



HAL
open science

Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (fin du XIIe-premier tiers du XIIIe siècle)

Hélène Bouget

► **To cite this version:**

Hélène Bouget. Enquerre et deviner : poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (fin du XIIe-premier tiers du XIIIe siècle). Littératures. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT : . tel-00204437

HAL Id: tel-00204437

<https://theses.hal.science/tel-00204437>

Submitted on 14 Jan 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
C.E.L.A.M. E.A. 3206
Ecole Doctorale - Humanités et Sciences de l'Homme

ENQUERRE ET DEVINER

**POÉTIQUE DE L'ÉNIGME DANS LES ROMANS ARTHURIENS FRANÇAIS
(FIN DU XII^E – PREMIER TIERS DU XIII^E SIÈCLE)**

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature française médiévale

Thèse en un volume

Présentée par Hélène BOUGET

Directeur de thèse : Mme Christine FERLAMPIN-ACHER

Soutenue le 03 décembre 2007

Jury :

**Mme Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, Professeur à l'Université de Provence
Mme Michelle SZKILNIK, Professeur à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle
M. Dominique BOUTET, Professeur à l'Université Paris IV – Sorbonne
M. Denis HÛE, Professeur à l'Université de Rennes 2
Mme Christine FERLAMPIN-ACHER, Professeur à l'Université de Rennes 2**

A l'heure où s'achève ce travail, j'ai grand plaisir à remercier ici ma directrice de thèse, Mme Christine Ferlampin-Acher, pour son aide, ses encouragements à toutes les étapes de ma recherche, et la confiance qu'elle m'a témoignée pendant ces quatre années. Qu'elle trouve ici l'expression de ma sincère et respectueuse reconnaissance.

Je me dois d'exprimer aussi mes remerciements à l'équipe du CUER MA de l'Université de Provence, qui m'a permis d'achever cette thèse dans les meilleures conditions. Que tous reçoivent ici ma gratitude pour leurs conseils et leur chaleureux soutien.

Je n'oublie pas non plus Arnaud Bihel, Laurence Follen, Sylvie Néel, Marie Skrovec pour leurs précieuses et scrupuleuses relectures, Thomas de Grenier et Caroline Le Roy pour leur contribution à la touche finale.

Ma pensée va également à mes parents et amis pour leur patience et leur soutien indéfectible et à Gwendal, enfin, pour tout.

*Nous sommes tous Œdipe, il a tout su de tous,
Il a vu cette longue et triple bête : nous.
Je suis ce que je fus et ce que je vais être
Tout ensemble. Mais je serais anéanti
Si je laissais ma loi difforme m'apparaître.*

Jorge Luis Borgès,
Œuvre poétique, 1925-1965

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION</u>	6
<u>PREMIERE PARTIE</u> DE LA RHETORIQUE A LA SEMANTIQUE : IDENTIFICATION DU DISCOURS ENIGMATIQUE	22
Chapitre I. Typologie des énigmes	24
Chapitre II. Le discours énigmatique. Etude linguistique et stylistique	108
<u>DEUXIEME PARTIE</u> DE L'ENIGME AU DISCOURS : INSTANCES ENONCIATRICES ET MODALITES DE L'ECHANGE	151
Chapitre I. Figures du savoir	153
Chapitre II. Figures interrogées et sans savoir : les quêteurs de sens	193
Chapitre III. Un échange complexe et souvent insatisfaisant : le rendez-vous manqué des questions et des réponses	214
<u>TROISIEME PARTIE</u> ENIGMES, EFFETS D'ENIGME ET POETIQUE DE L'ŒUVRE ROMANESQUE	231
Chapitre I. L'effet d'énigme : essai de définition et situations types	233
Chapitre II. Enigmes, écriture, composition romanesque : fonction poétique de l'énigme	269
Chapitre III. Lectures de l'énigme : pour une réception du roman arthurien	333
<u>QUATRIEME PARTIE</u> PARADIGMES ENIGMATIQUES : LE GRAAL ET L'IDENTITE	383
Chapitre I. Le paradigme du Graal	387
Chapitre II. Le paradigme de l'énigme identitaire	492
<u>CONCLUSION</u>	556
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	564
<u>INDEX</u>	600
<u>INDEX DES ŒUVRES ET DES AUTEURS DU MOYEN ÂGE</u>	601
<u>TABLE DES MATIERES</u>	603

INTRODUCTION

Perceval se réveille à la fin du douzième siècle, il monte sur son cheval, sa mère ne voulait pas qu'il soit chevalier, les mères en savent long sur le monde, plus long qu'elles n'en savent dire, mais les enfants désobéissent aux mères et Perceval, enveloppé de lumière, emmitouflé de lumière maternelle, va de château en château, de tournois en tournois, à la recherche d'il ne sait quoi, de presque rien sans doute, du Graal, il ne sait même pas ce que c'est le Graal, il n'entend rien au livre qu'il traverse, il est fatigué, Perceval, c'est fatigant de chercher ce qu'on ignore chercher [...]¹.

C'est fatigant, oui, de quêter, d'ignorer, de vouloir comprendre, et pourtant il ne s'arrête pas, Perceval. Toujours, de roman en continuation, on l'investit de cette mission : chercher, interroger, trouver les réponses pour accomplir une *quête*. D'ailleurs, il fait des émules, Lancelot, Gauvain, Hector, Bohort, et même Galaad, tout le personnel des romans arthuriens semble n'avoir pour but que d'errer en quête d'amour parfois, de gloire souvent, et de sens. De jeunes hommes sans nom, un étrange cortège, du sang qui coule, une inquiétante inscription sur une épée, des corps mystérieusement blessés et des terres dévastées, de *merveilles* en aventures, l'univers arthurien ne laisse guère en repos. Il se présente aux héros et aux lecteurs comme un espace à déchiffrer, un lieu où la conscience, face à l'inconnu, à l'incongru, à l'énigmatique, apprend à interroger le monde, à balbutier les premières questions qui mèneront, peut-être, à une *senefiance*.

