

Le Roman courtois : essai de définition

Paul Zumthor

Volume 4, Number 1, avril 1971

Le roman médiéval

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500167ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500167ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zumthor, P. (1971). Le Roman courtois : essai de définition. *Études littéraires*, 4(1), 75–90. <https://doi.org/10.7202/500167ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1971

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LE ROMAN COURTOIS: ESSAI DE DÉFINITION*

paul zumthor

L'accord s'est fait depuis longtemps entre médiévistes pour déceler le premier germe de la forme romanesque dans l'*Alexandre* d'Albéric de Pisançon, vers 1130. Son statut reste toutefois incertain et intermédiaire. On a supposé qu'il était destiné au chant. Le poème, dont nous ne possédons qu'un fragment, est en effet formé de laisses d'octosyllabes qui l'apparentent à la *Sainte Foy* et au *Gormont* ; mais ces laisses sont très brèves (six vers en général) et rimées. Le style repose sur une technique formulaire¹. Ces traces de la forme épique survivront à la diffusion de l'octosyllabe à rimes plates : quand celui-ci apparaît, chez Geoffroy Gaimar et dans le *Brut* de Wace, il s'y groupe çà et là en séries de quatre, six ou huit vers unis par la rime, curieuse persistance de la pratique des chanteurs de geste. Vers 1160, le même Wace commence le *Rou* en laisses de décasyllabes ; puis il le continue en octosyllabes sans coupure. Ces derniers ne triomphent et ne trouvent leur rythme propre que vers 1170.

Néanmoins, c'est par le sujet choisi qu'innove Albéric. Le lien est rompu avec la mémoire collective immanente à la communauté de l'auteur et de son public ; avec cette connaissance, fictive mais immédiate, de soi d'où provient le chant épique. On tente de créer, ou de révéler, un lien nouveau, attachant à des figures beaucoup plus lointaines dans le temps et, parfois, dans l'espace. L'auteur enseigne, à proprement parler : il dévoile le mystère d'un passé qu'en principe on avait jusqu'à lui méconnu ; il diffuse une science inconcevable

* Version abrégée d'un chapitre d'un *Essai de poésie médiévale*, en préparation.

¹ A. Roncaglia, « l'*Alexandre* d'Albéric de Pisançon et la séparation entre chanson de geste et roman » dans : *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963, pp. 37-52.

sans lui. Le lien de participation qui l'unit à son auditoire change de nature : il se situe sur le plan de besoins complémentaires, ceux du maître et de l'élève consentant et attentif.

Le texte d'Albéric commence à la manière d'un apologue : par une amplification du « type » moral *omnia vanitas*. Cette captation initiale de bienveillance disparaît des textes postérieurs. Elle fait place à l'annonce de choses inouïes, ou nouvelles, ou belles, ce qui revient au même. L'argument conserve son caractère : éloigné, inconnu . . . Les ouvrages les plus anciens unanimement considérés comme des « romans » développent des données empruntées à l'« histoire » antique : *Thèbes*, dont le style est encore imprégné de techniques épiques² ; *l'Eneas*, qui suit Virgile en rétablissant l'ordre chronologique (*ordo naturalis*) des parties ; peut-être *Apollonius de Tyr*³. L'autorité des traditions latines atteste la « réalité » du référent. Vers 1165-70, apparaît une autre fiction dont, dans l'état de notre documentation, il semble qu'il faille faire honneur à Chrétien de Troyes : le récit dit « arthurien ». Les actions dont l'enchaînement constitue la narration sont données comme survenues jadis, sous le règne du roi de Bretagne Arthur. Celui-ci, au témoignage de Wace dans le *Brut*, relève du même ordre de réalité historique externe que le Charlemagne des chansons de geste, Alexandre le Grand ou Énée. Il n'a point à intervenir, il est moins un agent dans le récit qu'une sorte d'indice d'historicité. Il tient sa cour, d'où part au début, ou bien où parvient à la fin l'agent principal des aventures narrées. Il fixe un temps et un lieu. Il prouve que *cela fut*. Les séquences apparemment les plus fantaisistes ou merveilleuses n'altèrent en rien cette vérité objective. C'est le propre du temps, de vieillir et de perdre sa vertu. Si les îles tournantes et les ponts en fil d'épée n'appartiennent plus à l'expérience quotidienne des hommes d'aujourd'hui, c'est parce que le monde, en vertu d'une décadence naturelle, n'est plus le même. Mais ce passé qui exista, tel quel, se projette dans le présent et dans l'avenir sous la forme d'un rêve ou d'un désir.

