

PREMIERE PARTIE : ARBITRAIRE DU SIGNE ?

La notion d'arbitraire est ici plurielle. Comme toute la critique onomastique l'évoque, le nom propre est par définition arbitraire (même si certains lui préfèrent l'appellation *nécessaire immotivé*¹). Le signe est réduit dans le cas du nom propre à sa plus simple expression – il n'est pas la feuille saussurienne à deux faces, conjonction d'un signifiant et d'un signifié. Représentant, *lieu-tenant* d'un personnage ou d'un lieu, il fait signe dans le texte. Mais, la notion d'arbitraire dans l'esthétique du XIIe siècle et l'oeuvre de Chrétien est peut-être plus originale. Avec beaucoup de lucidité, les théoriciens de la versification de son siècle considèrent le nom comme le haut-lieu de la *poïesis*, peut-être même son point de départ. Les textes de Matthieu de Vendôme en France et de Geoffroi de Vinsauf en Angleterre, « représentants de la poétique humaniste et purement littéraire du XIIe siècle² » en sont les témoins. Le nom propre (*proprius*) à côté du nom commun (*substantivus* et *appellativus*) est étudié dans les rapports du signe à la chose. Il offre, chez Geoffroi de Vinsauf les premiers exemples pour définir ce qui, malgré ses flexions paradigmatiques (*Tullius* se décline en *Tullium*, *Paris* en *Paridem*), reste éloquent (*eloquentem*) et beau (*pulchrum*). Il fait partie de l'*ornata difficultas*. Il y a une esthétique du nom propre, parallèle au substantif mais aussi autonome, (le texte distingue par exemple *pronomination* pour le nom propre et *nominatio* pour le nom commun³). On réfléchit à son expansion dans la phrase (ceci est de l'ordre de l'*ornata facilitas*), expansion au sens large, par un cas oblique, un adjectif ou un verbe. Parce qu'il y a une beauté grammaticale du nom, celui-ci est dès lors tout indiqué pour devenir un lieu de l'*inventio*, le premier, avec Matthieu de Vendôme⁴. C'est une place qu'il garde d'ailleurs dans tout le mouvement humaniste.

¹ Voir à ce propos la synthèse que propose Oswald Ducrot dans son article « Arbitraire » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 170-178.

² Edgard de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Genève, Slatkine reprints, 1975, (1ère édition, Bruges, 1946), t. II, p. 14.

³ Cité par Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1982, (1ère impression, Paris, Champion, 1924), p. 285, 293,4.

⁴ Cette tradition remonte à Cicéron qui le plaçait également en tête dans les lieux de l'argumentation : « Ac personis has res adtributas putamus : nomen, naturam, uictum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes. (le nom, la nature, le genre de vie, la condition, la façon d'être,

Sunt igitur attributa personae undecim : nomen, natura, convictus, fortuna, habitus, studium, affectio, consilium, casus, facta, orationes⁵.

Comparer avec :

nomen, natura, convictus, fortuna, habitus, consilium, affectus, studium, casus, factura, oracio⁶.

L'ordre de certains *topoi* varie légèrement, mais le nom de personnage, impassible, occupe les devants de l'écriture. Mathieu s'inscrivant dans le sillage d'Ovide précise que le nom d'une personne « aliquid boni vel mali » peut engager une interprétation afin de persuader. Un beau nom, un nom instructif, voilà l'idéal horacien remis au goût du jour, tout particulièrement dans ce siècle⁷. Pourtant, Chrétien ne semble pas être le créateur de ses noms. Dans ce climat de traduction, où l'oeuvre est ré-écriture, il emprunte, il hérite. Il retient d'Horace sa *callida iunctura*⁸ qui le dédouane de la tâche de l'*inventio*, évoquant dans ses romans, tout comme ses contemporains, un texte source. Le nom, *locus rhetoricus* et signe de l'*inventio*, semble devoir se contenter de l'héritage proposé : littéraire, légendaire, français, celte, grec ou latin. Dès lors, l'arbitraire du nom pourrait caractériser cette impression que ressent le lecteur de *pré-textes* qui auraient offert à l'auteur une matière mais non une légitimité à des noms volés. Il nous faut donc déterminer si cet héritage est asservissant. Les noms seraient dans ce cas les maillons de la chaîne de l'écrivain-prisonnier. A moins que l'auteur ne fasse fructifier l'avoir des maîtres.

la sensibilité, les goûts, les intentions, la conduite, les coups du sort, les propos tenus.) *De inventione*, *op. cit.*, Livre I, XXIV,34,35.

⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁶ Jean de Garlande, *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, éd. par G. Mari, *Romanische Forschungen*, XIII, 1902, p. 939.

⁷ Horace, *Art poétique*, *Les auteurs latins*, Paris, Hachette, 1888, v. 343,4 : « Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / Lectorem delectando pariterque monendo ».

⁸ Voir la synthèse que propose Eugène Vinaver dans son chapitre « Regards sur la conjointure », *A la recherche d'une poésie médiévale*, Paris, Nizet, 1970, p. 105-128.

I/ Appropriation de l'héritage

A/ De la liste à la nomenclature

Jean Frappier, commentant les deux scènes de banquet au début d'*Erec et Enide*⁹, souligne que « cette liste prend un peu l'air d'un répertoire ou d'un index de noms personnes », « réserve dans laquelle [...] puiser¹⁰ ». Le critique propose trois sources :

*un premier vivier serait constitué du *Brut* de Wace et de *l'Historia Regum Britanniae*. Ainsi, Gauvain, Yvain fils d'Urien, le roi Lot, Keu, Bedoier et Angusel y seraient nés. Il faut toutefois reconnaître que les emprunts sont rares¹¹.

*d'autres légendes mises en relief plus tardivement par les *Mabinogion* témoignent d'une origine celtique de nombreux noms : Melwas ou Maheloas donnent Mélagent, Erec, altération de Guerec, Wéroc, Meliant de Lis du gallois *llys* signifiant « cour », Caradawc, Ewrain, le cheval de Gauvain, Guingalet signifiant « blanc et hardi », Breichbras donnant Biebras, Bran, Beli, Melwas¹²...

*un jeu onomastique confirmé par Philippe Ménard où l'énumération progresse vers le calembour¹³. Epithètes de natures proches du sobriquet et périphrases plaisantes sont convoquées dans une volonté de pittoresque. Un seul problème toutefois : « Nous ne saurions dire si Chrétien a inventé ces qualificatifs ou s'ils étaient traditionnels. Après lui, du moins, ils ne sont pas rares dans la matière arthurienne¹⁴. »

⁹ La première s'ouvre au vers 1687, la seconde au vers 1930.

¹⁰ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier, 1969, (1ère édition 1957), p. 38.

¹¹ Consulter aussi l'ouvrage de Jean Marx, *op. cit.*, p. 67.

¹² Voir à ce propos l'appendice de l'ouvrage de Roger S. Loomis, *op. cit.*, p. 478-492.

¹³ Philippe Ménard, *Le rire et le sourire au Moyen Age*, Genève, Droz, p. 575ss.

¹⁴ Jean Marx ajoute à ce propos que « toute cette jonglerie sur les noms, sur les personnes, sur les lignages, cette confusion des figures, de leurs attributs et de leurs traditions, n'est pas croyons nous, le fait uniquement des poètes français qui vont donner à l'époque arthurienne sa forme définitive ; elle leur est fournie dans la Matière de Bretagne, telle qu'ils la reçoivent des traditions celtiques en particulier par les conteurs gallois ou corniques qui puisent largement et d'une manière constante dans les légendes irlandaises. » *op. cit.*

Faut-il alors concevoir ces listes comme des rhapsodies d'éléments disparates ? Peut-on parler d'organisation ? Quelle dimension attribuer au sourire onomastique ? La première liste de noms d'*Erec* s'ouvre sur l'ambiguïté suivante : l'ineffable d'un monde qui ne peut se dire dans son exhaustivité¹⁵ et parallèlement l'envie de le maîtriser, de l'ordonner. Un ordre, de préséance sans doute, s'instaure, mais bien vite s'évanouit à partir du dixième :

Les autres vos dirai sanz nombre,

Por ce que li nombrens m'encombe. (v. 1699-1700).

Nomination et dénombrement semblaient aller de pair. Cette alliance entre nom et nombre est d'ailleurs attestée quelques décennies plus tard où le substantif *nomee* a pour sens « dénombrement » de l'avoir du seigneur dans le domaine féodal. Est-ce à dire que cette liste ne parvient pas à devenir une nomenclature ? Il faut observer certaines tentatives pour créer de la cohérence entre les personnages, cohérence phonique ou sémantique le plus souvent. En marge de la verticalité des ordinaux, *li quinz*, *li sistes*, *li simes*..., s'instaure une autre disposition, transversale¹⁶. Ainsi, grâce à la rime, Erec et Lancelot forment un couple disposé autour du morphème « lac », tantôt nom propre, tantôt nom commun, lieu originel du héros. Comme le souligne Roger Loomis, ce morphème avait déjà, en gallois, un double emploi ; le mettre à la rime, c'est créer un distique linguistique organisé autour de l'homonymie, conscient ou non d'un héritage. Du lac, jaillissent deux noms et deux romans éponymes.

Cette création de distiques déborde du simple cadre que lui offre la rime pour créer véritablement une texture. Ainsi, les périphrases nominales construites sur l'antithèse, qui, selon Philippe Ménard, ont pour vocation le rire ou le sous-rire, se font écho, s'opposent entre elles :

Et li quinz fu li **Beax Coharz** ;

Li sistes fu li **Laiz Hardiz**, (v1692,3)¹⁷

¹⁵ « Des chevaliers i avoit tant/ [...] Que je n'en sai nommer le disme,/ Le trezieme ne le quinzisme. » (v. 1678,81,2).

¹⁶ De nombreux styliciens ont noté la technique de la brisure du couplet chez Chrétien, mais il s'agit ici d'autre chose.

¹⁷ Si le personnage du beau couard n'est pas repris dans l'oeuvre de Chrétien, il nous faut noter toutefois ces deux vers d'*Erec* : « Et je le blanc !, ce dit li quarz ;/ Et li quinz ne fu pas coharz » (v. 2947,8). Il s'agit de cinq brigands qui se partagent prospectivement le butin que constituent le chevalier et sa monture. La simple rime qui associe « quarz » et « coharz » est dépassée au profit d'une

Les deux vers ne riment pas ensemble. Mais, une lecture verticale s'instaure, puisque le second fonctionne par antonymie. Il s'agit donc bien d'une écriture contrapuntique qui tisse au-delà des vers traditionnellement réunis, une nouvelle cohérence, parfois un prolongement sonore. C'est ainsi que la rime *quarz/Coharz* se prolonge, comme en résonance avec le vers suivant dans **Hardiz**.

Puis, le doublet *Melïanz/ Mauduiz* semble opposer deux héros, l'un orienté vers le bien, *li meïllor*, l'autre, grâce au préfixe péjoratif, vers le malheur, la défaveur. Mais *mal* se combine avec *duiz*. Le héros est mal apprivoisé et pourtant, *sage*, savant, comme le souligne son qualificatif. *Sauvages*, au vers suivant prolonge donc le *malduiz* tandis qu'il s'oppose à la rime, une nouvelle fois par antithèse au *sage* précédent.

Alors que les personnages s'inscrivent dans ce premier mouvement dans un ordre de préséance, ce qui justifierait une simple juxtaposition, une liste, l'auteur brode avec leurs noms pour y faire entendre ou comprendre une cohérence. Se crée ainsi une *concaténation de noms*, phonique ou sémantique. Quand l'ordre disparaît, cette technique d'enchaînement en sourdine, en contrepoint demeure ; persiste une cohérence.

Cohérence homonymique. Les Yvain se multiplient comme si s'instaurait une famille onomastique ; l'auteur rassemble le même et en fait l'unité de quatre vers. Cohérence sémantique à nouveau qui se centralise en plusieurs endroits autour de la *uirtus* guerrière. Brun de Piciez (le héros funeste assombri par ses fautes) a pour frère Gru l'Iriez (Grec colérique). Comme mimant sa propre construction, le vers fait s'asseoir après Li Fèvres d'Armes, ce nom-titre qui engendre sa glose : il est le forgeron, Héphaïstos, qui se nourrit du combat, « Qui mieuz amoit guerre que pes ». De la même manière, quelques vers plus loin s'organise un nouveau noyau sémique entraînant dans sa gravitation, Guerreés, Torz, li filz le roi Arés et Taulas. Après l'ouvrier forgeron, c'est peut-être l'instrument du tourneur, ou l'objet tordu qui naît,

reprise de l'écriture de la nomenclature. En un sens, les personnages revivent à travers cette dissémination textuelle.

(*tor, tors*)¹⁸, fils du dieu de la guerre, Arès qui rime habilement avec **Guerreés**. Mais dans cette mythologie du combat qu'incarnent les noms des chevaliers, surgit un dernier nom : Taulas, sans doute issu du verbe *tolir*, (enlever, supprimer) et du *tolage* (enlèvement, violence) ce qui justifierait la glose au vers suivant « qui onques d'armes ne fu las ».

Dans son incessante recherche des sources, Roger Loomis doit parfois se contenter d'« origin unknown ». Que ces noms aient une origine celte ou galloise, même si elle nous échappe, est fort probable. Mais il ne faudrait pas négliger la reconstruction qu'opère Chrétien dans une disposition qui crée le sens. Un sens parfois ambigu. L'organisation nucléaire, comme *en grappe* des noms et des êtres, l'utilisation de l'antithèse, de l'homonymie ou de l'isotopie de la guerre discrètement camouflée au sein même du nom, montrent la plupart de ces héros, les meilleurs chevaliers au monde, dans un clair obscur. Être *brun de piciez*, c'est montrer au lecteur l'envers d'un héroïsme, d'une énergie chevaleresque, parfois plus avide de guerre pour elle-même, d'une envie de broyer, de tordre, parce qu'on est un forgeron, parce que c'est son métier, que d'une énergie orientée vers la noblesse d'une cause qu'instaure le monde courtois. Ce monde breton dont Chrétien hérite reste donc à domestiquer. Chrétien ne crée pas de toute pièce les ambivalences d'une telle société. Elles sont en germe dans cette liste inaugurale. L'incertitude du lignage que symbolise la prolifération du prénom Yvain qui engendre, dans la profération de son signifiant, presque par paronomase, *li avoutre*, reste à être déployée, mise en récit. Ecllosion. En cela, la liste est un couvain de noms et de récits.

Mais en plus d'une disposition signifiante que nous espérons avoir fait apparaître, dégageant à l'intérieur même des noms des morphèmes, créant ainsi une nomenclature, cette liste est un hommage au signifiant. Certains critiques ont dit que Chrétien avait créé ces noms, qu'ils étaient proches de l'onomatopée, ainsi Bleobleheris¹⁹ ou d'autres, au signifiant déroutant. Beaucoup sont hérités, comme certains l'ont montré, comme d'autres l'ont imaginé. Mais cette étrangeté du nom qui

¹⁸ *Tor* est aussi en ancien français le taureau. Or cet animal est associé dans l'oeuvre de Chrétien à la démesure du chevalier. Dans la *Charrette*, l'homme qui fait office de gardien du Pont de l'Epée est « Plus orgueilleus que n'est uns tors,/ Que c'est molt orgueilleuse beste ». (v. 2568,9). Dans tous les cas, donc, un même sème, celui de l'ardeur guerrière.

nous apparaît dans notre lecture en différé, devait être aussi présente à l'époque de Chrétien. Un moyen de la domestiquer, tout du moins de la faire apparaître, était de rassembler les noms autour de leur signifiant. La petite chaîne, Galez li Chaus, Grains, Gorneveins et Guerrés nous semble en être un bon exemple. Il s'agirait de maîtriser l'étrangeté d'une onomastique par une nomenclature poétique, sensible à l'allitération et à l'assonance. A l'image de Mallarmé, cette liste est le témoin d'un anglais, ou plutôt d'un gallois ou d'un celtique – fournissant une matière mais aussi un matériau phonique déroutants - vus de l'autre rive. Et c'est un double mouvement qu'il faut intégrer : la fascination d'un signifiant et la volonté de le maîtriser, d'en faire jaillir un sens roman. Les sèmes que l'on peut dégager ne proviennent pas tant d'une traduction que d'une appropriation grâce à une morphologie du nom, désormais romane, si possible, apte à faire jaillir du sens en roman et par le roman²⁰.

Le nom *Bedoier* pourrait en être le symbole :

Cil ne doit mie estre obliez,
Ne Bedoiers li conestables,
Qui mout sot d'eschas et de tables, (v. 1730-2).

Ce nom est un des rares dont l'origine nous soit connue. Il nous vient du *Brut* de Wace, les occurrences sont très nombreuses dans ce roman-chronique. Bedoier y est effectivement échanson. Mais, dans ces trois vers, nom et titre se trouvent pour ainsi dire dépecés, disloqués afin de fournir une glose, de créer un portrait. Pour quelle raison le personnage est-il brusquement habile au échecs et au trictrac ? Grâce au vers introductif, est mis en valeur le morphème *doit* qui se retrouve exactement au même endroit (troisième syllabe) dans le vers suivant, au sein du nom. L'auteur nous indique que c'est cette syllabe qu'il faut isoler. Elle fait sens en ancien français. C'est le doigt ou bien encore, la largeur du doigt ; le substantif désigne alors une mesure de longueur. Le personnage se caractérise donc par son doigt. C'est un héros tactile, digital, dès lors habile, dans des jeux où il faut manier des pièces du bout du doigt.

¹⁹ Roger Loomis le rapproche pour sa part du fameux conteur Bleheris.

²⁰ Jean Marx écrit : « Il semble qu'il y ait là comme une fantasmagorie où s'évoquent les contes qui circulent et peut-être aussi comme M. Jean Frappier y avait songé comme un programme idéal que le poète déroule devant nous, comme une suggestion dont il sait qu'il ne pourra pas réaliser tous les personnages. » « Wace et la Matière de Bretagne », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, « Publications romanes et françaises », t. II, p. 774.

Mais plus habilement encore, cette définition du personnage, cette glose, semble naître de la fonction que lui attribuait Wace. Le substantif *conestables* semble être disloqué pour fournir trois unités syllabiques à amplifier. De lui naissent *connaître*, ou son synonyme *molt sot, eschas* et *tables*. Quand le nom est le même, le jeu virtuose permet de se le réapproprier, de faire naître un nouveau portrait.

Ainsi, plus qu'un répertoire, ces deux banquets sur le modèle épique des défilés de princes et des listes d'invités, cette sorte de gotha mondain, sont en quelque sorte les couvains de Chrétien. Il enchâsse des noms, des légendes qui leur sont rattachées, des jeux de mots déjà en cours à l'époque, ou qu'il crée lui-même, et les dispose de manière à montrer une désinvolture à l'égard de cet héritage. Insérer une matière dans une conjointure n'est peut-être pas tant une création qu'une recreation où l'imaginaire médiéval devient virtuose pour orienter le nom dans le sens du récit ou inversement.

B/ Rhétorique de l'appropriation

Au Moyen Age, la beauté formelle qu'engendre le nom ainsi que le sens créé passent par ce que les rhétoriciens appellent l'*annominatio*²¹. En fait, ce terme générique appelle les notions de glose, de traduction, de paronomase et de tmèse. Voici une typologie des moyens utilisés par Chrétien pour créer ou recréer les noms :

1/ morphologie

*il faut noter avant tout le choix d'une morphologie propice au jeu et à l'extraction de morphèmes. Ainsi, Perceval serait la forme romane privilégiée au détriment du Peredur originel.

²¹ En voici la définition : « Remotivation du nom propre par étymologie, ou métanalyse ou traduction. En d'autres termes, un nom propre est utilisé avec le sens soit du nom commun soit des segments qui l'ont formé ou que l'on peut y déterminer, même par une simple homophonie, voire dans une traduction ». Bernard Dupriez, *Gradus Les procédés littéraires*, UGE, Paris, 10/18, 1984, p. 48.

*S'il faut créer le nom de toute pièce, on peut le faire par composition. Le mot-valise en est l'exemple le plus courant. Ainsi, les noms de Soredamor ou de Blancheflor²².

*Enfin, et parallèlement, le nom peut être créé par simple dérivation autonymique. Un nom commun devient nom propre. Guivret, Engrès, Alier, Trébuchet, tous viennent directement de la langue. Parfois, un suffixe confère à cette création feinte une apparente littéarité.

C'est finalement le mouvement inverse que reproduit l'appropriation du nom. Au sein d'un ensemble déjà constitué, elle révèle des morphèmes par dislocation du nom ou par contamination. Dans un mouvement autonymique inverse, le nom propre redevient nom commun. La lecture est le reflux d'une écriture.

2/ syntaxe²³

*la suppression du nom, degré zéro de l'invention, permet, grâce au vide, de faire jaillir du sens. Le personnage ne sait pas ou ne veut pas dire son nom tel Lancelot.

*la concurrence des noms : dans les romans abondent les périphrases et les surnoms. Le choix entre le nom et ces deux autres outils référentiels permet de faire sens. Le cas le plus connu est celui d'Yvain.

*la succession des noms. Depuis les récits mythiques, les personnages peuvent changer de nom. C'est ce que Barthes appelle la « saga étymologique²⁴ ». Ou bien, la mutation du nom peut avoir « valeur de renaissance spirituelle (de baptême) ». Ainsi Perceval.