Perceval cherche, sans savoir où, ni quoi, ni pourquoi, ni comment, mais il cherche et entraîne derrière lui, au fil des lignes, une cohorte de déchiffreurs, des plus fantaisistes aux plus lumineux qui, pris au jeu de la quête, perçoivent à travers le langage littéraire un voile obscur qu'ils arriveront, peut-être, à lever un jour pour expliquer ce qui, faisant l'objet de tant d'efforts et de questions, doit nécessairement receler un sens caché ou réservé. Tel est, sans doute, le tour de force de Chrétien de Troyes et des auteurs qui lui ont succédé : susciter l'énigme et faire croire à une réponse. Car lecteurs et critiques en témoignent : les énigmes ne manquent pas dans les romans arthuriens de la fin du XII^e siècle aux environs de 1240. Du *Conte du Graal* au *Chevaliers as deus Espees*, du *Merlin* de Robert de Boron aux grands cycles en prose,

¹ Christian Bobin, *Une petite robe de fête*, Paris, Gallimard, 1991, p. 26.

merveilles et énigmes font les riches heures de la littérature romanesque. Mais si la *merveille* et le merveilleux dans la littérature médiévale ont suscité plusieurs études particulièrement éclairantes sur le rapport qu'ils entretiennent avec le genre romanesque², les catégories de l'énigme et de l'énigmatique, bien que souvent convoquées par cette même critique, n'ont pas fait l'objet d'une analyse globale qui aurait pour but de les définir avec précision et de réfléchir aux enjeux poétiques et esthétiques de l'énigme, au moment où le roman arthurien français acquiert ses lettres de noblesse. Jean-René Valette écrit ainsi à propos du *Lancelot en prose* : « Le roman fait surgir la merveille, ses prestiges sensibles et son énigme avant de choisir (ou non) de les résoudre³ », mais s'intéresse plus aux modalités de perception du merveilleux qu'à la nature de l'énigmatique.

Les études qui s'intéressent au dernier roman de Chrétien et à ceux qui, sous son impulsion, ont éclo dans les décennies suivantes, s'interrogent pourtant longuement sur les multiples « énigmes » qui jalonnent dans ces œuvres le parcours des personnages. Parmi les médiévistes les plus éminents, Jean Frappier affirme ainsi : « la matière du Graal est amplement un sujet d'énigme⁴ », tandis que dans un article consacré aussi au *Conte du Graal*⁵, Philippe Ménard se fixe pour objectif d' « essayer par la réflexion de réduire quelques unes des énigmes qui subsistent⁶ » dans ce roman, et dresse la liste de

² Parmi une bibliographie pléthorique, nous nous contenterons de citer les travaux essentiels de Daniel Poirion : *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1982, de Francis Dubost : *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles, L'Autre, L'ailleurs et L'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, 2 vol., de Jean-René Valette : *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998 et de Christine Ferlampin-Acher : *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2002 et *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.

³ *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose, op. cit.*, p. 212. L'auteur poursuit ainsi l'analyse du rapport entre *merveille* et énigme : « Tout se passe comme si la scène merveilleuse, grâce au privilège accordé au regard, aux procédés de mise à distance ainsi qu'aux qualités sensibles de la représentation se trouvait être porteuse d'énigme et, donc, de sens », p. 224.

⁴ Jean Frappier, « Le Graal et ses feux divergents », *Romance philology* XXIV n°3, fév. 1971, p. 373-440, repris dans *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, p. 323-405, cit. p. 405.

⁵ Philippe Ménard, « Problèmes et mystères du *Conte du Graal* : un essai d'interprétation », *Chrétien de Troyes et le Graal, colloque arthurien belge de Bruges*, Paris, Nizet, 1984, p. 61-76, repris dans *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 1998, p. 59-75.

⁶ *Polyphonie du Graal, ibid.*, p. 59.

ces « énigmes » particulièrement obscures qui résistent à la lecture : le Graal évidemment, la lance qui saigne et la lance destructrice, l'arme à l'origine de la blessure du Roi Pêcheur⁷. Le lexique de l'énigme est fréquemment employé par la critique à propos du Graal, des objets et des personnages mystérieux qui gravitent autour. A propos de la *Queste del Saint Graal*, Emmanuèle Baumgartner évoque ainsi le « secret du Graal [...], la révélation ultime promise et donnée à Galaad⁸ », tandis que Daniel Poirion voit dans ce même texte « un travail d'élucidation totale, rendant au monde sa *senefiance* pour ne laisser échapper au regard du lecteur que l'ultime mystère, celui de l'origine⁹ ». Le Graal n'a cependant pas le monopole de l'énigmatique et d'autres romans arthuriens se laissent communément analyser en terme d'énigme. A propos du *Bel Inconnu*, Donald Maddox évoque ainsi « une grande énigme identitaire que seul l'achèvement de la quête va résoudre¹⁰ » ; l'identité de Mériadeuc, héros de *Li Chevaliers as deus espees*, est aussi qualifiée d' « énigmatique¹¹ », de même que l'auteur de *l'Atre Périlleux* joue avec habileté, selon Annie Combes, « de situations énigmatiques¹² ». Les travaux publiés à ce jour sur la littérature arthurienne convoquent donc fréquemment la notion d'énigme, laquelle s'applique en priorité au Graal, mais pas seulement.

De ce fait, il nous a paru important de réfléchir au fonctionnement et aux enjeux d'un phénomène apparemment récurrent dans de nombreux textes, perçu comme tel par la critique, mais encore peu étudié. Le choix du corpus repose d'abord sur une

⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸ Emmanuèle Baumgartner, *L'arbre et le pain. Essai sur la Queste del Saint Graal*, Paris, SEDES, 1981, p. 126.

⁹ Daniel Poirion, « *Semblance du Graal dans la Queste* », *Mélanges J. R. Smeets*, Leyde, 1982, p. 227-241, repris dans *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1992, p. 201-215, cit. p. 214. On retiendra également, à titre d'exemple, le titre de l'article de B. Ramm : « *Por coi la pucelle pleure : The Feminine Enigma of the Grail Quest* », *Neophilologus*, 87, 2003, p. 517-527, repris dans *Les chemins de la Queste. Etudes sur la Queste del Saint Graal*, textes réunis par Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme, 2004, trad. Nicolas Costil, p. 239-247.