² O. Jodogne, « le Caractère des œuvres antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle » dans : *l'Humanisme médiéval*, Paris, 1964, pp. 61-65.

³ M. Delbouille, « Apollonius de Tyr et les débuts du roman français » dans : *Mélanges R. Lejeune*, Gembloux, 1969, pp. 1171-1204.

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 ainsi 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 virtuellement de tous les romans. En fait, le modèle arthurien jouit d'une vogue considérable : la plupart des romans de la fin du XII^e et du XIII^e siècle sont ainsi construits. À la fin du XIV^e encore, le *Méliador* de Froissart reprend le procédé.

Une unité globale est ainsi posée : une *Scriptura* virtuelle, comparable à celle des livres de la Bible, et dont tout roman nouveau constitue la réinterprétation. D'où les continuations, les reprises et remaniements de toutes sortes, la tradition qui s'empare des noms de personnages, Gauvain, Lancelot et tant d'autres, les réutilisant sans cesse, autour d'Arthur, dans des compositions nouvelles. Au sein de cet univers mouvant, à tout instant réorganisé en vue de produire un sens nouveau (comme il apparaît à la série des romans du Graal, pendant près de quatre-vingts ans), la Cour arthurienne est le seul facteur d'immobilité, de paix et d'assurance de justice réalisant la communauté chevaleresque. Le chevalier affronte seul les dangers de l'aventure ; la cour elle-même n'y prend pas part. Mais la victoire y ramène le vainqueur, le réintègre dans cet ordre. Ce schème provient sans doute d'une exigence profonde de la mentalité de ce temps et de la société courtoise en particulier : les valeurs de l'individu n'ont d'existence que reconnues et visiblement manifestées par la collectivité⁴. L'histoire est ainsi moralement finalisée.



Presque entièrement dépourvu des clichés propres à la langue poétique archaïque, usant avec détachement (jusqu'à la jonglerie) de ressources textuelles empruntées à la rhétorique

⁴ H. Emmel, *Das Formproblem des Artusromans*, Berne, 1951, pp. 34-35.

latine, le discours romanesque se déploie de manière constamment inattendue, joue de lui-même en vertu de règles en incessante transformation. Il se rapproche ainsi, par quelque analogie, et par certaines apparences externes, du discours pratique. Le récit romanesque (contrairement au récit épique) est engendré par un mouvement de l'imagination qui, projetant dans l'avenir quelque image traditionnelle, la confronte au présent vécu et tente de l'interpréter, de lui faire « rendre » un sens, qui sera le sien. D'où ce dynamisme syntaxique qu'y discernait Auerbach, cette progression vers un après, qui s'oppose si nettement à la parataxe épique : les relations s'organisent en profondeur, la pure contiguïté temporelle et spatiale, cette consécuitivité de surface, se détache sur un entrelacs de concessions, de conditions, de finalités profondes. Le vers est emporté dans ce mouvement. Chrétien de Troyes, recueillant l'octosyllabe de l'*Eneas*, le brise ou l'étend : la phrase sans cesse tend à hacher ou à déborder ces huit, seize ou vingt-quatre syllabes, elle enjambe librement la rime ; déjà, la prose est toute proche. La rime constitue généralement le seul effet sonore perceptible. Ce n'est qu'exceptionnellement et en vue d'un dessein particulier, étranger au projet global du texte, que surgissent des échos, des battements de syllabes, toutes espèces de figures de son : ainsi, dans *Partenopeus de Blois*, les *annominations* figurant la confusion de l'amour.

Deux traits généraux caractérisent, par opposition au discours chanté (chanson de geste, chanson de toile), le vocabulaire romanesque : la proportion plus considérable des éléments substantivaux et des désignatifs concrets. Ces deux traits, liés à la fréquence des descriptions, de personnes ou d'objets, définissent sommairement une sorte d'isotopie fondamentale du texte. Les noms, mais aussi les adjectifs et les adverbes, tendent à envahir la phrase, au détriment du verbe : sujets, objets, qualités, circonstances, s'accrochent à l'action, insistent, se font voir avant d'être entraînés par elle vers d'autres objets et d'autres circonstances ; il leur arrive de proliférer à tel point que, durant de longs moments de la durée textuelle, ils l'estompent. L'action semble s'interrompre, pour faire place à un petit tableau statique, marginal, comme une lettrine armoriée : effet surtout fréquent dans les romans les plus anciens, comme le *Tristan* de Bérout, où l'enchaînement des unités narratives, pour être moins saccadé que dans la chanson de geste, tient encore en quelque mesure de ce