3/ Périphérie

*la dissémination-rassemblement : un nom que l'auteur veut resémantiser est donc segmenté. Le texte dissémine ses syllabes comme pour préparer l'apparition du

²² Il faut reconnaître que les noms féminins ne sont pas de la plus grande originalité à cette époque. Les sèmes de la lumière (notée par la couleur ou l'intensité du rayon) et de la pureté traversent généralement ces noms propres.

²³ Voir à ce propos l'ouvrage de Reto Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, Champion, 1998, (Paris, La Jeune Parque, 1947), p. 33-46.

²⁴ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 320.

nom, plus loin, dans le rassemblement de ses différents éléments constitutifs. L'exemple de Perceval en est un témoin remarquable : il est appelé dans la première partie du roman « li **vallet** gallois » pour devenir « Perce**val** le gallois ». L'apparition du nom véritable témoigne ici d'une perte de la « niceté » qui le caractérisait à travers le sème du « val ». Par ailleurs, ce sème était déjà présent dans la scène de l'enfance puisqu'il indique aux chevaliers la direction du « destroit de **Valdone** » ou de « **Vaucoigne** », val de la dame ou val de la cognée²⁵. Quoi qu'il en soit, un val. Puis combattant contre Clamadieu, le narrateur nous dit :

Cui perce piz et cui mamele [...]
Tant que la grant bataille voient
Qui tot lo val orent monté. (v. 2390,97,8).

Rencontrant le Roi Pêcheur, ce dernier lui conseille :

Montez vos an par cele frete
Qui est en cele reoche fete,
Et quant vos la amont venroiz,
Devant vos un val verroiz
Une maison ou je estois,
Près de riviere et de bois. (v. 2967-72).

Après la nuit au château, il découvre son nom. Et c'est Perceval. Le nom intervient ici comme point d'aboutissement d'une construction progressive de morphèmes disséminés jusqu'alors dans le texte, puis réunis pour former le nom. Situés à des endroits stratégiques, ces morceaux de nom, et donc ces parcelles de sens, viennent scander les étapes de la construction de l'identité du héros, sa sortie de l'espace maternel, sa consécration comme valeureux chevalier avant de devenir le témoin d'une scène plus spirituelle qui organise l'ascension d'un nouveau chevalier.

*la contamination ou analogie. L'auteur intègre dans le même passage, souvent après le nom, d'autres mots présentant une proximité phonique. Cette proximité des phonèmes entraîne une proximité du sens, un enrichissement mutuel²⁶. Cette analogie peut ainsi unifier un groupe sur le même paradigme, créant une

²⁵ *Conte*, v. 292.

²⁶ Cette proximité tente même de nous fournir l'histoire de la composition du nom. Par exemple, le nom *Brocheliande* dans *Yvain* est suivi de ces deux vers : « De la forest en une **lande**/ Entrai et vi une

famille, au-delà d'une sémantique traditionnelle. Dans le *Conte du Graal* par exemple, Gauvain se bat à Escavalon ayant pour « escu » un « eschaquier », verse les « eschas a terre » et s'est ceint d'« Escalibor », épée d'Arthur. Parmi les adversaires, des « eschevins » à foison (v. 5817-34)²⁷. De la même manière, il est intéressant de noter que quand Keu parle dans *Yvain*, ou lorsqu'il fait l'objet d'une description, la conjonction ou le relatif *que* prolifèrent brusquement²⁸. C'est comme si la dissémination créait une parlure. S'est instaurée une *mimesis* du nom et de la langue. Faire parler Keu ou parler de lui dans une syntaxe et des sonorités qui miment la maîtrise maléfique du verbe, caractéristique du personnage²⁹, voilà ce que permet la dissémination du nom.

*la glose en amont ou en aval du nom, déplie ce nom. Se fondant sur une proximité phonique elle légitime une heuristique. Elle peut être toute fantaisiste ou bien savante, étymologique.

Un cas particulier nous semble être la *glose-action*. A la croisée des chemins que sont la couleur morphologique du nom et son enchâssement dans une syntaxe, un contexte porteur de sens, se joue le tournoi d'Oxford du *Cligès*. A quatre chevaliers, quatre armures différentes, successivement noire, verte, vermeille (ou rouge) et blanche. P.G. Sansonetti commentant ce passage qualifiait ces quatre opposants

breteche » (v. 190,1). Les syllabes du nom disséminées semblent nous dire à rebours que le toponyme est, en fait, un nom-valise.

²⁷ Charles Méla a bien remarqué, dans *La Reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984, une syllabe privilégiée « Esch- » que l'on retrouverait également dans « le Pescheor qui *aeschoit* son hameçon et l'*eschace* de l'*Eschacier* » (p. 92). Comme il le souligne, « les mots ici s'appellent réciproquement, s'aiment les uns les autres » (p. 86).

²⁸ Par exemple dans son intervention aux v. 124ss, en l'espace de quelques vers, son nom (parfois graphié *Queus*) s'associe à une conjonction, un pronom relatif ainsi qu'au verbe « **quemander** ». De la même manière, lorsque Yvain se bat avec Keu, v. 2230ss, la narration dissémine son nom. Yvain sait contre qui il combat. Son adversaire l'ignore. La narration se faisait l'écho de ce décalage.

²⁹ On s'est étonné que Keu ait un fils dans l'oeuvre de Chrétien. Selon *Erec*, il se nomme Gronosis. Le texte lui adjoint ces mots : « qui mout sot de mal » (v. 1736). Or il existe en ancien français quelques verbes et leur composés hérités du latin *grunnire/grundire* qui signifient grommeler, grogner, murmurer. Tel père, tel fils nous dit peut-être l'onomastique. Ce jeu nous semble porter plus de sens que l'interprétation de Calogrenant/ Kai lo Grenant. Si ce nom est bien un nom valise, Chrétien semble aller à l'encontre de ce qu'il semble révéler. Calogrenant est aux côtés de Keu mais il semble être un double inversé. C'est « unz chevaliers mout avenans » (v. 58). Il s'agirait dans cette perspective d'un nom fonctionnant en oxymore avec l'essence du personnage. Le grognon n'est pas là où on le croit.

d'*images reflètes*³⁰. Pourtant, si l'ordre des couleurs semble effectivement ordonné en une disposition symbolique, du noir vers le blanc, dans l'affinage du héros – Cligès n'expose-t-il pas à l'avance ses armes du lendemain ? – la narration fait apparaître le champion, lors des trois premiers jours, avant de mentionner une nouvelle fois l'armure revêtue par le héros. Le récit s'organise ainsi : le héros questionne au sujet du champion du jour puis le narrateur décrit son armure³¹. Le nom est associé à l'armure qui va le combattre. Le vecteur de la symbolique est ici le nom. La syllabe « mor » dans « Segremor » annonce le cheval **Morel** et « l'armeüre » couleur de « **meüre** ». Mais, le nom n'est pas un simple écho à l'armure. L'armure et le combat qui se déroule sont explication de ce nom. C'est ainsi que le récit insiste par deux fois sur le nom de Perceval qui engendre l'envie de combat. Et la joute de se terminer ainsi :

A feru Cligés Perceval

Si qu'il l'abat jus del cheval. (v.4783,4).

Le nom du héros est associé au cheval. Mais, plus qu'une simple rime, le vers est glose, accomplissement du nom. Perceval a bel et bien perdu son cheval. Peut-être faut-il considérer dans cette perspective l'hésitation du passage entre deux graphies du nom du héros, Perceval/ Percheval³². Le dernier combat réunit deux cavaliers blancs ainsi que le souligne le récit qui évoque « les haubers blans et desmailliez » (v. 4883). Le chevalier solaire qu'est Gauvain selon la tradition que renforce *Yvain* s'affronte à un double, un autre soleil³³. Cligès choisit donc bien ses adversaires en fonction des armes du jour. Mais loin de n'être que de simple reflètes, ils permettent la mise en oeuvre du récit grâce au nom. Le nom agit sur le récit tout comme le récit se conforte dans le nom. Le tournoi d'Oxford est donc à la fois glose du nom grâce à

³⁰ Jacques Ribard, « Le symbolisme des quatre éléments dans le tournoi d'Osenefort du Cligès de Chrétien », *Les quatre éléments dans la culture médiévale*, dir. D. Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1983, (G.A.G., 386), p. 163-169 repris dans *Du mythique au mystique*, Paris, Champion.

³¹ *Cligès*, v. 4595-4601 : « Qui est il donc ? Si nel veez ?/ C'est Segremor li Desreez./ C'est il ? Voire, sanz nul doute./ Cligés qui ce ot et escoute/ Sist sor Morel, s'ot armeüre/ Plus noire que meüre,/ Noire fu s'armeüre. Puis, Perceval, v. 4764-71 : Part .I. vassaus de grant renon,/ Percevals le Galois ot non./ Dès que Cligès le vit mover/ Et de son nom oï le ver,/ Que Percheval l'oï nommer,/ Molt desierre a lui asembler. S'est del renc issuz demanois/ Sor un destrier sor espanois/ Et s'armeüre fu vermeille. »

³² *Ibid.* v. 4767 et 87. Il est évident que l'intégrité d'un nom et encore moins sa graphie sont respectées au Moyen Age. Peut-être la forme [ch] est elle une marque de picardisme. Il n'empêche que dans ce cas précis...

l'analogie créée par d'autres noms mais aussi disposition du nom dans une trame signifiante. Cet épisode est peut-être la mise en oeuvre de ce que l'on pourrait appeler une *glose-action*. Outil de la narration, le nom, tel Perceval, permet l'accentuation d'un motif épique, il confère au récit et à la symbolique une légitimité. C'est parce que le texte croit en une vérité du nom qu'il tente de le faire plier dans le sens voulu.

Comme on l'a souvent écrit³⁴ l'étymologie est dans tout le Moyen Age une forme de pensée, un mode de connaissance de la chose elle-même, et non pas simplement un jeu. Procédant par « attraction homonymique³⁵ » elle est une « dynamisation du signifiant³⁶ » qui incite à une palinodie, une remotivation qui est rémotivation, retour aux origines. Mais, cette démarche étymologique n'est nécessaire que parce que l'on est aussi conscient d'une avancée de la langue, d'une perte de la langue originelle. L'étymologie est le fantasme d'un « avant Babel » comme l'a fort bien souligné Georges Steiner³⁷. L'herméneutique étymologique qui fait de la glose du signifiant une gnose implique donc, le plus souvent, la conscience d'une traduction. L'étymologie, même si elle est fautive, réfère à une *pré-langue*, l'hébreu, le grec, le latin classique lorsque l'on sent que celui-ci vous échappe, de la bouche et de la mémoire. Isidore, dans ses *Etymologies*, évoque trois séries de noms latins à expliquer : une étymologie intra-linguistique, le latin s'explique par lui-même, *homo* vient de *humus* par exemple, une étymologie-traduction, et une étymologie archéologique, pour « les noms de lieux, de peuples, de villes, de fleuves, de personnes qui nécessitent souvent une connaissance scientifique de la géographie,

³³ *Ibid.* v. 6944-9 : « Tot autresi com li solauz/ Estaint les esteiles menues/ Que la clartez n'en pert as nues/ La o li rai del soleil naissent/ Ausi estaignent et abaissent/ Nos proesses devant les voz. »

³⁴ A propos de l'étymologie, consulter l'article de Robert Guiette, « L'invention étymologique dans les lettres française au Moyen Age », *Cahiers de l'AIEF*, n°11, mai 1959, repris dans *Forme et senefiance*, Genève, Droz, 1978, p. 110-121, Roger Dragonetti, « Propos sur l'étymologie », *Fabrica* N°1, Naples, 1983, p. 69-107, repris dans le recueil, *La Musique et les Lettres*, Genève, Droz, 1986, p. 59-97, Pierre Guiraud, « Etymologie et ethymologia », *Poétique*, 11, Paris, Seuil, 1972, p. 405-413, Etienne Gilson, *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932, p. 128,9 et 164-169, Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 144, Howard Bloch, *Etymologie et généalogie*, Paris, Seuil, 1989, (1983 pour l'original), particulièrement le ch. 1, « La grammaire du haut Moyen Age », p. 42-89. Voir aussi les pages plus anciennes qu'Ernst Curtius lui a consacré dans son ouvrage, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 600ss.

³⁵ Albert Dauzat, *La Langue Française*, Paris, 1926, cité par Robert Guiette, art. cit., p. 112.

³⁶ Pierre Guiraud, art. cit., p. 409.

³⁷ *Après Babel*, Oxford, Oxford University Press, (1975, 1992), 1998, (traduction, Paris, Albin Michel, 1998).

de la mythologie etc.³⁸ » Mais cette claire typologie peut se combiner ainsi que l'étude de Jérôme en témoigne. Les noms bibliques appellent une compréhension de la langue maternelle du texte. L'étymologie est donc une traduction (juste ou non) palinodique. C'est ce que remarque quelques siècles plus tard Hraban Maur à propos de la piscine de Siloé³⁹. Le sens caché de la chose (allégorique ou symbolique) n'est possible que dans le décryptage du sens premier (linguistique).

Mais l'étymologie est aussi un *medium* rhétorique dans la production du texte. Edmond Faral rappelle que de Cicéron à Jean de Garlande, l'étymologie est un lieu de l'*inventio*⁴⁰ et plus précisément de l'*amplificatio*. Allonger ou raccourcir le discours par une parole même et pourtant autre, tel est le but de l'étymologie. Retenons des *Arts poétiques* la *fonction emphatique* de l'étymologie.

Chrétien a recours à la glose étymologique. Notons toutefois que contrairement à la tradition⁴¹, les noms dépliés, Soredamor, Lunette, Blancheflor, Logres ou Pentecoste ne sont pas empruntés à une autre langue. L'étymologie ne traduit pas mais déploie le nom dans le même système de langue, l'ancien français. Les prédécesseurs du romancier, parce qu'ils faisaient oeuvre de *translateur*, semblaient pris par la magie de l'étrangeté de noms qu'ils inscrivaient dans leur texte en roman. Ainsi, Benoît de Sainte-Maure évoque-t-il l'île de Colcos, précisant « Einsi l'oï l'auctor nomer⁴² », l'atypie du signifiant étant comme une marque d'affabulation ; mais, en écho au héros qui désire

D'aler en estrange regné

Et de veer les régions

Dont il oeit nomer les nons (v. 868-70)

le texte se complaît dans cette étrangeté onomastique, instaurant une tension pleine de désir entre la profération d'un signifiant, le réseau d'images qu'il convoque et la réalisation de l'aventure. Mais, dès que possible, l'auteur à la manière de sa source, sombre dans l'étymologie à propos du nom de l'embarcation :

³⁸ Edgard de Bruyne, *op. cit.*, t. I, p. 76.

³⁹ *Ibid.*, p. 346.

⁴⁰ Edmond Faral, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹ Dans laquelle s'inscrivent les noms de Fenice et Thessala renvoyant à un ailleurs culturel et linguistique, dans la mouvance d'Isidore.

Argo ot non del non Argus :
Argus l'aveit faite e ovree,
Por Argus fu Argo nomee. (v. 962-4).

Grâce à la syntaxe en chiasme, le nom, après s'être enflé d'une glose, et donc d'une justification autour d'un autre nom, nom d'auteur, d'artisan, se referme, sur lui-même, mais comme recréé, ou peut-être réentendu, relu, emprisonnant désormais un *signifiant lumineux*, éclairé.

Les noms que Chrétien glose procèdent tous de l'antonomase. Ils sont nés d'un nom commun, d'un nom roman. Dès lors, la glose n'est pas traduction, le nom et son explication sont issus de la même langue. La compréhension du nom n'est pas toujours obscurcie par une composition morphologique virtuose⁴³ : Lunette associe un radical et son suffixe, Soredamor associe trois morphèmes. Peut-être dans ce fantasme de correspondance du mot et de la chose, pourrait-on dire que grâce à l'antonomase semble être créée une *motivation directe* selon Gérard Genette, mimétique et non indirecte, c'est à dire étymologique⁴⁴ comme par exemple le doublet Argus-Argos. A quoi donc sert la glose ? Parce qu'elle est une technique emphatique de l'*inventio*, parce qu'elle est aussi retour aux origines, l'étymologie chez Chrétien met le doigt sur le geste créateur. Dans la tradition cratylienne, l'adéquation du nom à la chose dépend de l'onomatourge. La question de Socrate est quelque chose comme : « les noms sont-ils bien choisis ? » ou bien « qu'est-ce qu'un nom bien choisi ? », afin de parler de motivation du signe⁴⁵. De la même manière, lorsque Soredamor dit, presque naïvement,

Por neent n'ai je pas ce non
Qui Soredamors sui clamee (v. 958,9).

cette objectivation de soi, marqué par le démonstratif et la voix passive posent le nom comme objet, objet d'intérêt mais aussi d'évaluation. L'héroïne se fait lectrice de son propre nom et la glose qui en naît vient magnifier le créateur de l'étiquette juste, du vêtement adéquat. Dans cette perspective, cette création qui aime se

⁴² *Le roman de Troie*, Paris, Poche, 1998, v. 766, (toutes les autres citations sont extraites de la même édition). Pour le texte complet, voir éd. Constans, 5 vol. SATF.

⁴³ Qui justifierait, selon Isidore le recours à l'étymologie.

⁴⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

renvoyer sa propre image ne peut fonctionner comme traduction, ce qui dédouanerait l'auteur du mérite de l'*inventio*. La langue romane se renvoie elle aussi sa propre image et, autotéleute, acquiert son autonomie.

Ce que nous révèle l'usage que fait Chrétien de la glose peut, ce nous semble, être élargi à l'ensemble de la poétique de l'auteur. La démarche, admirable par son érudition de Roger Loomis qui fait de la plupart des noms une traduction, une transposition en roman de mots celtes ou gallois et qui nous invite à « hear not only the plain melody of Chrétien's narrative but also the haunting undertones contributed by generations of older story-tellers, recalling faintly the fantasies of Celtic paganism⁴⁶ » quoique nécessaire, semble pourtant trahir l'esprit de l'oeuvre. Comme l'aurait dit Isidore, cette critique fonctionne par *catascève* ou *anascève*, trouvant ou non une existence à un être poétique. Mais l'existence d'un personnage et plus particulièrement la légitimité d'un nom semblent vouloir échapper à une critique des sources, à une re-traduction, palinodique. Les noms de l'oeuvre, pour la plupart, coupent les amarres avec d'autres langues, d'autres cultures pour se revendiquer libres d'une recreation à l'intérieur du texte. Quand ils ne le font pas...

C/ Des lettres dans le texte

Pour dire son nom – particulièrement au XIIIe siècle où l'auteur se construit et édifie son oeuvre sur les épaules de ses prédécesseurs – il faut d'abord dire le nom des autres, revendiquer un lignage pour être, tantôt l'héritier légitime, tantôt le fils indigne, le paria. Mais toujours s'affirme la même obligation, presque morale, loi de l'écriture en fait, de se *hisser* sur d'autres noms pour construire le destin de sa propre écriture :

Héritage à accepter ou refuser, Texte à dégager des mailles de l'intertexte ; la mise en place du nom de l'autre va de l'érection à la déjection, et de la déjection à la projection⁴⁷.

Se dégager des mailles de l'intertexte. « Redire pour cerner, clore dans un autre discours, plus puissant donc. Parler pour oblitérer⁴⁸. » Néanmoins, selon Michael

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 469.

⁴⁷ Jean-Claude Mathieu, « Le poète renaît char », *Corps écrit*, 8, Paris, PUF, décembre 1983, p. 138.

⁴⁸ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, avril 1976, p. 257-281.

Riffaterre, il faut distinguer intertexte et intertextualité. L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut entendre en résonance dans une oeuvre. L'écho est infini. C'est en quelque sorte la culture d'une oeuvre, et peut-être plus encore de son lecteur. L'intertextualité, pour sa part est la « perception dans le texte de la trace de l'intertexte »⁴⁹. Si, pour l'auteur, cette intertextualité est par définition un écart à la norme, une dissonance entendue par le lecteur, une *agrammaticalité*, il existe une intertextualité avouée, arborée même, qui se revendique par le nom.

Parce que la trace intertextuelle arborée est re-présentation, miroir d'une oeuvre d'art qu'elle repense pour élaborer sa propre réflexion, le mimétisme la tente. La trace doit elle-même être oeuvre d'art, bien sûr en condensé. La réminiscence d'un roman ne peut être roman. Mais elle peut en extraire une miniature, parfois une lettrine. Dans la succession de signes verbaux, la trace qui s'enchâsse dans une profonde cohérence, permet l'apport de signes d'autres natures. Dessin tissé sur soi(e) ou ciselé dans l'or fin, elle permet à l'oeuvre d'acquérir une dimension triple, de créer une profondeur dans l'espace du texte, ou une hauteur, de redéfinir un nouveau rapport au temps : aux mots qui se déroulent, linéaires, la mise en abyme, blason synthétique, offre une pérennité, une cohérence.

On l'a souvent remarqué, quatre matières viennent enrichir la matière de Bretagne : l'histoire de Tristan et Iseut, la chanson de geste, la matière antique et l'érudition du clerc, biblique ou non. L'évocation de noms empruntés à ces différentes matières peut être soit allusive soit développée. Le nom et l'histoire qui gravite autour de lui interviennent en guise d'illustration ou bien de contrepoint. Il s'agit d'un poncif de l'époque. Bien souvent, un nom de l'univers romanesque en génère un autre, en hors-champ, appartenant à l'espace intertextuel. Reste à savoir ce qui motive l'allusion, la réminiscence : une pure analogie (ou ressemblance) entre des portraits, des héros, des qualités, des combinatoires du récit, de l'ordre donc de la sémantique, ou bien quelque chose d'autre qui motiverait les passerelles de la mise en perspective.