¹⁰ Donald Maddox, « Les Armoiries de l'Inconnu », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. J.-C. Faucon, A. Labbé, D. Queruel, P. Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 935.

¹¹ Régine Colliot écrit ainsi que Mériadeuc « se protège d'identités énigmatiques », dans « Ambiguïté de l'aventure dans le *Chevalier aux deux épées* : un monde étrange », *De l'Etranger à l'Etrange ou la conjointure de la merveille*, *Senefiance* n° 25, Aix-en-Provence, CUERMA, 1988, p. 74.

¹² Annie Combes, « *L'Atre Périlleux. Cénotaphe d'un héros retrouvé* », *Romania* CXIII, 1992-1995, p. 141.

expérience de lecture partagée : énigmes et quêtes de sens semblent en effet constitutifs de plusieurs romans arthuriens. Mais selon quels critères qualifier un passage, un objet, un personnage, un discours d'énigmatique ? Qu'est-ce qui dans les textes favorise la perception et l'identification de ceux-ci en tant qu'énigmes ? S'agit-il d'une figure de rhétorique, d'un mode d'écriture ou de discours, d'un dispositif plus complexe, ou simplement aléatoire ? Du Graal – « énigme » la plus évidente et, en même temps la plus insaisissable – aux multiples mystères que rencontrent héros et lecteurs, l'énigme apparaît ainsi comme une notion opérante pour tenter de comprendre le charme, la nature et les évolutions du roman arthurien français à un moment clef de son histoire.

Le corpus étudié se constitue donc autour d'une période significative, favorable à la réflexion sur le genre à un moment précis de son évolution. Il s'étend très largement à une grande partie des œuvres composées entre la toute fin du XII^e et un large premier tiers du XIII^e siècle. Nous avons retenu d'un côté les romans du Graal¹³, depuis le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et ses *Continuations* aux cycles de Robert de Boron, de la *Vulgate*, du *Tristan en prose* et de la *post-Vulgate*, en passant par les œuvres plus marginales que sont l'*Elucidation* et le *Perlesvaus*, et d'un autre côté des récits sans Graal : *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, les anonymes *Chevaliers as deux espees* et *Atre Périlleux*, ou encore les deux romans arthuriens attribués à Raoul de Houdenc : *Méraigis de Portlesguez* et *La Vengeance Raguidel*. Tenant compte des problèmes rémanents de datation et du caractère aléatoire du passage d'un siècle à un autre, nous avons arrêté les bornes symboliques des années 1190-1240, témoins de l'expansion de la littérature arthurienne française. Combinée à un large corpus, l'étude de cette période permet de poser la question de l'énigme en termes de rupture et de continuité : entre foisonnement et réécriture constante d'une même matière et diversification des formes narratives – vers et prose, romans et cycles – comment l'énigme apparaît-elle ? A quels enjeux littéraires, rhétoriques, stylistiques, poétiques, voire génériques est-elle liée ? A titre de comparaison, quelques incursions dans la matière antique des romans de *Thèbes* et d'*Apollonius de Tyr*, célèbres pour les énigmes que leurs héros respectifs Edyppus et Apollonius doivent y résoudre, devraient alors nous permettre d'établir la spécificité énigmatique propre aux romans arthuriens.

¹³ Pour reprendre l'heureuse expression de Mireille Séguy dans le titre de son stimulant ouvrage : *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001.

A priori, envisager la littérature arthurienne sous l'angle de l'énigme ne va pourtant pas de soi. L'énigme est en effet un genre ou une notion protéiforme qui, bien que souvent appliquée aux romans médiévaux, ne relève pas spécifiquement du récit. Comme le souligne Véronique Klauber, « elle peut épouser bien des voies d'énonciation : récit, poème, rêve, pressentiment, souvenir, paradoxe, tableau, lapsus etc.¹⁴ », et revêt les formes les plus variées : « charade, rébus, anagramme, chiffre, mystère, secret, trucage, devinette, maquillage, prestidigitation, trompe-l'œil, collage, problème, oracle, etc.¹⁵ ». Elle s'inscrit dans une double appartenance à une forme fixe, charade, devinette, logogriphe par exemple, et à un effet herméneutique global tel que les oracles, les prédictions, l'équivoque en général peuvent l'illustrer. J.-F. Chevalier et P. Auron observent également la variété sémantique de la notion d'énigme : « au sens premier, elle définit un genre mineur autonome », mais elle participe également du « récit à mystère », enfin, « parce que tout texte pose la question d'un sens à déchiffrer, l'énigme s'impose dans une perspective herméneutique, comme une des définitions possibles de la littérature elle-même¹⁶ ». Du jeu d'esprit à l'effet de sens – ou au non-effet de sens –, le statut générique de l'énigme est pour le moins imprécis, ce qui explique à la fois la facilité avec laquelle le mot s'emploie pour qualifier, dans la littérature, toutes sortes de phénomènes, et le halo d'incertitude qui entoure le signifié.

Dans son *Histoire des énigmes*, Marcel Bernasconi déplore que le mot *énigme* « n'évoque, dans l'esprit de la plupart des auditeurs, d'autre idée que celle de puériles devinettes agrémentées de calembours indigents¹⁷ », et entreprend à travers son ouvrage de « réhabiliter l'énigme¹⁸ ». Son approche se limite toutefois aux formes fixes et aux figures de rhétorique :

« Le mot *énigme*, dans son sens général, signifie tout discours obscur et s'applique à tous les jeux d'esprit dans lesquels on demande de deviner le sujet traité, c'est-à-dire aussi bien à la charade qu'à l'anagramme, au métagramme ou au logogriphe [...]. Dans son emploi le plus courant, l'énigme fait partie du discours comme figure de rhétorique, et plus précisément, de trope dont les

¹⁴ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001, entrée « Enigme », p. 251.