modèle. Les motivations intérieures de l'acte chez son sujet, ou ses effets dans le cœur de l'objet, sont souvent rendues par une indication du geste, par une notation de couleur. Il s'agit là presque toujours d'images clichées ou emblématiques, « types » d'origines diverses, intégrés à la rhétorique du roman⁵, et parfois groupés en micro-unités de deux ou trois éléments en vertu d'une structure arithmétique dont la valeur résulte de sa répétition.

La description n'est pas le propre du roman : le grand chant courtois lui-même n'en est pas exempt. Mais l'importance qu'elle prend ici est évidemment liée au didactisme latent de cette forme de discours : description « décorative » surtout, pour employer la terminologie de G. Genette⁶, mais aussi, et de plus en plus au XIII^e siècle, « explicative », par le truchement des emblèmes. Au reste, la description relève de la tradition, comme toutes les parties de cet art. Il s'est, au cours des premiers tâtonnements, durant le second tiers du XII^e siècle, créé des types descriptifs, schèmes regroupant, autour d'un motif central, un nombre généralement limité de variables, l'ensemble pouvant remplir l'une ou l'autre de quelques fonctions bien définies. Ainsi, le pays inconnu ; ainsi, le château, signe de puissance, ou lieu de l'épreuve, ou porche du monde enchanté : divers termes nominaux, adjectivaux, et même verbaux, le projettent à la surface du texte en une constellation sémique, un enchaînement syntaxique et une ornementation rhétorique à peu près constants.

Les descriptions remplissent deux fonctions dans le récit. Elles fixent une tonalité générale, et comme la lumière dans laquelle il convient de considérer l'aventure narrée dans cette partie du texte. Elles contribuent ainsi, même sans recourir à des emblèmes de signification évidente, à produire le sens. Il est d'autant plus remarquable que la grande majorité d'entre elles soient lumineuses, renvoient à un univers de luxe et, souvent, de loisir. Les tons sombres, plus rares, sont moins accentués, et constituent comme une voix en mineur, qui se détache mal sur cette teneur éclatante. Il y a peu d'exceptions et l'on citerait des romans où le récit entier est ainsi nuancé

⁵ S. Bayrav, *Symbolisme médiéval*, Paris, 1957, pp. 58-59.

⁶ G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, pp. 56-61.

d'une sorte d'optimisme printanier ou de joie de la fête : le joli *Guillaume de Dôle*, de Jean Renart, et bien d'autres. D'où parfois, avec l'action racontée, un contraste qui entre dans la définition de ce discours.

La seconde fonction des descriptions est de particulariser, soit l'un des actants du récit, soit l'action même. En fait, elles multiplient les éléments circonstanciels : temps, lieu, manière, cause, comme le propose l'enseignement rhétorique. Les qualités mêmes qu'elles attribuent adjectivement aux agents divers suggèrent, par leur nombre, une autre circonstance, différente : le fait qu'ils sont *vus*. Le système s'oriente ainsi vers ce qui pourrait être une intention nouvelle : la figuration du réel dans sa singularité. Mais un tel mouvement, si même il s'esquisse au XII^e siècle, n'aboutira que beaucoup plus tard à un retournement des perspectives. Les circonstances restent largement prisonnières des types, et l'« effet de réel » ne se manifeste, çà et là, que par surcroît, de manière fugitive. Un célèbre passage de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes fournit une description indubitablement inspirée par le spectacle d'un atelier champenois de tissage :

... ja mes de ceanz n'istrons ;
 toz jorz dras de soie tistrons,
 ne ja n'en serons mialz vestues ;
 toz jorz serons povres et nues
 et toz jorz fain et soif avrons ;
 ja tant chevir ne nos savrons
 que mialz en aiens a mangier.
 Del pain avons a grant dongier
 au main petit et au soir mains,
 que ja de l'uevre de noz mains
 n'avra chascune por son vivre
 que quatre deniers de la livre ;
 et de ce ne poons nos pas
 asses avoir viande et dras
 car qui gaaigne la semaine
 vint solz n'est mie fors de painne ⁷.

⁷ Éditions M. Roques, C.F.M.A., n° 89, Paris, 1970, p. 161.