⁴⁹ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, Larousse, Paris, 1981. Le stylisticien évoquait déjà cette distinction dans son article « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 215, octobre 1980, p. 4-18, opposant « l'intertextualité aléatoire » et « l'intertextualité obligatoire ».

Hormis quelques rares cas (qu'il nous faudra commenter) où la trace intertextuelle est analogique, tous les noms introduits dans l'espace textuel servent de repoussoir au narrateur. Mais, paradoxalement, un nom de la diégèse n'appelle pas seulement un nom étranger. Bien souvent, plusieurs champs intertextuels sont convoqués, presque au même moment, pour tenter de cerner l'originalité du comparé. Ainsi, dans *Erec*, apparaît le nom d'Alexandre, promis à une grande fortune dans l'oeuvre de Chrétien. Il sert d'étalon à Erec accompagnés d'autres noms, Asalon, Salemon et peut-être, comme le pensent certains érudits, Samson⁵⁰. Beauté, sagesse, courage et largesse forment le carré parfait que doit incarner tout chevalier émérite, carré d'autant plus parfait, liste d'autant plus close et harmonieuse que les noms quoique empruntés à des matières différentes - biblique et historique - sont unis par des phonèmes communs, voire des syllabes communes [sal] se distribue à Salemon et à Asalon qui partage son initiale avec le roi grec, la liquide et la voyelle nasale qui s'ouvre. Un contrepoint triple ou quadruple qui trouve sa motivation dans une tradition médiévale, peut-être aussi dans un rapprochement auriculaire où les phonèmes permettent la création d'une liste d'hétérogènes réunis pas leur signifiant.

Mais Alexandre, en roi conquérant, ne s'arrête pas aux frontières bibliques. Il chevauche jusqu'à Rome, peut-être même jusqu'en Bretagne pour le couronnement d'Erec. Après avoir annoncé l'adoubement munificent du roi Arthur, le texte continue :

*Alisandres, qui tant conquist
Que soz lui tot le monde mist
Et tant fu larges et tant riches,
Vers cestui fu povres et chiches.
Cesar, l'empereres de Rome,
Ne tuit li roi que l'on vos nomme
En diz et en chançons de geste,
Ne dona tant a une feste
Comme li rois Artus dona
Le jor que Erec corona ;
Ne tant n'osassent pas despendre
Entre Cesar et Alixandre*

⁵⁰ *Erec*, v. 2262-66.

Con a la cort ot despendu.

Comme en germe dans son nom, la largesse d'Alexandre se déploie grâce aux phonèmes [i] et [a] qui lui échappent pour envahir les vers, particulièrement l'adverbe de quantité « tant » et la rime laudative « conquist », « mist », « riches », jusqu'au moment où le subtil réseau d'assonances se trouve perverti dans le dernier vers qui lui oppose, « cestui », *alias* Artu qui métamorphose Largesse en parcimonie. C'est à présent « chiche » qui rime avec « riche ». Arthur n'est pas Alexandre même si leurs initiales les unissaient. Que dire de César ? Les six vers suivants construisent une habile symétrie, phonique – à la rime *Rome, nomme, dona, corona*, organisée autour du pivot de l'analogie *comme* en tête de vers – lexicale, puisque de chaque côté de la comparaison s'enchâssent « li roi »/« li rois » et le verbe *dona* et peut-être, telle est notre idée, l'opposition des noms eux-mêmes (le texte ne nous invite-t-il pas à nous interroger sur les noms évoquant « li roi que l'en vos nomme » ?), **César vs Artus**. Puis, après avoir comparé, terme à terme chacun des noms, le texte rassemble, syncrétique :

Ne tant n'osassent pas despendre

Entre Cesar et Alixandre

Con a la cort ot despendu. (v. 6675-7).

Le nom du roi breton, fédérateur, permet l'inscription des noms des deux souverains dans le même espace, le vers, qui permet dès lors, de faire entendre leurs phonèmes communs, [a], [s], [r], mariant les matières et les civilisations. Mais, alors que la technique de versification devient jeu, *Alisandre* et *despandre* qui rimaient dans la première évocation du personnage forment toujours un doublet, mais inversé, placé dans l'espace de la négation, *tant n'osassent pas despendre*, comme si, au contact d'Arthur, le nom – symbole de la Largesse s'était brisé, avait perdu sa signification. Grâce aux rapprochements des noms, le texte dessine ainsi le mouvement, en micro-structure de la translation, la Grèce, Rome et même les rois de France, la matière épique des gestes se trouvent dépassés en prestige par Arthur et sa cour.

Le texte déploie ainsi les lettres du nom pour rassembler d'autres noms - ceux de l'intertexte qu'il fait graviter autour de lui. Témoin l'enchâssement de l'*Eneide* dans les arçons d'Enide. A l'image de cette ciselure, oeuvre d'art synthétique du roman source, le nom lui-même semble enfermé les lettres des héros de l'intertexte :

Eneas, Didon et le groupe Lavine-Laurente-Lombardie annoncent le nom de l'héroïne créé qui intervient en point d'orgue de la description du bel ouvrage⁵¹. Cette pensée du nom à travers la lettre qui en serait le porteur n'est pas nouvelle. Le choix du nom de l'héroïne n'est pas un simple hommage à un roman contemporain fort apprécié du public. Dans un passage fort connu, alors que le nom de l'être aimé brûle les lèvres de Lavine qui se consume (parler ou ne pas parler), la jeune fille trouve un compromis : révéler le nom, mais de manière détournée grâce à la dislocation.

Et comment dont ? – Il a non "E"
dout soupira, puis redist « ne »
d'illuec a piece nomma « as »
tout en trambant li dist et bas.
La roïne se porpensa
et les sillabes assambla :
« Tu m'as dit 'E' et 'ne' et 'as'
ces letres sonnent Eneas.
– Voire, voire, dame, c'est il. » (v. 8607-15).

Quelques siècles avant Phèdre et sa célèbre réplique, « C'est toi qui l'as nommé » (I,3), le nom doit être dit par l'autre. Fragmenter le nom c'est le révéler sans le prononcer. L'interlocuteur est pris à partie dans une tâche de reconstruction – assembler les syllabes, de la même manière que le lecteur, qui doit réorganiser son regard en vue d'une double lecture (horizontale et verticale). Mais cette fragmentation fait aussi apparaître des syllabes matrices. « Il a non E » dit en quelque sorte le vers. Dès lors, Erec et Enide, unis par leur initiale, apparaissent tous deux comme des rejetons de cette pousse originelle. Voilà une habile manière de marier les matières. Le nom est lui aussi miniature. Reste la consonne [l], si présente dans le triplet des arçons que n'enclôt pas la création de Chrétien. Laisserait-on perdre cette *lettre-tonique*⁵² ?

⁵¹ *Ibid.*, v. 5346. Daniel Poirion y voit l'anagramme de Diane graphié Diene, (Eneas, v. 1486) dans son ouvrage, *Résurgences, Mythe et littérature à l'âge du symbole, (XIIe)*, Paris, PUF, 1986, p. 141.

⁵² Tonique, non au sens phonétique mais musical, comme si le nom était porté par certains graphèmes et certains sons donc, qui organiseraient la réminiscence (consciemment ou inconsciemment d'ailleurs).

L'autre évocation de la courtoise Lavine que l'on trouve dans le premier roman vient décrire celle qui s'avérera être la cousine d'Enide. Encore inconnue, alors que la narration se refuse à poursuivre plus longtemps sa description, apparaît presque anodinément cette comparaison :

Mais qui bien seüst raviser
Tot son ator et sa beauté,
Dire peüst par verité
C'onques Lavine de Laurente
Qui tant par fu et bele et gente,
N'ot mie de beauté le quart. (v. 5880-5).

L'étalon est déprécié comme à l'accoutumée, mais l'association est faite des deux femmes. En une jouissance auditive et visuelle, nom et toponyme sont liés, dans le bercement de la liquide qui les unit encore une fois. Mais, cette trace intertextuelle n'est pas la seule. Lorsqu'on rencontre la jeune fille, le puits référentiel troque le Latium pour la Grèce, c'est à présent Hélène qui est inférieure en beauté à cette jolie cousine⁵³. Hélène fait bien sûr écho à Enide, mais pourrait-on dire, c'est Enide avec un *l*. Les deux consonnes de la belle hellenne font écho à Lavine. Ce rapprochement des deux héroïnes n'est pas nouveau. L'*Enéas* en effet court-circuitait déjà Troie et le Latium par ces vers :

plus chier nen achata Paris
Elaine, dont il fu occis,
que Eneas fera Lavine ; (v. 4263-6).

Elaine et Eneas se font écho en tête de vers tout comme Paris et Lavine à la rime. Mais l'association diagonale des deux femmes s'instaure aussi grâce à la liquide. C'est surtout ce *l* que le lecteur de l'*Enéas* entend qui unit les deux femmes et que Chrétien reproduit, entend, comme s'il était désormais caractéristique de son personnage, personnage au demeurant sans nom et qui reste anonyme à l'inverse de son amant. Mais on apprend qu'elle est la cousine d'Enide au moment où elle lui révèle son origine :

Nièce, fait ele, sui le conte
Qui tient Lalut en son demainne

⁵³ *Erec.*, « Enide sa cosine en mainne, Plus bele que ne fu Helainne » (v. 6335,6).

Fille de sa seror germainne

A Lalut fui nee et norrie. (v. 6240-3).

Et la liquide coule encore deux fois. La jeune demoiselle, et Enide sont cousines. Lalut est le lien qui les unit. Etre fille de Lalut pour être une nouvelle Lavine de Laurente en Lombardie ou bien encore une belle Hélène. L'étalon intertextuel trouve une motivation phonématique qui nous invite ainsi à élargir le champ (chant) intertextuelle à la cousine et Mabonagrain. Peut-être faudrait-il réfléchir dans la perspective de l'*Eneas* au modèle qu'ils incarnent. Quand le son unifie les traces, le nom devient lettrine et peut alors cristalliser les sens.

CesAR-AlisandRe-ARtu, HÉLÈNE-Lavine-Lalut, pourrait-on démontrer Cligès-NarcISSuS, TriStan⁵⁴. Les exemples peuvent se multiplier comme si, au-delà du simple poncif, l'apparition d'une référence n'était jamais gratuite, mais en-deçà ou peut-être au-delà du sémantisme, trouvait une autre motivation, celle du signifiant. C'est ainsi que Ganelon qui rime avec « félon⁵⁵ » comme si la rime était une rime sémantique, glose du nom, devient Engrès (en ancien français ce qui est avide, obstiné, voire depuis Chrétien, l'incarnation même de la méchanceté). Héritier du modèle du traître par excellence pour tous les lecteurs de son époque, le traître de Roland, ce nouveau nom, en bon fils, garde la guturale en son sein, comme héritage. Mais alors qu'il fallait déplier le nom de son prédécesseur pour faire entendre toute la méchanceté du personnage, grâce à la paronomase à la rime, ce nouveau nom fait coïncider exactement signifiant et signifié au moyen de l'antonomase. Le sens absent du nom propre ou bien, simplement obscur, s'impose désormais aux sens. Chrétien crée dès lors un symbole, dans le fantasme d'une lecture immédiate du personnage, d'un maléfisme prégnant. Le traître porte désormais sa trahison au front (de son nom). Ce nom emblématique permet ainsi la création d'une nouvelle lecture, d'une clairvoyance du lecteur tandis que se déroule le schéma traditionnel de la duperie. Et le nom assouvit la petite mécanique, pleine de désir, du je-sais-bien-mais-quand-même. Entendre une fois encore la geste de Roland et frémir au nom de Ganelon, parce que se sont créées une mémoire, une tradition. Ou bien lire les premières lignes

⁵⁴ *Cligès*, v. 2720 ss.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 1071,2.

du *Cligès* au sujet d'Engrès et, dans l'espace d'une compréhension muette, alors que le texte feint de ne rien savoir, se faire peur.

Ce rapport tradition-filiation que consomme le nom se retrouve dans le même roman pour trouver une légitimité à l'experte en *boivres et nigromances*, Thessala. Nom dérivé d'un toponyme, Thessalie, ainsi que l'affirme le texte⁵⁶, afin de relier le personnage à la magie noire dans la tradition littéraire, tel Apulée, par exemple, et son *Ane d'or* ; mais rien ne nous dit encore qu'il s'agit d'une bonne magicienne. C'est dans cette perspective qu'une nouvelle évocation intertextuelle voit le jour :

Tant sai d'orine et tant de pos
Que ja mar querrez autre mire,
Et sai, se je l'osoie dire,
D'enchantment et de charaies
Bien esprovees et veraies,
Plus c'onques Medea n'en sot. (v. 2980-85).

Etre meilleure que Médée, grande magicienne devant les dieux, remise au goût du jour avec le roman de *Troie*, c'est trouver encore une fois une légitimité, rien de neuf. Mais l'auteur fait se rencontrer deux noms trisyllabes, dessinant une même apertures de la bouche entre le [e] initial et le [a] féminin latin final qui, par ailleurs, apparaissent à la même place dans leur vers respectif

Por c'estoit Thessala clamee
Plus c'onques Medea n'en sot.

Faire mieux que Médée tout en s'inscrivant dans le sillage de ce prestigieux parangon, voilà ce que réalise, mime le jeu onomastique introduisant une lecture verticale et complémentaire à l'horizontalité du sens et de la syntaxe.

Dès lors, on peut se demander si la trace intertextuelle n'est pas évoquée, invoquée dans une incantation phonique, plus que sémantique. Bien sûr de nombreux noms, notamment des toponymes interviennent pour faciliter la rime. C'est un procédé courant de la versification médiévale. Mais il s'agirait d'autre chose :

La fontaine est enmi uns prez

⁵⁶ *Ibid.*, v. 2958ss : Si savoit molt de nigromance,/ Por c'estoit Thessal clamee/ Qu'ele fu de Thessaile nee,/ Ou sont faites les deablies,/ Enseigniees et establies, Car charaies et charmes font/ Les fames qui dou païs sont.

Et s'avoit un perron delez.
Sor le perron qui ert iqui
Avoit oblié, ne sai qui,
Un peigne d'ivoire doré.
Onques des le tens d'Ysoré
Ne vit si bel sages ne fos.
(*Charrette*, v. 1346-53).

Ce personnage apparaît dans les deux versions du *Moniage Guillaume* que nous ayons. Nouveau Goliath, géant diabolique, ses menaces restent sans réponse dans la première version tandis que sa mort clôt le second texte⁵⁷. Evoquer le temps d'Ysoré c'est peut-être ainsi rappeler un ailleurs héroïque, pré-romanesque, dans la perspective de la translation que nous avons mise en lumière, donc pré-arthurien (ce qui est, bien sûr, chronologiquement faux). Mais, il y a peut-être plus. Une fois le géant tué, deux heaumes sont rapportés. La question se pose : quel était celui du géant ? Par chance, les heaumes ciselés, richement parés, portent les noms de leur propriétaire sur le cercle d'or. C'est donc à une véritable lecture que se livrent les chevaliers. Le nom est le signe discriminatoire, il permet ainsi la signature de la bravoure de celui qui le possède désormais. Le nom est *sur* l'objet⁵⁸. En mémoire de cet épisode, le nom d'Ysoré à la rime semble naître du précédent vers, comme par fusion de l'expression *ivoire doré* qui venait qualifier le peigne. Ivoire s'écrit bien souvent *yvoire* dans d'autres vers. Le vers engendre le nom du géant, parce qu'en quelque sorte, Chrétien s'est livré à une lecture (peut-être une audition) du nom dans l'objet. Mais ce peigne d'ivoire posé sur la fontaine engendre, *in absentia*, un second nom : Yvain, l'autre chevalier de la fontaine. Il nous était d'ailleurs représenté dans son errance, « nus » « com .I. yvoire » (v. 3020). La comparaison semblait justifiée par la paronomase que confortait une même initiale. Il s'agit donc d'une intertextualité graphématique en cascade. Le peigne posé sur la fontaine offre la lecture de deux noms, l'un hérité, l'autre créé en d'autres lieux.

Faut-il toutefois s'arrêter à ces échos sonores ? Que révèle l'enchâssement intertextuel ? De la manière la plus évidente, l'intertextualité témoigne d'une

⁵⁷ Cf *Moniage Guillaume I, II*, Guérard Piffard, *A translation of the cycle of Willame of Orange*, San Diego State University Press, University Microfilms International, 1977, vol III, v. 904ss du *Moniage I*, v. 4629ss du *Moniage II*.

acculturation du texte et de sa source qui crée avec elle des passerelles, en une dynamique de la réminiscence, la dissémine, et invite à une relecture cohérente. Mais aussi, parce que le texte ne peut parler en même temps que l'oeuvre d'art qu'il met en abyme, l'intertextualité permet de *se* dire dans « l'*analogon* de la fiction », dans un espace en décalé. Lucien Dällenbach définit trois orientations de cette parole : elle peut être prospective, « la boucle programmatique », rétrospective, « la coda » ou bien rétro-prospective, « le pivot »⁵⁹.

Le *Cligès* par exemple se souvient des frères ennemis du *Roman de Thèbes*⁶⁰ et résume ainsi l'intrigue réduite à sa plus simple expression

Qui estoit ses freres germains,
S'ocist li uns l'autre a ses mains.

La trace intertextuelle intervient ainsi comme pivot. Depuis de nombreux vers s'est dessinée l'opposition des deux frères, frères germains, que symbolise la parenté de leur nom : Alis/Alisandre. Mais alors que la tension touche à son paroxysme, le défi du frère, revient à la mémoire un autre onomastique, gémellaire du texte-source que le roman imitait jusque là tacitement, l'intertexte était *in absentia*. Dynamique en même temps que symbolique, l'évocation fonctionne tel un pivot du récit qui peut à présent, après avoir dévoilé l'un des textes en filigrane, s'en écarter. *Cligès* n'est pas *Thèbes*.

L'évocation affichée d'une oeuvre première dont le récit se fait la mémoire n'est possible que si l'auteur-démiurge se fait lecteur des traces, des signes que lui-même a posés dans le texte. L'intertextualité arborée est ainsi la réduction de l'agrammaticalité évoquée plus haut, mise en scène de la musique des mots qui se font écho, des scènes que l'on réécrit, de la mémoire de l'oeuvre que l'on a inscrite.

C'est ainsi que l'auteur, décrivant un combat, crée une nouvelle hyperbole où intervient un nom, un toponyme, cette fois-ci, la forêt d'Argonne, en Champagne, dont le bois ne suffirait à fournir les lances du combat d'Yvain. Puis dans ce combat stéréotypé, tout épique, l'épée succède à la lance et dans les contextes sémantique de

⁵⁸ Cf v. 6372ss.

⁵⁹ « Intertexte et autotexte », *Poétique*, 27, *op. cit.*, p. 287-293.

⁶⁰ *Cligès*, v. 2494-8.

bravoure hyperbolique et phonique de la vélaire [r] d'ARgonne, vient tout naturellement DuRendAR et au bout de l'épée tirée, Rollant, combattant les TuRs à Rainchevax, bien sûr⁶¹. L'écriture dynamique engendre l'évocation de sa mémoire qu'elle inscrit en son sein pour mieux la dépasser. Néanmoins, comme le souligne fort justement Lucien Dällenbach, pendant que le texte se complaît à faire ressurgir les fantômes de ses prédécesseurs, il n'avance pas. Il n'a pas le don d'ubiquité. Et Roland se bat à la place d'Yvain.

Il faut remarquer, chez Chrétien, une grande homogénéité des sources révélées. La geste de Roland se distribue en plusieurs endroits, grâce au héros lui-même, comme nous l'avons souligné, ou Ganelon qui apparaît seul. De même Alexandre qui laisse parfois la place à son cheval Bucéphal. Citons enfin *Tristan*, hypotexte majeur de plusieurs des romans du champenois. La première trace intertextuelle est dévolue à la matière tristanienne : Iseut la blonde, tout d'abord, dont on ne voit que les cheveux qu'Enide surpasse en beauté⁶². Puis, plus loin, Tristan, dont les aventures sont enchassées en quatre vers, qui évoquent le héros, le terrible Morholt et l'île saint Sanson. C'est alors que se trouve concrétisé le fantasme de tout écrivain : posséder sa source pour mieux s'en écarter. *Erection, Déjection, Projection*. Simple étalon d'une comparaison toujours plus favorable au comparé créé, Tristan entre bientôt dans le texte. Il fait partie de la cour d'Arthur.

Et Tristanz qui onques ne rist. (v. 1709).

Parce que l'intertextualité est « une machine perturbante⁶³ », l'écriture, tyrannique, prend en otage ce qui lui échappe. Iseut la blonde réapparaît plus loin, dans le micro-récit de sa nuit de noce, *assistée* par Brangien⁶⁴, puis enfin pour n'être qu'une *ancele* à côté d'Enide⁶⁵. Tristan et Iseut font donc trace dans le premier roman de Chrétien, mais toujours séparés. Bien qu'ils fournissent tous deux l'occasion de récit dans le récit, enchâssés, à valeur de contrepoint, le texte les dissocie. C'est Tristan *ou* Iseut. Très habilement, il fait entrer, synchrétique, dans son espace et dans le monde

⁶¹ *Yvain*, v. 3228ss.

