, dans un combat singulier à l'issue duquel les deux termes de sa personnalité - Yvain et le Chevalier au Lion - seront à jamais joints dans les annales de la Table Ronde.

Dans la première partie du récit, Yvain s'engageait impétueusement sur la route du progrès; mais le progrès est interrompu. Non pas par la stagnation érotique comme pour Erec mais plutôt par une sorte d'agitation sans but, une enfilade d'aventures que l'auteur n'aurait aucune raison de prolonger. Il est important de noter qu'Yvain est le seul héros de Chrétien qui soit présenté comme menant une existence insouciante,

d'ailleurs en compagnie de Gauvain. Gauvain, parfait célibataire, n'incarne pas le complet idéal du chevalier courtois. En ce sens sa compagnie est funeste à Yvain qui, à cause de lui, oublie sa promesse. Yvain semble beaucoup plus proche de l'idéal de Chrétien qui, cherchant une conciliation entre l'amour et la chevalerie, trouve une solution acceptable dans l'alternance de l'aventure et du repos. Yvain est généralement considéré comme le chef d'oeuvre des romans de Chrétien à cause de la vivacité et de la logique du récit. Peut-on le considérer comme un roman initiatique? Sans doute, mais de ce point de vue son intérêt est bien moindre que celui des autres romans. Il ne pose pas les mêmes problèmes qu'Erec, n'offre pas l'intérêt de Perceval et ne donne pas à Chrétien les soucis de Lancelot.

Lancelot

Nous avons déjà élucidé dans notre chapitre précédent quelques uns des problèmes que pose le roman de Lancelot qui est, pour nous, l'oeuvre insolite de Chrétien. Le manque qui est à l'origine du récit de Lancelot - la nécessité de libérer la reine - est si prononcé que deux chevaliers entreprennent l'aventure. Or on sait que Gauvain échoue alors que Lancelot réussit dans sa quête. Dès le début Gauvain le chevalier parfait a refusé de monter sur la charrette, décidant de ne pas commettre une faute nécessaire. Si bien que sa quête est stationnaire. Il se trouve donc sur la route mais ne peut réussir à libérer la

reine et les prisonniers. Or Lancelot réussit dans la quête: c'est un cas unique dans l'oeuvre de Chrétien où il est impossible de surpasser Gauvain. Nous venons de voir que la gloire d'Yvain est affirmée lorsqu'on le proclame l'égal de Gauvain. Ainsi Lancelot en accomplissant ce qu'aucun autre héros de Chrétien n'a pu accomplir, affirme sa supériorité chevaleresque. Il montre qu'il a la particularité de posséder toutes les qualités. C'est ce qu'affirme Kelly qui voit en Lancelot le plus grand et le plus parfait chevalier selon l'idéal arthurien. (23) Pourtant, la récompense de la reine, la nuit de joie, conduit Chrétien à une impasse. Il ne peut terminer son récit. D'autres signes négatifs s'accumulent. Par deux fois les combats de Lancelot et Méléagant sont annulés et remis à un an. (Vs.3877-83; Vs.5010-5043). Lancelot doit jurer au nom de Dieu qu'un autre homme, Keu, est innocent de la faute qu'il a lui-même commise, que Keu n'a pas eu de rapports avec la reine. Puis la protection de Dieu semble complètement se retirer de ce personnage qui est perfidement emprisonné par Méléagant. Quand il apparaît au tournoi de Noauz, c'est anonymement et pour montrer qu'il est encore l'amant parfait: jouet de l'arbitraire de sa maîtresse;

De plus, le roman présente - cas unique dans l'oeuvre de Chrétien - un héros dont la grandeur n'est pas reconnue par la cour, mais qui en est exclu. Par contraste, Gauvain qui a échoué dans la quête, reconduit les prisonniers à la cour. En fait, au point de vue de la thématique comme de la structure, nous

constatons un échec de la quête, et nous pouvons ainsi affirmer que, replacé dans le cadre de notre étude, ce roman présente un déclin marqué du personnage. (24)

Or c'est en comparant le rôle de Gauvain et de Lancelot que l'on peut affirmer le déclin de celui-ci. Chrétien le peint sous le signe d'un acte extraordinaire; c'est en surpassant Gauvain, incarnation des vertus courtoises, que Lancelot trahit sa démesure. Cette particularité est aussi fâcheuse, pour le personnage, que s'il n'avait jamais été proclamé l'égal de Gauvain, aussi fâcheuse que d'avoir consommé la nuit de joie. Comme il surpasse Gauvain, le héros dont la quête est toujours stationnaire et qui ne fait jamais de progrès spirituel, nous comprenons que la supériorité de Lancelot n'est pas pour lui un mérite mais que Chrétien fait ainsi une critique implicite de son personnage. Lancelot a commis une faute qui ne peut être rachetée et c'est pourquoi il est incarcéré par son auteur. Il ne rentre pas à la cour; il ne peut être absous car son péché n'est pas une transgression mais une abomination. D'ailleurs, dès le début la position dans laquelle Lancelot se trouve est intenable puisqu'il ne peut accomplir des actions qu'à la condition de se placer sous le signe de la déchéance totale - en montant sur la charrette. Lancelot est un héros condamné par son auteur qui dès le début l'exclut de la cour et ne lui permettra pas d'y rentrer. Est-ce dire que le roman de Lancelot est une critique de la courtoisie? Nous voyons plutôt une

critique de l'arbitraire courtois, de ce précepte qui soumet le chevalier à tous les sacrifices pour sa bien aimée; dans Lancelot nous voyons l'esprit indépendant et modéré de Chrétien qui s'élève contre les aspects extrêmes de la courtoisie. (25)

Nous avons déjà traité dans le chapitre précédent, de la bifocalité et de l'issue du récit: "Si le chevalier réussit, l'amant échoue" avons-nous écrit. Il y a lieu de préciser: Lancelot-chevalier réussit dans sa première épreuve qui est la libération de la reine et des captifs, alors que l'amant échoue dans la sienne, en succombant à sa passion. La dualité particulière à Lancelot, le conflit entre le code social et le sentiment personnel, permet d'affirmer qu'on ne peut jamais réduire les romans de Chrétien à des aventures individuelles. En fait, Chrétien n'a pas compartimenté les domaines privé et social, car l'individu moyenâgeux ne pouvait avoir d'autres valeurs que celles du groupe social dont il portait les couleurs. Or l'échec final qui caractérise, exceptionnellement, l'aventure de Lancelot, révèle que cette volonté hardie de délimiter les deux domaines est inexistante dans les autres récits de Chrétien qui font l'objet de notre étude. Les désirs désapprouvés par la société ne s'expriment qu'à la condition d'être condamnés et si ces désirs forment le sujet même du récit, comme c'est le cas dans Lancelot, le récit se condamne lui-même.

On ne peut échapper à l'impression que Chrétien n'a pas su que faire de son personnage. De quelque côté qu'on

le considère, il manque de cohérence romanesque à partir de l'épisode de la nuit de joie. Mais déjà dans la première partie les signes de malédiction incompréhensible se multiplient. Dès le début, Lancelot oeuvre sous le signe de l'ignominie - la charrette. (26) Il est possible que le Lancelot amant de la reine, que la tradition avait transmis à Chrétien, ait été si totalement incompatible avec sa morale qu'il ait gâté son personnage. Car pour Chrétien, sa faute n'est pas une transgression, ni même un crime: c'est une félonie.

Lancelot, on le sait, n'a pas été achevé par Chrétien. Le personnage de Lancelot disparaît dans des conditions étranges. Il délivre la reine mais ce n'est pas lui qui la ramènera à la cour. Lancelot, prisonnier de ses passions autant que de ses ennemis, est tout au plus autorisé à se rendre à la cour pour le tournoi avant de retourner à son cachot. Lancelot est un personnage sacrifié, renié par son auteur. Il eût été plus simple de ne pas entreprendre le roman. Peut-on supposer que la seule raison de l'entreprise était d'ordre exprès de la comtesse de Champagne? Chrétien l'affirme. Il semble pourtant que Lancelot doive la vie à des raisons moins terre à terre. Une grandeur, un mystère inhérent à sa destinée légendaire lui permettent de s'imposer à l'auteur récalcitrant. De tous les personnages de Chrétien, Lancelot est le plus complexe, le plus tragique, le plus chargé de signes. C'est en lui, à l'occasion de son initiation manquée, que se manifestent les conflits qui divisaient

peut-être l'âme de Chrétien: son ambivalence à l'égard de l'amour courtois.

Le récit de Lancelot, dans la mesure où il s'oppose aux deux premiers romans, offre un point de comparaison intéressant. Il est difficile, à première vue, de juger dans Lancelot si c'est l'amour courtois qui est critiqué ou si c'est sa consommation. Mais de toute manière, cette consommation est fatale pour le récit. Or si Lancelot amant échoue tandis que Lancelot chevalier réussit, il semble que ce soit une critique implicite non pas de l'élan qui anime l'amant, mais de l'idéal d'un amour qui ne peut se réaliser que dans le renoncement à une union charnelle approuvée par la société. Par contre, les deux récits de Chrétien qui traitent de l'amour courtois à l'intérieur du mariage sont esthétiquement achevés et mènent à la gloire aussi bien du Chevalier que de la Dame. Dans Erec et Enide et dans Yvain, le mariage est adapté à l'amour courtois, se concilie avec lui, mais à condition que soit surmonté le danger que représente le mariage et pour le Chevalier et pour sa Dame. La conciliation entre l'amour courtois et sa consommation est d'ordre différent lorsqu'il s'agit d'amants ou d'époux. Dans le premier cas, le récit s'échappe dans l'irrésolution, dans le deuxième, il exclut la prolongation d'une proximité charnelle paisible. (27)

Dans Erec et Yvain, Chrétien fête l'heureuse réunion des époux. Mais les protagonistes des récits que nous analysons sont différents du héros païen de l'Odyssée qui peut jouir dans la gloire,

de la paix du foyer après un long voyage: car ils ne se réalisent que sur la route et l'idéal de leur civilisation prône le célibat. (28) Or, ils expriment cet idéal dans le renoncement aux jouissances, en prenant la route, et ils l'intègrent dans le mariage en se refusant le droit de s'abandonner longuement à leur femme. Si le texte révèle une conciliation, il manifeste simultanément le problème qu'il résout dans Erec et Yvain.

Perceval

Les romans de Lancelot, Erec et Yvain présentent des protagonistes dans la maturité de leur existence. Mais ces héros, si forts soient-ils, et justement parce qu'ils ont atteint un sommet de leur existence, sont des êtres vulnérables, menacés par la tentation du repos. Pour le guerrier, le repos signifie stagnation. Cet état dangereux auquel le héros s'abandonne inconsciemment est à l'origine de la faute initiale. Le piège le guette donc à la cour (première phase d'Erec et Enide et d'Yvain) et dans la chambre. Mais ce n'est pas par hasard que le héros se sent attiré surtout par cette ambiance molle, domaine où la femme lui accorde ses bienfaits ambigus. Car la figure féminine est ambivalente: dispensatrice de force dans la mesure où elle anime la rivalité généreuse des chevaliers, animatrice des plus glorieux hauts faits, elle est simultanément celle qui se trouve à l'origine de la faute initiale du héros. Guenièvre, Enide et Laudine en tant qu'amantes ou épouses ne font pas l'objet de notre étude. (29) Elles se résorbent toutes en une figure

essentielle de nature archétype, représentée par la mère de Perceval. (30)

La faute initiale est l'acte par lequel le héros se crée et dans aucune autre oeuvre ce fait n'est aussi évident que dans Perceval. En effet, ce roman représente le couronnement de l'oeuvre de Chrétien. Histoire exemplaire d'une initiation, ce récit narre la lente (quarante jours jusqu'aux gouttes de sang) maturation d'un héros, de l'adolescence à l'âge d'homme. (31) Perceval inclut les récits précédents qui constituent en quelque sorte des ébauches partielles de ce parfait roman d'apprentissage.