¹⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹⁶ *Le dictionnaire du littéraire*, dir. P. Aron, D. Saint Jacques, A. Viala, Paris, P.U.F., 2002, rééd. 2004, entrée « Enigme », p. 186.

¹⁷ Marcel Bernasconi, *Histoire des énigmes*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1964, p. 5.

¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

principales variétés sont : la métaphore, l'allusion, l'allégorie, la parabole [...]»¹⁹.

Envisagée de manière formelle, l'énigme se distingue alors de cet effet herméneutique, qui relève davantage, pour Stéphane Bikialo, de l'énigmatique²⁰ plus que d'un véritable genre actualisé dans et par le discours.

Deux approches différentes sont donc envisageables, l'une d'ordre générique et discursif, l'autre d'ordre, disons, plus littéraire, plus subjectif, fondée essentiellement sur le rapport du lecteur au texte et la réception individuelle. A une époque où la langue vernaculaire ignore encore le mot « énigme », il nous faut ainsi déterminer laquelle nous devons privilégier pour traiter du roman arthurien : qu'entend-on exactement par « énigme » lorsque l'on évoque par exemple le Graal, la lance qui saigne ou l'identité des personnages ? La notion évolue-t-elle d'une œuvre à l'autre et, si oui, comment ? Quelles définitions devons-nous alors adopter ?

Du point de vue étymologique et sémantique, le mot combine en réalité une double conception. D'origine grecque, le substantif féminin « *ainigma* » désigne une « parole obscure ou équivoque », une « énigme » et, spécifiquement, un « oracle » ; il s'agit donc d'une parole difficile à comprendre, qui nécessite une interprétation, mais porteuse de sens. Dérivé du masculin « *ainos* » signifiant « récit », « conte », « histoire », mais aussi « sentence » ou « proverbe », le mot renvoie primitivement à un discours narratif ou gnomique avant de présenter les sèmes /obscurité/ et /équivocité/ également contenus dans le verbe « *ainissesthai* » : « dire à mots couverts », « laisser entendre », « faire allusion à »²¹. Aristote intègre par la suite la catégorie de l'*ainigma* à sa *Rhétorique*, dans la partie consacrée à la métaphore, et explique à partir de l'exemple de l'énigme de la ventouse le lien qui les unit :

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ « Historiquement, l'énigme oscille en permanence entre une forme fixe (décrite par Jolles, Köngas-Maranda, Todorov), et un "effet herméneutique très général", relevant davantage de l'énigmatique, mais souvent traité comme énigme », Stéphane Bikialo : « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *La Licorne* n°64, études réunies par S. Bikialo et J. Dürrenmatt, Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 7.

²¹ Etymologie proposée à partir du *Dictionnaire historique du français*, J. Dubois, H. Mitterrand, A. Dauzat, Paris, Larousse, 1998, du *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. A. Rey, Paris, Robert, 1992, rééd. 1998 et du *Dictionnaire grec-français*, A. Bailly, coll. E. Egger, 4^{ème} éd. revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 2000.

« [...] il ne faut pas tirer de loin, mais des objets apparentés et des formes semblables, ce qu'on ne nomme pas tout en le nommant : ce qui est dit, il est évident que c'est l'apparenté : “*J'ai vu un homme qui collait sur un homme du bronze et du feu*” ; car l'opération n'a pas de nom ; mais c'est, dans les deux cas, une application ; aussi a-t-on signifié par “*coller*” la pose de la ventouse ; et en général, on peut tirer de bonnes métaphores des énigmes bien faites ; car les métaphores impliquent des énigmes ; il est donc clair que la transposition a été bien faite²² ».

Les Grecs disposaient toutefois d'un double vocable pour désigner ce que nous rassemblons aujourd'hui de façon globale sous le terme « énigme ». L'*ainigma* se distingue en effet du *griphos* : la première désigne de manière générale « tout jeu d'esprit dans lequel le sujet était désigné par un discours obscur de quelque genre que ce soit²³ », tandis que le second renvoie à la catégorie formelle analysée dans le *Traité des griphes* de Cléarque²⁴ ». Les griphes correspondent à une acception restreinte de l'énigme dont le but est de trouver un mot, un signifiant et non un signifié, comme dans les rébus, exemple-type du logogriphe. M. Bernasconi précise que Cléarque « en distingue sept genres, qui ont tous pour objet la recherche d'un mot, basée soit sur une assonance, son initiale, ses rapports à un autre mot, soit sur le nombre de ses lettres ou de ses voyelles²⁵ ». Au XVII^e siècle, le Père Ménestrier, un savant jésuite, définit ainsi cette catégorie à la limite de l'énigme dans son ouvrage consacré à la *Philosophie des images énigmatiques* : « Le griphe, ou logogriphe, est en fait une énigme dont l'énoncé décrit non pas la chose dont il faut trouver le nom, mais ce nom même²⁶ ».

Passé en latin classique sous la forme « *aenigma,-atis* », le mot maintient les sens issus de la tradition grecque et désigne une « énigme » ou une « allégorie un peu obscure », voire l'« obscurité » même des propos. Il qualifie ainsi toujours une parole mystérieuse, mais porteuse de sens ou de savoir. C'est encore par le biais de la

²² Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, Livre III, 1973, 2, 1405b, trad. M. Dufour et A. Wartelle.

²³ Marcel Bernasconi, *Histoire des énigmes*, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ Stéphane Bikialo, « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *art. cit.*, p. 8. Traité attribué à Cléarque de Soles (IV^e s. av. J.-C.).