⁶² *Erec*, v. 421ss.

⁶³ Laurent Jenny, *op. cit.* p. 219.

⁶⁴ *Erec*, v. 2071ss.

⁶⁵ *ibid.*, v. 4939,40.

arthurien, Tristan. Le cinquième vers du *Cligès* nous apprend qu'Iseut la blonde (et Marc) étaient déjà la possession de l'auteur.

Les jeux intertextuels s'organisent alors dans une grande cohérence. La vie de cour de Tristan et de son oncle est évoquée et permet quelques lignes de récit⁶⁶. Ainsi, se crée une nouvelle combinaison des protagonistes : Tristan et Marc, relation de filiation, relation courtoise. Mais l'abominable adultère ne peut être évoqué. Le récit est en fait un non-récit. Intervient la prétérition parce que la narration de la relation Tristan et Iseut est apophatique⁶⁷. Ces noms ne peuvent être que des repoussoirs, simples noms dont le seul signifiant vous brûle les lèvres. Le nom-modèle, devenu symbole, met en danger le texte. Le nom propre, étalon, peut changer de catégorie et devenir commun, par antonomase, et dès lors être réattribué, dans une nouvelle distribution des rôles⁶⁸ :

Se je vos aim et vos m'amez
Ja n'en serez Tristanz clamez
Ne je ne serai ja Yseuz. (v. 5195-7).

Non plus repoussoir, mais modèle, récit isotope, l'intertextualité fait naître la peur du double.

Car lors seroit par tot le monde
Autresi com d'Yseut la Blonde
Et de Tristen de nos parlé. (v. 5245-7).

Être comme Iseut, pour bientôt être Iseut, être clamé Tristan. Voilà donc un rapport ambigu qu'entretient le texte avec ses pères. Il s'élabore grâce à eux, conscient que l'on sort de son trésor du neuf et du vieux, il invoque le modèle, que ravive une incantation sonore, dans le dynamisme de la mémoire qui s'épanche, fascinée, il l'enchâsse en son sein, miniature d'oeuvre d'art. Mais il faut prendre distance, et de façon plus ou moins avouée, faire mieux, ou tout du moins, faire autrement. Dès lors,

⁶⁶ *Cligès*, v. 2742-46.

⁶⁷ v. 3099ss.

⁶⁸ Dans leur article « Autour de l'antonomase du nom propre », Bernard Meyer et Jean Daniel Balayn définissent l'antonomase comme un trope supposant trois instances : l'entité qui porte un nom, le contenu conceptuel dégagé à partir de ce nom et une autre entité référentielle qui se voit appliquer ce contenu conceptuel. Ils distinguent toutefois, la métaphore du nom propre, qui se situe simplement au niveau sémantique de la véritable antonomase trope tout à la fois syntaxique et sémantique. *Poétique*, 46, Paris, Seuil, avril 1981, p. 183-199. Simplifions peut-être en disant que l'emploi métaphorique du nom propre se dessine dans le mouvement antonomastique du nom, mais inachevé.

cette incantation devient suspecte, car les noms et le sémantisme, l'histoire dont ils sont chargés peuvent rapidement coller à la peau comme la tunique de Nessus. L'hypotexte n'est jamais totalement domestiqué. Il entre en concurrence avec ces nouveaux noms créés. L'auteur ne peut se contenter d'enfler ses enfants dans la démesure de l'hyperbole, leur attribuant le triple ou le quadruple des qualités de leurs géniteurs. Il ne peut non plus dénigrer, sans être mauvais joueur. L'originalité de cette écriture qui se pro-jette ne peut pas se contenter d'une référence verbale, plus ou moins allusive. L'auteur se doit de construire, de retisser les textes. Il doit être virtuose. Il doit créer. Et, à force d'écriture, il acquiert son autonomie.

II/ Vers l'autonomie

A/ Virtuose conjointure

Examinons de plus près les deux miniatures mises en scène dans le premier roman, les arçons d'Enide, la robe de Macrobe⁶⁹.

Outre les motifs empruntés à l'*Eneas* qu'on a souvent étudié, cette allusion explicite à l'adaptation virgilienne se trouve sertie dans une structure qui est également emprunté à l'intertexte. Le cheval d'Enide rassemble moins de couleurs, moins d'éléments disparates que celui de Camille⁷⁰. Chrétien a retenu dans sa sobriété l'opposition noir/ blanc à laquelle s'ajoute, là est sa création, un axe de symétrie, « plus vert que n'est feuille de vigne » (v. 5320). Les deux femmes ont une selle garnie d'une étoffe pourpre. Les descriptions de harnais, de la selle se rapprochent, dans la préciosité des matériaux qui est relativement stéréotypée et dans le déroulement de la description. Seule diffère la place de la description des arçons, mis à la fin chez Chrétien, comme clou de l'oeuvre d'art. Un sculpteur breton a remplacé Salomon l'orfèvre. A l'ivoire commun aux deux romans, s'ajoute une

⁶⁹ Le cheval d'Enide est décrit à partir du v. 5311. L'évocation de la robe d'Erec s'ouvre au v. 6726.

⁷⁰ Voir pour la monture de Camille les v. 4134 et ss de l'*Eneas*, édition d'Aimé Petit, Paris, Poche, « Lettres Gothiques », 1997.

estoire à la fois représentation artistique et récit romanesque. Il y a habilement syllepse.

L'allusion aux arts libéraux, Géométrie, Arithmétique, Musique et Astronomie, est comme on l'a souvent écrit, plus empruntée à Martianus Capella et à ses *Noces des Mercure et de Philologie* qu'à Macrobe. En fait, Karl Uitti⁷¹ a montré que la structure du roman était empruntée à cette oeuvre. Rappelons-en quelques points :

*Le premier vers qui aboutit au mariage d'un fiancé de haut rang avec une fiancée de rang inférieur correspond aux deux premiers livres des *Noces* qui racontent l'accession à l'immortalité de Philologie désormais digne du dieu Mercure et s'achèvent sur l'arrivée des hôtes pour le mariage,

*le parallélisme entre Jupiter-Junon-Mercure et Arthur-Guenièvre-Erec,

*l'importance du chiffre sept qui structure les aventures d'Erec,

*et l'équivalence des termes *copula sacra* et *belle conjointure*.

L'évocation des arts libéraux seraient dans cette perspective une ultime trace de cet intertexte. Il faut toutefois s'interroger sur la mise en image de cette *clergie*. La robe d'Erec en est le support. Les artisans sont des fées. Des fées, si rares dans les romans de Chrétien. D'où viennent-elles ? Du côté de chez Camille. Avant la description du palefroi et des arçons d'ivoire de la jeune femme, le texte décrivait son vêtement, lieu, à l'image du palefroi, syncrétique du monde animal et des éléments : la terre, l'eau, le feu et l'air⁷². Les auteurs de cet ouvrage : *III faees serours la firent*.

Passant de trois à quatre, Chrétien met en scène le symbole suprême du « savoir » d'une *clergie* sur le dos d'un des meilleurs chevaliers alors couronné roi. La robe de Camille, n'est-elle pas doublée de « popre imperiale » ? La grande habileté de Chrétien est ici, dans l'affirmation emphatique d'un intertexte, l'odyssée d'Enée, de tisser la source d'une manière plus complète qu'il ne l'avoue, et de faire entrer Camille par la petite porte, dans deux scènes, les arçons d'Enide et l'étoffe d'Erec. Peut-être parce que l'*Eneas* lui-même disait à propos de Camille « Le jous ert

⁷¹ « A propos de philologie », *Littérature*, 41, Paris, Larousse, 1981, p. 30ss.

roys, la nuit royne » (v. 4064). Personnage double, androgyne⁷³, sans rien de monstrueux, dont l'exact pendant est le jeune Pallas, elle dissémine la science, la féminité, la bravoure, et ce quelque chose d'impérial qui la revêtaient, aux deux héros, unis par le graphème E de leur nom bisyllabe et désormais, cet intertexte commun. Si donc Erec vient bien du breton Guerec⁷⁴, la virtuosité intertextuelle permet de faire oublier l'héritage breton, tout du moins de le remotiver, à rebours. Le parallélisme des noms tendrait dans le mariage des matières, à affirmer l'égalité des deux êtres formant un véritable couple. Le premier mouvement du texte semblait par la nomination retardée d'Enide et évoquée juste après la seconde liste bretonne naître de la côte d'Adam, avatar du héros⁷⁵. Mais le roman se nomme *in fine Erec et Enide*⁷⁶. Enide n'est pas Eve, ou tout du moins se rachète pour parvenir à la coordination égalitaire des deux noms que simulaient déjà, dans l'ombre, les jeux intertextuels.

Et Macrobe dans tout cela ? Si les *Noces de Mercure* constituent un mythe cosmique de portée souveraine et universelle, les livres VI à IX s'organisent dans l'ordre suivant : Géométrie, Arithmétique, Astronomie et Harmonie. Ce mythe cosmique trouve son acmé en Harmonie. Chrétien dit pour sa part qu'Astronomie qu'il place en quatrième après Musique, autrement dit Harmonie, est « la moillor des arz ». « Mesurer tot le monde », « nombrer par sens » dans « li desduit » c'est ce qu'apportent les trois premiers arts. Mais le quatrième consulte les étoiles, la lune et le soleil : « En autre leu ne prent consoil/ De rien qui a faire li soit. » Là est l'apport de Macrobe. La totalité du monde, dans son unité et sa diversité ne se conçoit pas par le chiffre, ou la note, mais par les étoiles. Le *Commentaire du Songe de Scipion* traite des quatre arts. Mais le plus grand pour l'auteur est l'Astronomie, qui a valeur d'explication avec le chiffre sept. Dès son premier chapitre, Macrobe s'interroge :

⁷² *Enéas*, v. 4098-4106.

⁷³ Voir à ce propos ce qu'a écrit Jean-Charles Huchet, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1984, ch. 3, p. 60-80.

⁷⁴ Lui-même emprunté au gallois Gweir selon Roger Loomis, cf *op. cit.*, p. 482.

⁷⁵ Cette allusion à la postériorité de la femme dans le déroulement de la création et donc à la prééminence de l'homme est faite explicitement dans le *Conte du Graal*, v. 8098-100 : « Des que Dex la premiere fame/ Ot de la coste Adam formee,/ Ne fu dame tant renomee ».

⁷⁶ *Erec*, v. 6951.

Sed quod vel illi commento tali, vel huic tali somnio in his potissimum libris opus fuerit, in quibus de rerum publicarum statu loquebatur, quoque attinuerit inter gubernadarum urbium constitua, circulos, orbes, globosque describere, de stellarum modo, de coeli conversione tractare, quasitu dignum et mihi visum est, et aliis fortasse videatur. (Mais pourquoi tous deux ont-ils jugés nécessaire d'admettre de pareilles fictions dans des écrits consacrés à la politique, et d'allier aux lois faites pour régir les sociétés humaines, celle qui déterminent la marche des planètes dans leurs orbites, et le cours des étoiles fixes, entraînés avec le ciel dans un mouvement commun⁷⁷ ?

Et l'auteur de conclure :

Vere igitur pronuntiandum est, nihil hoc opere perfectius, quo universa philosophiae continentur integritas. (Convenons donc que rien n'est plus parfait que cet ouvrage, qui renferme tous les éléments de la philosophie⁷⁸ .

Ce savoir contient métaphysique et haute-physique. Mais la métaphysique dans le *Songe de Scipion* s'explique par la haute-physique. L'Astronomie permet de tout comprendre. Dès lors, dans la scène de Chrétien, les *Noces de Mercure et de Philologie* orientées dans la perspective de Macrobe permettent d'allier une représentation totalisante du monde et du savoir, en rapport avec l'univers. Philologie et cosmologie. Ce mariage, cette *copula sacra*, cette conjointure intertextuelle opérée par le texte, nous permet de relire d'autres noces, celles d'Erec et Enide.

Deux scènes se suivent, la présentation d'Enide à la cour et les noces proprement dites. Dans ces deux scènes une liste de noms, qu'il faut considérer comme complémentaires, parce que, aucun nom n'est dans les deux listes à la fois⁷⁹. Ces listes s'inscrivent dans une tradition d'intertexte. *L'Historia regum britanniae* de Geoffroy de Monmouth et *le Roman de Brut* de Wace associent l'apogée du roi Arthur à une convocation des rois, barons, comtes. Geoffroy de Monmouth écrit :

⁷⁷ Macrobe, *Commentaire sur le Songe de Scipion*, éd. Dubrochet, 1850, p. 9.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁹ Hormis Briein qui selon Roger Loomis est le Brien de la seconde liste. Elis dans ce cas deviendrait Bilis. On se demande toutefois pour quelle raison ils deviendraient brusquement, lors d'une seconde apparition, une merveille pour la cour. Toutefois, s'il s'agit effectivement d'une reprise de personnages, c'est bien la seule de la seconde liste qui les place en dernier comme pour clore la convocation de *l'orbis terrarum*. La répétition serait une preuve de plus que la liste est bien une nomenclature, redisant les noms, pour configurer le monde.

Tot igitur deliciarum copiis praeclara festivitati edictae disponitur. Missis deinde in universa regna legatis, invitantur tam ex Galiis quam ex collateralibus insulis Oceani, qui ad curiam venire deberent⁸⁰.

La description se clôt ainsi :

Hoelus, dux Armoricanorum Britonum cum proceribus sibi subditis, qui tanto apparatu ornamentum mularum et equorum incedebant, quantum difficile est describere. Praeter hos non remansit princeps alicujus pretu cistra Hispaniam quin ad istud edictum veniret. Nec mirum : largitas namque Arturi per totum mundum divulgata cunctos in amorem ipsius illexeret⁸¹.

Cette liste qui s'accroît dans le *Brut* est différente chez Chrétien. Nous avons rappelé la diversité des sources de Chrétien et le travail de disposition qu'il effectuait. Mais ces deux listes permettent aussi la représentation d'un monde, littéraire. La renommée d'Arthur malgré l'expression *per totum mundum* ne semblait, en quelque sorte, aller que jusqu'en Espagne selon Geoffroy de Monmouth. Dans les *noces de Mercure et de Philologie*, les invités viennent de tous les points du zodiaque. Mais c'est à Macrobe que Chrétien emprunte son orientation du monde. La seconde liste se termine ainsi :

Li sires des nains vint après,
Belins, li rois d'Antipodés.
Cil rois, donc je vos di fu nains,
Et fu Brien freres germains ;
De toz nains fu Belins li meindres,
Et Briens ses freres fu greindres
Ou demi pié ou plainne paume
Que nus chevaliers dou roiaume.
Por richece et por seignorie
Amena en sa compaignie
Belins deus rois qui nain estoient,
Et de lui lor terre tenoient,

⁸⁰ Edmond Faral, *La Légende arthurienne*, Paris, Champion, 1929, t. III, ch. 156, l. 25ss. Emmanuelle Baumgartner propose la traduction suivante : « On envoya aux divers royaumes des messagers chargés d'inviter tous ceux qui devaient venir à la cour, tant dans les différentes provinces de Gaule que dans les îles avoisinantes de l'Océan. » *La Geste du roi Arthur*, Paris, UGE, 10/18, p. 284.

⁸¹ Edmond Faral, *op. cit.*, ch. 156, l. 60ss. « [...] puis Hoël, duc des Bretons armoricains, en compagnie des princes qui lui faisaient hommage. Tous ceux qui s'acheminaient vers la Cité des Légions avec un tel cortège d'équipements, de mulets et de chevaux qu'il serait difficile d'en faire la description. Tout le monde était là : il ne fut, jusqu'en Espagne, aucun prince d'importance qui n'acceptât l'invitation qui lui avait été faite de venir à la cour. Rien d'étonnant à cela d'ailleurs, car la largesse d'Arthur était connue dans le monde entier, ce qui lui méritait l'amour de tout un chacun. » *La geste... , op. cit.*, p. 286.

Grigoras et Glecidalan ;
 Merveilles les esgarda l'an.
 Quant a la cort furent venu,
 Forment i furent chier tenu.
 A la cort furent comme roi
 Honoré et servi tuit troi
 Car mout estoient gentil home. (v. 1989-2007).

Le texte se plaît à jouer avec leurs noms. Comme souvent, des couples ont des noms parallèles. Grigoras, Glecidalan unis par le graphème initial *g* et la voyelle *a*. Belin et Briën. Le *B* initial, le nom bisyllabique et la nasale [in] entre en écho avec le nom « nain » et la rime « germain. Il y a une musicalité incantatoire du nom. Le nain est roi d'Antipode. Lui et son frère, un géant, viennent tous deux après Bauz de Gormoret et ses jouvenceaux et Quarrons le vieux roi d'Ariel et ses pluri-centenaires. En plus du monde arthurien traditionnel, chevaleresque et féérique, la liste de noms se clôt par l'évocation des incarnations de l'alpha et de l'oméga, des extrêmes de l'homme, et de la terre, l'envers, les Antipodes. Si cette conclusion se veut ludique, et pittoresque, ce que traduit l'émerveillement de la cour, on ne peut pas dire à l'image de Jean Frappier que la liste s'effiloche en fantaisie⁸². Au contraire, elle semble capter grâce à ces noms les confins du monde et de l'homme, le vieillard, le jeune valet, le nain et le géant. Faire entrer Antipodes dans la description du monde d'Arthur, c'est certainement aller plus loin que l'Espagne de Geoffroy de Monmouth. C'est convoquer toute la terre dans la perspective de Macrobe.

Nec dubium est, nostrum quoque septemtrionem ad illos, qui australi adjacent, propter eandem rationem calidum pervenire ; et austrum corporibus eorum genuino aurae rigore blandiri. Eadem ratio nos non permittit ambigerer, quin per illam quoque superficiem terrae, quae ad nos habetur inferior, integer zonarum ambitus, quae hic temperatae sunt eodem ductu temperatus habeatur ; atque ideo illic quoque eadem duae zonae a se distantes

similiter incolantur. » (p. 85) (Car si notre existence, dans les régions que nous occupons, tient à ce que la terre est sous nos pieds et le ciel au-dessus de nos têtes, à ce que nous voyons le soleil se lever et se coucher, enfin, à ce que l'air qui nous environne et que nous aspirons entretient chez nous la vie, pourquoi d'autres êtres n'existeraient pas dans une position de tout point semblable à la notre ?

Dans la perspective astronomique de Macrobe, il faut aussi considérer la terre dans sa totalité et évoquer les Antipodes. Les listes ouvertes de Chrétien, par opposition au

⁸² Voir l'analyse de cette scène dans l'ouvrage précédemment cité.

XIVe et XVe siècles principalement, qui mettront en scènes des listes closes de noms, souvent organisées autour du chiffre 9, permettent ainsi la convocation d'un monde, du monde, à l'occasion du mariage. Mais parce qu'il s'agit d'une oeuvre inaugurale, parce que l'on passe très certainement de l'oral à l'écrit, cette cosmologie associant science et chevalerie est aussi cosmogonie. Un monde naît et s'affirme dans sa genèse. Les jeux d'intertextualité, dans une virtuosité de composition, qui auront peut-être permis de resémantiser la notion de *conjointure*, permettent ainsi la mise en place de la comédie arthurienne à la dimension cosmique qui va désormais être jouée.

Dans un petit texte nommé *L'Eglise*, Balzac dans une fantasmagorie finale voit se projeter des cathédrales autour desquelles fourmillent des milliers d'hommes, les uns empressés de sauver des livres, des copier des manuscrits, les autres, étudiant. Surgissent alors des statues: « A la lueur fantastique, projetée par un luminaire aussi grand que le soleil, je lus sur le socle de ses statues : Histoire - Sciences - Littératures. Enfin tous les noms sous lesquels les hommes d'aujourd'hui rangent les collections d'idées dont ils sont fiers. » Ces noms, les milliers d'hommes de sa *Comédie* se les répartissaient. L'église était à l'image de l'oeuvre. Pour Chrétien, alors que la mise en littérature fait fourmiller les hommes et les noms, peuvent se lire sur la robe prêtée par Camille, ces noms où l'on rangeait jadis les collections d'idées : Géométrie, Arithmétique, Musique, Astronomie. Mais le plus grand des quatre, c'est Astronomie.

B/ Vers l'auto-textualité

André Malraux écrivait que l'histoire de la littérature nous trompe, elle « qui parle sans rire de la Table Ronde comme s'il s'agissait d'un état primitif de la Comédie humaine⁸³ ». D'après ce propos, il ne faudrait pas rapprocher ces deux mondes. Pourtant, cette relation se noue, selon Emmanuelle Baumgartner, « dans

⁸³ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1957, p. 26.

l'entreprise commune à ces deux ensembles romanesques de créer un univers sui-référentiel⁸⁴ ».

Si au XIII^e siècle, la Table Ronde, circulaire est devenu le symbole d'un monde clos et totalisant grâce à des romans-sommes, on peut se demander si Chrétien, qui inaugure l'entrée en littérature de ce monde, était conscient de la constitution d'un monde-tout qu'il amorçait. En effet, le monde de Balzac ne s'est constitué en « sphère expressive » unifiée et architecturée qu'à la suite de quelques années de production romanesque. Son Eurékà fut le *Père Goriot* en 1834, puisque la même année, Balzac écrivait la lettre fameuse à Mme Hanska à qui il dévoilait le secret d'une unité enfin découverte. Faire revenir ses personnages venait de lui révéler l'univers qu'il allait construire. L'oeuvre de Chrétien, qui fait revenir certains de ses personnages nous exhorte à nous interroger pareillement à propos de l'unité de l'oeuvre et du moment de sa perception.