Or le texte présent en filigrane des faits qui exigent une analyse particulière. La première phase montre l'arrachement nécessaire du foyer, de la protection et de la chaleur maternelle. C'est ici qu'apparaît la figure ambivalente de la mère. D'une part elle est noble et émouvante, sage vénérable, protectrice aussi. Pourtant elle étouffe la personnalité naissante de son fils en le tenant dans l'ignorance du monde de la chevalerie. Elle est donc à la fois l'initiatrice - par l'éducation qu'elle lui donne - et le premier obstacle à l'initiation. Les rapports de Perceval avec sa mère sont ceux d'un bon fils, respectueux, tendre; pourtant sans crier gare il se transforme en une sorte de butor dès qu'on dresse un obstacle à sa vocation encore dormante. Celle-ci s'éveille lorsqu'il rencontre des chevaliers "anges-diables", qui se présentent ainsi sous le signe de l'ambiguïté.

La figure de la mère résume toutes les figures féminines de l'oeuvre. Mais pour la première fois, peut-être du fait qu'elle est la mère et non l'amante, ses sentiments sont compris et présentés avec sympathie. La noblesse de son renoncement, la discrétion de sa mort, qui font d'elle une figure exemplaire selon la mentalité de l'époque, contrastent avec l'étourderie d'Enide reprochant à son mari une faute dont elle partage la responsabilité, l'exigence de Laudine, la dureté de Guenièvre. Elle est pourtant ce que les psychologues modernes appelleraient une mère castratrice. D'ailleurs, comme nous le verrons, on peut interpréter dans ce sens le nom de Perceval. Elle a commis la faute, impardonnable dans l'univers du XII^{ème} siècle, d'étouffer dans l'ignorance la vocation chevaleresque de son fils: elle a tenté d'interrompre la lignée. (32) Veuve, elle règne sur son fief et consigne Perceval dans le domaine de la terre: la chasse, les champs. Par sa faute, Perceval n'est qu'un gallois. C'est cette faute qu'elle expie par la mort. On apprendra plus tard que, dans sa bonté, elle a pardonné à son fils son abandon, qu'elle a prié pour lui et veillé sur lui du ciel.

Mais sa parole ot tel vertu
 Que Diex por li t'a regardé,
 De mort et de prison gardé.

(Perceval)
 Vs. 6406-6408

Un jour l'irruption de cinq chevaliers d'Arthur dans la forêt "Gaste" rompt la somnolence de Perceval: sa conscience s'éveille devant l'inconnu. Cet éveil est marqué par son esprit

inquisiteur, il pose des questions et commence à différencier les choses en voulant comme Adam leur donner un nom. Il ne pose pas moins de onze questions quand il rencontre les chevaliers, si bien qu'on déplore sa sottise:

"Ne me respont il ainc a droit,
Ains demande de quanqu'il voit
Coment a non et c'on en fait."

(Perceval)
Vs. 239-241

Mis en présence d'un monde opposé à celui de sa mère - le monde des chevaliers d'Arthur - Perceval veut s'évader. Lorsqu'elle comprend que sa décision est irrévocable, la mère donne à son fils des conseils à la fois précieux et inefficaces que, dans sa niaiserie, il suivra à la lettre. (33)

Perceval élevé par sa mère était un mort-vivant, dépourvu de conscience. Le crime de Perceval, le matricide, est une nécessité inéluctable, qui sera d'ailleurs justifiée par la suite du récit. C'est donc sous le poids d'une faute nécessaire que Perceval quitte son foyer. (34)

Le manque d'introspection qui caractérise les personnages de Chrétien rend assez ambiguë l'attitude de Perceval à l'égard de son crime. Ayant franchi le pont, il se retourne et voit sa mère étendue sur le sol. Il éperonne son cheval: sa culpabilité est donc bien établie. Pourtant il garde à sa mère toute sa fidélité: il continue à porter les vêtements inélégants qu'elle lui a donnés (comme divers saints de la Légende Dorée, contraints de vivre parmi le monde, gardaient un cilice sous leurs vêtements somptueux). Il retient et cite ses préceptes,

même s'il les applique sottement. Il semble incapable de se conduire seul. Son incompréhension est accentuée du fait qu'il adopte une attitude mégalomane qui se marque par une affirmation outrancière de sa personnalité. Il moleste une jeune fille et a une conduite inconvenante devant le roi.

A peine adoubé, il s'efforce de retourner à son château natal au prix de mille difficultés - adversaires à vaincre, rivières infranchissables. (35) Comme si son destin l'appelait ailleurs, il ne peut retrouver le chemin du domaine maternel. Il est curieux de constater que Perceval, en apprenant la mort de sa mère, (Vs.3591-3617) ne manifeste aucun des signes stéréotypés de douleur: ni pleurs, ni lamentations, pas même une expression de regret. Il demande que Dieu ait merci de l'âme de sa mère et observe simplement qu'il n'a plus besoin de poursuivre sa route.

- "Or ait Diex de s'ame merchi,
fait Perchevax, par son bonté.
Felon conte m'avez conté.
Et des que ele est mise en terre,
que iroie jou avant querre?
Kar por rien nule n'i aloie
fors por li que veoir voloie;
autre voie m'estuet tenir."

(Perceval)
Vs.3618-3625

Ici encore, comme au moment du départ de Perceval, une rupture se produit, permettant d'éviter un éclaircissement psychologique dont Chrétien n'est pas coutumier. (36)

Dès son arrivée dans le monde des hommes, Perceval rencontre ce qu'on pourrait appeler une initiation grossière.

Il tue un géant, mais avec son javelot; il conquiert ainsi son armure et rend service au suzerain Arthur, mais contre les règles. Sa véritable initiation a lieu lors de sa rencontre avec Gornemant. Il apprend que l'armure ne fait pas le chevalier; qu'il ne suffit pas de porter des armes mais qu'il faut savoir les manier selon l'art chevaleresque. Perceval est donc passé à un stade intérieur, moral, de l'initiation. Les préceptes moraux que lui enseigne Gornemant coïncident d'ailleurs avec ceux de la mère, concernant sa conduite envers les femmes. Mais Gornemant va au-delà en lui enseignant les règles de conduite qui lui permettront d'évoluer dans ce monde d'hommes: entre autres de ne plus mentionner l'enseignement de sa mère.

A ce stade de son initiation, Perceval le niais a beaucoup progressé. Sa capacité de communication s'est accrue puisqu'il traite la jeune Blanchefleur avec tendresse et ne voit plus en elle un objet à prendre de gré ou de force, comme la pauvre pucelle molestée par lui (Vs.682-735). Son initiation est pourtant bien loin d'être terminée. Il a appris les règles du combat et les principes moraux essentiels. Il lui reste à apprendre tout ce qui ne s'enseigne pas: l'art d'appliquer les préceptes, de les adapter aux circonstances en distinguant l'esprit de la lettre, de prendre ses responsabilités et de reconnaître par lui-même la conduite qui convient dans les situations ambiguës - cet élément d'initiative personnelle, de liberté responsable qu'aucun précepte ne détermine. Les initiateurs de Perceval

lui ont seulement donné quelques clefs. L'immaturation du héros se manifeste par une obéissance aveugle à leurs préceptes. Son émancipation épouse le mouvement ascensionnel du destin initiatique et héroïque. La confusion qui règne dans l'esprit de Perceval est projetée par Chrétien sur le monde extérieur et le cas de conscience qui se pose à son héros prend un aspect magique: le château du Roi Pêcheur est le lieu des enchantements.(37)

Perceval se trouve devant une rivière infranchissable lorsque survient le Roi Pêcheur: celui-ci lui offre l'hospitalité dans son château, que Perceval ne découvre pas d'abord et qui apparaît soudainement à ses yeux alors qu'il désespérait de le trouver. Dans ce lieu la procession du Graal et de la Lance qui saigne, la présence d'un "esprit" dans une chambre, et l'énigme provoquent sa perplexité. Perceval devait-il ou non poser la question, devait-il briser la règle de silence commune à tous les rites d'initiation? Ici le cas de conscience est clair. Tout semble inciter le candidat à briser son vœu de silence. Est-ce une tentation diabolique ou un appel providentiel? (La même ambiguïté apparaissait déjà dans la rencontre avec les chevaliers.)(38)

L'inquiétude de Perceval est l'inquiétude chrétienne du pèlerin engagé sur la voie étroite. Perceval a-t-il échoué à son épreuve en ne posant pas la question? Tout semble l'indiquer: les fléaux qu'il déchaîne, les deux réquisitoires des jeunes filles, son errance de cinq ans. Chrétien lui-même semble laisser entendre que Perceval a commis une faute, du moins aux yeux du sens commun, lorsqu'il dit dans l'une de ses rares interventions:

Mais plus se tait qu'il ne covient. Vs.3298

Mais le sens commun n'est pas ce qui dirige le progrès du héros. On a vu dans tous les autres romans la nécessité de la faute, idée chrétienne entre toutes. (39) La faute antique, celle d'Oedipe, était d'ordinaire imposée par le caprice du destin et transmise par l'hérédité. La faute chrétienne est individuelle, inévitable et nécessaire au salut. Perceval n'a donc pas pour autant perdu tout espoir d'atteindre le but de l'initié, et c'est même après avoir déchaîné les fléaux et appris sa faute qu'il devine son nom:

Et cil qui son non ne savoit
 Devine et dist que il avoit
 Perchevax li Galois a non,
 Ne ne set s'il dist voir ou non;
 Mais il dist voir et si nel sot. (Perceval)
 Vs.3573-3577

On sait l'importance du nom dans les rites d'initiations. C'est donc malgré sa faute, ou plutôt à cause de celle-ci, que Perceval a atteint un nouveau stade de son développement. Apprenant qu'il a tué sa mère et provoqué les fléaux, Perceval réagit héroïquement: il refuse de s'attarder dans le remors et surmonte sa culpabilité et la transformant en action:

Les mors as mors, les vis as vis;
 Alons ent moi et vos ensamble. Vs.3630-3631

Il découvre l'existence d'autrui et peut ainsi réparer sa faute envers la jeune fille molestée. Puis le souvenir de Blanchefleur fait naître chez Perceval la conscience de sa solitude. Cette

prise de conscience coïncide avec l'apparition de symbole concret d'un état d'âme complexe: le sang sur la neige lui rappelle Blanchefleur et il s'absorbe dans ses pensées.

Il est alors reçu par la cour et cette acceptation est le signe de son triomphe au niveau terrestre. Pourtant les remords reviennent. Il n'a pas réparé l'irréparable comme le lui rappelle l'horrible pucelle (Vs.4646-83) qui semble symboliser la conscience inapaisée de Perceval. Le héros triomphe de cette nouvelle épreuve: au lieu de se laisser abattre, il part. Ce qui apparaît aux autres comme une nouvelle recherche de l'aventure est en réalité une crise spirituelle, symbolisée par la "folie" de Perceval et son errance. Le mystère intérieur n'étant pas du ressort de Chrétien, on oublie Perceval fou. Gauvain prend sa place. Nous parlerons de son rôle plus loin. Perceval ne réapparaîtra qu'au Vendredi Saint pour être absous. Il n'est pas au terme de sa quête car la quête du Graal ne finit jamais. C'est en cela qu'elle symbolise l'itinéraire de l'âme chrétienne. A ce moment, l'aventure spirituelle de Perceval s'interrompt, Gauvain prend la relève et c'est lui qui symboliquement retrouve et délivre le Roi Pêcheur. (40)

Tout au long de cet itinéraire initiatique et concurrentement à la quête du Graal se poursuit autre thème initiatique: la quête du père. Cette recherche du ou plutôt des pères, d'hommes mûrs possesseurs d'un savoir précieux - souvent magique - semble mener à la découverte d'initiateurs de plus en plus mystérieux qui avec l'apparition du Graal s'identifient à la figure

du Père, invisible comme Dieu, et comme lui, nourri d'hosties. Si bien que la question que Perceval aurait dû poser: "à qui sert-on le Graal?" ne concernait pas seulement l'identité de son père terrestre mais l'origine mystique de l'âme.

Les étapes de cette recherche ne sont pas indifférentes. Le récit de Perceval présente avec une insistance dramatique à deux moments essentiels du roman, deux pères absents. Au début du récit, la mère de Perceval raconte en détail le sort malheureux de son époux, décédé quand Perceval avait deux ans.

Dans l'épisode du Graal, on sait que le père du Roi Pêcheur se tient à l'arrière-plan dans une chambre voisine où il vit depuis douze ans. Il ne se nourrit que de l'hostie servie dans le Graal et mène une vie ascétique.