²⁵ *Histoire des énigmes*, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ Claude-François Ménestrier, *La philosophie des images énigmatiques*, 1694, extraits publiés par Michel Charles, « Claude-François Ménestrier. Poétique de l'énigme », *Poétique* n°45, fév. 1981, p. 39.

rhétorique, et plus particulièrement de la métaphore, que l'association de l'obscur et de l'*aenigma* s'opère chez Cicéron :

« *Sumpta re simili verba similis rei propria deinceps in rem in aliam, ut dixi, transferentur. Est hoc magnum ornamentum orationis, in quo obscuritas fugienda est ; et enim hoc fere genere fiunt ea, quae dicuntur aenigmata*²⁷. »

Chez Quintilien et Cicéron, l'*aenigma* devient une allégorie un peu obscure, ou bien s'apparente encore chez ce dernier et Juvénal à un mystère évidemment païen²⁸. Des philosophes grecs aux auteurs latins, le terme suit donc une évolution comparable et entre, en tant que trope, dans le domaine de la rhétorique. La distinction entre *griphos* et *ainigma* ne se retrouve en revanche pas chez les auteurs latins, qui n'utilisent guère que le terme « *aenigma* », pas plus qu'elle n'existe au Moyen Âge.

Le latin médiéval voit se développer les sens précédemment exposés, mais accorde une place de plus en plus large aux emplois allégorique et religieux. Au sens strict, l'*aenigma* est toujours considérée sous un angle formel et désigne notamment un genre poétique dont le modèle reste, dans le haut Moyen Âge, le recueil des *Aenigmata* attribué au IV^e ou au V^e siècle à Symphosius²⁹, considéré comme le père de la poésie énigmatique latine. Son recueil rassemble cent énigmes, chacune composée de trois hexamètres dactyliques, et qu'il prétend dans sa préface avoir entendues après un banquet des Saturnales, quand les convives se mirent mutuellement au défi de résoudre leurs devinettes. Les énigmes de Symphosius ne présentent guère de caractère religieux, mais concernent des sujets tels que la nature, les animaux, les plantes, les phénomènes climatiques, les objets du quotidien. Elles consistent en un exercice mental où il s'agit de deviner un terme occulté par une définition chiffrée. Aux VII^e-VIII^e siècles fleurissent alors des collections d'énigmes sur le modèle de Symphosius. Aldhelm et Tatwine, archevêque de Canterbury, composent ainsi une série d'*Enigmata* qui, pour

²⁷ « On prend un terme de comparaison, et, comme je l'ai dit, on applique à un autre objet une série de mots qui conviennent au premier. C'est là un grand ornement du style ; mais il faut éviter l'obscurité : car c'est généralement ce genre de figures qui produit ce qu'on appelle les énigmes », Cicéron, *De Oratore*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, Livre III, 167, texte établi par Henri Bornecque, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque.

²⁸ Pour une analyse plus développée de l'*aenigma* comme trope, cf. *infra*, p. 24-34.

²⁹ On sait peu de choses sur Symphosius dont l'identité même a prêté à de nombreux débats. Pour une synthèse des données sur le poète, voir l'introduction à l'édition des *Aenigmata* de Raymond Theodore Ohl : *The Enigmas of Symphosius*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1928, p. 9-15.

certaines, ont un caractère chrétien, pour d'autres s'inspirent de fables animales. Franz Brunhölzl définit ainsi cette pratique poétique :

« Du point de vue littéraire [...], l'énigme, inspirée par un modèle antique, n'est au fond certainement rien d'autre chez Aldhelm qu'une description en forme poétique d'objets isolés³⁰ ».

Il s'agit d'ailleurs de la seule forme clairement identifiée et définie en tant que genre de l'énigme au Moyen Âge. Le *Dictionnaire du Moyen Âge*³¹ propose ainsi, à l'entrée « Enigmes », une présentation du célèbre Livre d'Exeter contenant « entre autres textes, une centaine d'énigmes ou de devinettes » qui, « traduites ou inspirées de devinettes latines, de Symphosius³² », concernent aussi bien le cosmos que le rapport de l'âme et du corps ou la vie quotidienne dans l'Angleterre du haut Moyen Âge.

Au sens large, la conception allégorique de l'*aenigma* s'impose toutefois en latin médiéval. Elle constitue un mode d'exposition obscur et imagé et s'épanouit en tant que représentation figurée d'un sens voilé. Elle est ainsi définie dans le *Mittellateinisches Wörterbuch*, à propos notamment de Raban Maur et des *Carmina figurata*³³ comme « *expositio obscura, figurata, allegorica*³⁴ ». En un sens restreint, mais secondaire par rapport au sens allégorique, l'*aenigma* s'entend aussi au Moyen Âge comme « problème » ou « *arcanum* », « question » de nature philosophique qui recèle quelque chose de secret et de mystérieux et se situe ainsi à un degré supérieur de la description poétique ambiguë ou de la devinette. « *Aenigma* » peut par ailleurs recevoir une acception concrète, dans les domaines de la technique et de l'art, au sens d'œuvre allégorique.

Mais l'époque médiévale développe surtout le sens théologique du mot. Dans ce domaine, « *aenigma* » s'emploie pour désigner une image, un reflet ou encore un symbole, une « *imago, in qua figura repercussa* ». Cet usage extrêmement répandu du

³⁰ Franz Brunhölzl, *Histoire de la littérature latine du Moyen Âge*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, Wilhelm Fink Verlag, 1975, Brepols, 1990, trad. de l'allemand Henri Rochais, 2 vol., t. I, vol. 1, p. 198.

³¹ *Dictionnaire du Moyen Âge*, dir. C. Gauvard, A. de Libera, M. Zink, Paris, P.U.F., 2002.

³² *Ibid.*, p. 478-479.

³³ Sur les procédés d'écriture des *Carmina figurata*, nous renvoyons au chapitre qu'y consacre Paul Zumthor dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 25-35.

³⁴ *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum Ausgehenden 13. Jahrhundert*, München, Verlag C. H. Beck, 1967, entrée « *Aenigma* ».

terme repose en particulier sur la célèbre expression de saint Paul, dans l'*Épître aux Corinthiens*³⁵ : « *videmus per speculum in aenigmate* », où la vision par énigme, réservée aux élus et aux âmes les plus pures, devient le mode de contemplation du divin, comme le précise d'ailleurs Alcuin : « *virtus contemplativa animae est magis in fide et apud perpaucos per speculum in enigmate*³⁶ ». De l'allégorie rhétorique au symbole théologique, l'énigme passe ainsi d'un mode de discours au monde des *semblances* et des *senefiances* si présent dans la pensée médiévale. Puis du reflet et du symbole l'*aenigma* glisse vers l'annonce par figure, la « *praefiguratio* » et donc vers la prédiction, rejoignant l'un des premiers sens du mot grec qui renvoyait également à la parole de l'oracle. C'est donc en latin médiéval plus qu'en langue classique que le mot *aenigma* s'enrichit et se diversifie, pour devenir une notion-clé dans l'appréhension du monde et de Dieu.