Chrétien inaugure la création d'un univers sui-référentiel. Voyons à ce propos comment se dessine dans son oeuvre le passage de l'intertextualité à l'autotextualité en rapport avec les noms. A la conjointure, mise en oeuvre de l'intertextualité s'ajoute la translation ainsi que le dit le prologue du *Cligès* :

Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la somme
Qui or est en France venue. (v. 33-35).

Selon Michelle Freeman, par ce terme, « l'intertextualité était une composante intégrale de la poétique formulée par ce discours littéraire qui se posait en héritier et en progéniteur d'un processus d'imitation textuelle, et qui entendait également renouveler un ensemble canonique en expansion⁸⁵ ». Si l'intertextualité est toujours présente, elle se trouve pourtant déplacée. Elle est un modèle que l'on ne suit pas, un contrepoint. Entre la source et le roman, il y a le voyage de l'écriture, il y a le déplacement.

⁸⁴ Emmanuelle Baumgartner, « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII^e siècle, *De l'histoire de Troie au roman du Graal*, Caen, Paradigme, 1994, p. 469.

⁸⁵ Michelle Freeman, « Transpositions structurelles et intertextualité : le *Cligès* de Chrétien », *Littérature*, 41, Paris, Larousse, 1981, p. 50.

Toutefois, même cet intertexte tente d'être absorbé par l'oeuvre. C'est ainsi que Tristan qui sert de modèle structurel au roman et de contrepoint, si bien qu'on a pu parler d'un néo-Tristan et d'un anti-Yseut⁸⁶ appartient au monde du texte. Certes, la version de Thomas existe. Mais, le prologue du *Cligès* évoque aussi le roman du roi Marc et d'Iseut la Blonde, propriété littéraire de l'auteur. Par ailleurs, la première liste d'*Erec et Enide* faisait apparaître « Tristanz qui onques ne rist ». Le personnage a été absorbé dans le monde arthurien. Le personnage d'Yseut et leur récit sont sous la griffe du maître⁸⁷.

L'intertextualité, si elle fait encore référence à une tradition littéraire tend à se dérouler en champ clos, dans une création spéculaire : le cheveu d'or tressé avec l'or de la chemise, la mer amère, la structuration sur deux générations, la loge de feuillage revisitée, le philtre multiplié, peut-être aussi le jeu sur le nom Tristan. On se rappelle le déguisement du nom que l'on trouve dans les *Folies*, vraisemblablement postérieures à Chrétien : Tristan, Tantris. Le vers d'*Erec* qui enchassait Tristan se fait l'écho de ce qui va devenir une tradition tout en l'affinant : la relative *qui onques ne rist* souligne l'essence malheureuse du personnage. Mais l'écho du nom avec la rime, Trist-rist, souligne que le nom même comporte le rire mis en échec par le graphème T. C'est sans doute dans cette perspective qu'il faut comprendre ce jeu intertextuel du *Cligès* :

Cligés, qui ce molt atalente,
S'en vait fesant chiere dolente,
Qu'einz si dolente ne veïstes
Molt pert estre par defors tristes,
Mais ses cuers est molt liez dedenz
Qui a sa joie est atendanz. (v. 5613-18).

⁸⁶ L'expression figure dans l'édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1126. L'expression exacte est un « anti Yseut sur fond de néo-Tristan ».

⁸⁷ On peut dans cette perspective se demander si la liste bibliographique inaugurale (dont on ne peut douter de la véracité, ce nous semble) n'est pas aussi là pour construire la spécularité de l'oeuvre. *Cligès* serait l'oeuvre d'une tension et d'un partage entre deux sources principales : un apport extérieur, la *Femme de Salomon*, *Alexandre* (tel qu'on le connaît à l'époque avant Alexandre de Paris), ou *Thèbes* et des oeuvres d'auteur, une version du *Tristan*, l'*Art d'aimer*, *Philomena* (quelle qu'en soit le contenu) et l'histoire de Pelops. Il resterait dans cette perspective à déterminer exactement l'apport de cette dernière légende au roman, outre le nom même de la mère, **Tantal**is.

Le rire du dedans, la tristesse de l'extérieur, c'est ce que mimait le vers d'*Erec*, c'est ce que déplie, glosent ces quelques vers de *Cligès* qui font du héros l'inverse du Tristan ou plutôt un neo-Tristan, qui aurait compris le véritable sens de son nom.

Dès lors, la translation comme outil intertextuel est tronquée. Chrétien puise moins au dehors que dans son propre patrimoine. A l'image de cette évolution de l'écriture, *Cligès* se déplace en Occident tout comme son père Alexandre⁸⁸. Mais l'un comme l'autre découvrent un monde connu par le lecteur. *Cligès* est même le fruit d'une union des deux mondes. Le roman *Cligès* n'est pas *Erec*. Le narrateur amusé de son propre jeu, peut alors dire :

Ne cuidez pas que je vos die
Por fere demore en mon conte :
Cil roi i vindrent et cil conte
Et cist et cil et cist i furent. (v. 4572-6).

L'intérêt de la liste disparaît quand s'est instaurée une mémoire, une tradition inaugurée par le texte lui-même. Après cette remarque, c'est le tournoi d'Oxford et Sagremor, Lancelot, Perceval et Gauvain, soleil incarné, combattent contre *Cligès*. Et le nouveau venu rencontre cette mémoire du texte et du lecteur à l'égard de noms et de personnages désormais référencés. Il demande : « Qui est-il donc ? » Etonné on lui répond :

Si nel veez ? C'est Segremor li Desreez. (v. 4595,6).

La translation fait donc voyager les héros mais la comédie arthurienne est là, légitime. Le parcours de la translation intertextuelle n'est donc qu'une reconnaissance.

Après *Erec* et *Cligès* s'ouvre un second acte. L'intertextualité qui déjà se transformait devient dès lors autonome de toute source affirmée (ou presque) et laisse

⁸⁸ Le nom du père inscrit également le roman dans une réécriture de l'histoire d'Alexandre. Notons par exemple les douze pairs qui l'accompagnent à la manière de Charlemagne, mais aussi tout comme le héros grec dans les versions contemporaines. Voir à propos de l'« étymologie » de ces noms l'édition de la Pléiade, p. 1146. La liste affiche sa « couleur byzantine ». Elle rassemble différentes matières pour leur donner un goût exotique. Voilà les prémisses des listes à forme fixe de la seconde moitié du Moyen Âge. Un chiffre symbolique organise des noms venus de différentes matières. Reste à ce que ces noms eux-mêmes deviennent de véritables emblèmes. Dans le *Cligès*, la liste ne parvient à garder tous ses noms. L'un d'eux meurt. Le modèle alexandrin ne peut être suivi.

la place à l'autotextualité. Apparaissent les enchevêtrements, les correspondances et la pluralité des parcours.

La comparaison entre la *Charrette* et *Yvain* est un lieu commun de la critique⁸⁹. Signalons les trois allusions à la *Charrette* dans *Yvain*. Soulignons également le mouvement inverse, puisque dans le Cimetière futur, Lancelot voit les noms de ceux qui reposeraient dans les tombes. En sont dévoilés trois : Loos, Gauvains et Yvains. Gauvain, chevalier au parcours parallèle, repoussoir des trois derniers romans de Chrétien figure sur la pierre tombale. La présence de son nom fait ainsi se rejoindre les deux branches du roman, le Pont de l'Épée et le Pont dans l'Eau. De la même manière, le nom d'Yvain, héros du roman qui s'écrit au même moment crée une résonance entre les deux oeuvres.

Résonance, car l'autotextualité garde la musicalité de l'intertexte de ses motifs et de ses mots qu'on entend parce qu'il y a des traces. C'est ainsi que l'on peut y lire la double mise en récit du problème de la mesure, qu'on peut relever une opposition structurelle dans l'agencement du nom et de la périphrase : le chevalier à la charrette devient Lancelot tandis qu'Yvain devient le Chevalier au Lion. Un pin est près de la fontaine merveilleuse tandis que qu'une source claire jaillit au pied d'un sycomore remontant au temps d'Abel⁹⁰.

Abel. Comme dans par souci de cohérence, l'évocation fugace du personnage biblique est effectuée à deux reprises, dans la *Charrette* et dans *Yvain*. La seconde occurrence est dans la bouche de Lunette :

Seigneur avroiz le plus gentil,
Et le plus franc, et le plus bel
Qui onques fust del lin Abel. (v. 1812-14)

Dans les deux cas, la même rime, ce qui pourrait légitimer l'apparition du nom. Mais au delà, le même sème de lignage, évoqué clairement ou métaphoriquement grâce à l'évocation de l'arbre. Peut-être pourrait-on y voir un écho

⁸⁹ Voir, par exemple, l'ouvrage d'Emmanuelle Baumgartner, *Chrétien de Troyes : Yvain, Lancelot, la charrette et le lion*, Paris, PUF, 1992. *Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes, approches d'un chef-d'oeuvre*, études recueillies par J. Dufournet, Paris, Champion, 1988.

⁹⁰ *Lancelot*, v. 6989-6992 : « Soz le sagremor gent et bel/ Qui fu plantez del tans Abel/ Sort une clere fontenele/ Qui de corre est assez isnele. »

supplémentaire entre les deux oeuvres⁹¹. Dans les deux romans une femme reconstitue le parcours du chevalier, suit ses traces dans l'errance. Daniel Poirion a également souligné la vision de l'amour, parallèle tout en étant décalée des deux prologues⁹². Signalons enfin, l'utilisation de baumes pour soigner les blessures des héros : le baume des Trois Maries, l'onguent donné par Morgue. Deux résurrections, l'une presque chrétienne à l'égard du martyr, l'autre féérique et mythique pour l'homme sauvage. De la même manière, Chrétien entrelace, enlace Perceval et Gauvain, tout en faisant écho à son oeuvre précédente.

Dans le roman désormais sui-référentiel, de nouvelles listes de noms interviennent. Ainsi, dans le *Lancelot*, défilent les chevaliers et les blasons. Parce que le monde de Chrétien n'est pas étanche, la Comédie arthurienne se peuple d'autres noms. Mais le roman ne plonge jamais le lecteur dans l'inconnu. En plus d'Arès, de Gornemant de Roberdic, d'Ingnauré li covoitiez, de Coguellanz de Mautirec, de Thoas et de Sémiramis, nouveaux venus, le roi Yders, Keu d'Estrax et Taulas de la Deserte, tous présents dans la liste d'*Erec*.

Il y a en effet une économie du nom. C'est ainsi que dans le *Conte du Graal*, Perceval se rend chez Gornemant de Goort, quatrième nom de la liste des chevaliers de la Table Ronde d'*Erec*. Centre d'une cellule narrative, l'auteur crée un décor autour de lui à l'image de son nom, place ce nouveau personnage dont le nom nous était pourtant connu dans un « chastel bel et fort Si con l'eive aloit ou regort » (v.1273,4)⁹³. Personnage et décor correspondent. L'utilisation spéculaire permet ainsi la création de nouveaux récits, continus et pourtant nouveaux⁹⁴.

De la même manière, l'éternel Gauvain s'inscrit à présent dans une généalogie. La dame aux tresses blanches lui fait donner les noms des fils du roi Lot, Gauvains, Agrevains, Gaeriez et Kerées puis les cousins, fils d'Urîen, Ivain et Ivain

⁹¹ Il faut pourtant remarquer que l'allusion à Abel apparaît dans la partie achevée par Godefroi de Leigni. Peut-être faut-il le croire, quand il avoue avoir achevé la tâche du maître avec son accord.

⁹² Cf *Résurgences*, *op. cit.*

⁹³ Voir aussi les vers omis dans le manuscrit traduit : « Une barbacane mout fort/ Avoit tornee vers le gort. »

⁹⁴ Voir, de la même manière, la réutilisation que fait Chrétien de Ban de Gomorret entre *Erec* et *Perceval*. Entouré de jouvenceaux, sa cour devient le lieu de formation du frère de Perceval.

l'Avoltre. Hormis Agravain⁹⁵, tous ces noms figurent dans Erec. Yvain se retrouve également dans le roman éponyme⁹⁶. Les noms se retrouvent, puisent dans le vivier originel *Erec*, pour s'organiser à présent en lignage. Les listes initiales étaient des couvains. La succession de romans a fait éclore les noms et les récits, multiples mais structurés appartenant à un même monde.

C/ Effacement des traces

A bien regarder l'organisation des noms, allogènes, le mouvement d'ensemble de l'oeuvre tend vers l'effacement, parfois la subversion de toute trace. Alors que diminuent de manière symptomatique les références aux matières profanes (disparition complète de la matière tristanienne, progressive de la matière française) apparaissent peu à peu les références bibliques.

Cohérent, le réseau intertextuel fait resurgir Alexandre dans le prologue de *Perceval*⁹⁷. Et la référence est toujours motivée par la petite musique du nom :

C'est li cuens Felipes de Flandres
Qui miax valt ne fist Alisandres.

La rime n'est pas nouvelle. Les deux mots rimaient déjà dans *Cligès*⁹⁸ mais sans volonté d'association des deux noms. La syntaxe contrecarrait la versification. Ici, les deux vers ont une unité autonome que vient confirmer la rime. Mais, afin de créer une véritable équivalence phonématique, le verbe *faire* apporte sa labio-dentale [f] et la voyelle [i]. Le rapprochement est ainsi motivé, pour mieux les dissocier, Philippe est meilleur. Pourtant, cette supériorité se teinte d'une coloration nouvelle. Cette supériorité fait l'objet d'un enjeu, d'une démonstration : il faut la prouver. Le prologue, comme on l'a souvent montré plus didactique a pour but de répondre à cette question et se termine par cette nouvelle interrogation :

Don vaut mielz cil que ne valut
Alixandres cui ne chalut

⁹⁵ Qui selon Loomis est déjà présent dans *Erec* sous la forme Garravain, *op. cit.*, p. 478.

⁹⁶ Voilà une nouvelle occasion pour l'auteur de faire retour sur son oeuvre. *Cligès* parle d'*Erec*, *Yvain* de *Lancelot*, *Lancelot* d'*Yvain* et *Perceval* aussi.

⁹⁷ Une première motivation pourrait être le nom lui-même du comte, Philippe, qui est également le nom du père du héros grec.

⁹⁸ *Cligès*, v. 6619-20.

De charité ne de nul bien. (v. 16,17).

Le héros grec, comparant depuis *Erec*, a perdu à présent de son vernis. Le lecteur assiste à une véritable dégradation du modèle, à une fissuration de l'alliance traditionnelle Alexandre-Largesse, dans la perspective d'un portrait louangeur du comte, mais aussi, semble-t-il, d'une décomposition du symbole pour elle-même.

L'autre évocation intertextuelle profane est celle d'Enée et de Lavine. Dans l'Autre Monde, la vieille reine et sa fille discutent de Gauvain et de la petite fille :

Et plaiüst Deu que il l'eüst
Esposée et tant li pleüst
Con fist a Heneas Lavine. (v. 8897-9).

Les héros évoqués dans l'inaugural *Erec* réapparaissent comme pour clore l'ensemble. Dans cette oeuvre-coda, réapparaissent les motifs joués tout au long d'une carrière d'écrivain. Mais ces motifs, tout à la fois intertextuels et autotextuels parce que s'est créée une épaisseur littéraire ne demeurent pas invariants. A Alexandre dégradé répond l'impossible hymen, puisque Gauvain et la jeune fille sont frère et soeur ainsi que se plaît à le rappeler la suite du texte, glosant l'expression « come frere et suer ». Impossible adéquation du modèle et des protagonistes, non en raison d'une supériorité de degré, les amants s'aimeraient bien plus qu'Enée et la fille de Latinus. Il s'agit d'une impossibilité de nature. Le motif apparaît ici dans son altération, peut-être son impuissance à signifier⁹⁹.

Peut-être faut-il dans cette perspective considérer la citation de saint Paul dans le prologue qui est en fait empruntée à l'apôtre Jean, non pas comme une erreur, ni comme une preuve d'irréligion de la part de l'auteur comme beaucoup l'ont écrit, plutôt comme participant d'un même mouvement ou la trace intertextuelle ne fait plus sens dans l'enchâssement de l'étrangère parole, mais prend sens dans le dessin/dessein que lui trace l'auteur. Chrétien a déjà cité auparavant saint Paul. Il évoquait dans *Cligès* le commandement de l'apôtre de chasteté et de vertu¹⁰⁰. Il

⁹⁹ Consulter pour une histoire du mariage, l'ouvrage de Georges Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre, le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981. D'Erec à Gauvain se construit une vision différente de l'amour : de la nouvelle Eve, *âme-siam* de son mari à l'amour-mirage, transgression de Gauvain.

¹⁰⁰ *Cligès*, v. 5258-68. A saint Pol fait écho la « *sepulture* » de la fausse morte (v. 5271), qui est bâtie par Jean. La *sepulture* est donc le nom pivot, transitoire, permettant le passage de Paul à Jehan (ou Jean). Le prologue du *Conte du Graal* va plus loin. Il n'enchaîne pas. Il superpose.

semble contrairement, à ce que l'on pourrait penser, bien le connaître. Nul trace d'irrévérence, de désintérêt ; ce dernier roman est plus que les autres teinté de spiritualité. Une autre référence est faite, mais *in absentia*, à l'évangile, c'est la parabole de l'homme riche et de Lazare¹⁰¹. La citation n'a de valeur dans cette fin d'écriture que dans le sens qu'on lui apporte et dans la nature de l'insertion intertextuelle, plus que le travail de représentation même de la référence. Quand Chrétien évoque *l'escrit Sainz Polz ou je lo vi*, peut-être faut-il attacher plus d'importance au pronom je, si rare dans ces prologues où l'auteur se voit à distance. Je s'assume comme lecteur, interprétant, déshéritant la citation de son véritable auteur pour conjindre un sens qui lui est propre. *Perceval* consomme la mort de l'intertextualité affichée. Le roman sème de fausses traces, de faux noms ou bien des noms qui ne peuvent trouver leur pendant dans le récit créé. Parce qu'une écriture est née et, avec elle, un nouvel espace de référence.

L'enchâssement intertextuel témoigne ainsi d'une complexe dialectique entre écriture et voix. Il nous faut veiller comme le souligne Jacques Derrida à ne pas être dupe du concept du langage qui considère que l'écriture « affecte tout signifié en général, l'affecte toujours déjà, c'est à dire d'entrée de jeu » comme si « toute production phonématique ou glossématique », langue, voix, ouïe, son, souffle, parole, « se révélait aujourd'hui comme la guise ou le déguisement d'une écriture première et non plus un simple « supplément à la parole » »¹⁰². Comme nous l'avons souligné, les sources littéraires sont peut-être autant orales qu'écrites. L'écriture est par ailleurs à cette époque mouvante, instable. L'écriture est mise en forme d'un état de la langue qui pourtant continue d'évoluer – beaucoup plus qu'aujourd'hui – soumise aux morphologies particulières régionales. Replaçant l'onomastique dans son contexte, logocentriste en même temps que métamorphique, Jacques Roubaud parle de paradoxe du nom:

les passages de langue à langue, les déformations orales, les erreurs des scribes et les innovations des remanieurs font que cet essentiel de la fiction est d'une fragilité extrême : déformations, identifications soudaines, parthénogenèse de personnages [...] ne cessent de se produire.

¹⁰¹ *Perceval*, v. 2904. De la même manière, l'allusion explicite à l'évangile dans le prologue (v. 29ss) nécessite une herméneutique. Chaque élément doit « senefier ». La relation de l'auteur à la citation n'est plus immédiate. L'auteur est le médiateur, l'interprète.

¹⁰² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 16,17.

En même temps, ce sont toujours presque les mêmes noms qui se transforment et se déplacent, comme un matériel génétique dans son vêtement animal changeant, soumis à l'évolution et aux mutations¹⁰³.

L'oeuvre de Chrétien, parce qu'elle est synthèse d'une époque et de sa culture, impose en son sein la trace de ces noms, le plus souvent dits, témoignant d'une culture orale, ou à dire: quand un roman préexistant a créé ses propres noms, l'acte de lecture qui est acte d'appropriation les garde en mémoire, en sa mémoire. Dès lors, lorsque le lecteur, l'homme de culture se fait écrivain, cette écriture qui a dans un coin de la mémoire, de l'oreille, ces noms, les réengendre dans une musicalité désormais commune : un vers, une rime appellent, outre le sémantisme d'un récit analogique ou contrapuntique, la *voix du nom* et la réminiscence trouve sa légitimité autant dans les phonèmes que dans les lettres de celui-ci.

Écriture première ou parole première¹⁰⁴ ? Quelle que soit la source, il semble que, à cette époque, écriture et voix forment système comme si l'écrivain *s'entendait-écrire* - dans la forme privilégiée que configure le vers. Les noms naîtraient autant d'un mouvement graphique que phonématique. Dès lors, la métamorphose du nom réside plus dans son oralité que dans l'écriture même. Car, lorsque le nom subit les jeux d'une mise en écrit, rêverie textuelle, parce qu'elle implique la redite ou plutôt la réécriture, le déploiement des phonèmes, graphèmes, parfois l'apparition de morphèmes pour que le nom fasse sens, soit traversé de sèmes, sa morphologie s'en trouve stabilisée. Et l'erreur scripturaire, tributaire de la copie et du passage de langue à langue, ou d'état de langue à d'autres états est sublimée. L'innovation signifiante d'un remanieur n'est possible que si le nom s'est bien fait entendre. Perceval peut devenir Perlesvaus parce que le devancier a com-pris, assimilé, les syllabes du nom du héros et les morphèmes qui pouvaient en être tirés.