La scène finale du récit, celle de la pénitence, offre des explications sur les relations de parenté qui unissent les protagonistes que nous avons mentionnés:

Cil qui l'en en sert est mes frere ,
 Ma suer et soe fu ta mere;
 Et del riche Pescheor croi
 Qu'il est fix a icelui roi
 Qu'en cel gr/a/al servir se fait. (Perceval)
6415-6419

Le père du Roi Pêcheur est donc l'oncle maternel de Perceval et le Roi Pêcheur son cousin. La figure du père apparaît jusqu'à cinq fois dans Perceval: le père déjà mort dont on suit les traces dans le récit de la mère, le roi Arthur qui joue assez vaguement le rôle du père suzerain, Gornemant l'initiateur qui est en même temps le parrain du chevalier, le père du Roi

Pêcheur - figure vague, simple "espritax" à qui l'on porte le Graal. C'est en ne posant pas la question que Perceval, peut-être, fait obstacle au repos de l'âme de ce personnage. La dernière figure paternelle est celle de l'ermite: il est l'oncle de Perceval et celui qui révèle à Perceval sa double faute. (41)

Toutes ces figures paternelles se ressemblent par leur fonction mais diffèrent par leur position dans l'échelle spirituelle. On distingue, en effet, deux pères terrestres: Arthur et Gornemant; deux pères fantômes, l'un déjà mort, l'autre "espritax" et un saint homme sur la voie du salut, l'ermite. Les deux dernières figures, l'espritax et l'ermite sont les plus rapprochées de la conception courante du père céleste. Ce sont donc les initiateurs suprêmes, le second se substituant au premier que Perceval a négligé de consulter et tous deux ensemble introduisent le thème religieux du Graal.

Ce n'est pas par hasard que le Graal est associé à la figure du père puisque traditionnellement c'était le vase dans lequel avait été recueilli le sang du Christ. (42) Le Graal, symbole du sacrifice divin, contient en lui le motif de la culpabilité allié à la religion. Au château du Roi Pêcheur, l'apparition du Graal est une occasion de rachat; le refus de comprendre est donc symboliquement interprété comme un meurtre du Père terrestre ou céleste. Mais comme rien n'est irrémédiable dans le christianisme, où la grâce est toujours présente, cette épreuve manquée, ce nouveau péché, sera l'origine d'une ascension

spirituelle. Projeté en avant, dans l'éternité d'un avenir extra-terrestre, le Graal suscite la recherche sans fin qui est celle de l'âme chrétienne.

Comme toutes les étapes de l'initiation, la rencontre du héros et du Graal est ambivalente. Ici elle tend au héros un piège perfide qu'il ne sait pas éviter. Par son silence il tue son père comme il avait déjà tué sa mère dans le silence. Nous avons identifié, au début de ce chapitre, la faute initiale de Perceval au meurtre de sa mère. En fait, le mouvement emportant le récit jusqu'à l'épisode du Graal s'accomplit sous le signe d'autres fautes qui aboutissent au silence devant le Graal. L'échec de cette épreuve sert de complément naturel au crime commis envers la mère. (43) La première phase de l'éducation du héros est ainsi terminée et sert de tremplin aux deux phases suivantes, narrant la réparation des fautes et la pénitence.

Le double meurtre du père et de la mère, qui apparaît pour la première fois dans l'oeuvre de Chrétien, présente la même ambivalence que dans certaines légendes religieuses du temps. Cette ambivalence résulte de la nature même du chevalier que l'Eglise s'efforçait alors d'intégrer à l'ordre chrétien. Selon l'ordre de la nature le chevalier non régénéré, guerrier sanguinaire, n'est qu'un barbare. Tel est Saint Julien l'Hospitalier à qui le Grand Cerf (on connaît l'importance de cet animal dans la mythologie arthurienne) déclare avant de succomber à ses blessures: "un jour, maudit, tu tueras ton père et ta mère." Il commettra le plus grand crime concevable dans l'ordre de la

nature.

Par ailleurs, au cours du processus initiatique, l'abandon du père et de la mère apparaît comme la négation des liens naturels les plus sacrés. Telle est la condition du progrès spirituel; l'attitude chrétienne à l'égard des liens familiaux - sacrés selon la nature, mais obstacles au progrès spirituel - est ambivalente. Cette ambivalence interprétée dans un sens plus large est celle de la créature incarnée qui ne progresse vers l'esprit qu'à travers le péché.

En reconstituant ce schéma initiatique nous nous sommes efforcée de suivre l'évolution spirituelle du héros telle que pouvait la concevoir Chrétien. Lorsqu'on relie l'histoire de Perceval, du début du roman jusqu'à la scène du Graal, à celle du Roi Pêcheur, révélée dans les deux épisodes du Graal et du réquisitoire, on peut composer le récit suivant: 1) Un homme (Perceval) tue sa mère; 2) rencontre diverses figures paternelles et 3) s'achoppe à une énigme en ne posant pas la question. Par sa (Perceval) faute, il perpétue l'état de mort-vivant d'un père (Père du Roi Pêcheur). 4) Par sa (Perceval) faute, une infirmité (Roi Pêcheur) et un fléau (Roi Pêcheur) sont infligés d'une manière permanente. 5) Il (Perceval) découvre ensuite son identité et sa culpabilité.

L'histoire archétype que nous venons de reconstituer est le mythe exemplaire d'une prise de conscience à travers crime et expiation. Cette prise de conscience présente des éléments

inattendus. Elle illustre le paradoxe chrétien et montre que les voies de la providence sont impénétrables. Dans l'oeuvre de Chrétien, comme nous l'avons déjà indiqué à plusieurs reprises, le "sens" des événements se justifie par rapport à la fin du récit.

Le tableau p.208, montrera la relation qui existe entre les actions de Perceval et leurs conséquences ultimes.

En comparant le cas 2 et 6, on remarque que la conséquence de conseils mal ou bien appliqués débouche sur des épreuves manquées dans le premier cas, mais dont la réussite aurait aboli l'épisode réparateur: réparation de l'outrage envers la jeune fille et pénitence. Dans ces conditions, l'échec de Perceval dans l'épreuve du Graal constitue une victoire du point de vue du progrès spirituel du héros. La structure narrative visuelle du récit confirme ainsi sa structure hermétique.

o

o o

Plusieurs détails du roman évoquent d'autres interprétations possibles. (44) Ne peut-on pas découvrir dans cette oeuvre des éléments qui rappellent d'autres mythes, en particulier ceux d'Oreste et d'Oedipe et les rattacher au thème général de l'éveil de la conscience? Il faut se garder des interprétations trop systématiques. Nous nous bornerons donc à signaler des rapprochements possibles.

<u>Action choisie</u>	<u>Conséquence</u>	<u>Action opposée (refusée)</u>	<u>Conséquence</u>
1. abandon de la mère F.I.	mort de la mère F.I.	rester	pas de chevalerie
2. mauvaise interpréta- tion du conseil maternel : F.I.	brutalité envers la jeune fille F.I.	obéissance	courtoisie envers la jeune fille/ pas de réparation
3. grossièreté à la cour F.I.	chevalerie	politesse	pas de chevalerie
4. initiation par Gornemant	apprentissage des règles	désobéissance	pas d'apprentissage
5. niaiserie envers Blanchefleur	innocence de Perceval	rappports intimes	péché
6. obéissance au conseil du silence F.I.	silence	désobéissance	paroles néfastes
comportement du héros		morale commune	échec du héros

(Tableau montrant la relation qui existe entre les actions de Perceval et leurs conséquences ultimes. (F.I. : Faute initiale)

L'itinéraire initiatique que nous venons de retracer n'est pas sans analogie avec le mythe d'Oreste, interprété au sens large. (45) Le passage de l'enfance à l'adolescence suppose l'abandon de la mère, et tous les sentiments d'hostilité inconsciente qui s'y rapportent, et que symbolise le matricide de Perceval. Il est difficile de savoir dans quelle mesure Chrétien connaissait la mythologie grecque. Il parle de la sagesse de la Grèce, dans la Préface de Cligés. Il ne dit pas quels auteurs il a lus, mais peut-être connaissait-il Sénèque le Tragique. A-t-il lu Sophocle? On l'ignore. Mais sans doute était-il familier avec les nombreux recueils d'anecdotes littéraires, mythologiques et historiques que la fin de l'Antiquité avait transmis au Moyen-Age. (46)

Quoi qu'il en soit, Chrétien connaissait une tradition initiatique, probablement orale, et peut-être livresque, puisqu'il mentionne "Le livre" à travers toute son oeuvre. Nous avons traité en grand détail dans les pages précédentes les éléments mythiques apparentés au mythe d'Oreste. Le trajet de Perceval est déterminé par sa capacité de surmonter les forces conservatrices, cette attirance vers l'inaction représentée ailleurs par la figure de la femme et ici par celle de la mère, dont nous avons montré le rôle archétype. Nous avons vu que le héros ne peut se délivrer des liens de l'enfance pour entrer dans le monde des hommes qu'au prix d'un crime, qu'il doit expier. Il l'expie par la folie, souvenir possible des Erinnyes d'Oreste.

Observons toutefois comment le christianisme a modifié le sens du mythe d'Oreste de trois manières: 1) Le héros n'est plus contraint par les Dieux de commettre un crime dont ils le puniront ensuite. Il est libre et subjectivement responsable. 2) Le matricide n'est pas présenté comme nécessaire au maintien de la loi. C'est d'une vocation qu'il procède, ce qui aggrave le cas de conscience du héros. L'aspect justicier, social du mythe a complètement disparu. 3) Le thème du matricide est atténué - la virulence propre au mythe grec n'aurait pas été acceptable au Moyen Age chrétien - Perceval n'a péché que par omission, peut-être par indifférence. Pourtant son expiation n'en sera pas moins lourde. Faut-il chercher des éléments oedipiens? Il ne saurait être question de retrouver dans Perceval la légende d'Oedipe au complet. Pourtant certains éléments se sont glissés dans l'oeuvre de Chrétien, peut-être à la faveur du Roman de Thèbes. Certains éléments sont d'ailleurs communs aux deux légendes. D'abord, le thème de la mutilation héréditaire. On sait que la généalogie d'Oedipe faisait état d'une blessure au pied. Comme le remarque Levi Strauss, les membres de l'ascendance d'Oedipe ont la particularité "de comporter des significations hypothétiques et qui toutes évoquent une difficulté à marcher droit." (47) Perceval présente symboliquement cette même difficulté à marcher; il est lourd, gauche, ne sait pas se conduire seul quand il veut retourner au château maternel: au lieu de marcher droit au but, il erre. La mutilation héréditaire est encore plus grave dans Perceval dont

le nom signifie "percé au milieu".(48) De même, le Roi Pêcheur, son double, est "méhaigné parmi les jambes"; telle était aussi l'infirmité du père, décrite par la mère. Celle-ci mentionne même l'existence d'une malédiction infligée par le père à sa famille. Evidemment, ces détails évoquent l'impuissance sexuelle; ce que confirmerait d'ailleurs l'étrange conduite de Perceval à l'égard de Blanchefleur.(49)

Il ne faut pourtant pas oublier que ce mythe a été transposé dans un contexte chrétien: et qu'au lieu d'expliquer toutes ces mutilations comme un symbole de castration physique, il serait préférable de les considérer comme symbole de l'impuissance du non-initié. Le père de Perceval, évoqué par la mère, a causé la ruine de sa famille et la mort de ses fils par son ardeur guerrière. Il est vraisemblable que sa malédiction finale - reprise dans le thème des fléaux déchaînés par Perceval au château du Roi Pêcheur - est le châtement du chevalier oublieux du devoir d'humanité.(50)

Un autre thème emprunté à la tradition oedipienne - comme d'ailleurs à beaucoup d'autres légendes - est celui de l'énigme et qui n'est peut-être pas sans rapports avec le mythe d'Oreste. Le sphinx vaincu par Oedipe est de ces nombreuses figures chtoniennes qui selon Neumann représentent les aspects terrifiants de la mère vorace.(51) En ce sens la victoire d'Oedipe sur le sphinx est une victoire de l'esprit: victoire ambiguë puisque l'intelligence humaine ne l'a pas préservé du crime et qu'il ne retrouvera la vision du vrai qu'en se crevant

les yeux selon le conseil voilé de Tirésias l'aveugle. En milieu chrétien, on trouve une interprétation très directe de ce mythe. La situation d'Oedipe devant le Sphinx et celle de Perceval devant le Graal est identique et inversée; tous les deux se croient innocents alors qu'ils sont coupables: Oedipe de parricide, Perceval de matricide. La question est posée à Oedipe et devrait l'être par Perceval. Leur comportement respectif envers le Sphinx et le Graal aura le même résultat pour des raisons opposées. Oedipe à cause de sa réponse au Sphinx - donc de son succès - entrera à Thèbes et découvrira ultérieurement son identité; en raison de son silence, donc de sa faute, Perceval devine son nom et découvre son identité.