Le mot n'est cependant attesté en ancien français qu'au XIV^e siècle, et apparaît d'abord au masculin sous la forme « *enigmat* » chez Jean Le Fèvre vers 1370³⁷. Il signifie alors, comme dans l'usage antique, « une chose à deviner d'après une définition obscure³⁸ ». L'occurrence relevée par F. Godefroy souligne toutefois le prolongement logique des sens du latin médiéval au français en associant l'énigme à la *semblance* : « *que soubz enigmat ou semblance*³⁹ ». Quant à son dérivé, l'adjectif « énigmatique » issu du latin « *aenigmaticus* » et également attesté au début du XIV^e siècle, il contient en latin médiéval les principaux sèmes du substantif. Il est en effet alors synonyme de « *figuratus* », « *allegoricus* », puis de « *medius* » : est énigmatique ce qui se trouve au milieu, au sens d'intermédiaire. On retrouve ainsi dans l'emploi adjectival l'idée de transition du monde sensible au monde divin et spirituel qui connaît la *senefiance*. Il s'agit par conséquent, en un troisième sens, de ce qui, « *indirectus* » et « *inordinatus* », favorise la vision de Dieu. Passé en langue vulgaire, l'adjectif vient qualifier en ancien

³⁵ I. Cor. 13, 12.

³⁶ Alcuin, *Epistulae* 213 p. 356, 4, cit. *Mittellateinisches Wörterbuch*, op. cit.

³⁷ « Que soubz *enigmat* ou *semblance* », J. Le Fèvre, *La Vieille*, l. III, v. 5361, Cocheris, cit. Godefroy, F. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg, 1880-1902, entrée « Enigmat ».

³⁸ Wartburg W. von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, Zbinden Druck und Verlag AG., 1969-1983, entrée « *Aenigma* ».

³⁹ Cf. *supra* note 37.

et moyen français des « *songes ænigmatiques* », des « *questions enigmaticques* », des figures, des propositions, des sens⁴⁰.

A la Renaissance, l'énigme renoue plus simplement avec le sens antique pour désigner un genre poétique, généralement court, fondé sur un énoncé obscur ou ambigu dont il faut trouver le sens intentionné. Loin de l'inflation allégorique ou mystique qu'a pu connaître le mot latin au Moyen Âge, l'énigme redevient à l'époque classique un véritable jeu d'esprit, en vogue dans les salons littéraires et mondains. Les énigmes de l'abbé Cotin, rassemblées dans un *Recueil des énigmes de ce temps*, connurent ainsi apparemment un vif succès d'après les nombreuses éditions qui se succédèrent entre 1646 et 1687⁴¹. Au XVII^e siècle, le premier sens du mot tel que l'atteste le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 est d'ailleurs : « Discours qui renferme un sens caché qu'on propose à deviner » ; le sens allégorique ou symbolique appliqué à « certaines figures ou images qui sont faites pour signifier autre chose que ce qu'elles représentent⁴² » ne vient qu'ensuite. A la même époque, « énigme » se dit enfin par extension d'une chose impossible ou difficile à comprendre et désigne « un discours dont on ne pénètre pas bien le sens⁴³ ».

Le Père Ménestrier utilise quant à lui l'ancienne image du jonc pour définir l'énigme : « Aulu Gelle dit que les anciens nommaient les énigmes *scirpos*, comme qui dirait des joncs. Car c'est ainsi que les Grecs appelaient ces plantes aquatiques, qui sont souples, et qui plient⁴⁴. » Le proverbe « *Nodum in scirpo quaerere*⁴⁵ » lui semble en effet particulièrement approprié parce que, explique-t-il, « l'on va chercher un sens caché dans une chose qui en présente d'abord un autre qui paraît fort naturel⁴⁶ ». Si nouer un jonc, c'est former une boucle par les deux extrémités, il faut de même, poursuit-il, « pour une énigme choisir deux choses que l'on veut comparer l'une avec l'autre et représenter l'une par l'autre, les croiser par des métaphores qui semblent se rapporter, et ensuite les éloigner l'une de l'autre autant qu'on peut. » Le Père Ménestrier rejoint ici Aristote et souligne les associations complexes, trompeuses ou impossibles

⁴⁰ Exemples et cit. Godefroy, *op. cit.*, entrée « Enigmatique ».

⁴¹ M. Bernasconi, *Histoire des énigmes*, *op. cit.*, p. 29.

⁴² *Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, 1^{ère} éd., 1694, entrée « Enigme ».

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ « Claude-François Ménestrier. Poétique de l'énigme », *art. cit.*, p. 34.

⁴⁵ « Chercher des nœuds en un jonc », cit. et trad. *ibid.*, p. 34.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

qui constituent l'un des procédés fondamentaux de l'énigme comme trope et comme genre littéraire à forme fixe.

C'est avec Maurice Blanchot que l'énigme échappe véritablement au carcan rhétorique et générique pour devenir l'énigmatique, cet effet herméneutique qui fonde, selon la tradition littéraire impulsée par ce critique⁴⁷, l'essence même de l'œuvre et de la création littéraires. Pour M. Blanchot, seule la lecture donne vie à l'œuvre et chaque lecture, par conséquent unique, révèle une œuvre cachée derrière le livre, derrière une porte ou une pierre scellée :

« Tel est le caractère propre de cette "ouverture" dont la lecture est faite : ne s'ouvre que ce qui est mieux fermé ; n'est transparent que ce qui appartient à la plus grande opacité [...]. Et cela ne lie pas l'œuvre poétique à la recherche d'une obscurité qui déconcerterait la compréhension quotidienne. Cela établit seulement, entre le livre qui est là et l'œuvre qui n'est jamais là par avance [...], une rupture violente, le passage du monde où tout a plus ou moins de sens, où il y a obscurité et clarté, à un espace où, à proprement parler, rien n'a encore de sens, vers quoi cependant tout ce qui a sens remonte vers son origine⁴⁸ ».