Dans son ouvrage *Les Jeux de mots*, Pierre Guiraud soulignait que la « bonne règle de l'équivoque postule - au moins *a priori* - qu'elle soit cohérente à ses divers niveaux : que l'homonymie soit exacte, que les deux messages aient un sens et que leur syntaxe soit respectée. Que l'une de ces conditions vienne à manquer et on

¹⁰³ Jacques Roubaud, « Enfances de la prose », *Change*, 17, Paris, Seghers, Laffont, décembre 1973, p. 363,4 qu'il reprend dans la dernière page de *Graal-roman*, Paris, Gallimard, 1978.

obtient un calembour plus ou moins approximatif - un à-peu-près¹⁰⁵ ». D'une manière plus précise que les jeux de phrases, le jeu onomastique ne dégage pas toujours des morphèmes capables de signifier par homonymie. Souvent, l'à-peu-près est sa dynamique de création. Au XIIe siècle où la langue est mouvante, à l'oral comme à l'écrit, l'à-peu-près s'efface. La contorsion du nom retrouve de sa légitimité, redevient homonymique par glissement vers une autre graphie, une autre prononciation. Voilà comment peut se concevoir le paradoxe du nom. Le XIIe siècle, époque transitoire de la langue, comme pourra l'être le seuil de la modernité, marqué par Villon et les écrivains de la Renaissance, trouve dans son instabilité l'occasion d'une liberté du signifiant et donc de la compréhension d'un sens, en même temps qu'une légitimité, une vérité¹⁰⁶. L'écriture, à cette époque phonétique, reproduit les glissements possibles en langue et qu'entend l'oreille en jouant avec les graphèmes du nom. Mais ce signe aux contours plus flous n'est pas éclatement de l'intégrité du signifiant, dans la contingence de l'écriture. Le nom s'invente, grâce au jeu, une nécessité en même temps qu'il ne sombre pas dans l'arbitraire.

Cette oralité du nom est d'ailleurs un trait récurrent du Moyen Age. Avant Abélard et rappelé par lui, *nomen est vox significativa*. S'il établit une distinction entre noms propres et noms communs¹⁰⁷, le nom propre n'en demeure pas moins une *vox*. En fait, la face signifiante du signe est d'abord conçue dans sa réalité physique, une profération, l'ébranlement de l'air par un mouvement de la langue. Puis, vient l'écriture et en troisième lieu le concept, l'intellection. Ainsi, pour Chrétien, même si le nom hérité est écrit, il redevient dans l'espace de l'oeuvre la profération qu'il était

¹⁰⁴ L'ouvrage de Jacques Derrida souligne notamment dans sa première partie la grande difficulté de définition. Peut-être, en marge de cette réflexion abstraite et érudite, faut-il s'en remettre au trajet que mime le texte et à l'esprit d'une époque.

¹⁰⁵ Pierre Guiraud, *Les Jeux de Mots*, Paris, PUF, 1976.

¹⁰⁶ Même si l'à-peu-près ne rebute pas les écrivains. Charles Méla va jusqu'à écrire : « Quand je pense à quel point on dit des jeux de mots « Ca n'est pas exact ! Mais phonétiquement ça n'est pas possible ! » alors que les écrivains du Moyen Age ne font que des à-peu-près, qu'ils inventent même des monstres versbaux pour que ça colle tout de même. », « L'enjeu et l'événement : entretien avec Roger Dragonetti, Alexandre Leupin et Charles Méla », *L'esprit Créateur*, 23, 1983, p. 5-24, repris dans *Le Beau trouvé*, Caen, Paradigme, 1993, p. 181.

¹⁰⁷ « Sicut igitur nominum quaedam appellativa a grammaticis, quaedam propria dicuntur, ita a dialecticis simplicium sermonum quidam universales, quidam particulares, scilicet singulares appellantur, Abélard, *De dialectica*, O.C. Ed Geyer, p. 16, l. 22-25.

initialement, engendré par ce qu'il y a de plus oral dans cette trace visuelle, la rime ou l'assonance¹⁰⁸.

III/ Signature

A/ De Troie

L'indice d'une poétique dépassant la simple redite de l'héritage apparaît dans l'utilisation que fait Chrétien de son nom. Chrétien signe ses oeuvres. S'inscrivant dans une tradition récente amorcée par Wace et Benoît de Sainte-Maure, le signataire n'est plus une simple main de scribe. La translation se rapproche de la création, tout du moins dans l'esprit des rédacteurs et s'avoue comme telle grâce à la présence du nom¹⁰⁹. Toutefois, ce nom qui apparaît dans quatre prologues et trois épilogues se trouve en quelque sorte objectivé. Paul Ricoeur souligne cet instant privilégié où le « je » et le nom s'unissent en une même « référence identifiante ». C'est le moment de l'« appellation¹¹⁰ ». Si le nom apparaît au XIIe siècle, l'écriture est loin de revendiquer de manière frontale une appartenance. Si l'individualité émergente peut accoucher d'un « Je, François Villon » au XVe, « Je, Chrétien de Troyes » est alors impossible. C'est à juste titre que des critiques ont remarqué l'absorption de la signature par le texte qu'elle authentifie, comme si elle ne pouvait exister que grâce et par lui¹¹¹. C'est ainsi que le nom dans *Cligès* n'intervient qu'au bout de vingt-trois

¹⁰⁸ Voir à ce sujet ce qu'en a écrit Paul Zumthor dans *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 53ss. Il y distingue les « figures de sons » et les « figures oculaires ». Consulter aussi *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 117ss : « L'écriture médiévale dissimule à l'oeil les articulations du discours »

¹⁰⁹ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, p. 21 oppose « au texte oral, qui variait selon la mémoire et l'inspiration des jongleurs, un texte écrit, que le jongleur peut encore réciter en public, mais que chacun peut lire ou se faire lire à loisir. Le dialogue du narrateur et du lecteur, si caractéristique du roman jusqu'à l'époque moderne, est désormais possible. Du reste, les auteurs commencent à se nommer dans leurs oeuvres et à en appeler, avec malice, à l'intelligence et à la liberté des lecteurs. »

¹¹⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, p. 71 : « Ce n'est donc pas arbitrairement que la personne, objet de référence identifiante, et le sujet, auteur de l'énonciation, ont même signification ; une inscription d'un genre spécial, opérée par un acte spécial d'énonciation, l'appellation, opère la conjonction ».

¹¹¹ Paul Zumthor écrit cette belle formule : « le poète est situé dans son langage plutôt que son langage en lui ». *Essai de poétique médiévale, op. cit.*, p. 68.

vers, relai d'un « cil qui » se définissant par une bibliographie d'auteur. L'écriture à la troisième personne participe de même de cette objectivation de soi-même. Peu originale en soi, puisque ses prédécesseurs faisaient de même, elle consacre néanmoins l'absorption du nom dans l'oeuvre.

Le nom est donc dans l'écriture. Beaucoup de critiques se sont interrogés sur l'utilisation que Chrétien avait pu concevoir de son nom – Chrétien de Troyes dans le prologue d'*Erec et Enide*, puis simplement Chrétien¹¹². Son nom lui confère tout d'abord une pérennité.

Des or comencerai l'estoire
Que toz jors mais iert en memoire
Tant con durra crestientez.
De ce s'est Crestiens ventez. (v. 23-26).

Cette promotion de l'oeuvre n'est pas neuve. Comme le soulignait Aimé Petit¹¹³, les auteurs des romans antiques vantaient également leur oeuvre. L'apparition du nom est conjointe à une survivance dans le temps. Mais le motif est ici motivé et peut-être légitimé par le parallélisme des noms. La rime crée un doublet. « crestientez » se trouve glosée, développée par le nom d'auteur et l'auto-glorification marquée par le verbe « venter ». S'inscrivant dans un monde dominé par Dieu, l'oeuvre se trouve immortalisée grâce au nom. S'instaure ainsi un rapport complexe entre l'auteur et son oeuvre : il n'existe que par elle mais elle demeurera grâce à lui.

S'il restait des doutes au critique, l'auteur entend bien la parenté entre son nom et la foi. Entend-il également la parenté de son nom et de la ville mythique, surtout que l'*Eneas*, le *Roman de Brut* et durant la carrière de l'auteur, le *Roman de Troie*, ont pour point d'origine cette cité¹¹⁴ ? Le nom apparaît ainsi comme un mythe originel, principe de la translation qu'opère le texte. Parcourant l'oeuvre, le nom Troie apparaît à deux reprises dans les deux premiers romans de Chrétien conservés.

¹¹² On a commenté cette simplification pour montrer que le simple nom suffisait et que l'origine du fait de la célébrité des oeuvres devenait superflue. Cette explication renforce l'affinité créée entre le nom et l'oeuvre, seul espace d'existence du nom.

¹¹³ *op. cit.*

¹¹⁴ Roger Dragonetti a ébauché une explication dans son livre, *La Vie de la lettre au Moyen Age, Le Conte du Graal*, Paris, Seuil, « Collection du champ freudien », 1980. La recherche est reprise et amplifiée par Charles Méla au chiffre trois de la culture dans « La lettre tue : cryptographie du Graal »,

Les arçons d'ivoire d'Enide inscrivent la première occurrence¹¹⁵. Puis dans *Cligès*, Hélène et Pâris succèdent à Enée et Didon¹¹⁶. Troie est donc bien un point de référence :

*origine d'une translation, géographique, géopolitique et littéraire ainsi que le souligne Charles Méla¹¹⁷, Troie se réalise en France, héritière de l'harmonie entre « clergie » et chevalerie ». Mais c'est le terme « somme¹¹⁸ » que le roman utilise pour désigner l'avoir, venu en Occident. Addition, elle est aussi aboutissement de cette alliance de la prouesse et de la science, ce que souligne les arçons, « uevre bien taillie¹¹⁹ », symbole d'achèvement d'un art dans la plénitude du chiffre « set » des années consacrées à la fabrication du grant oeuvre par le sculpteur breton. Se trouve mis ainsi en parallèle deux niveaux de translation : ceux du savoir d'un maître et de l'affinage d'une oeuvre.

-Grèce	-Troie - Carthages
-Rome	-Lombardie
-France	-Bretagne

*point de référence mais non modèle. *Cligès*, enflammé d'un amour-passion, propose de revivre le mythe troyen d'Hélène et Pâris chez Arthur.

Dame, fait il, je pens et cuit
Que mielz faire ne porrions

Cahiers de civilisations médiévales, 26, 3, 1983, p. 209-221 repris dans *Le Beau trouvé*, *op.cit.*, p. 185-208.

¹¹⁵ *Erec*, v. 5329-5345 : Li arçon estoient d'ivoire./ S'i fu entaillie l'estoire/ Coment Eneas vint de Troie./ Coment a Cartage a grant joie/ Dido en son lit le reçut./ Coment Eneas la deçut/ Coment ele por lui s'oscit./ Coment Eneas puis conquist/ Laurente et tote Lombardie/ Et Lavine, qui fu s'amie/ Sutis fu l'uevre et bien taillie./ Toute a fin or apareillie./ Un brez taillierres, qui la fist./ Au taillier plus de set anz mist/ Qu'a nule autre oevre n'entendi / Ce ne sai je qu'il la vendi/ Mais avoir en dut grant deserte. »

¹¹⁶ *Cligès*, v. 5232-5238 : « Or gardez qu'en vos ne remainne./ C'onques ne fu a si grant joie/ Helene receüe a Troie./ Quant Paris l'i ot amenee./ Qu'a encor ne soit graindre menee/ Par tote la terre le roi/ Mon uncle, de vos et de moi. »

¹¹⁷ Voir l'introduction au *Cligès* par Charles Méla, *op. cit.*

¹¹⁸ *Cligès.*, v. 34.

¹¹⁹ *Erec*, v5339.

Que s'en Bretagne en alions. (v. 5228-30).

Une nouvelle translation est proposée, de Constantinople à Arthur, mais dans la fusion des deux points du voyage. Fénice irait en Bretagne comme Hélène à Troie¹²⁰. Mais la cour d'Arthur n'est pas Iliion. Hélène, c'est Iseut.

Ce nom, Chrétien de Troyes, vient peut-être nous mettre sur la route de la translation qu'opère ses héros, des romans qui l'ont précédé, finalement, d'un art. Se dire de Troyes ou de Troie, c'est peut-être sceller dans son nom, une origine, mais non un modèle. L'art du sculpteur breton doublé d'une « somme » dont hérite la France, c'est aussi montrer la progression, la naissance d'un autre souffle. Le roman ne régresse pas parce que Cligès retourne à Constantinople. Parce qu'il appartient du fait de ses parents aux deux mondes, il vient plutôt transformer l'ancien modèle, faire naître quelque chose de nouveau.

Chrétien entend peut-être en effet le verbe « crescere » dans son nom. La métaphore végétale du travail n'est pas neuve. Saint Paul et l'Évangile que cite à plusieurs reprises Chrétien, puis Saint Augustin¹²¹ étaient de précieux modèles. Et Chrétien reprend à son compte cette germination. Il l'associe au feu. L'écriture trouve deux métaphores : la graine et la flamme. Placé sous le signe de la vérité, d'une vérité phagocytée par le nom – « Crestiens » revendique un livre dont l'ancienneté nous invite à le « croire » (*Cligès*, v. 23,26) – l'ouvrage se pose en aval d'une tradition, point d'aboutissement de la *translation studii*. Il est l'incarnation d'un renouveau. En lui brûle une nouvelle flamme. C'est ce que permet de dire la subtile paronomase qui s'instaure quelques vers plus loin :

D'eus est la parole remese

Et **esteinte** la vive **brese**.

Crestiens comence son conte,

¹²⁰ Cette position nous semble originale par rapport à la vision de la translation que propose l'*Enéas*. Le héros fonde dans le Latium, lieu d'origine de son ancêtre, la nouvelle Troie. L'édification d'un nouveau monde se produit dans la nostalgie et l'esprit de revanche. Chrétien, pour sa part, prend ses distances.

¹²¹ Voir Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, VIII,8 « Est-il spectacle plus grand et plus admirable, en est-il où la raison de l'homme puisse mieux s'entretenir, en quelque sorte, avec la nature des choses que celui où, après avoir jeté des semences en terre, planté des rejetons, transplanté des arbustes, placé des greffes, il cherche à surprendre, si je puis dire, le sujet de chaque espèce de racines ou de graines... », cité par Georges Duby, *Saint Bernard et l'art cistercien*, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, (1ère édition, Paris, Arts et métiers graphiques, 1976).

Si com l'**estoire** le recontre (v. 43-46).

L'auteur ne nous dit pas qu'il ravive l'inspiration. Son nom seul suffit et, avec lui, la formule inaugurale qui lance la narration. Le nom lui-même souffle sur les braises. Les sonorités créent un triangle entre l'héritage désormais mort, la source et l'auteur qui ne se privera pas ultérieurement d'affirmer son autonomie. La métaphore de la flamme n'est pas neuve. Chrétien la réexploite quelques centaines de vers plus loin à propre de l'amour qui consume le coeur :

Et l'amors en **creist** et **alume**. (v. 591)

Et cuident, por ce qu'il lor plest

Ce dont lor amors **croist** et **nest**,

Qu'aidier lor doie, si lor nuist, (v. 595-7)

Adés **croist** lor amors et **monte**,

Mes li uns a de l'autre honte,

Si se ceile et cuevre chascuns

Que il n'en pert **flambe** ne funs

Dou **charbon** qui est souz la **cendre**.

Por ce n'est pas la **chalors** mendre,

Einçois dure la **chalors** plus

Desouz la **cendre** que desus. (v. 601-8).

Deux métaphores sont tissées ensemble : la graine et la flamme. L'amour pris dans ses prémisses construit en même temps qu'il consume. Plus loin, les deux isotopies sont à nouveau mêlées dans la bouche de Soredamor :

Et s'il n'aime ne n'a aimé,

Donc ai ge en l'areine **semé**

Ou **semence** ne puet reprendre

Ne plus qu'ele feroit en **cendre**. (v. 1031-4).

La combinaison de ces deux métaphores met en relief le paradoxe de l'amour à la fois dynamique de vie et mise à mal du coeur, tourmenté, incendié. Il brûle, il s'évanouit dans la cendre, et parallèlement doit germer dans un terrain fertile, renaître.

Celui qui mit les commandements d'Ovide et l'*Art d'aimer* en roman définit son entreprise littéraire à la manière de l'amour qu'il peint. L'écriture est un germe planté dans un bon sol. Mais elle est aussi une flamme qu'il faut conserver

contrairement aux Grecs et aux Romains qui ont laissé échapper le savoir, la culture. L'écrivain est une Vestale. Mais à la différence des divinités du foyer, l'entreprise ne peut se contenter d'une éternelle virginité, dans la cendre. L'auteur fait semence. Et c'est dans la dialectique du feu destructeur et de la force vitale que s'écrit le symbolisé par le phénix qui renaît une seconde fois.

Faisant écho aux propos de Soredamor comparant la préparation de l'amour aux semailles, le narrateur évoque une autre germination dans la matrice de l'héroïne :

Soredamors se trueve pleine
De **semence** d'ome et de **graine**
Si la porta jusqu'a droit terme.
Tant fu la **semence** en son **germe**
Que li **fruiz** vint a sa nature
D'enfant ; plus bele creature
Ne fu nee n'avant n'après.
L'enfant apelerent Cligés.
Nez est Cligés, en cui memoire
Fu mise **en escrit ceste estoire**.

L'enfant naît et avec lui le roman éponyme. Les vers miment la croissance qui s'opère : la semence, le germe, le fruit et l'*escrit*, parfaite anagramme de *creist*, croître et, par la même occasion parfaite anagramme de *crestien* révélé sous l'expression *en escrit*. Cette métaphore en position de charnière du diptyque ouvre le célèbre prologue du *Conte du Graal* et se trouve associée au nom de l'auteur :

Crestiens seime et fait semence
D'un romanz que il encomence (v. 7,8).

Se trouvent associés par l'allitération en [s] et l'assonance en [e], « Crestiens », « seime » et « semence ». Si Soredamor s'inquiétait d'avoir semé dans de la cendre, Chrétien n'a pas semé parmi les épines mais « si lo seime en sin bon lue¹²² », un terrain plus chrétien peut-être au contact de « Felipes de Flandres¹²³ » et de la maison

¹²² *Conte*, v. 9.

¹²³ « Li cuens aime droite jostise/ Et loiauté et sainte yglise » dit le texte (v. 25,6).

de Champagne qui selon Georges Duby étaient généreusement liée aux communautés cisterciennes¹²⁴.

B/ L'écrivain penseur

Que dire de l'utilisation de l'adjectif « crestien » dans le texte ? Il est rare, et oserons-nous, tout ce qui est rare est précieux. Alexandre, Fénice et Laudine sont tous trois présentés par rapport à la *crestienté* qui légitime ainsi l'élection du chevalier et la beauté de la dame¹²⁵. Mais le substantif « crestien » lui-même apparaît pour la première fois dans le *Chevalier de la Charrette*, à propos d'un « home anciens » :

Illuec fu uns hom anciens
Qui molt estoit boens **crestiens**,
El monde plus leal n'avoit,
Et de plaies garir savoit
Plus que tuit cil de Montpellier
Cil fist la nuit au chevalier
Tant de bien con feire li sot
Car li rois commandé li ot. (v. 3481-8).

Lancelot vient de passer le Pont de l'Espée au prix d' « angoisse » « es piz et es mains¹²⁶ ». Comme le soulignait Jean Frappier¹²⁷ le passage victorieux de l'épreuve constitue le pivot du roman tant dans sa construction que dans son sens. Bien que Chrétien n'ait pas achevé lui même le roman selon les dires de Godefroy de Leigni, ce passage mentionnant « crestien » se trouve en plein centre de l'oeuvre. L'évocation réaliste de Montpellier, lieu de médecine en France ne semble pas être là pour la simple rime, mais permet dans un contexte français un portrait louangeur de cet « home anciens » ou dans d'autres leçons de ce « chirurgien ». Celui-ci semble

¹²⁴ *op. cit.*, p. 97.

¹²⁵ Alixandre est grec mais non païen. Aux v. 370-372, il dit : « Alixandres me fu non mis/ La ou je reçui sel et cresseme/ Et crestienté et boutesme. » De même Fénice, v. 2616-8 : « Et sa fille est tant avenanz/ C'onques en la crestienté/ N'ot pucele de sa biauté. » L'hyperbole comme dans le prologue d'*Erec* confère à celle qu'elle qualifie une légitimité. De même, la veuve dame élue du coeur d'Yvain est qualifiée ainsi aux v. 1146-9 « Vint une des plus beles dames/ C'onques veïst riens terrienne. De si tres bele crestienne/ Ne fu onques plait ne parole. »

¹²⁶ *Charrette*. v. 3323,4.

¹²⁷ Jean Frappier, *op. cit.*, ch. 4 « Le Chevalier de la Charrette ».