La foi apparaît selon le rationalisme moyenâgeux comme l'illumination suprême qui, loin d'exclure la raison, l'éclaire. Ainsi Perceval commence par se heurter à l'énigme qu'il ne résout pas; il expie son aveuglement par la folie, après quoi, sa raison, enfin éclairée, lui permet de se conduire en parfait chevalier. La faute commise au château du Roi Pêcheur - le silence de Perceval - n'était pas une faute morale mais une infraction à quelque précepte magique inconnu. La grâce divine s'est servie de cette faute pour le salut de Perceval. Ainsi le thème mythique et initiatique de l'énigme, celui de la question à poser - vieux rite d'initiation magique - s'est mué en une valeur chrétienne. On peut interpréter dans le même sens la question de la quête du Père et du meurtre involontaire du Père, autre mythe oedipien. S'agit-il, comme dans Oedipe, de

la simple quête du père terrestre? Il est plus probable que le héros chrétien recherche son père céleste.

Quant à la question du meurtre du père, autre thème oedipien, il serait peut-être légitime de le rapprocher du meurtre de la mère. (52) En bon chrétien, Perceval est responsable de la mort de son père et de sa mère pour accomplir sa mission de chevalier. Ici encore l'apport chrétien a modifié le sens du mythe. Alors qu'Oedipe s'arrache les yeux devant l'horreur de la vie, Perceval s'arrache du mythe oedipien pour aller vers la vie et vers la lumière. C'est qu'en effet le christianisme, à l'encontre de la religion antique, permet l'expiation. Le récit de Chrétien se déroule sous le signe de l'optimisme car il n'y a pas de crime irrémédiable. Il n'y a pas non plus de purification absolue car l'homme est condamné au péché. Alors qu'Oedipe par son sacrifice expie le crime originel, Perceval intériorise la tragédie, et sans perdre le sentiment de son péché, il s'efforce d'en tirer un profit spirituel par la quête du Graal. Or le Graal est un trésor hors d'atteinte par définition et la quête de l'âme chrétienne est infinie. On comprend mieux désormais pourquoi Chrétien abandonne Perceval pour s'attacher à un héros moins problématique.

o

o o

Le retour de Gauvain

A partir du moment où Perceval, guéri de sa folie, est absous le Vendredi Saint, son itinéraire se poursuit selon

des voies que nous ignorons. Mais il était déjà remplacé par Gauvain. Gauvain, compagnon d'Yvain et de Perceval, ne saurait en aucune manière être considéré comme le double de celui-ci, mais plutôt comme son opposé.

Kellermann a étudié la valeur de la "bipartition" de l'oeuvre, portée par deux protagonistes. Les deux parties s'éclairent (53) mutuellement, et c'est en retrospective que l'aventure de Perceval s'éclaire par celle de Gauvain. Mis à part les effets artistiques provenant de l'opposition thématique créée par la bipartition, il est évident que les aventures de Gauvain narrent un mouvement sans progrès, puisqu'elles aboutissent à la stagnation du héros. Alors que, dans les aventures de Perceval, l'intérêt réside dans l'évolution d'un héros marqué à l'origine par sa gaucherie, dans l'aventure de Gauvain, l'intérêt provient de la multiplicité des faits et de leur entrelacement. Il y a là un effet simplement divertissant pour le lecteur moyen, mais qui dévoile, pour le lecteur réfléchi, le sens symbolique de la quête.

Le point de départ de la quête de Gauvain est l'accusation fausement lancée contre lui d'avoir tué traîtreusement un seigneur: un père. On voit le contraste entre Gauvain persécuté à cause d'une faute qu'il n'a pas commise et Perceval sauvé par l'expiation de ses péchés réels. L'innocence de Gauvain déterminera également toute la suite de ses aventures. Il est poursuivi par la malchance, et l'on est amené à se demander par quel hasard un personnage dont on affirme la valeur

et la gloire ne peut que si rarement goûter le fruit de ses victoires. Toutes les épreuves, à l'exception peut-être de la première, se retournent contre lui. L'engrenage de la fatalité, provoqué par l'accusation imméritée, poursuit Gauvain. Un combat judiciaire qui aurait pu prouver son innocence est rendu impossible, et c'est par respect des lois sacrées de l'hospitalité qu'il est condamné à la pire épreuve: la quête de la lance qui saigne, symbole du mal. (54) Perceval y échappait en partant à la recherche du Graal, symbole divin. L'épisode final, concernant l'absolution de Perceval, se place à la suite de cette mésaventure de Gauvain. Bien que le texte ne fournisse aucune raison de placer cet épisode en cet endroit plutôt qu'en un autre, cet ordre symbolise l'opposition fondamentale que Chrétien établit entre le trajet de ses deux protagonistes. Celui du héros fautif aboutit à l'apogée de la grâce, alors que Gauvain, du fait de son innocence ne peut y prétendre. Gauvain, comme Oedipe à Corinthe, est jeune, beau et plein d'assurance. Il rencontre la figure du Père à maintes reprises et ne le reconnaît pas. (Car ce soin est laissé au lecteur.)(55) Le plus souvent la rencontre tourne au détriment du héros. Ainsi, il le réssuscite dans le personnage de Gréogéras, qui, en guise de remerciement, lui vole son cheval. Contrairement à Perceval, au château du Roi Pêcheur, Gauvain en sauvant Gréogéras, figure archétype du père, ne peut poursuivre sa quête que sur une mule. Son itinéraire spirituel n'est pas arrêté, mais subit une nette dégradation.

La séquence la plus importante du roman de Gauvain a lieu au château de La Roche de Sanguin. La malédiction qui pèse sur les habitants de ce château ressemble étrangement aux fléaux dont le Roi Pêcheur est victime par la faute de Perceval. Des filles abandonnées, des orphelins, des seigneurs plus ou moins imberbes, des veuves - en particulier la mère d'Arthur et celle de Gauvain (mais il ne le saura que plus tard) - attendent leur délivrance d'un chevalier exceptionnel, parfaitement beau qui, en sortant vivant de l'épreuve du lit périlleux, pourra lever le sortilège qui pèse sur le palais. (56) C'est ce que fera Gauvain. La victoire tournera pourtant à son désavantage: pris au piège de la famille, presque jusqu'à l'inceste,(57) il devient prisonnier du château, car la coutume ne lui permet plus de le quitter. Perceval, après tout, a bien fait de se taire, quitte à déchaîner les fléaux. Cet épisode confirme la nécessité du péché pour la conquête du salut.

Parmi les signes qui permettent de déceler la qualité héroïque dans l'oeuvre de Chrétien, le fait que le héros se trouve sur un trajet aventureux ne suffit pas. Il faut encore qu'il ait abandonné une existence qui lui procurait des satisfactions faciles, et que cet abandon soit lié à une faute. Ces deux conditions réunies permettent une quête spirituelle et l'exclusion d'un des termes annule le progrès moral du personnage.

Gauvain a beau multiplier les aventures sur la route, et Keu faire des fautes à la cour, comme nous le voyons, ces deux personnages n'ont pas ouvert une brèche dans l'ordre du

monde. C'est le héros qui par sa faute fait surgir des incompatibles. La désobéissance dans la première partie d'Erec et Enide et d'Yvain était à cet égard révélatrice puisqu'elle déclenchait l'aventure. Le paradoxe peut être illustré par le tableau suivant. Le deuxième terme de l'incompatibilité montrera quel choix le héros fait en commettant sa faute initiale:

Erec, phase 1: chevalerie parfaite/ désobéissance: progrès
 Yvain, phase 1: chevalerie parfaite/ désobéissance: progrès
 Erec, phase 2: chevalerie parfaite/ mariage: pas de progrès
 Yvain, phase 2: mariage/ chevalerie: pas de progrès
 Perceval: morale commune/ chevalerie: progrès

Ainsi la chevalerie est insuffisante pour désigner le héros. Car la nature du héros, si elle se réalise à travers la chevalerie, dépasse ce cadre en l'idéalisant, et grâce à l'insatisfaction du protagoniste.

Ayant sauvé par sa victoire les membres de sa famille emprisonnés dans le château enchanté, ayant libéré sa mère qu'il croyait morte depuis vingt ans, Gauvain a bloqué son itinéraire spirituel, et son trajet aboutit non pas à la libération de l'être, comme dans le cas de Perceval, mais à l'enlèvement dans ses origines naturelles. Les retrouvailles familiales ne sont pour lui qu'une régression. Faut-il attribuer ce dénouement perfide au destin ou à l'auteur?

La tradition imposait à Chrétien la récompense du héros sans reproche. Gauvain, neveu du roi, doit rentrer à la cour. Pour dissimuler le piège dans lequel il a pris son héros, Chrétien trouve un dénouement habile. Il accorde à Gauvain une

liberté provisoire, combinant ainsi la morale traditionnelle, qui commande qu'on honore ses parents et que l'on en soit récompensé, et la signification sous-jacente du conte: l'échec spirituel de Gauvain. Il est puni de n'avoir pas évolué, de n'avoir pas commis de faute, de s'être obstiné dans l'illusion de l'innocence originelle et en bon héros arthurien, de n'avoir rien compris à rien.

Si les retrouvailles familiales ne lui apportent pas le salut, c'est que tout en changeant l'ordre des choses, Gauvain n'a pas lui-même changé. Il a colmaté une brèche. Or le véritable héros ne colmate pas. Au contraire, il désigne la brèche, l'élargit, la provoque même par sa faute initiale afin de transfigurer la quête. Il est témoin du désordre et de sa transfiguration en un ordre nouveau. Jésus n'est pas venu "pour apporter la paix mais le glaive", et lorsque Perceval est sauvé le Vendredi Saint, on rappelle que Jésus est mort pour apporter la Nouvelle Loi. Alors qu'Oedipe se crève les yeux devant l'horreur du monde, Gauvain est aveugle à cette insuffisance. A l'opposé de Perceval, qui s'arrache à sa mère, puis à son père pour obtenir une libération parfaite. Gauvain évolue dans le sens opposé. Le récit fourni une apogée digne d'un héros arthurien parfait. Gauvain devient roi de La Roche de Sanguin: mais c'est un roi captif.

Notes du chapitre VI

¹Vladimir Propp, Morphologie du conte, tr. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn (Paris: Seuil, 1970); et Algirdas Julien Greimas, "Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique," dans Du sens, Essais sémiotiques (Paris: Seuil, 1970). Nous nous sommes également inspirée de la conférence de Greimas à la Maison Française de Columbia, "Sémiotique discursive, mise au point et perspective d'avenir" (1 avril 1976).

²Le manque définit l'objet de la quête. C'est le mot employé par les traducteurs du Propp (Morphologie, pp.45-46). Il serait plus clair de parler d'absence, d'insuffisance, de défaut.

³Aristote, Poetics, tr. S.H. Butcher (New York: Hill & Wang, pp. 75-77.

⁴Cf. Jean Frappier, Etude sur "Yvain ou le Chevalier au Lion" de Chrétien de Troyes (Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1969): "Chrétien s'est bien gardé d'effacer complètement la spontanéité et la candeur de son personnage; mais Yvain acquiert le sens de la réflexion, du self-control, devient capable d'humour et d'ironie, prend enfin l'initiative de reconquérir son bonheur en déchaînant une seconde fois la tempête" (p. 160).

⁵Jean Frappier, "Avant-propos," de: Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette (Lancelot), trad. de l'ancien français par Jean Frappier (Paris:Champion, 1970), p. 12.

⁶Frappier, "Avant-propos," de : Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette (Lancelot), p. 12.