(« Jamais nous ne sortirons d'ici : toujours nous tisserons ces étoffes de soie, sans en être jamais mieux vêtues ; toujours nous resterons pauvres et nues, et toujours aurons faim et soif, sans jamais parvenir à avoir un peu plus à manger. À grand peine nous trouvons un peu de pain le matin, moins encore le soir, car d'une livre produite par le travail de ses mains, chacune de nous ne tirera jamais plus de quatre deniers : bien trop peu pour nous nourrir et nous vêtir, car un salaire de vingt sols par semaine n'a jamais suffi à personne ».)

Il s'agit ici (faut-il dire « en réalité » ?) du « Château de Pesme Aventure », où deux monstres démoniaques retiennent captives des jeunes filles que délivrera le héros élu : la fonction narrative de l'épisode n'a rien à voir, sur le plan textuel, avec la figuration qu'il comporte.

Sauf exception, la description romanesque est cumulative, énumérative, étalée en surface plutôt que hiérarchisée et organisée en profondeur. Mais elle n'est jamais exhaustive et, même largement développée, reste ainsi allusive. Elle procède par juxtaposition de détails, affectés de marques qualitatives, mais sans indices de volume ni de proportion. D'où, pour le lecteur moderne, une fois encore l'impression de soi-disant naïveté. La description consiste moins à rendre sensible, grâce à un montage de détails, la structure propre d'un objet, qu'à décomposer celui-ci en une série de facteurs un à un amplifiés par des digressions, elles-mêmes descriptions de détails plus petits encore. D'où un apparent émiettement, la vision myope dont on a parlé. Mais cette absence de perspective est voulue : chaque partie de l'objet possède une telle autonomie, porte à tel point sens par elle-même, qu'une mise en ordre serait superflue, sinon appauvrissante. La perspective véritable n'est pas sentie comme spatiale : elle réside dans les profondeurs insensibles, dans l'arrière-monde d'où peut surgir à tout instant l'analogie allégorique. Le dessein descriptif n'est pas, du moins n'est pas en premier lieu, d'« imiter » le réel : mais de suggérer la signifiante des choses. La salle du château signifie 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.

Aucun de nos romans, avant le XV^e siècle, ne tire de l'expérience vécue son argument. Celui-ci ne provient jamais que de la poésie même. L'image génératrice relève de la

tradition : mais elle surgit spontanément dans une double lumière : celle de l'érotisme et celle du combat. La langue romanesque, et les formes d'imagination qu'elle porte et permet, retrouvent ainsi quelque puissante idéologie originelle. Le récit se construit simultanément sur ces deux plans, épisode contre 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 parfois. Il s'offre en effet deux possibilités structurelles, selon que l'amour et la guerre, parallèlement ou en s'entrelaçant, demeurent assez clairement distincts ; ou qu'ils se confondent plus ou moins. Au reste, amour et prouesse se motivent l'un l'autre, et ni la distinction ni la confusion ne sont jamais totales. Il n'y a guère, à part quelques-uns des textes réutilisant le motif du Graal, de romans qui ne répondent à cette définition.

La narration romanesque comporte normalement trois actants : le « héros », sujet principal des actions ; son compagnon ; et les forces antagonistes, lesquelles peuvent être des chevaliers ennemis, des tabous ou des aventures merveilleuses et terribles. L'amour, ou bien se situe au niveau du héros (il est donné dès le début et constitue l'un des plans de l'action), ou bien résulte des antagonismes et du triomphe qui achève et résout l'un d'eux. Le compagnon peut manquer. En revanche, le schéma peut être double, voire triple, dans des compositions complexes, où le héros principal possède une contre-partie, analogue ou ironique. Il arrive que la multiplicité des héros, chacun poursuivant son entreprise, comporte un sens particulier, comme dans la *Quête du Graal*, où Bohort, Perceval et Galaad se distinguent selon leur degré d'adéquation morale à la fin (ici, commune) à laquelle ils tendent.

L'action principale, l'entreprise du héros, peut résulter d'une volonté qui lui est propre : il devient, selon la terminologie de Greimas, son propre destinataire, comme l'Érec ou le Perceval de Chrétien dans la première partie des romans qui leur sont consacrés ; il peut, par suite d'une asociabilité inexplicquée, quitter de lui-même son lieu initial, et s'engager, vers un ailleurs, dans un voyage qui constitue le récit⁸. Mais le plus

⁸ A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, 1970, p. 234 et pp. 249-250.

souvent, surtout dans le roman arthurien, l'entreprise trouve son cadre dans la « quête ». Celle-ci a constitué, pour des générations de romanciers, le type par excellence de la narration. Une situation initiale, généralement provoquée de façon imprévisible, crée ou révèle l'absence d'un objet ou d'une personne dont l'acquisition, au cours d'une errance qui suscitera les antagonismes, finit par être obtenue, pour le plus grand bien du héros et de la communauté à laquelle il appartient.