être le parangon de l'auteur qui appaiserait les souffrances de son héros pour relancer l'action et le conduire à Guenièvre et à la concrétisation de la *fin'amor* but ultime du périple.

Alors que dans le *Conte du Graal*, Chrétien nomme son protecteur, le prologue du *Chevalier de la Charrette* ne fait que mentionner sa « dame de Champagne », « contesse des reïnes¹²⁸ ». Or, selon l'histoire, la comtesse avait pour non Marie, nom plein de sens s'il en est. D'autant plus que la première apparition du nom dans l'oeuvre complète de Chrétien, se fait quelques vers avant l'évocation du « crestien », toujours dans la bouche du roi:

De l'oignement as III. **Maries**,
Et de meilleur s'an le trovoit,
Vos donrai ge, car molt covoit
Vostre aise et vostre garison. (v.3358-61).

Ce baume fait référence à la croyance médiévale en un onguent qui selon l'évangile aurait été l'instrument de la résurrection du Christ¹²⁹. Si Lancelot refuse tout d'abord, il accepte le temps d'une nuit les soins de l'« home ancien ». Voilà au beau milieu du roman, « crestien » et « Marie » réunis grâce au motif de la guérison. Le héros se trouve sous les mains du maître qui peut-être grâce aux bons soins de Marie relance l'action et le conduit vers la conclusion du parcours. Ces deux noms dessinent autour du héros un contexte religieux qui fait de lui un nouveau Christ, qui, après avoir porté les stigmates du Messie au Pont de l'Épée se voit ressuscité pour une nouvelle vie d'amour. Mais le parcours chevaleresque sans Guenièvre que retrace la première moitié du roman

ignominie – rédemption – sacrifice

¹²⁸ *Charrette*, v. 1,18.

¹²⁹ En marge de la tradition populaire dont l'écrivain Wace par exemple se fait écho dans son *Poème à la Vierge Marie*, il faut observer un traitement moral et théologique du baume. Saint Bernard en fait mention, le compare aux autres onguents de la vie du Christ. Celui-ci est le meilleur, car il a été fait par trois femmes. Voir à ce propos, Elisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Age*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 28ss.

doit s'orienter dans une nouvelle direction, voir la dame pour pouvoir au terme d'une nouvelle ascèse (des combats puis une nouvelle souffrance physique lorsqu'il arrache les barreaux¹³⁰) la contempler lors de la nuit d'amour :

Si l'aore et se li ancline,

Car an nul cors saint ne croit tant. (v. 4652,3).

Comme le souligne J-C. Aubailly « l'amant va devenir le prêtre d'une nouvelle religion qui ne dit pas son nom, mais qui se développe parallèlement à celle qui voit Notre-Dame trôner sur les autels...Ainsi naît le service d'amour'¹³¹ ». C'est peut-être ce que souligne l'étude du nom du héros. Lancelot est peut-être à la lance et au combat, ce que Perceval sera tout d'abord au javelot. Premier chevalier autre que Gauvain à être appelé « li meillor chevalier dou monde » il est admiré même lorsqu'il combat au *noauz*¹³². Mais, Lancelot est peut être aussi « l'ancelot ». Le terme n'existe en ancien français qu'au féminin « ancele ». Il est assez rare dans l'oeuvre de Chrétien. Il apparaît dans la *Charrette* quelques centaines de vers avant le baume des III Maries. Un chevalier le supplie

Por ce Deu qui est filz et pere

Et qui de celi fist sa mere

Qui estoit sa fille et s'ancele. (v.2821-3).

« ancele » vient ici qualifier Marie en une brève apparition avant l'évocation de l'onguent. Ces trois vers viennent symboliser le paradoxe du credo évangélique où la servante devient la mère. C'est peut-être le mouvement inverse que retrace le nom du héros. Le meilleur chevalier du monde se fait *ancelot*, petit et asservi par le désir de la dame, *domina* et nouvelle Marie¹³³. Le nom Lancelot s'inspire ainsi du modèle marial que proposait l'éthique de la *fin'amor* et le nom de la dédicataire. Panser Lancelot et lui passer le baume des III Maries mime la poétique d'un écrivain,

¹³⁰ *Ibid.* v. 4639-46 : « Mais si estoit tranchanz li fers. Que del doi mame jusqu'as ners/ La premiere once s'an creva, Et de l'autre doi se trancha/ La premeraine jointe tote./ Et del sanc qui jus an degote/ Ne des plaies nule ne sant/ Cil qui a autre chose antant. »

¹³¹ J-C. Aubailly, Introduction au *Lancelot*, Paris, Garnier Flammarion, p.11.

¹³² *Charrette*, v. 5714ss : « Neïs li chevaliers vermauz/ Plot as dames et as puceles./ Aus plus gentes et aus plus beles./ Tant qu'eles n'orent a nelui/ Le jor bahé tant com lui./ Que bien orent veü comant/ Il l'avoit fet premieremant./ Com il estoit preuz et hardiz./ Puis restoit si acoardiz/ Qu'il n'osoit chevalier atandre, Einz le poïst abatre et prandre/ Toz li pires se il volsist. »

¹³³ J-C Aubailly souligne ainsi « le parallélisme entre le couple Dieu-Marie et le couple seigneur-dame ». *op. cit.* p. 11.

obéissant lui aussi à une dame, suzeraine de l'écriture, préparant son héros dans la relance de l'action pour achever ce roman du martyr d'amour.

Après la nuit d'amour, la fin du roman se veut chute, ainsi que le révèle lui-même Lancelot enfermé dans la tour :

Hai, Fortune ! Con ta roe
M'est ore leidement tornee !
Malement la m'as bestornee,
Car g'iere el mont, or sui el val
Or avoie bien, or ai mal,
Or me plore, or me rioies. (v. 6468-72).

Finalement, la Roue de Fortune revient à son équilibre : retour à la cour, nouvel exploit, en public, et répit de l'histoire du héros et de la reine¹³⁴.

Si, comme le souligne fort justement Michel Zink, l'écrivain naît au moment où la littérature se reconnaît comme fiction¹³⁵ », quand il se pose au sein même de son oeuvre, se représente au travail, travail d'écriture, alors la notion d'écrivain naît peut-être dans sa plénitude avant le XIIIe siècle comme le prétend Michel Zink, peut-être avec Chrétien. On considère généralement que la figure par excellence de l'écrivain réside dans une présence-absence, dans le masque de soi-même, où l'auteur sème les indices de sa propre trace organisant un jeu, jeu de piste, avec le lecteur qui doit le redécouvrir. Le texte fonctionne ainsi tout à la fois comme mise en secret et comme révélation, voile et *apokalupsis*. Le texte est ainsi le noeud d'une écriture et d'une lecture.

Dans cette perspective, l'emprunt des techniques de la lyrique troubadouresque s'avérait presque nécessaire, par la connaissance que l'auteur en avait mais aussi par ses éléments constitutifs. « Jeu de société » en même temps que « jeu de mots¹³⁶ », cette poésie organise autour du *je* l'image du poète au travail, jouant avec une rhétorique subtile et la figure de l'amant. Amour et chant sont intimement liés. Amour et jeu, aussi, jeu sur les noms. Jacques Roubaud rappelle en effet que dans les *cansos*, les *tornades* peuvent avoir deux destinataires : « ou bien un

¹³⁴ *Charrette*, v. 6848-53 « si l'a un petit racenssé/ Et a mis la chose an respit/ Jusque tant que voie et espit/ Un bon leu et un plus privé/ Ou il soient mialz arivé/ Que il or ne sont a ceste ore. »

¹³⁵ Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 38.

destinataire nommé « en clair » [...], un protecteur, un ami, une protectrice, un autre troubadour... ou bien la dame, sous un nom de dissimulation, un *nom secret*, désigné de cette appellation extraordinairement adéquate, le *senhal*¹³⁷ ». A la dame archétypale se substitue la dame de même que l'amant, qui est aussi le troubadour, se nomme lui-même dans sa *tornada*.

Tout le jeu chez Chrétien consiste à faire du nom de la destinataire protectrice et inspiratrice un *senhal*, absorbé, caché par et dans le texte¹³⁸. Et, ainsi, jouant sur la référence religieuse, l'auteur appelle dans le sillage du texte l'autre Marie, en fait, grâce au baume, toutes les autres Marie de l'Évangile et de la tradition. L'écriture romanesque qui se signe à la mode de la lyrique courtoise permet ainsi de se rapprocher du sentiment religieux, s'en faire peut-être la métaphore¹³⁹.

Depuis Ovide, l'amour blesse et guérit. Amour et guerre sont l'avertissement et le revers d'une même pièce et investissent tous deux le dard ou le glaive¹⁴⁰. C'est cette double image que rassemble le motif du baume. Outil narratif hérité¹⁴¹ et métaphore vive, l'onguent devient chez Chrétien dans l'érotique du geste apaisant, le symbole du texte et des subjectivités dont il dépend. Cette nouvelle métaphore de l'écriture pouvait d'ailleurs se lire en filigrane dès le prologue dans ces quatre vers :

¹³⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹³⁷ Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 269.

¹³⁸ Mais à la différence du *senhal* qui ne révèle jamais les véritables noms, ceux de Chrétien et de Marie, habilement enchaînés s'offre à une lecture, une lisibilité, parce que contrairement aux troubadours, l'œuvre prend en compte une double réception : la dame mais aussi les autres lecteurs.

¹³⁹ Il ne s'agit pas comme nous l'a bien appris Léo Spitzer de confondre abusivement poésie amoureuse profane et véritable religion, peut-être, comme il le rappelle lui-même de concevoir l'amour courtois dans un *courant* vers ou inspiré par Dieu. L'auteur rappelle en effet la pensée de l'École de Chartres : « tout amour reflue vers Dieu duquel il est une effluve ». « L'amour lointain de Jaufré Rudel », *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970 (pour la traduction), p. 81-133.

¹⁴⁰ Cf Eugène Vance, « Le combat érotique chez Chrétien de Troyes », *Poétique*, 12, Paris, Seuil, décembre 1972, p. 544-571. « Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido / Attice, crede mihi, militat omnis amans. » Ovide, *Amores*, I, IX, 1-2.

¹⁴¹ Il est évoqué par exemple dans l'*Enéas*, v. 8029ss : « El cors s'en suit la grant doulçor/ qui touz sanne li maus d'amor ; / sanz herbe boivre, sanz racine, a chascun mal fait sa mecine ; / n'i estuet oignement n'entrait,/ la plaie sanne qu'il a fait ; / se il te veult un poi navrer,/ [bien te savra enpres saner.] » Voir aussi, v. 8163,4 : « Ou est li rasuaigemens,/ la boiste o toz les ongemens ? » Le baume est aussi élément matériel dans l'avancée narrative. Offert par Médée, il protège Jason contre le feu du dragon dans le *Roman de Troie*, *op. cit.*, v. 1671ss : « Apré li baille un oignement,/ Ne sai cum fu faiz ne coment./ D'ice, fait ele, seras oinz,/ Quar de ce t'est graindre besoinz ;/ Puis n'avras ja de fué dotance, Qui a ton cors face nuisance. » Il est enfin promis à une grande fortune dans l'œuvre de Chrétien puisqu'il apparaît dans *Erec*, *Cligès*, la *Charrette* et *Yvain*. Dans *Perceval*, Gauvain est un expert en onguent.

Matiere et san li donne et livre
La contesse et il s'antremet
De panser, que gueres n'i met
Fors sa painne et s'antancion, (v. 26-29).

Marie offre, *livre, matiere et sen*. Et Chrétien devient l'écrivain penseur, dans la souffrance, la paine, peut-être d'une blessure. Mais, nous l'aurons remarqué, ce jeu autour du nom de Marie privilégie la pose de l'amant courtois, ce que souligne la seconde occurrence du nom de la Vierge.

La sacralisation du nom Marie, nom religieux, n'est pas consommée au point d'empêcher le jeu, encore une fois. A *Lancelot* répond *Yvain*, ou plutôt Gauvain qui réutilise ce nom pour jouer avec lui. Bien avant le célèbre distique ronsardien :

Marie qui voudroit vostre beau nom tourner,
Il trouveroit Aimer ; aimer-moi donc Marie¹⁴²,

Chrétien écrit :

Honnis soit de Sainte Marie
Qui pour empirier se marie !
Amender doit de bele dame
Qui l'a amie ou a femme, (v. 2487-90).

Le texte fait habilement rimer le nom de la Vierge et le mariage. Mais loin de justifier celui-ci par une onomastique de la transcendance, les deux vers sont envahis par l'assonance en [i] qui colore le mariage d'une toute autre teinte. Tout un lexique disphorique se trouve comme appelé naturellement par sa proximité phonique. Peut-être parce que dans Marie, il y *mar* dont le participe *honni* est l'exact synonyme. Et les verbes *empirier* et *marier* se trouvent dangereusement mis en parallèle, comme si la déchéance était intrinsèque au mariage, en était la glose. Mais ce premier mouvement lexical et sémique appelé par le nom, en appelle un second qui réentend le nom sacré dans une nouvelle direction de sons et de sens. Le distique suivant retient principalement du nom les phonèmes [m] et [a] qui organisent ainsi un triangle fonctionnel en même temps qu'idéologique : dame-femme-amie tous orientés dans la direction du verbe *amender* qui leur fait écho. Malgré tout, le

¹⁴² Cité et analysé par François Rigolot, *op. cit.*, p. 211-214.

contexte de paronomase permet de hiérarchiser ce triangle. Marie a surtout engendré l'amie courtoise¹⁴³.

La paronomase sur le nom de Marie permet ainsi, sans dévaluer l'image du mariage, ainsi que certains critiques l'ont compris, de proposer et de légitimer le modèle courtois d'une éternelle ascension, d'un amendement chevaleresque. Cette utilisation des lettres du nom au service d'une idéologie permet de montrer les dangers de la *recreance* camouflés dans l'homonymie *Marie-marie* qui sacrifierait le mariage, tout en proposant une *trajectoire*, la bravoure chevaleresque, plus qu'un modèle - on peut-être époux ou ami selon Gauvain, Chrétien ne renie pas ce qu'il a construit depuis le début de son oeuvre, même si Gauvain défend un amour courtois hors-mariage. Quelque quatre cents ans avant la Marie du brigadier, s'esquissait déjà un jeu autour du nom. Mais à la différence du poète, un jeu qui, malgré sa mise en vers, reste plus oral qu'écrit. La paronomase et non l'anagramme, jeu de la lettre est utilisée dans une rhétorique et comme nous l'avons souligné une politique du nom propre.

La première occurrence du nom « crestien » dans le roman est donc bel et bien un effet de signature. Situé en un moment stratégique, l'écrivain sort de son nom ce qui oriente le récit dans la trajectoire désirée, voire commandée. S'inscrivent en regard l'auteur et son dédicataire autour d'un héros et au-delà, d'une oeuvre. Les noms permettent ainsi de dessiner une structure signifiante du roman, où *fin'amor* et évangile se superposent habilement. Mais dans cette double signature, le nom appartient encore une fois à l'oeuvre.

C/ D'Ariane à Vulcain

¹⁴³ De la même manière, le nom dame entrait déjà en résonance avec le nom d'Adam dans le *Cligès*. « Unques encor ne me quenut/ Si com **Adam** conut sa **femme**,/ A tort sui apelee **dame**,/ Mes bien sai, qui **dame** m'apele/ Ne set que je soie pucele. » (v. 5174-8). La même paronomase se retrouve dans *Perceval* : « Et tant est bele et tant est saige/ Que Dex ne fist loi ne languaige/ O l'an trovast si bele **dame**/ Des que Dex la premier **fame**/ Ot de la coste **Adam** formee,/ Ne fu **dame** tant renomee, » (v. 8095-100).

Les quatre autres occurrences du mot « crestien » se trouvent dans le *Conte du Graal*. Il est tout d'abord dans la bouche de Gornemant de Goort recommandation à Dieu :

Volantiers alez au moutier
Proier celui qui a tot fait
Que de vostre ame merci ait
Et qu'an cest siegle terrien
Vos gart come son crestien. (v. 1624-8).

Puis lorsque Perceval sort de Beaurepaire et avant d'arriver chez le Roi Pêcheur, se forme une procession. Il retourne auprès de sa mère dit-il, puis les quitte. Et la narration de relater:

Et tote jor sa voie tint
Qu'il n'encontra rien terrieine
Ne crestien ne crestieine
Qui li saüst voie ensaignier. (v. 2914-17).

Après une longue errance, Perceval recontre de nouveau une procession de pénitants qui l'interrogent :

[...] Biau sire chiers,
Dont ne creez vos Jhesu Crist
Qui la Novele Loi escrist
Si la dona as crestiens? (v. 6180-4).

Puis quelques vers plus loin, l'une des dames lui conseille la confession de ses péchés :

Lo plus grant besoig feïsmes
Que nus crestiens puisse faire,
Qui a Dalmedeu voille plaire. (v. 6337-40).

Le mot « crestien » n'apparaît donc que dans la partie *Perceval* du Conte. Seul le mot « crestienté » est évoqué à l'adresse de Gauvain dans la dernière partie, inachevée¹⁴⁴. De manière réfléchie, le mot vient scander des moments stratégiques du parcours de Perceval. Il clôt l'espace de formation du jeune « sauvage ». Il achève l'initiation à l'amour courtois avec Blanchefleur et précède la scène du Graal puis

¹⁴⁴ *Conte* v. 8217-9 « Grant joie, dame, vos doint cil/ Qui en terre anvoia son fil/ Por essaucier crestienté. »

enfin ouvre la scène de l'ermite. La partie du roman concernant Perceval se structure ainsi :

Fruit : noms d'armes	-enfance du héros -erreur courtoise dans la tente -acquisition des armes
	-formation grâce à Gornemant de Goort
« crestien » : promesse pour une chevalerie spirituelle	-combat, initiation à l'amour
« crestien » : épreuve, premier espace de dévoilement. Fruit : nom du héros	-scène du Graal
	-extase amoureuse
« crestien » : rédemption : deuxième espace de dévoilement. Fruit : noms de Dieu	-cinq ans d'exploits et d'errance -ermite

S'entremêlent ainsi quatre lignes :

*la structure du quête identitaire et généalogique du héros

*la formation du chevalier courtois

*la structure mythique du conte rassemblant une malédiction, un élu et un recouvrement

*et une construction religieuse, espace de révélation de noms, d'une généalogie, filiation spirituelle.

Tandis que se déroule la trame des aventures et de l'« estoire », le nom « crestien » crée les charnières d'un au-delà du récit, plus spirituel orienté vers une fin. Les deux scènes où Perceval rencontrent des chrétiens forment un diptyque orientant le parcours du héros et l'interprétation du récit. Dans la première scène, nul chrétien pour faire revenir le héros sur la route qui mène à la mère, en une régression du récit. S'il se doute dès son départ du péché qu'il a commis et que l'ermite lui reproche, la rédemption ne peut venir d'un retour à l'origine¹⁴⁵. Elle doit s'orienter dans la contrition chrétienne qu'indiquent les pénitents de la seconde scène. A l'absence d'indications du premier passage, la route vers l'ermite est pavée de signes. Les branchages sont comme « tex entreseignes...por ce que nus n'i esgarast qui vers le saint hermite alast¹⁴⁶ ». Voir l'ermite, c'est « ravoir ...totes les graces/ Ausi cum tu avoir le siels ». Mais c'est aussi recevoir une promesse d'élévation :

ancor porras monter en pris

S'avras henor et paradis. (v. 6383,4).

Les paroles de l'ermite font écho aux recommandations de la mère et de Gornement¹⁴⁷, mais comme dépassées. A l'enseignement de la mère sur la signification des noms « église » et « moutiers », s'opposent les paroles de l'ermite, révélation des noms de Dieu et participation à la Pâque christique. L'ermite s'inscrit dans un triple enseignement :

*la mère : « niceté » et religion

*Gornemant de Gohort : chevalerie comme point ultime¹⁴⁸

*l'ermite : dépassement : chevalerie et religion.

A l'inverse, Gauvain ne suit pas ce même parcours. Tandis que le retour à la mère défunte est interdit à Perceval, Gauvain retrouve sa mère, sa soeur et la mère

¹⁴⁵ Howard Bloch commente ainsi ce vers (op. cit., p. 282) : « Pas plus que le héros ne peut trouver un guide dans la *terre gaste*, Chrétien n'est en mesure de l'orienter. » Après avoir évoqué l'incapacité du poète à rétablir la continuité narrative, il conclut : « Plutôt que le résultat d'une circonstance biographique, l'état d'inachèvement de ce récit d'aventure est la conséquence logique d'un drame insoluble du langage, du lignage et de la forme littéraire. » La confrontation de la totalité des occurrences semble au contraire nous conduire vers une structuration très fine et orientée du récit. Howard Bloch a toutefois le grand mérite d'entendre le nom de l'auteur dans le vers.

¹⁴⁶ *Conte*, v. 6248ss.

¹⁴⁷ Cf v. 532ss.

d'Arthur. Tous deux redécouvrent leur lignage. Mais, tandis que Gauvain découvre un lignage au féminin, Perceval se trouve grâce aux révélations de l'ermite dans un lignage masculin et « saint ». L'ermite est appelé par les pénitents « bon home saint hermite¹⁴⁹ » et ajoute :

Cil cui l'an en sert est mes frere,
Ma suer et soe fu ta mere,
Et del Riche Pescheor croi
Que il est filz a celui roi
Qui del graal servir se fet.