⁷Voir Le symbolisme des contes de fées, par M. Loeffler-Delachaux (Paris: L'Arche, 1949) pour la signification de cette résolution/ "Les mariages des contes de fées sont toujours heureux: La Fille du Roi et le Prince charmant ont beaucoup d'enfants. Cela signifie que l'harmonie manifestée du Conscient et de l'Inconscient engendre des oeuvres nombreuses dans la joie, l'équilibre et la sérénité" (p. 54).

⁸Cf. le thème de l'initiation dans La Flûte enchantée de Mozart où l'on trouve aussi les éléments traditionnels initiatiques: l'importance et l'ambivalence de la femme, l'énigme, la quête et la simplicité du héros entre autres. René Nelli, "Le Graal dans l'éthnographie", dans Lumière du Graal (Paris: Cahiers du Sud, 1951), 13-36, reconnaît aussi le thème de l'initiation dans le roman de Perceval.

⁹Jean Györy, "Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes," CCM, 10-11 (1967-68), 362, 372 et passim. Erec et Enide a donné lieu aux interprétations les plus diverses. Voir notre chapitre I, "Les méthodes critiques," n. 7, p.18.

¹⁰Bezzola, Le Sens de l'Aventure et de l'Amour, p. 109.

¹¹Selon Bezzola (Le Sens de l'Aventure, p. 141), le mariage serait incompatible avec l'amour courtois. Il est vrai que la situation initiale de la deuxième phase d' Erec et Enide, comme d' Yvain, met l'accent sur cette incompatibilité.

¹²Pour Bezzola le problème du roman d' Erec et Enide est le suivant: "quelle sera l'attitude du chevalier parfait, de la dame parfaite en face du mariage, aventure si dangereuse pour l'amour courtois" (p. 140). Selon lui, ni Erec ni Enide ne sont fautifs; c'est uniquement la faute du mariage. Toutefois, l'opposition établie par Bezzola entre la fatalité inhérente au mariage et l'innocence d'Erec fait fi de la nature même de la quête. Le but de la quête, comme nous l'avons vu, réside dans un élargissement spirituel qui commence avec la prise de conscience de la faute.

¹³Notre résumé traduit à peu près Roger Sherman Loomis, Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, pp. 120-21.

¹⁴Charles Baudelaire, "A Quoi bon la Critique?" dans "Salon de 1846," Oeuvres complètes (Paris: NRF, Pléiade, 1961), p. 877.

¹⁵Depuis l'article de Gaston Paris ("Compte rendu d' Erec und Enid"), certains critiques ont mis en doute la valeur de cet épisode qu'ils ont jugé étranger au reste du récit. Voir entre autres: Albert Pauphilet, Le legs du Moyen Age, Etudes de littérature médiévale (Melun: Librairie d'Argences, 1950), pp.145-46; Emmanuel Philipot, "Un épisode d' Erec et Enide, La Joie de la Cour," Romania, 25 (1896), pp. 258 et suiv.; et Eugène Vinaver, A la recherche d'une Poétique Médiévale, pp.116-20. C'est Mario Roques dans son "Compte rendu de La Femme et l'Amour au XIIème siècle de Myrrha Borodine," Romania, 39 (1910), 379-81, qui a été le premier à déceler l'importance de cet épisode.

¹⁶L'interdiction d'Erec présente les signes suivants: d'abord, celui, inversé, de l'interdiction de parler, présenté sous une forme telle qu'on ne peut affirmer si la conjonction "se" introduit un potentiel ou un irréel. En outre, l'épreuve est accompagnée de deux signes allusifs: le vêtement somptueux qu'Enide doit porter et les pardons répétés d'Erec.

¹⁷Ainsi le pardon formulé de manière si ambiguë doit être examiné de nouveau:

Et se vos rien m'avez mesdit,
je le vos pardoing tot et quit
del forfet et de la parole.

Vs.4891-93

La subordonnée introduite par *si* est ambiguë. D'une part, il s'agit d'une subordonnée hypothétique, en relation avec l'apparence de la faute d'Enide qui a douté de la valeur chevaleresque d'Erec en transmettant l'accusation de récréance. Par les mots "je vous acquitte de ce forfait," Erec pardonne à Enide la faute qu'elle s'est reprochée maintes fois au cours de la quête: c'est-à-dire d'avoir parlé inconsidérément. D'autre part, cette conjonction introduit une proposition non hypothétique en corrélation avec une explication, une précision de fait, car la médiocrance d'Enide correspond à la réalité. Ainsi, les mots "et de la parole" se réfèrent à la faute commise par omission, exprimée par la subordonnée "et se vos..," et le mot "parole" prend son sens contraire.

¹⁸L'étude globale de Jean-Charles Payen sur Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (Genève: Droz, 1967) et l'analyse que nous avons faite de la deuxième phase d'Erec et Enide s'éclairent et se complètent mutuellement. Payen a remarqué le rôle et la nature de l'épreuve imposée à Enide et les relations qui existent entre sa faute et l'épreuve qu'elle doit surmonter: c'est-à-dire l'opposition parole/silence. Toutefois, nous ne pouvons pas suivre Payen quand il affirme qu'Erec "quant à lui n'a pas à se repentir, il n'a pas exactement péché, il n'aurait péché que s'il était devenu réellement récréant..." (p. 375). Dans la quête d'Erec, Payen voit une démonstration de sa prouesse qui réfute l'accusation de récréance. Or la quête que le héros entreprend est un aveu de culpabilité et prouve qu'il s'est soumis au jugement de la société. Les dangers auxquels il s'expose en entreprenant cette quête expriment implicitement la volonté d'un rachat. La faute initiale d'Erec, comme nous l'avons vu, est commise inconsciemment et l'accusation d'Enide est acceptée puisqu'elle entraîne une prise de conscience de cette faute. Le cas d'Yvain sert à cet égard de point de comparaison. Après avoir manqué sciemment à sa promesse à Laudine, Yvain admet le réquisitoire de la jeune fille et quitte les autres en coupable. C'est cet arrachement du lieu qui permettra la régénération du héros. Ainsi la faute initiale, qu'elle soit consciente ou non, entraîne l'épreuve qualifiante grâce à laquelle le héros se trouve lancé sur le trajet de la quête.

¹⁹L'expression est de Frappier (Etude sur "Yvain ou le Chevalier au Lion") qui affirme que la grandeur du héros se mesure à celle de Gauvain sans toutefois résoudre le problème du

radical changement de rôle de Gauvain (pp. 140 ss.). Dans son article, "Le personnage de Gauvain dans la Première continuation de Perceval," Romance Philology, II (1957-58), 331-44, Frappier prête à Gauvain des caractéristiques aussi vagues que générales: "En somme Chrétien laissait à ses continuateurs un personnage assez complexe, vivant, divers, brillamment décrit. / . . . / Chez ce Gauvain chatoyant se discernent aisément un parangon de chevalerie mondaine et d'élégance courtoise, un amoureux prompt, volage, légèrement donjuanesque, un héros enfin qui manque de souffle lorsque l'aventure l'emporte dans le domaine du merveilleux et du surnaturel" (333). Pour Wilhelm Kellermann, dans son Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman, pp. 146-55, Gauvain n'est pas individualisé; seulement typique, dominé par des sentiments conventionnels. Voir aussi de William A. Nitze, "The Character of Gauvain in the Romances of Chrétien de Troyes." Modern Philology, 50 (1952-53), 219-25.

²⁰ Propp, Morphologie, p. 48, et la conférence de Greimas (voir note 1) où il explique que le mandement du roi est une espèce de contrat que le héros exécute et pour lequel il reçoit une récompense.

²¹ Dans son article "Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes", Romania, 81 (1960), 386-97, Erich Köhler approfondit le rôle ingrat tenu par Arthur condamné à maintenir et à réinstaurer "la coutume".

²² Voir Bezzola, "L'homme qui devine son nom," dans Le Sens de l'Aventure et de l'Amour, pp. 47-61; J. Frappier, Le Roman Breton "Perceval ou le Conte du Graal" (Paris: CDU, 1966), pp. 60-63; George E. Dimock, Jr., "The Name of Odysseus," Homer, eds. George Steiner et Robert Fagles, Twentieth-Century Views (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962), pp. 106-21; Süheylâ Bayrav, Symbolisme médiéval: Béroul, Marie, Chrétien (Paris: PUF, 1957); et Henri Corbin, "Un roman initiatique ismaélien du Xe siècle, III: le rituel d'initiation et le mystère du nom," CCM, 15 (1972), 19-25.

²³ F. Douglas Kelly, Sens and Conjointure in the "Chevalier de la Charrette" (La Hague: Mouton, 1966), p. 244.

²⁴ Jean-Charles Payen, "Les valeurs humaines chez Chrétien de Troyes," dans Mélanges offerts à Rita Lejeune, II (Gembloux: Duculot, 1969), 1087-1101. Nous nous permettons de ne pas partager l'opinion de Payen lorsqu'il affirme qu'un "examen approfondi du texte révèle que Lancelot avance lui aussi dans la voie de la perfection" (p. 1089).

²⁵ Cf. W. T. H. Jackson, "The Nature of Romance," Yale French Studies, num. 51 (1974), pp. 12-25.

²⁶ La charrette plaçait le roman sous le signe de la mort, (non pas corporelle, mais spirituelle). Car, d'après Albert Pauphilet (Le legs du Moyen Age, Melun: Librairie d'Argences, 1950), "cette charrette est celle de l'Ankou, génie de la mort: on l'entend passer quand quelqu'un va mourir; . . . il est terriblement dangereux de la rencontrer. Ceux qui y montent n'appartiennent plus à ce monde" (p. 148).

²⁷ On voit que le récit tolère une consommation puisqu'il l'exprime tout en la condamnant. Le problème soulevé par la tension inhérente au récit entre la tolérance d'un fait et sa condamnation a été indirectement soulevé dans le "Jeu des contraintes sémiotiques" (Greimas, Du sens, pp. 135-55). Nos conclusions diffèrent de celles de Kelly (Sens and Conjointure), qui affirme: "Neither Lancelot nor Guenevere commits any real crime against Knighthood or love; they do not try to escape from their world, but make their love a source of prowess and chivalry, a cause of good in a world threatened by such evil forces as Meleagant represents. . . Chrétien has shown the ideal knight in love with the ideal lady; as a result of that love, necessarily unique in the Arthurian world, Lancelot moves in a higher plane than his fellow knights" (pp. 243-44).

²⁸ Suivant l'esprit de Saint Paul, Première Epître aux Corinthiens 7: 9. Voir aussi l'article de Gabriel Le Bras, "Le mariage dans la théologie et le droit de l'Eglise du XI^e au XII^e siècle," CCM, 11 (1968), 191-202.

²⁹ Voir l'étude classique de Myrrha Lot-Borodine, La Femme et l'Amour au XII^e siècle d'après les poèmes de Chrétien de Troyes (1909; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1967).

³⁰ Pour notre interprétation de la figure féminine ambivalente nous suivons l'étude de Erich Neumann, The Great Mother.

³¹ Pour l'image du héros, nous nous sommes inspirée de l'étude de Erich Neumann, The Origins and History of Consciousness, tr. R. F. C. Hull (Princeton: Princeton Univ. Press, 1973), en particulier des chapitres sur "The Hero Myth," pp. 131-91.

³² Cf. Leonardo Olschki, The Grail Castle and its Mysteries, tr. J. A. Scott (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1966) p. 34 et suiv.

³³ On voit ainsi que tous les héros de Chrétien doivent apprendre à distinguer l'esprit de la lettre. Cf. David C. Fowler, Prowess and Charity in the "Perceval" of Chrétien de Troyes (Seattle: Univ. of Washington Press, 1959), pp. 6-7.

³⁴ Erich Neumann dans The Origins and History of Consciousness démontre la nécessité du meurtre de la mère pour la maturation du héros ("The Slaying of the Mother," pp. 152-69).

³⁵ Il faut noter que Perceval associe l'image de l'eau à celle de sa mère. Par exemple, juste avant la scène de la rencontre du Roi Pêcheur, Perceval, devant une rivière profonde, comprend: "Se ceste eve passer pooie, / Dela ma mere troveroie" (vs. 2991-92). On compare cette remarque à celle de Freud, dans son Introduction à la psychanalyse: "La naissance se trouve régulièrement exprimée dans le rêve par l'intervention de l'eau, ce qui veut dire qu'on enfante ou qu'on naît" (cité par Loeffler-Delachaux, dans Le symbolisme des contes de fées, p. 117).