Le critique distingue ici très clairement le jeu d'esprit ou la devinette obscure de ce qu'il considère comme l'énigme fondamentale de l'œuvre littéraire qui, vierge de sens, voire absente au sens, engage nécessairement l'acte de lecture dans une perspective interprétative et herméneutique. Autre grand théoricien de la réception, H. R. Jauss définit la démarche de l'herméneutique littéraire à travers le rapport de la question et de la réponse propre, d'une certaine manière, à l'énigme. Le texte invite ainsi le lecteur à une recherche « lorsqu'il s'agit de comprendre un texte du passé dans son altérité, c'est-à-dire : retrouver la question à laquelle il fournit une réponse à l'origine et, partant de là, reconstruire l'horizon des questions et des attentes vécu à l'époque où l'œuvre intervenait auprès de ses premiers destinataires⁴⁹ ». Du trope ou de la forme littéraire à la littérature elle-même, les catégories de l'énigme et de l'énigmatique dépassent donc

⁴⁷ Voir par exemple Jean Bessières, *L'énigmativité de la littérature*, Paris, P.U.F., 1993.

⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, rééd. « Folio essais », 1993, p. 258.

⁴⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, trad. Maurice Jacob, 1988, p. 24-25.

considérablement le premier et le second sens que leur confère aujourd'hui le *Trésor de la langue française*⁵⁰ :

« A.– Jeu d'esprit mettant à l'épreuve la sagacité de l'interlocuteur qui doit trouver la réponse à une interrogation dont le sens est caché sous une parabole ou une métaphore.

[...]

B. – P. ext. Chose difficile à comprendre ou impossible à connaître ».

Il aura donc fallu un certain temps avant que le mot « énigme » n'intègre la langue vernaculaire, et l'on en chercherait vainement une occurrence dans les romans du XII^e et du XIII^e siècles. Au sens strict, analyser ces textes en terme d'énigme relève alors *a priori* de l'anachronisme. Là où la critique contemporaine parle communément d'énigme, les auteurs emploient d'ailleurs les termes « *merveille* » et « *devinaille* », lesquels répondent à deux acceptions bien différentes qu'il nous faudra analyser. Pour autant, le terme latin « *aenigma* » est bien connu des auteurs du Moyen Âge qui l'emploient dans divers traités de poétique et de rhétorique, ou bien en contexte théologique au cours de réflexions sur les visions divines et la manifestation symbolique de ce qui dépasse le sensible. Plus que sur un mot, c'est donc sur les manifestations d'un phénomène dans son ensemble que nous souhaitons nous interroger sous l'angle de la rhétorique, de la sémantique, du discours et d'une double poétique de la composition et de la réception. Notre travail repose en effet sur l'hypothèse selon laquelle romans et cycles arthuriens de la fin du XII^e et du premier tiers du XIII^e siècles se fondent, à des degrés divers, sur un mode d'écriture et de lecture de l'énigme que nous nous emploierons à définir et à analyser.

Une réflexion préliminaire sur la typologie et l'identification des énigmes s'impose et fait l'objet de notre première partie. Il s'agit, à partir de la rhétorique et du lexique, de circonscrire ce qui, dans les œuvres, peut être interprété et catégorisé comme énigme. Le trope de l'*aenigma*, dont la présence est assez limitée, s'épanouit en revanche considérablement en tant que modalité du discours allégorique. Plus qu'à la figure, nous nous intéressons ici particulièrement à l'usage métaphorique du procédé de l'*aenigma* lié à la théorie de l'*integumentum*. Par ailleurs, si l'ancien français ignore

⁵⁰ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, t. VII, dir. P. Imbs, Paris, éd. C.N.R.S., Gallimard, 1979, entrée « Enigme ».

encore le terme d' « énigme », il emploie celui de « *devinaille* », dont le premier modèle est celui de la question du Sphinx, et que nous tenterons également de définir. Mais là encore, le terme est loin de recouvrir l'ensemble des situations *a priori* énigmatiques qui, la plupart du temps, prennent la forme d'un échange différé entre une question portant sur un élément dont la *senefiance* est inconnue et une réponse problématique. Du lexique à la sémantique, la formulation de l'énigme s'apparente bien plus dans les textes à une démarche herméneutique qu'à un jeu d'esprit ou de devinette. Elle met en œuvre une sensibilité, voire une subjectivité dont nous nous proposons d'analyser les signes et l'expression.

La deuxième partie ouvre et prolonge l'étude précédente à travers l'examen des modalités de l'échange et de l'énonciation de l'énigme, afin d'observer les relations et les représentations des diverses instances énonciatrices, détentrices ou en quête des réponses recherchées. Les premières se distinguent selon la nature même du savoir détenu, qu'il procède du diable ou de la divinité, tandis que les secondes cèdent majoritairement la place aux instances interrogatrices qui témoignent d'une volonté de rétablir ou de comprendre l'ordre du monde. Les figures initialement ignorantes véhiculent en réalité deux conceptions du savoir et du héros romanesque. A l'intuition révélée s'oppose ainsi une certaine subjectivité des quêteurs de sens, pour lesquels le sens du monde n'est pas inné. L'analyse des modalités de l'énonciation creuse le fossé entre les deux types d'énigmes que sont la *devinaille* et l'échange problématique. Nous montrerons en effet que, dans ce dernier cas, la quête ou l'enquête se heurtent souvent à un processus communicationnel incomplet ou décalé qui rend son résultat incertain, si bien que, dans la plupart des textes, questions et réponses se dérobent aux lecteurs comme aux personnages. De ce fait, elles relèvent moins, selon nous, de la catégorie de l'énigme que d'un effet herméneutique que nous nommerons désormais l'effet d'énigme.