La quête comporte un certain nombre de conventions : ainsi, le héros refuse de s'arrêter nulle part plus d'une nuit avant d'avoir atteint son but ; il conserve l'incognito, mais répond à tout défi qu'on lui oppose ; l'antagoniste vaincu a droit à la merci, mais ira rendre compte à la cour de sa défaite. La variété du récit provient du nombre et de la nature des défis plutôt que de la manière dont il y est répondu. Il en résulte souvent quelque décousu. Les auteurs se tirent inégalement bien de cette difficulté. Celui de la *Quête du Graal* glose son récit afin de fixer le sens respectif des diverses quêtes qui s'y entrecroisent. Celui du *Lancelot en prose* crée, par un procédé d'entrelacement, un lien et une relation assez claire entre plusieurs quêtes qui, par leur thème, pourraient sembler indépendantes les unes des autres⁹. De même, la plupart des romans en prose du XIII^e siècle.

Chrétien de Troyes, dans le *Lancelot* et le *Perceval*, avait suggéré une complication possible du système, en lançant deux quêtes simultanées du même objet. Manessier, qui continua le *Perceval*, tenta d'en lancer trente-cinq ! Il se contenta de commencer le récit de la première, et tourna court. D'autres romans de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle reprennent le procédé de la quête double : Méraugis et Gervain dans *Méraugis de Portlesgues* ; Mériadoc et Gauvain dans *le Chevalier aux deux épées*. Avec les *Merveilles de Rigomer*, la technique des quêtes multiples est mise au point : l'auteur en conduit simultanément sept, relatées dans des séquences parallèles, en suivant la chronologie naturelle des actions. *Claris et Laris* combine douze quêtes, dont onze, qui se déroulent parallèlement, ne peuvent être achevées par les divers

⁹ E. Vinaver, *Form and meaning in medieval romance*, Leeds, 1966, p. 7.

quêteurs, mais le sont, au cours de la sienne, par le héros principal, Claris ¹⁰.

La notion d'« analogie thématique » que l'on a récemment proposée à propos de Chrétien de Troyes ¹¹, s'appliquerait sans doute à bien d'autres romans et le procédé qu'elle désigne semble avoir servi à unifier les épisodes successifs des quêtes : cette analogie repose sur des ressemblances, parfois minimes mais non fortuites, soit sémantiques soit morpho-sémantiques, entre plusieurs épisodes, et telles que, selon l'angle de vision, l'un de ceux-ci apparaisse comme la pré-figure de l'autre, ou le second comme la récapitulation du premier. Le texte s'identifie ainsi, typologiquement, à l'histoire. Mais le système offre d'autres possibilités encore. Le chevalier parti en quête est, par là même, généralement perdu pour les autres. On va donc partir à sa recherche : emboîtement de quêtes, dont il existe de nombreux exemples. On trouve quelques récits où le manque ne sera liquidé que dans l'avenir, dans l'après-texte. On pourrait, métaphoriquement, parler de structure eschatologique : ainsi, la quête de l'enchanteur Merlin après sa disparition, dans plusieurs romans du XIII^e siècle. Peut-être même y aurait-il des raisons de généraliser : toute quête, dans le roman, est fondamentalement eschatologique. La découverte et la conquête de l'objet recherché mènent à chef une action précédemment entreprise ; elles n'épuisent pas la destinée du « héros », les virtualités de l'agent. La fin de la quête, la fin même du roman (si elles coïncident), représentent un palier, une étape, une interruption. D'où la propension du roman à proliférer en ensembles, lesquels sont moins des cycles, comme on le dit habituellement, que des *sommes*, totalisation « historique », accumulative et récupératrice, opérée au niveau de l'anecdote productrice de sens, autant ou plus qu'à celui d'une conception unitaire de l'ensemble. Le gigantesque et magnifique *Lancelot-Graal* même (où cette conception unitaire pourtant est assez forte pour que l'on ait pu parler d'un Architecte de l'œuvre) comporte deux aboutissements successifs : l'enlèvement de Galaad dans la Jérusalem céleste après qu'il a découvert le mystère du Graal ; et celui d'Arthur, blessé à mort, après qu'il a jeté au lac son

¹⁰ D. Kelly, « Multiple quests in French verse romance », *l'Esprit créateur*, IX, 4, 1969, pp. 257-266.