³⁶ Voir de David C. Fowler, Prowess and Charity in the "Perceval" (pp. 7-8) pour ses commentaires sur l'analyse psychologique chez Chrétien en réponse à Charles Muscatine, "The Emergence of Psychological Allegory in Old French Romance," PMLA, 68 (1953), 1160-82.

³⁷ Pour l'aspect magique du château du Graal voir notamment de Frappier, Le Roman Breton "Perceval ou le Conte du Graal." pp. 54, 98 et passim; William A. Nitze, Perceval and the Holy Grail: An Essay on the Romance of Chrétien de Troyes, Univ. of California Publications in Modern Philology, 28, num. 5 (Berkeley: Univ. of California Press, 1949), p. 297; et de David C. Fowler, Prowess and Charity in the "Perceval," p. 27.

³⁸ Pour la controverse des anges et des démons, voir Olschki, The Graal Castle, pp. 65-67, notes b et c. Leur apparition le frappe de telle sorte qu'il ne sait si ce sont des anges ou des démons.

³⁹ David Fowler (Prowess and Charity in the "Perceval") explique cette nécessité de la chute: "Perceval must 'fall' before he can achieve self-realization" (p. 12). Voir aussi son résumé de Erich Köhler, Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik (Zeitschrift für romanische Philologie, 97, Tübingen: M. Niemeyer, 1956) qui traite ce problème de "guiltless guilt" dans Perceval. Il faut noter que le XII^e siècle est l'époque où les théologiens discutaient la damnation de Judas: était-elle concevable puisque sans lui le sacrifice divin eût été impossible? (voir les articles "Augustin (Saint)" et "Prémonition physique du péché," dans le Dictionnaire de Théologie Catholique, eds. Vacant et Mangenot, vol. 1, part 2, col. 2402-03; vol. 13, part 1, col. 70-72). Voir

aussi de Etienne Gilson, La philosophie au Moyen Age (Paris: Payot, 1962), pp. 259-343. Payen dans son étude sur le Repentir reconnaît aussi le rôle actif du Pêcheur au XII^e siècle.

⁴⁰ Il ressort de notre lecture du texte que l'action est portée par les deux protagonistes. C'est en ce sens que l'on peut parler de la bipartition de l'oeuvre (Kellermann, Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman, pp. 11 et suiv.; et Bezzola, Le sens de l'aventure et de l'amour, p. 81). On ne peut contester l'unité du poème de Chrétien. Gauvain doit prendre la relève. Ses aventures le conduisent à un emprisonnement, ce qui illustre la nécessité de la faute originelle: du crime archétype du meurtre des parents. La sententia du roman de Chrétien est élucidée lorsque l'on voit Gauvain - héros arthurien parfait - symboliquement emprisonné dans le royaume de sa mère qu'il croyait morte depuis vingt ans. Notre thèse s'oppose à celle de David Fowler, Prowess and Charity in the "Perceval", p. 52; de Frappier, Le Roman Breton "Perceval ou le Conte du Graal", p. 112 et passim; et de Loomis, Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, p. 459 et passim, qui contestent tous la nécessité de la partie Gauvain du roman.

⁴¹ La thèse soutenue par Fowler (Prowess and Charity, p. 30 et passim) que le Roi Pêcheur est le père de Perceval nous semble injustifiable; et l'argument de Olschki (The Grail Castle, p.85, n. a) nous confirme.

⁴² Les théories sur l'origine de la légende du Graal sont variées. Frappier (Le Roman Breton "Perceval", pp. 83-105) les ramène à trois majeures: 1) la théorie chrétienne, 2) la rituelle, et 3) la théorie celtique. L'Eglise, dit-on, a contesté la valeur religieuse de ce symbole à propos du roman de Chrétien; mais cela semble dû au fait que le Graal est porté par une belle jeune fille. La théorie des origines rituelles lie le Graal aux cultes variés de la fertilité et de la végétation; elle est soutenue par Jessie Weston, From Ritual to Romance (Garden City, New York: Doubleday, 1957). C'est la thèse celtique qui permet d'approfondir et d'élucider les motifs variés de la scène du Graal - le Graal, la lance qui saigne, le Roi Pêcheur, le château du Roi Pêcheur, l'infirmité - en les rapprochant de maintes légendes d'Irlande ou de Galles. Olschki (The Grail Castle, pp. 61-63, n.a) explique en détail les théories soutenue par la critique; et Loomis dans Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes (pp.335-459) a compilé toutes les interprétations celtiques.

Comme l'explique René Guénon, dans "L'ésotérisme du Graal", (Lumière du Graal), 37-49, il est presque impossible de découvrir le sens profond de ces objets symboliques: ce sont "les symboles universels parce qu'ils appartiennent avant tout à la tradition primordiale dont toutes les formes diverses sont dérivées directement ou indirectement" (44).

⁴³C'est ce que lui apprend l'ermite:

Ce fu li doels que ta mere ot
 De toi quant departis de li,
 Que pasmee a terre chai
 Al chief del pont devant la porte,
 Et de cel doel fu ele morte.
 Por le pechié que tu en as
 T'avient que rien n'en demandas
 De la lance ne del graal, (Perceval)
 Si t'en sont avenu maint mal; vs.6394-6402

⁴⁴On trouvera des bibliographies utiles sur le roman de Perceval dans Frappier, Le Roman Breton "Perceval," pp.13-16; 136-37, et ses notes; Fowler, Prowess and Charity, pp. 79-81; Loomis, Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, dans ses notes; Peter Haïdu, Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in "Cligés" and "Perceval" (Genève: Droz, 1968), pp.265-272; et Jean Marx, La légende arthurienne et le Graal, dans l'introduction pp.1-41 et passim.

⁴⁵Cf. C.B. Lewis, Classical Mythology and Arthurian Romance (London: Oxford Univ. Press, 1932), pp. 259-61, où il a identifié Perceval à Oreste ainsi que tous les membres de la famille. Pour lui, le vieux roi serait Atrée, le Roi Pêcheur, Menelas. Nous ne pouvons pas adhérer à cette thèse qui repose sur des considérations purement extra-textuelles.

⁴⁶Voir Ernst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages. Dans son étude, L'Essor de la littérature latine au XIIème siècle (Bruxelle: L'Edition Universelle, 1946), Joseph de Ghellinck nous apprend que l'ignorance de l'hébreu et du grec était presque générale. Toutefois il présente un tableau sommaire utile des catalogues existants du contenu des bibliothèques principales du Moyen Age; ceci nous semble une source féconde pour l'investigation future de ce problème (voir II, 68-88).

⁴⁷Claude Levi-Strauss, Anthropologie structurale (Paris: Plon, 1958), pp. 236-37. Les noms des membres de la famille d'Oedipe signifient: Labdacos - boiteux; Laios - gauche; Oedipe - pied enflé. Daniel Poirion, dans "L'ombre mythique de Perceval dans le Conte du Graal," CCM, 16 (1973), 191-98, nous apprend que Levi-Strauss, dans sa leçon inaugurale donnée au Collège de France et publiée en 1960, fait un rapprochement entre l'histoire d'Oedipe et celle de Perceval (191).

⁴⁸Bien que Chrétien lui-même n'explique pas l'étymologie du nom de Perceval, Wolfram von Eschenbach (Parzival, tr. Helen M. Mustard and Charles E. Passage, New York: Vintage, 1961) l'élucide: "In truth, your name is Parzival, which signifies 'right through the middle'" (p. 78, section 140).

⁴⁹ Sur ce thème de l'impuissance dans Perceval, voir Clovis Brunel, "Les hanches du Roi Pêcheur," Romania, 81 (1960), pp. 37 et suiv.; Frappier, Le Roman Breton "Perceval ou le Conte du Graal", p. 99; Loomis, Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, p. 393; Jessie L. Weston, From Ritual to Romance, pp. 22-23. Cependant, Maurice Delbouille, "Les hanches du Roi Pêcheur et la genèse du Conte du Graal;" Festschrift Walther Von Wartburg, I (Tübingen: M. Niemeyer, 1968), 359-79; et David Fowler, Prowess and Charity in the "Perceval", p. 63, rejettent l'impuissance comme motif sexuel.

⁵⁰ Voir dans ce même chapitre, p.

⁵¹ Neumann, The Great Mother, chapitre "The Negative Elementary Character," pp. 147-208; et The Origins and History of Consciousness, chapitre "The Slaying of the Mother," pp. 152-69.

⁵² Voir Neumann, The Origins and History of Consciousness, chapitre "The Slaying of the Father," pp. 170-91.

⁵³ Notre note 40 de ce même chapitre (p. 225) traite le sens de la bipartition de l'oeuvre.

⁵⁴ Olschki (The Grail Castle, p. 40) pense que: "The lance that never stops bleeding is therefore, like St. Augustine's telum, a symbol of evil, which is eternal even as good is eternal".

⁵⁵ Loomis, intégrant les recherches des érudits dans son étude, a reconnu dans les personnes de Gréogéras et du nautonnier que Gauvain rencontre, la figure du Roi Pêcheur - tel qu'il apparaît dans les légendes celtiques sous diverses formes. Il se contente de signaler ce fait sans en tirer des conclusions (pp. 391, 435). (Il faut aussi noter que la fausse accusation du meurtre d'un père lance Gauvain dans sa quête, et que sa première épreuve consiste à aider et soutenir la cause d'un père opprimé par un fils ingrat.)

⁵⁶ La thèse celtique soutient qu'à l'origine, l'épreuve du Lit Périlleux et le motif du Graal étaient amalgamés et se retrouvent dans Le Vulgate Lancelot et le pseudo-Wauchier (Loomis, p. 213). L'épreuve de Gauvain, par conséquent, a les mêmes tenants que celle de Perceval, à la différence, toutefois, que celle de Gauvain est clairement définie et que le héros la choisit consciemment.

⁵⁷ Comme l'indique la conversation des deux reines de la Roche de Sanguin, Gauvain est amoureux de sa soeur. Les deux femmes, ignorant le lien de parenté, espèrent que Gauvain l'épousera:

Diex li doinst si metre son cuer
Qu'il soient come frere et suer
Et qu'il l'aint tant et ele lui
Qu'il soient une char andui."
En sa proiere entent la dame
Qu'il l'aint et qu'il le praigne a fame.
Cele ne reconnoist son fil:
Come frere et suer seront il,
Que d'autre amor point n'i avra
Quant li uns de l'autre savra
Qu'ele est sa suer et il ses frere,
Et s'en ara joie la mere
Autre que ele n'en atant.

(Perceval)
Vs. 9061-9073

CONCLUSION
 STEREOTYPE ET CREATION
 CHEZ CHRETIEN

Notre analyse des lieux, des intrigues, des personnages confirme ce que nous avait suggéré la lecture des prologues de Chrétien et la vue de la Tapisserie de Bayeux. Une technique qu'on pourrait qualifier de behavioriste a permis à ce conteur bien doué qu'est Chrétien de suggérer beaucoup plus, par des procédés non didactiques, que la psychologie et le vocabulaire de son temps ne le lui permettaient. Car le roman de Chrétien, s'il cherche à instruire aussi bien qu'à distraire, ne démontre pas un didactisme arbitraire.

L'oeuvre de Chrétien exprime ce que Kellermann appelle une vision gradualiste du monde - un univers statique et concentrique, compartimenté mais non fragmenté. Divisé en sphères, dont chacune est une entité qui fonctionne selon ses propres lois, sans toutefois se refermer sur elle-même, car toutes sont centrées autour du même point focal: Dieu. Dans un tel monde chaque élément a sa place assignée et n'existe que par rapport à un tout. Aucune chose n'est indépendante; chacune se mesure à l'autre, soit par sympathie, soit par répulsion. Rien n'est mis

en doute car la vérité de ce monde est confirmée par la tradition et les règles qu'elle comporte.