Puis il précise plus loin que celui qu'on sert est « sainte home ». Le vers faisant se juxtaposer « sole hoiste » et « saint home » créant un parallélisme et une homophonie entre les deux membres assimile l'hostie au vieillard. Plus loin, l'adjectif « saint » vient qualifier le Graal lui-même

Tant sainte chose est li Graals
Et il qui esperitax,
C'autre chose ne li covient
Que l'oiste qui el graal vient. (v. 6351-54).

Se trouvent mis en regard le graal et l'homme. Le hiatus du mot « graal » trouve immédiatement en écho « et il » rassemblés grâce à ce dénominateur commun qu'est l'adjectif « esperital » qui rime avec Graal. Et l'ermite de conclure :

Bien me devez nevou clamer,
Et je vos oncle, et mielz amer. (v. 6363,4).

La filiation privilégiée de la chanson épique et du monde arthurien, oncle-neveu est ici retrouvée quand le père et les frères sont morts, ainsi que le révélait la mère de Perceval avant son départ. Mais cette relation de la geste chevaleresque est ici dépassée par la spiritualité des êtres qui s'inscrivent dans cette généalogie. C'est ainsi que les allusions religieuses qui parsemaient les récits de Chrétien – messes avant de combattre, sacre, mariage religieux – deviennent ici la trame et la finalité du récit. Et c'est encore le nom de l'auteur qui incorporé dans l'oeuvre oriente le sens et hiérarchise les scènes entre elles.

¹⁴⁸ *Ibid.* v. 1592-5 : « Et dit que donee li a/ La plus haute ordre aviau l'espee/ Que Dex ot faite et comandee,/ C'est l'ordre de chevalerie. »

¹⁴⁹ *Ibid.* v. 6227.

Crestiens de Troies. L'étude des rares occurrences de ces deux mots permettent de dessiner le parcours d'une poétique. Il s'agit d'une poétique originale qui mime une translation du sens. A la même époque s'écrit et se réécrit l'histoire d'Alexandre. Son nom aussi dessine une poétique. Parce qu'il est à la fois signe et signature, le nom/re-nom invite à l'itération que lui dessine la célébrité créée. Il ne suffit pas à Alexandre d'être connu, souvent avant même toute prouesse dans un territoire qui frémit déjà. Le nom est *matrice*. Il engendre. Il fait des petits. Comme signature d'une vie de prodige, un sucesseur dans la matrice de Roxane qui n'est pas destiné à devenir roi ? Plutôt non, une ville-cheval, Bucéphala, comme revanche sur la mort du compagnon de toujours, et pour son maître, douze cités, tout autant que le nombre des pairs du royaume, tout autant que les années passées à conquérir. En dignes filles, celles-ci réparties sur l'ensemble du territoire ressemblent à leur père : elles portent son nom. Ce sont bien sûr des avatars dans l'acception toute brahmanique du terme. Mais parmi ceux-ci, l'homonyme d'élection, « la grant Alixandre q'en Egypte estora », « la mieudre [...] que il plus ama¹⁵⁰ », lieu qui reçoit le corps, qui enclôt en son sein, le référent, momie d'un signe qui a désormais proliféré. Ce nom-renom envahit tout. Même la lettre, les lettres grecques. Et, alors que la nuit d'un monde est tombée, on grave les murs des cinq premières lettres de l'alphabet. Alexandre est l'alpha. Renaissance. Résurgence d'un nom qui se veut l'origine de tout, même de la langue, afin de ne pas mourir. Pourtant, en signe d'une mort annoncée et néanmoins subite, d'une apothéose trop soudaine, d'autres contrées semblent attendre leur nom, le nouveau baptême de la conquête.

France la renomee, qui a conquerre est male,
 Eüsse en mon demaine, a Paris fust ma sale ;
 Puis preïsse Engleterre et Normendie et Gale
 Et Escoce et Irlande, ou li solaus avale.
 France fust chiés du mont, que sa droiture est tale,
 Car la gens est molt bone, n'est nule qui la vale ;
 Pieç'a qu'il m'ont mandé par letre communale.
 Mais je me morrai sempres d'une mort desloiale (v. 552-59).

¹⁵⁰ *Roman d'Alexandre*, présentation de Laurence Harf-Lancner, Paris, Poche, « Lettres Gothiques », 1994, Branche IV, v. 1577,8. Voir pour le texte complet, *Le Roman d'Alexandre, Version d'Alexandre de Paris*, éd. E.C. Armstrong, D.L. Buffum, vol. 2. Princeton-Paris, 1937.

La France a manqué son rendez-vous avec Paris la grande. L'épopée du héros a besoin d'être accomplie, parachevée. C'est dans cette perspective que s'inscrit le geste tantôt créateur, tantôt compilateur de l'auteur. Faire du héros païen, la valeur par excellence

Se il fust **crestiens**, onques ne fu teus ber.

Rois ne fu plus hardis, ne mieus seüst parler. (v. 1679,80)

et à la manière de l'ami Tholomé qui « en sa sepulture fist escrire sa vie¹⁵¹ » sur un tombeau qui comme tous les tombeaux ne laisse apparaître aucune jointure - l'unicité et l'unité sont revendiquée par l'étymologie pyramide-pierre - répond le mouvement de compilation de l'auteur, qui rapièce les lambeaux¹⁵², achève :

Mais tels ne set finer qui bien set comencier,

Ne mostrer bele fin por s'ovraigne essaucier (v. 32,3).

Finalement, l'entreprise scripturale obéit au double de mouvement d'affinage de l'ensemble textuel et du parachèvement de la conquête d'Alexandre – double mouvement que rassemble le nom d'auteur, l'autre signature qui vient étonnamment se confondre avec l'éponyme : Alexandre de Paris. Ce nom qui apparaît en surimposition à celui de Lambert le Tort, clerc de Chateaudun. Etre non seulement du Bernay vers l'Eure, mais aussi grâce au surnom de la ville de Paris, au-delà de la biographie du compilateur, terminer la conquête et baptiser une treizième ville. L'homonymie offre ainsi une légitimité à l'auteur. Il est l'historiographe, presque le mythographe du conquérant qui, à la manière des douze pairs, ne perd rien du royaume mais en étend les limites. L'acte d'écriture n'est ainsi plus en décalé, seule main de scribe, à la manière de Callisthène. Elle est conquête, appropriation de nouvelles terres, grâce à la translation du savoir. Elle duplique le modèle. Son rêve : se confondre avec lui.

Tout ceci est bien différent de l'entreprise de l'auteur arthurien. Venir de Troie pour devenir chrétien, tel est le parcours intentionnel ou non (et par trop schématique) d'une écriture. Intentionnel ou non, car nous nous aurons noté que les occurrences signifiantes du nom « crestien » apparaissent dans des oeuvres de

¹⁵¹ v. 1608.

¹⁵² v. 41 branche I, « Ains convient la lor oeuvre par peniaus atachier ».

commande¹⁵³. Mais ces deux noms sont parcours. Faire partir de Troie l'origine d'une chevalerie, de héros, d'un savoir et d'un art, mais ne jamais se limiter à cette origine, ni jamais vouloir y retourner. Orienter le récit, suivant un parcours spirituel, pour une religion d'amour ou une chevalerie tournée vers le ciel, mais aussi, ne jamais y arriver complètement, grâce à l'inachèvement, ou bien, au moyen de Fortune dont la Roue tourne et rend toute stabilité et toute fin illusoires. Finalement, s'il fallait retenir l'un des mots du nom, ce serait peut-être « de » qu'il faudrait choisir. « De », c'est le passage, c'est l'entre-deux : *Erec* et *Cligès* d'un côté, *Lancelot* et *Perceval* de l'autre. Seul *Yvain* ne comporte ni l'un ni l'autre de ces mots. Est-ce à dire que le *Chevalier au Lion* serait l'oeuvre d'un auteur plus vrai, comme l'ont affirmés certains critiques ? Nul ne sait. Mais demeure l'utilisation du nom, signature discrète et distante d'elle-même, indice d'une organisation subtilement pensée du récit ou puîts dans lequel trouver une écriture, ou plutôt des écritures. Parce que dans Chrétien, il y a surtout croissance et *escrit* et récits.

Mais cette signature de soi-même permet alors une nouvelle approche de l'*auctoritas*. Daniel Poirion écrivait que « *auctoritas*, *translatio*, et *conjointure* sont les trois principaux modes d'insertion de la culture dans l'écriture au Moyen Age¹⁵⁴. D'*Erec* à *Perceval*, la référence à la source en tant qu'autorité tend à disparaître. Alors que dans *Erec*, Chrétien affirmait une vérité de la narration, meilleure que les contes sur le même sujet, corrompus et fragmentaires, l'auteur, dans son dernier roman, ne fait plus référence à aucune source, même pour la dire médiocre. Il n'est plus comme Benoît de Sainte Maure pour qui « science qu'ist bien oïe Germe, flurist et fructifie¹⁵⁵ ». Le savoir n'est plus de l'ordre de la *remembrance* ou de la transmission. Chrétien est le semeur, le principe de la germination. Parce que désormais, enseigner est plus important que renseigner. *Le romancier est sa propre autorité qui se fonde sur l'arbitraire de la fiction*. Pour en arriver là, il aura fallu s'être fait le réservoir d'un monde afin de pouvoir commencer la pièce, le jeu. Ce sont les prémisses d'une subjectivité d'écrivain ainsi que le montre Michel Zink.

¹⁵³ Dédiées à des personnes précises.

¹⁵⁴ *Littérature*, 41, Paris, Larousse, 1981, p. 118.

¹⁵⁵ Benoît de Sainte Maure, *Le Roman de Troie*, op. cit., v. 23,24.

Dès lors, le monde de l'oeuvre est un monde clos. Même s'il fait parfois référence à une réalité extérieure, littéraire ou même celle du monde, ce n'est pas pour fonder une véracité du récit, dans un naturalisme avant l'heure, comme on l'a parfois prétendu. Il s'agit plutôt d'un processus d'intégration dans un sens global engendré par la syntaxe du texte comme le soulignait Paul Zumthor¹⁵⁶. Si Balzac ne put s'empêcher d'étudier le réel pour y trouver sa matière, il a en commun avec Chrétien cette autorité de l'oeuvre, de la prise de possession, de cet investissement d'une matière, parce que le regard porté sur les choses et le sens qu'on agence est plus important que la chose représentée.

La vérité de l'écrit n'importe donc pas. Seul prime la vérité de l'écriture, même si Chrétien n'assume pas pleinement sa subjectivité faisant comme tous ses contemporains persister un livre source, originel¹⁵⁷. On pourrait néanmoins voir une tentative d'absorption de la source-autorité dans le *Cligès*, où le livre de la *bibliothèque de Monseigneur Saint Père a Beauvez* est absorbé, phagocyté par le texte qui fait dresser le mausolée où l'on enterre Fenice, merveille d'architecture et double de l'oeuvre, au *moutier mon seignor Saint Pere*.

Dans cette perspective, l'écriture qui se construit sur une matière qu'elle a créée ou, en quelque sorte recréée, la transforme au fil de ses passages. Il y a comme une force d'impulsion de l'écriture. On a souligné, l'atemporalité qu'avait instauré ce monde arthurien, monde sans bouleversement, peut-être sans mémoire. Pourtant dans le ressac d'écriture et de noms, le glorieux roi de la comédie, Arthur, devient taciturne. Il s'oublie, se lève en plein milieu d'une réunion de chevaliers ou souffre encore d'être esseulé. Le romanesque se tourne insensiblement vers le ciel. Dès lors, le temps « présentifié, qui n'a ni début ni fin, ni passé, ni futur¹⁵⁸ », selon l'expression d'Emanuelle Baumgartner, trouve cependant une dynamique, une dynamique d'écriture, comme les prémisses d'une linéarité qui sera véritablement exprimée par les romanciers du XIII^e siècle configurant la comédie entre une exposition et un dénouement, tragique. Pour Balzac, le personnage devait

¹⁵⁶ Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, op. cit., p. 247. Le critique met en concurrence « dire vrai » et « livrer un sens ».

¹⁵⁷ Voir à ce propos le bel ouvrage de Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, Paris, Seuil, 1987.

« apparaître à travers son développement, à travers son vieillissement, au milieu de ce qui la mûrit et comme emporté par un flot qui s'écroule¹⁵⁹. » Le personnage devait apparaître comme un « être-fait », façonné par le temps et non plus comme un « être-là » donné de toute éternité et donc hors du temps ». Julien Gracq écrivait à ce propos dans l'une de ses *Lettrines* que Balzac tenait « le fil du monde comme il va ». Si les personnages de cette autre comédie étaient par la mise en place du décor dans *Erec* comme des êtres-là, les renouvellements de l'écriture permettent au temps d'apparaître, très présent et décisif dans *Yvain* comme on l'a souligné, de forger le héros, ainsi Perceval, de le rencontrer avant qu'il ne pénétre dans le statisme de la cour arthurienne, d'évoquer un jadis, la terre des ogres ou une chûte, la malédiction de la lance. Mais ce n'est encore qu'un prologue. Le temps, c'est pour demain.

Que dire enfin de la place de l'écrivain dans son oeuvre ? On pourrait songer à un écrivain en majesté puisque l'*auctoritas*, étrangère tend à se gommer au profit d'une écriture subjective consciente d'elle même. Chrétien est le semeur. Dans le portrait qu'il fait de Blanchefleur dans *Perceval* (v. 1763ss), il rivalise même subtilement avec Dieu : le Créateur a mis l'hyperbole de la beauté dans le visage de la femme. Mais, alors que le narrateur se met à décrire l'incomparable, le front est si blanc haut et lisse « tes con se fust ovrez de main/ Et que de main d'ome ovrez fust/ De pierre ou d'ivoire o de fust ». Mais on ne peut blasphémer. La description se clôt sur le geste divin et l'hyperbole de la beauté. Reprend le *topos* de la femme unique. Cet enchâssement de l'humain dans le geste divin souligne pourtant une concurrence entre le créateur et le Créateur. Ce n'est pas le pur dogme de l'école de Chartres, *per creaturas ad Creatorem*. La créature dans sa facture hyperbolique renvoie au geste humain. Mais, modestie oblige, le détournement se fait sur le mode du « comme si » puis retrouve Dieu. Semble pourtant germer dans cette divagation momentanée, la perte de l'art sacré, de la création non plus comme *medium* mais comme fin en soi. De Balzac on pourra dire, « La Comédie humaine est l'imitation de Dieu le Père¹⁶⁰ ».

¹⁵⁸ « Temps linéaire, temps circulaire et écriture romanesque », *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, *op. cit.*, p. 419.

¹⁵⁹ A. Allemand, *Unité et Structure de l'univers balzacien*, Paris, Plon, 1965, p. 63.

¹⁶⁰ C'est une expression d'Albert Thibaudet, cité par A. Allemand, *op. cit.*, p. 128.

Mais cette affirmation en catimini de la subjectivité d'une écriture démiurge n'implique pas la majesté de l'écrivain.

S'il est le prodigieux sculpteur breton des arçons d'Enide, s'il est l'orfèvre tisseur d'un entrelac de fils d'or intertextuels sur la chemise d'Alexandre, s'il est Jehan l'architecte, qui « Bien la seele et joint et clot », Chrétien ne demeure pas au fil des romans le démiurge de son oeuvre. Si Balzac pouvait écrire dans *Louis Lambert* : « J'enveloppe ... le monde par ma pensée, je le pétris, je le façonne, je le pénètre, je le comprends ou crois le comprendre », pouvait se situer en artisan visionnaire, à cette place où l'homme domine le monde « au point précis dit Balzac, dans la *Théorie de la démarche*, où la science touche à la folie et je ne puis mettre de garde-fou¹⁶¹ », Chrétien quitte cette transcendance de l'écrivain affichée pour devenir peu à peu immanent à son oeuvre. Dans le *Lancelot*, il est un médecin panseur, faisant passer sur son héros les bienfaits d'un onguent guérisseur pour qu'il reprenne la route. Dans *Perceval*, il est incarné par ces chrétiens, en jeu homonymique, doubles de lui-même, qui tantôt ne sont pas là pour indiquer au héros son chemin, tantôt sèment des indices. En fait de petits cailloux, se sont des branchages. Cette immanence permet alors de mêler les temporalités : au temps arthurien puis graalien, se mêle peu à peu le présent d'une écriture, non plus simplement dissociée du roman, par le système autonome que propose le prologue, mais *in re*, dans l'être même de la narration.

Comme nous l'avons souligné, dans le prologue de la *Charrette*, Chrétien écrit qu'il s'entremet « de panser, que gueres n'i met Fors sa painne et s'antancion ». Ce mot « paine » venait qualifier dans *Erec* le travail d'une des fées des arts libéraux. Elle avait mis toute sa *paine*. Mais cette science virtuose, cet artisanat d'art, travail de fée dans la *paine* devient plus discret dans le simple onguent guérisseur. Penser en orfèvre devient panser en médecin et faire progresser un récit qui n'avance pas tout seul. Sur les routes qui prolifèrent à présent dans ces romans à plusieurs voix, Chrétien est un index. C'est Ariane mais le fil ténu peut se briser à tout instant. Et l'oeuvre devient inachevée. Parce qu'il est à la manière de Jehan l'architecte, maître des portes mais aussi maître des interstices du sens mais parce qu'il est aussi immanent à son oeuvre, l'inachèvement déroute.

L'inachèvement balzacien ne nous trouble pas, parce que l'écrivain démiurge ne pouvait, en toute logique maîtriser l'infini. Chrétien nous laisse sans plan de route. Il n'est pas là comme précédemment au carrefour suivant pour guider Perceval, Gauvain et le lecteur. Merleau-Ponty disait en effet que « chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors: l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit¹⁶² ». Et Jacques Derrida de poursuivre : « C'est parce qu'elle est inaugurale, au sens jeune de ce mot que l'écriture est dangereuse et angoissante. Elle ne sait pas où elle va, aucune sagesse ne la garde de cette précipitation essentielle vers le sens qu'elle constitue et qui est d'abord son avenir¹⁶³ ».

La comédie arthurienne naît avec Chrétien. Mais parce que son écriture est inaugurale, parce que, évoluant dans sa clôture, l'écrivain se construit comme un nouvel idiome, l'architecte astronome et orfèvre laisse la place à l'écrivain panseur. Et le personnage relais, hétéronyme, Jehan, figure de l'auteur, disparaît parce qu'on n'a plus besoin de lui. Le nom d'auteur s'assume comme tel et organise lui-même désormais le texte. La somme d'un monde fait place à la somme d'une écriture. Il faudra dès lors à ses devanciers écrire d'autres routes à l'écoute de la musique d'une écriture n'écoulant plus qu'elle même.

Cette création consciente d'elle-même qui s'exprime par l'anagramme, le masque, la *persona* où le nom de l'auteur se trouve dans l'oeuvre qu'il revendique comme sienne, dans un souci de pérennité, pourrait-être appelé le *legs de Vulcain*. Alors que toute la tradition critique a consacré Rutebeuf comme l'un des premiers à inscrire son nom dans le jeu afin d'en dégager une poétique¹⁶⁴ inaugurant une tradition poursuivie par Guillaume de Machaut, Villon ou les grands rhétoriciens, peut-être faudrait il remonter plus en amont et voir dans cette seconde moitié du XIIe siècle les prémisses de cette longue tradition, baignée de l'influence latine. Mais,

¹⁶¹ Cité par A. Allemand, *ibid.*, p. 47 et 42.

¹⁶² « L'origine de la vérité », *Revue de métaphysique et de morale*, oct-déc 1962, p. 406,7, cité par Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 22.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Cf Michel Zink, *op. cit.*, p. 64 qui parle de « mimique du poète revendiquant son dit » ce que viennent mimer les « jeux constants de l'*annominatio*, les calembours, les figures étymologiques, les effets d'allitération ou de paronomase, les équivoques, les rimes inattendues ou trop attendues ».

bien avant Chrétien, c'est un dieu qui inaugurerait cette lignée. L'*Eneas*¹⁶⁵, que Chrétien a lu, décrit ainsi la confection des armes du héros par le hideux boiteux :

L'espee fu moult bien luisant
et dure, cler, bien tranchant :
ffers ne aciers ne la tenist ;
a letres d'or le merc y fist
Vulcan et son non y escrist. (v. 4560-64).

Poser sa marque de fabrique qui n'est autre que le nom c'est ce que faisait déjà le dieu, c'est ce qu'imite Chrétien artisan-artiste. La signature semble indissociable de l'activité même de création. Alors que tout le roman se structure en rimes plates, organisant ainsi des distiques, trois vers se trouvent brusquement réunis par leur rime *tenist-fist-escrit*. Erreur d'auteur ou peut-être production de sens ? La fabrication, incomparable, qui ne trouve son pendant, son rival - *ffers* et *fist* se font écho - semble indissociable de la mise en écriture d'une trace qui assure à ce bel ouvrage une paternité, une légitimité et donc une intégrité. Parce que la signature s'avère nécessaire, la versification s'étire pour inscrire dans la même unité phonématique et sémantique l'oeuvre et son auteur. Chrétien, plus que ses prédécesseurs est traversé par le legs de Vulcain parce qu'est née une littérature qui se pense comme telle et un écrivain qui se réfléchit, dans son oeuvre, comme auteur.

¹⁶⁵ Il s'agit d'une innovation de l'auteur de l'*Eneas*. Virgile ne le mentionnait pas. La signature, l'écriture du nom, serait-elle un symptôme du XIIe siècle ?