¹¹ N. Lacy, « Thematic analogues in Erec », *l'Esprit créateur*, IX, 4, 1969, pp. 267-274.

épée désormais inutile. Le temps de Galaad se projette dans une éternité surnaturelle ; celui d'Arthur, dans la durée virtuellement infinie de l'incertitude. De l'un à l'autre de ces aboutissements se dessine une relation d'analogie, telle que chacun d'eux permet de déchiffrer le sens moral de l'autre. Certes, on ne peut imaginer, au-delà de l'un ni de l'autre, de nouvelles aventures. Pourtant, ce n'est là qu'une suspension, non une conclusion.

La durée n'est pas close : même si ce sur quoi elle débouche est une parousie (comme, apparemment, dans la *Quête du Graal*), celle-ci appartient à l'ordre narratif de l'imprévisible. Ordre essentiel, qui fonde la narration romanesque et dont sa structure dépend entièrement. C'est pourquoi (dès les premiers débuts de cette tradition) les romanciers ne cessèrent de puiser à toutes les sources de l'extraordinaire : thématique et même (ainsi, par le choix des noms propres) stylistique ; d'où leur goût de l'exotisme non moins que du camouflage : l'Orient, la Bretagne, la tradition des bestiaires aussi bien que le baroquisme des conteurs de la basse latinité : tout le bric-à-brac de cette espèce de culture de masse que l'on voit se répandre au XII^e siècle à partir des petites cours seigneuriales et des villes, mine d'images, de fragments figuratifs, où l'on ne cesse de puiser pour sans cesse recréer le discours. La tradition romanesque dispose ainsi d'un trésor de signes presque indéfiniment renouvelables mais dont le fonctionnement, en tant que producteur de surprise, procède de règles connues.

C'est dans ce cadre et par ce biais que se projettent dans le texte certains schèmes que les médiévistes modernes ont identifiés, à tort ou à raison, comme mythiques, en particulier, la « matière de Bretagne ». La seule question intéressante à ce propos est du reste celle des transformations que subit le mythe, forme pure, atemporelle, lorsqu'il est assumé dans une séquence narrative dont l'intention générale est différente, et la cohérence, poétique.

□ □ □

L'inconnu n'existe ainsi qu'à la surface du texte et comme dans les accidents de son relief. En profondeur, fonctionnent des règles sûres, aussi prévisibles que celles des autres formes

poétiques du même temps, presque aussi clairement authentifiées par la tradition. D'où l'illusion d'une ouverture, d'un arbitraire du dire : ambiguïté qui suscite dans la pensée de l'auditeur, jusqu'à l'obsession parfois, l'idée de temporalité. Il est notable qu'à mesure que la forme romanesque se constituait, dans le second tiers du XII^e siècle, un mot tendit à se spécialiser pour désigner l'action romanesque : *aventure*. Le sens primitif, que l'on rencontre encore dans les récits à sujets empruntés à l'Antiquité, semble avoir été banalement « coup du destin » ; d'où, parfois, comme dans le *Tristan de Béroul*, en vertu d'une sorte de métonymie, « destinée malheureuse ». Chrétien de Troyes et d'autres romanciers de sa génération confèrent au mot un sens spécifique, tel qu'il désigne, sinon une structure, du moins une règle narrative : l'aventure est une épreuve, située dans une série d'épreuves (il n'y a pas d'aventure isolée) permettant à un héros de progresser vers un état de perfection exemplaire par où sera rétabli l'ordre commun¹². Le mot semble retrouver quelque motivation étymologique : celle d'un futur d'*advenire*. L'aventure n'est concevable que par rapport à une suite d'événements projetés dans un temps mesurable, dans une historicité fictive mais analogue à celle de l'expérience vécue et à laquelle s'intégreraient peut-être sans rupture des souvenirs particuliers de celle-ci. L'aventure se déploie-vers, passe par-delà, engendre son propre volume dans les trois dimensions du temps (l'histoire), de l'espace (le voyage ou la quête) et de la conscience.