C'est dans les limites de ce monde que s'avance l'aventure de Chrétien. Son dénouement est fixé d'avance par la nécessité du genre, car si l'on en croit ses prologues, Chrétien refait la matière ancienne: il n'a peut-être ni rien inventé, ni rien omis. A l'encontre de l'écrivain moderne qui cherche à créer du nouveau, Chrétien déclare s'inspirer d'une tradition alors qu'en fait, il la renouvelle et affirme par là son indépendance. L'aspect visuel des romans de Chrétien suggère évidemment la Tapiserie de Bayeux, dont les personnages sautillants, les scènes morcelées et stéréotypées évoquent les anciens films aux images dansantes et les bandes dessinées d'aujourd'hui.

Le cadre fixe se retrouve dans tous les romans. Nous en avons étudié la valeur symbolique, qui est de marquer le progrès spirituel du héros. Pourtant, peu d'analyse, peu de sermon. Dans ce cadre fixe, disposé comme une scène circulaire, seul le personnage est montré. En ce qui concerne l'intrigue, Chrétien opère grâce à un petit nombre de situations types, que nous avons retracées dans leurs grandes lignes.

Mais comme il est conteur et non prêcheur, c'est au hasard des rencontres qu'il mène son personnage au but prédestiné. Dans les combinaisons du hasard, l'imagination du conteur se déploie. Comme un bon joueur d'échec, Chrétien conduit de façon logique les événements introduits par le hasard.

Ici la technique du récit est comparable à celle des romans policiers. Comme le roman policier, le roman de Chrétien est essentiellement fondé sur la nécessité de tenir le lecteur en haleine. Les deux genres obéissent à une nécessité pré-établie. Dans le roman policier, on se demande comment le détective va trouver le meurtrier. Chaque personnage joue le rôle du suspect (parfois même le détective comme Oedipe) sauf la victime. On sait que le détective doit découvrir certains indices et que, pour cela, il doit exercer sa liberté de jugement car chaque objet pourrait ou non être un indice. De même dans le roman de Chrétien, tout compte pour faire avancer l'action, sauf les descriptions à grand spectacle, et quelques analyses didactiques qui ne font qu'interrompre la continuité. Mais le roman policier de Chrétien instruit: l'intrigue mène quelque part hors du monde terrestre. Faut-il en conclure que les romans de Chrétien sont didactiques? Nullement. Il est très rare qu'un discours, une explication viennent ralentir l'action. Le lecteur tenu en haleine par le contenu manifeste du récit, n'est pas forcé d'en comprendre la valeur symbolique. Celle-ci est suggérée, non imposée.

C'est dans l'étude des personnages enfin que l'originalité de Chrétien se manifeste de la manière la plus éclatante. Héros conventionnels - sans caractère individuel bien précis - ils sont soumis à une suite d'épreuves qu'on peut interpréter dans un sens magique (le contrepoint de la parole et du silence par exemple) ou dans un sens symbolique, comme une succession

d'épreuves expiatoires, aboutissant à une suite de prises de conscience. Ainsi, le personnage grandit au cours du même roman et d'un roman à l'autre. En même temps la technique de Chrétien se perfectionne, confuse dans Erec et Enide, elle progresse jusqu'au ferme destin de Perceval.

Sur la scène circulaire le motif de la quête est porté par un protagoniste que l'on ne quitte que très rarement des yeux parce qu'il est mobile. La vision cinématographique de Chrétien lui permet de suggérer l'intériorité d'après sa réalité épidermique. Ainsi les personnages de Chrétien ne sont perçus que de l'extérieur comme agissant. Rares sont les passages d'analyse psychologique qui interrompent la continuité (tel le débat entre Amour et Haine dans Yvain pendant le combat d'Yvain et Gauvain, ou le long débat entre Amour et Raison dans Lancelot). La psychologie est objective. C'est par ce que l'on voit, que l'on accède à la connaissance du héros dont l'évolution se traduit par ses actes. La lente maturation, l'éclosion de l'être et la découverte de ce qu'est le personnage après sa "modification" ne se fait pas devant nos yeux. Il n'y a que des mutations brusques qui se découvrent par un changement de conduite.

Naturellement on ne lit pas le roman dans ses images détachées, ses contrastes ou ses répétitions, mais comme toute oeuvre qui se déroule visuellement et dont l'unité naît d'une illusion cinématographique. Le roman de Chrétien ne se déploie sans interruption que grâce à l'adroite juxtaposition d'images

morcelées, fragmentées mais qui, judicieusement sélectionnées, créent une oeuvre globale. Et c'est pourquoi le sens de l'oeuvre ne se révèle que rétrospectivement, dans une vision d'ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE CHRETIEN DE TROYES

Le Chevalier de la Charrete. Ed. Mario Roques (Paris: CFMA, Champion, 1965).

Le Chevalier au Lion (Yvain). Ed. Mario Roques (Paris: CFMA, Champion, 1967).

Cligés. Ed. Alexandre Micha (Paris: CFMA, Champion 1970).

Erec et Enide. Ed. Mario Roques (Paris: CFMA, Champion, 1970).

Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Ed. William Roach (Genève: Droz, Textes Littéraires Français, 1959).

OUVRAGES CONSULTES

Adler, Alfred, "Sovereignty as the Principle of Unity in Chrétien's Erec." (PMLA, 60, 1945), 917-36.

Adolf, Helen, "Studies in Chrétien's Conte del Graal." (Modern Language Quarterly, 8, 1947), 3-19.

_____, "Le vieux-roi. Clef de voûte du Conte del Graal," dans Mélanges offerts à Rita Lejeune (Gembloux: Duculot, 1969), II, 945-55.

Amengual, Barthélémy, Clefs pour le Cinéma (Paris: Seghers, 1971).

Aristotle, Poetics, Tr. S.H. Butcher (New York: Hill and Wang, 1961).

Auerbach, Erich, Mimesis. Tr. Cornelius Heim (Paris: NRF, Gallimard, 1968).

Badel, Pierre-Yves, Introduction à la vie littéraire du Moyen Age. (Paris: CES, Bordas Mouton, 1957).

Barsacq, Léon, Le Décor de film (Paris: Seghers, 1970).

- Baudelaire, Charles, "A Quoi bon la Critique?", dans "Salon de 1846." Oeuvres complètes (Paris: NRF, Pléiade, 1961).
- Bayrav, Süheylâ, Symbolisme Médiéval (Paris: PUF, 1957).
- Bednar, John, La Spiritualité et le Symbolisme dans les Oeuvres de Chrétien de Troyes (Paris: Nizet, 1974).
- Béroul, Le Roman de Tristan, poème du XII^e siècle. Ed: Ernest Muret - Quatrième ed. revue par L.M. Defourques. (Paris: CFMA, Champion, 1966).
- Bezzola, Reto, Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 500-1200, 5 vols. (Paris: Champion, 1966-70).
- _____, Le sens de l'Aventure et de l'Amour (Paris: Champion, 1968).
- Blanchard, Gérard, La Bande dessinée (Verviers: Marabout Univ., Gérard & Co., 1969).
- Bloch, Marc, La société féodale (Paris: Albin Michel, 1968).
- Bossuat, Robert, Le Moyen Age (Paris: DUCA, 1967).
- Bourneuf, Roland et Real Ouellet, L'Univers du roman (Paris: PUF, 1972).
- Brown, Arthur C. L., The Origins of the Grail Legend (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1943).
- Brunel, Clovis, "Les hanches du Roi-Pêcheur, Chrétien de Troyes, Perceval 3513." Romania, 81(1960), 37-43.
- Bruyne, Edgar de, Etudes d'esthétique médiévale, 3 vols. (Bruges: "De Tempel", 1946).
- Burch, Noel, Praxis du cinéma (Paris: NRF, Gallimard, 1969).
- Camproux, Charles, Le Joy d'Amor des Troubadours (Montpellier: Causse & Castelnau, 1965).
- Champeaux, Gérard de, et Dom Sebastian Sterckx, O.S.B. Introduction au monde des symboles (La Pierre-qui-vire: Zodiaque, Coll. La Nuit des temps, 1972).
- Chapelain, André le, Traité de l'Amour Courtois. Ed. Claude Buridant (Paris: Klincksieck, 1974).

- Cohen, Gustave, Un Grand romancier d'amour et d'aventure du XII^e siècle, Chrétien de Troyes et son oeuvre (Paris: Boivin, 1931).
- _____, Histoire de la Mise en Scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age (Paris: Champion, 1951).
- _____, La Vie littéraire au Moyen Age (Paris: Tallandier, 1949).
- Cohen-Seat, Gilbert, Problèmes du cinéma et de l'information visuelle (Paris: PUF, 1961).
- Colby, Alice, "Compte rendu des Medieval Miscellany Presented to Eugene Vinaver." (CCM, 10, 1967), 65-67.
- _____, The Portrait in Twelfth-Century French Literature (Genève: Droz, 1965).
- Condren, Edward I., "The Paradox of Chrétien's Lancelot." (MLN, 85, 1970), 434-53.
- Corbin, Henry, "Un roman initiatique ismaélien du X^e siècle. I : le Livre du Sage et du disciple." (CCM, 15, 1972), 1-25.
- Cross, Tom Peete et William Nitze, Lancelot and Guenevere: A Study on the Origins of Courtly Love (New York: Phaeton Press, 1970).
- Curtius, Ernst Robert, European Literature and the Latin Middle Ages. Tr. Willard R. Trask (New York: Harper, 1963).
- Delbouille, Maurice, "Les 'hanches' du Roi-Pêcheur et la genèse du Conte du Graal," dans Festschrift Walther von Wartburg zum 80 Geburtstag (Tübingen: Niemeyer, 1968), I, 359-79.
- Denny, Norman et Josephine Filmer-Sankey, The Bayeux Tapestry (New York: Atheneum, 1966).
- Dimock, George E., Jr. "The Name of Odysseus," dans Homer. Eds. George Steiner et Robert Eagles, Twentieth-Century Views (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962), pp. 106-21.
- Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique. Eds. Jean Vacant et Eugène Mangenot (Paris: Letouzey et Ane, 1909-50).

- Dorfman, Eugène, The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structures (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1969).
- Eneas; roman du XIIème siècle, Ed. Jean-Jacques Salverda de Grave, 2 vols. (Paris: CFMA, 44, 62, Champion, 1964-1968).
- Eschenbach, Wolfram von, Parzival, Tr. Helen M. Mustard & Charles E. Passage (New York: Vintage Books, 1961).
- Evans, Joan, Arts in Medieval France, A Study in Patronage (London: Oxford Univ. Press, 1948).
- Faral, Edmond, Les Arts poétiques du XIIème et du XIIIème siècle, Bibliothèque de l'école des Hautes Etudes, No. 238 (Paris: Champion, 1924).
- _____, Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge (Paris: Champion, 1913).
- Focillon, Henri, Le Moyen Age gothique (Paris: Livre de poche, Armand Colin, 1938).
- Foerster, Wendelin, Kristian von Troyes: Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken, "Romanische Bibliothek", Vol. 21 (Halle: Max Niemeyer, 1914).
- Fourquin, Guy, Seigneurie et Féodalité au Moyen Age (Paris: SUP, PUF, 1970).
- Fourrier, Anthime, Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age, Tome I: Les débuts (XIIème siècle), (Paris: Nizet, 1960).
- Fowler, David C., Prowess and Charity in the Perceval of Chrétien de Troyes (Seattle: Univ. of Washington Press, 1959).
- Frappier, Jean, "Avant-Propos", dans Le Chevalier de la Charrette (Lancelot), Tr. Jean Frappier (Paris: Champion, 1970).
- _____, Chrétien de Troyes (Paris: Connaissance des lettres, (à, Hatier, 1968).
- _____, Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal, (Paris: SEDES, 1972).
- _____, Etude sur "Yvain ou le Chevalier au Lion" de Chrétien de Troyes (Paris: SEDES, 1969).