C'est de ce point de vue que l'on peut considérer l'opposition que fait Chrétien de Troyes des termes *matière*, *sens* et *conjointure*. Déjà virtuellement proposée dans le prologue d'*Érec*, où le dernier de ces mots est mis en relation avec *aventure* (« tret d'un conte d'aventure une molt bele conjointure » : v. 13-14), elle est développée dans le prologue de *Lancelot*, en termes qui ont suscité depuis quelques années divers commentaires¹³. Par *matière*, Chrétien entend l'argument de la narration, l'« histoire » comme transmise et plus

¹² P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, Debrecen, 1966, pp. 47-49.

¹³ D. Kelly, *Sens and conjointure in the Chevalier de la Charrette*, La Haye, 1966 ; J. Rychner, « le Prologue du Chevalier de la Charrette et l'interprétation du roman » dans : *Mélanges R. Lejeune*, Gembloux, 1969, pp. 1121-1135.

ou moins invariante ; le *sens* en constitue l'interprétation proposée ou possible. Ces deux premiers termes rappellent les notions scolaires de *littera* et *sententia*, lesquelles renvoient au fondement même de la lecture allégorique. *Littera* (matière) comporte un *sensus* propre, *litteralis*, obvie, résultant de la succession des unités du texte ; la *sententia* (sens) s'en dégage grâce à une opération spécifique de connaissance, de caractère moral autant qu'intellectuel¹⁴. *Conjointure* désigne l'ajustement de l'un à l'autre, l'équilibre réalisé par l'art de l'auteur, l'unité interne assurant au signe global qu'est l'œuvre sa première signification.



Ces règles générales de fonctionnement déterminent certaines constantes dans le mode d'enchaînement des propositions. Ces constantes se manifestent plutôt au niveau des agents que des actions : les causalités sont plus « psychologiques » qu'événementielles. Mieux encore : les causalités proprement dites font place le plus souvent à des indices, au sens que R. Barthes donne à ce mot¹⁵, unités à fonction intégrative, renvoyant à un concept plus ou moins diffus, qui est ici le *sens*. C'est là un caractère qui opposa fortement le roman, dès que la forme en eut été constituée, à tous les autres discours narratifs que considère la poétique médiévale : discours qui sont, au contraire, fortement « fonctionnels ».

Il s'agit moins de causes que de motivation profonde et probablement unique, inscrite dans les substructures du récit, et qui y introduit une finalité : les apparentes déterminations causales liant certains événements ne sont que des reflets superficiels, dont certains auteurs, du reste, jouent avec habileté. C'est à ce caractère, plus accusé dans le roman médiéval que dans n'importe quelle autre classe de récit, que tient sans doute la propension de celui-ci au merveilleux. Cependant, du fait que l'aventure individuelle est par définition (au niveau du récit réalisé) imprévisible, les auteurs tendent à en rapporter aux agents eux-mêmes (aux « person-

¹⁴ J. Rychner, « le Prologue du Chevalier de la Charrette », *Vox romana*, 26, 1, 1967, pp. 10-15.

¹⁵ R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, 1966, pp. 9-11.

nages ») la causalité superficielle. Ils le font au moyen de trois procédés qui, dès les années 60-80 du XII^e siècle, apparaissent comme propres au discours romanesque. Le premier n'est autre qu'une intervention d'auteur annonçant que telle disposition de tel agent va déclencher une action. Le second, créé par l'auteur de l'*Eneas*, et beaucoup développé par la suite, constitue l'un des traits les plus frappants de ce genre littéraire, spécialement du roman en vers, est le monologue (beaucoup plus rarement, le dialogue) où un agent, pèse, en général à l'aide d'arguments typiques, les motifs qui le poussent à tel ou tel acte. Le troisième, normalement combiné avec l'un des deux autres, est la figure d'allégorie. Celle-ci décrit les mouvements internes des agents, en les dépersonnalisant par là même qu'elle les interprète¹⁶. Elle rend explicite le dessein normatif latent dans le discours romanesque. Alors qu'elle semble (à nos yeux) extraire de tout contexte historique le fait désigné, elle le transfère au contraire (du point de vue médiéval) sur le plan véritable de l'Histoire, qui est un plan éthique. Elle substitue, à ce qui pourrait être un facteur individuel, un dynamisme moral, universel.