- Frappier, Jean, "Le personnage de Gauvain dans la Première Continuation de Perceval ou le Conte du Graal" Romance Philology, 11 (1957-58), 331-44.
- _____, Le Roman Breton. Introduction. Des origines à Chrétien de Troyes (Paris: CDU, 1950).
- _____, Le Roman Breton. Perceval ou le Conte du Graal (Paris: CDU, 1966).
- _____, "Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle!" CCM, 2 (1959), 135-56.
- Freud, Sigmund, The Interpretation of Dreams, Tr. James Trachey (New York: Avon, 1971).
- Gallais, Pierre, "Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Age." CCM, 7 et 13 (1964 et 1970), 479-93 et 333-47.
- _____, "Hexagonal and Spiral Structure in Medieval Narrative." Tr. Vincent Pollina, Yale French Studies, 51 (1975), 115-32.
- Gallien, Simone, La conception sentimentale de Chrétien de Troyes (Paris: Nizet, 1975).
- Ghellinck, Joseph de, L'Essor de la littérature latine au XII^e siècle (Bruxelles: L'Édition Universelle, 1946).
- Gilson, Etienne, La philosophie au Moyen Age: Des origines patristiques à la fin du XIV^e siècle (Paris: Payot, 1962).
- Godefroy, Frédéric, Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle, 10 vols. (1880-1902; rpt. Lichenstein: Kraus Reprint Corp. , 1961).
- Greimas, Algirdas Julien, Du Sens (Paris: Seuil, 1970).
- _____, "Sémiotique discursive, mise au point et perspective d'avenir" Conférence à la Maison Française de Columbia, le premier avril 1976.
- Guéron, René, "L'esotérisme du Graal", dans Lumière du Graal, Ed. René Nelli (Paris: Cahiers du Sud, 1951); pp.37-49.
- Guyer, Foster Erwin, Chrétien de Troyes: Inventor of the Modern Novel (New York: Bookman Associates, 1957).

- Györy, Jean, "Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes", CCM, 10, (1967), 361-384; CCM, 11, (1968), 28-39.
- Haidu, Peter, Aesthetic distance in Chrétien de Troyes: irony and comedy in "Cligés" and "Perceval" (Genève: Droz, 1968).
- _____, Lion-Queue-Coupée: l'écart symbolique chez Chrétien de Troyes (Genève: Droz, 1972).
- Hoepffner, Ernst, "Matière et sens" dans le roman d'Erec et Enide", Archivum Romanicum, 18 (1934), 433-50.
- Hoffman Stanton de V., "The Structure of the Conte Del Graal", Romanic Review, 52 (1961), 81-98.
- Holmes, Urban Tigner, Chrétien de Troyes (New York: Twayne TWAS, 1970).
- _____, et Sister Amelia Klenke, O.P., Chrétien, Troyes, and the Grail (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1959).
- Horace, "The Epistle to the Pisos (The Art of Poetry)", dans The Great Critics. An Anthology of Literary Criticism. Eds. James Harry Smith et Edd Winfield Parks (New York: W.W. Norton & Co., 1951), pp.112-28.
- Jackson, William Thomas Hobdell, "The Nature of Romance", Yale French Review, 51 (1975), 12-25.
- Kellermann, Wilhem, Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman (Halle: M. Niemeyer, 1936).
- Kelly, F. Douglas, Sens and Conjointure in the "Chevalier de la Charrette" (The Hague: Mouton, 1966).
- _____, "La Forme et le Sens de la Quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes", Romania, 92 (1971), 326-58.
- Köhler, Erich, Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik (Tübingen: M. Niemeyer, 1956).
- _____, "Le rôle de la 'coutume' dans les romans de Chrétien de Troyes", Romania, 81 (1960), 386-97.
- Lacassin, Francis, Pour un neuvième art: La Bande Dessinée (Paris: Union Générale d'édition, 1971).

- Laffitte-Houssat, Jean, Troubadours et cours d'amour
(Paris: "Que sais-je?"; PUF, 1966)
- Lange, H., "Compte rendu de Marianne Stauffer, Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter
(Zurich: Juris-Verlag, 1958), CCM, (1962), 92-93.
- Lazar, Moshé, Amour Courtois et Fin'Amors dans la littérature du XIIème siècle (Paris: Klincksieck, 1964).
- Le Bras, Gabriel, "Le mariage dans la théologie et le droit de l'Eglise du XIème au XIIème siècle", CCM, 11 (1968), 191-202.
- Le Goff, Jacques, La Civilisation de l'Occident médiéval (Paris: Arthaud, 1964).
- Lévi-Strauss, Claude, Anthropologie structurale (Paris: Plon, 1958).
- Lewis, C. B., Classical mythology and Arthurian Romance (London: Oxford Univ. Press, 1932).
- Loeffler-Delachaux, M., Le symbolisme des contes de fées (Paris: L'Arche, 1949).
- Loomis, Roger Sherman, Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes (New York: Columbia Univ. Press, 1961).
- Lot-Borodine, Myrrha, "Le Conte del Graal de Chrétien de Troyes et sa présentation symbolique", Romania, 77 (1956), 235-88.
- _____, La Femme et l'Amour au XIIème siècle (Genève: Slakine Reprints, 1967).
- Lyons, Faith, "'Entencion' in Chrétien's Lancelot", Studies in Philology, 51, (1954), 425-430.
- Mâle, Emile, L'Art religieux du XIIème siècle en France (Paris: Armand Colin, 1922).
- Marie de France, Les Lais, Ed. Jeanne Lods (Paris: CFMA, Champion, 1959).
- Marny, Jacques, Le monde étonnant des bandes dessinées (Paris: Centurion, 1968).
- Marx, Jean, La légende arthurienne et le Graal (Paris: PUF, 1952).

- Metz, Christian, Langage et cinéma (Paris: Larousse, 1970).
- Meyer-Lübke, Wilhelm, Romanisches etymologisches Wörterbuch, 3rd. ed. (Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1935).
- Micha, Hughes, "Structure et regard romanesques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes", CCM, 13 (1970), 323-32.
- Muscatine, Charles, Chaucer and the French Tradition: A Study in Style and meaning (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1957).
- _____, "The Emergence of Psychological Allegory in Old French Romance", PMLA, 68 (1953), 1160-82.
- Nelli, René, "Le Graal dans l'ethnographie", dans Lumière du Graal, Ed. René Nelli (Paris: Cahiers du Sud, 1951), pp. 13-36.
- Neumann, Erich, The Great Mother: An Analysis of the Archetype Tr. Ralph Manheim (Princeton: Princeton Univ. Press, 1974).
- _____, The Origins and History of Consciousness, Tr. R.F.C. Hull (Princeton: Princeton Univ. Press, 1973).
- Newstead, Helaine, Bran the Blessed in Arthurian Romance, (New York: Columbia Univ. Press, 1939).
- Nitze, William A., "The Character of Gauvain in the Romances of Chrétien de Troyes", Modern Philology, 50 (1952-53), 219-25.
- _____, "Conjointure in Erec, V. 14", MLN, 69 (1954), 180-81.
- _____, "Erec and the Joy of the Court", Speculum, 29 (1954), 691-701.
- _____, "The Romance of Erec, son of Lac", Modern Philology, 11 (1914), 1-45.
- _____, "Sens et Matière dans Chrétien de Troyes", Romania, 44 (1915); 14-36.
- _____, "The Sister's Son and the Conte de l Graal", Modern Philology, 9 (1912), 1-32.
- Ollier, Marie-Louise, The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes, Tr. by David Baker, Yale French Studies, 51 (1975), 26-41.

- Olschki, Leonardo, The Grail Castle and its Mysteries (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1966).
- Panofsky, Erwin, Gothic Architecture and Scholasticism (Cleveland and New York: Meridian Books, 1968).
- Paré, Gérard, A. Brunet et P. Tremblay, La Renaissance du XIIème siècle: les écoles et l'enseignement "Publications de l'Institut d'Etudes Médiévales d'Ottawa", Vol. III (Paris et Ottawa: Vrin et Institut d'Etudes Médiévales, 1933).
- Paris, Gaston, "Compte rendu de Erec und Enid", Romania, 20 (1891), 148-66.
- _____, "Cligés" dans Mélanges de Littérature française du Moyen Age, ed. Mario Roques (1912; rpt. New York: Burt Franklin, 1971).
- Pauphilet, Albert, Le Legs du Moyen Age: Etudes de Littérature Médiévale (Melun: Librairie d'Argences, 1950).
- Payen, Jean-Charles, Le Motif du Repentir dans la Littérature Française Médiévale (Genève: Droz, 1967).
- _____, Le Moyen Age, I, des Origines à 1300 (Paris: Arthaud, 1970).
- _____, "Les Valeurs Humaines chez Chrétien de Troyes", dans Mélanges offerts à Rita Lejeune (Gembloux: Duculot, 1969).
- Philipot, Emmanuel, "Un Episode d'Erec et Enide: la Joie de la Cour. Mabon l'enchanteur", Romania, 25 (1896), 258-94.
- Poncet, Marie-Thérèse, L'Esthétique du Dessin Animé (Paris: Nizet, 1952).
- _____, Etude Comparative des Illustrations du Moyen Age et des Dessins Animés (Paris: Nizet, 1952).
- Poirion, Daniel, "L'ombre mythique de Perceval dans le Conte du Graal", CCM, 16 (1973), 191-98.
- Propp, Vladimir, Morphologie du Conte (Paris: Poétique-Seuil, 1970)
- Reason, Joseph H., An Inquiry into the Structural Style and Originality of Chrétien's "Yvain" (Washington D.C.: Catholic Univ. of America Press, 1958);

- Réau, Louis et Gustave Cohen, L'Art du Moyen Age et la civilisation française (Paris: Albin Michel, 1951).
- Rey-Flaud, Henri, Le cercle magique: Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age (Paris: NRF, Gallimard, 1973).
- Robertson, D.W., Jr., "Some Medieval literary terminology with Special Reference to Chrétien de Troyes", Studies in philology, 48 (1951), 669-92.
- _____, "The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory", Speculum, 26 (1951), 24-49.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture (Paris: Armand Colin, 1970).
- Roques, Mario, "Compte rendu de La Femme et l'Amour au XIIème siècle de Myrrha Borodine", Romania, 39 (1910), 379-81.
- _____, "Pour l'interprétation du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes", CCM, 1 (1958), 141-52.
- _____, "Pour l'introduction à l'édition du Roman de Perceval de Chrétien de Troyes", Romania, 81 (1960), 1-26.
- Rousset, Paul, "Recherches sur l'émotivité à l'époque romane" CCM, 2 (1959), 53-67.
- Rychner, Jean, "Le Prologue du Chevalier de la Charrette", Vox Romanica, 26 (1967), 1-23.
- _____, "Le sujet et la signification du Chevalier de la Charrette", Vox Romanica, 27 (1968), 50-76.
- Sheldon, E.S. "Why Does Chrétien's Erec Treat Enide so Harshly?", Romanic Review, 5 (1914), 115-26.
- Tobler-Lommatzsch, Adolf E., Altfranzösisches Wörterbuch Franz Steiner, 9 vols. (Wiesbaden: Verlag GMBH, 1955-1963)
- Todorov, Tzvetan, Poétique de la prose (Paris: Seuil, 1971).
- Uitti, Karl D., Story, Myth and Celebration in Old French Narrative Poetry: 1050-1200 (Princeton: Princeton Univ. Press, 1973).
- Vance, Eugène, "Le combat érotique chez Chrétien de Troyes", Poétique, No. 12 (1972), 544-71.

- Vinaver, Eugène, A la recherche d'une Poétique médiévale (Paris: Nizet, 1970).
- Vinsauf, Geoffroi de, The New Poetics (Poetria Nova), Tr. Jane Baltzell Kopp dans Three Medieval Rhetorical Arts, Ed. James J. Murphy (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1971).
- Von Wartburg, Walther, Französisches etymologisches Wörterbuch: Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes, 21 vols. (Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1928-65).
- Wellek, René et Warren, Austin, La théorie littéraire Tr. Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno (Paris: Seuil, 1971).
- Weston, Jessie L., From Ritual to Romance (New York: Double day Anchor Books, 1957).
- Woodbridge, Benjamin, M., "Chrétien's Erec as a Cornelian Hero", Romanic Review, 6 (1915), 434-442.
- Woods, William, "The Plot Structure in Four Romances of Chrestien de Troyes", Studies in Philology, 50 (1935), 1-15.
- Zaddy, Zara P. "Pourquoi Erec se décide-t-il à partir en voyage avec Enide", CCM, 7 (1964), 179-85.
- _____, "The Structure of Chrétien's Erec", Modern Language Review, 62 (1967), 608-19.
- Zumthor, Paul, Essai de Poétique Médiévale (Paris: Seuil, 1972).
- _____, Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e - XIV^e siècle) (Genève: Slatkine Reprints, 1973).
- _____, "Recherches sur les topiques de la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles", CCM, 2 (1959), 409-27.