C'est ainsi que chez Chrétien de Troyes, le mieux étudié de nos anciens romanciers, on a souvent remarqué que les phases successives du récit semblent moins procéder les unes des autres qu'être produites par une force qui les soutient, les embrasse et les détermine au point que tout hasard est exclu. La nécessité provient d'une structure profonde, virtuelle, dont les reflets seuls apparaissent çà et là dans le texte. L'habileté stylistique de Chrétien lui permet, en intégrant des éléments choisis de description, de recouvrir tout le récit d'une sorte de vernis de réalité, qui dissimule ces contrastes. Dans un roman resté à l'état de brouillon, comme *Perceval*, le vernis manque souvent, d'où les équivocités propres à ce texte. Dans *Érec*, en revanche, sauf dans l'épisode final de la « Joie de la Cour », il est sans fissures. Mais la motivation profonde du récit, la règle qui distribue ses épisodes et enchaîne les propositions, c'est la triple quête d'Érec : d'abord, de la jeune Énide, qu'il épouse ; puis de ce qui compensera deux manques révélés par ce premier aboutissement : en Érec lui-même ;

¹⁶ H.R. Jauss, dans : *L'Humanisme médiéval*, Paris, 1964, p. 135.

en Érec comme membre de la communauté chevaleresque. S. Bayrav a naguère, après Bezzola, montré comment ce dynamisme engendre deux séries d'enchaînements en gradation :

<i>Objet de la quête</i>	<i>l'obstacle</i>	
	(plan allégorique)	(agents et actions)
soi-même	{ cupidité et brutalité (repris deux fois) luxure orgueil	{ lutte contre des brigands bataille contre Galoin épisode Guivret
(Interlude : rencontre de la Cour d'Arthur)		
soi-même parmi les autres : la communauté	{ cupidité et brutalité luxure orgueil (épreuve suprême)	{ les géants épisode Oringle 2 ^e épisode Guivret (la « Joie de la Cour »)

Yvain présente un modèle analogue. *Lancelot* en diffère par sa complexité, mais le fonctionnement des éléments reste le même. Le schème général qui sous-tend et cadre l'ensemble du récit, et détermine la production de ses parties successives, est ramené par J. Rychner¹⁷ à trois éléments simples, possession—destruction—récupération, relatifs à une joie qui s'identifie avec l'harmonie régnant à la Cour et, peut-être, prend une forme emblématique dans l'amour de Lancelot pour Guenièvre. Sur ce dernier point, plusieurs opinions ont été récemment exprimées, qui tendent à réduire beaucoup l'importance narrative de cet élément¹⁸. Quoi qu'il en soit, la relation établie entre Lancelot et la reine constitue un plan de signification subordonné à l'autre mais qui s'y trouve intégré par sa

¹⁷ J. Rychner, « le Sujet et la signification du Chevalier de la Charrette », *Vox romanica* 27, 1, 1968, pp. 50-76.

¹⁸ M. Lazar, « Lancelot et la mulier mediatrix », *l'Esprit créateur*, IX, 4, 1969, pp. 243-256 ; E. Condren, « The paradox of Chretien's Lancelot », *Modern Language notes*, 85, 1970, pp. 434-453.

fonction : en vertu des éléments descriptifs attachés au type de la *fine amour*, Lancelot, par son amour pour Guenièvre, est désigné comme l'écu, dont la mission est de triompher de la menace mortelle pesant sur le monde chevaleresque, en délivrant les prisonniers du royaume dont on ne revient pas. Le sort de tous est lié à la vertu d'un seul. Celui-ci s'identifie à cette mission. Rychner, dans sa belle étude, signale à juste titre à ce propos la rapidité extrême de toutes les actions de Lancelot, son souci de ne pas « gâter le temps » (v. 5759). Les aventures particulières n'ont dès lors de réalité que leur signification ; la narration nécessairement les déroule de façon successive. Mais elles représentent une vérité plus qu'elles ne jalonnent une biographie ; d'où, dans la phrase, la fragilité des déterminations temporelles et spatiales : l'histoire prend les apparences du permanent et du simultané. *Perceval*, plus difficile à juger dans son inachèvement, semble construit sur un schème semblable : le récit est constitué par deux couches de signes, renvoyant à des univers distincts quoique cohérents. Toutes les séquences de signes constituent d'autre part des unités enchâssées dans le cadre du Graal, comme le suggère, dès le Prologue, l'auteur lui-même... ce qui du reste explique peut-être pourquoi ce roman plus que d'autres de Chrétien, fut continué, refait, adapté, traduit, repensé pendant un demi-siècle : la formule fondamentale qu'il comportait était apte, en principe, à intégrer tous les récits imaginables.

Université de Paris - VIII