La troisième partie engage réellement la réflexion sur la composition romanesque en formalisant d'abord l'opposition entre énigme et effet d'énigme qui, nous nous attacherons à l'illustrer, passe par une écriture du creux, du silence ou du paradoxe et du dédoublement ou du miroir. La manière dont énigmes et effets d'énigme s'agencent au sein de la diégèse permet de fonder l'hypothèse d'une poétique de l'énigme propre aux romans arthuriens, liée au principe d'écriture et de réécriture à l'intérieur d'un même texte ou d'un texte à l'autre. Cette réflexion engage par ailleurs la notion de motif, et plus particulièrement de motif énigmatique, qu'il nous faudra définir

et qui, nous le démontrerons, devient le support de jeux de réécriture complexes, propices à de multiples effets d'énigmes. D'une poétique de la composition, nous passons ensuite à une poétique de la réception : puisque l'énigme conditionne un mode d'écriture, nous postulons aussi qu'elle répond à un mode de lecture. L'entreprise nécessite ici une incursion dans la tradition de l'esthétique médiévale, dont le propos obscur constitue l'un des fondements du plaisir et de la beauté. Mais du point de vue fictionnel, énigmes et effets d'énigme contribuent surtout à la construction de l'univers romanesque. La notion de mondes possibles nous sera alors particulièrement utile pour analyser les enjeux esthétiques et réceptifs d'un tel phénomène. A travers elle, le roman avoue en effet son incomplétude et, par conséquent, son statut fictionnel distinct du monde réel et du discours de la vérité.

L'étude de cas des deux grands paradigmes énigmatiques observés dans l'ensemble du corpus – le Graal et l'identité – vient illustrer et confirmer, dans une dernière partie, l'enjeu poétique de l'énigme et permet d'observer les changements et les évolutions d'une œuvre ou d'un cycle à l'autre. Nous adoptons donc ici une perspective résolument comparatiste fondée sur la distinction syntaxique et morphologique des deux ensembles. Au paradigme vertical des énigmes du Graal qui se caractérise par une inflation de la question, répond en effet le paradigme horizontal de l'énigme identitaire, caractérisé par l'inflation de la réponse. L'analyse de la réception, de la réécriture et de la transformation de chaque paradigme engage alors une réflexion sur leurs relations de concurrence et de complémentarité. Enigmes et effets d'énigme apparaissent dès lors comme des facteurs discriminants, susceptibles de révéler certains aspects de l'évolution du roman arthurien à un moment crucial de son existence.

PREMIERE PARTIE

DE LA RHETORIQUE A LA SEMANTIQUE : IDENTIFICATION DU DISCOURS ENIGMATIQUE

A l'époque à laquelle nous nous intéressons, la langue vernaculaire ignore le terme d'« énigme », encore circonscrit au latin par l'intermédiaire du grec. Si le mot reste encore étranger au langage dont usent les auteurs des textes arthuriens, la chose est en revanche fréquente, dissimulée sous d'autres mots, d'autres discours, d'autres mises en scène. Formules et situations énigmatiques, c'est-à-dire, au départ, obscures ou équivoques, puis facteurs de questionnement induisant, éventuellement, une démarche herméneutique, contribuent dans une large mesure à l'élaboration de l'univers et de la trame romanesques. Comment cependant les identifier ? Quel sens précis apporter à un phénomène multiple, protéiforme, que les textes ne nomment pas « énigme », mais qui, pourtant, relève indubitablement de l'énigmatique ? Quelles formes peut-il adopter et surtout, quels critères retenir pour définir, classer ou exclure ce qui fait « énigme » ?

Puisque le mot n'existe pas, intéressons-nous à ses équivalents. La première démarche qui s'impose est d'ordre lexicologique : de quels termes disposons-nous à la fin du XII^e siècle et lesquels apparaissent dans les textes ? Quels sens revêtent-ils ? La tradition de la rhétorique antique, grecque et latine, constitue un premier fondement qu'il nous faut exploiter et comparer avec la pratique des textes. De là, nous pourrons opérer un classement selon les œuvres et selon les différents modes de discours qu'il faudra, dans un second temps, soumettre à l'analyse linguistique et stylistique. Seule l'étude des situations et du discours *in situ*, des variations lexicales ou syntaxiques, doit permettre en effet de considérer les divers cas d'énigmes que nous offrent les textes et, déjà, de nous interroger sur leurs implications sémantiques et intellectuelles.

Chapitre I. Typologie des énigmes

Des rhétoriciens et philosophes antiques aux auteurs médiévaux, la perception de l'énigme et les modalités du discours énigmatique suivent une évolution qui va de la rhétorique classique à l'expression d'une subjectivité peut-être propre à l'univers des romans arthuriens composés entre la fin du XII^e siècle et le premier tiers du XIII^e. L'énigme est d'abord un trope, « *aenigma* », dont le fonctionnement répond au sens de l'étymon et qui constitue le premier degré de l'énigmatique, limité à la figure du discours. C'est ensuite en un sens plus commun et plus populaire, une devinette : les textes ne présentent pas non plus ce terme, mais évoquent, en un sens proche, des *devinailles* qu'il faudra aborder sous un angle générique, et non plus rhétorique. Le cas d'énigme le plus fréquent dépasse enfin totalement les limites du trope ou d'une section discursive discontinue comme la *devinaille*. Il s'agit en effet des échanges dits problématiques qui se définissent par la mise en œuvre d'une véritable démarche herméneutique, et où l'énigme témoigne, à son plus haut degré, de l'expression d'une conscience à l'œuvre dans l'espace romanesque.

I. L'*aenigma* ou le propos voilé

1. Le trope

Pour les auteurs du Moyen Âge, l'*aenigma* est avant tout un trope dont ils commentent, décrivent ou apprécient l'usage à divers degrés, et dont la Bible est la première source d'illustration. Au sens rhétorique de « chose que l'on donne à deviner en la décrivant en termes obscurs, ambigus », elle offre en effet d'excellents exemples tels que l'énigme du roi Salomon posée aux Philistins : « De celui qui mange est sorti ce qui se mange, et du fort est sorti le doux⁵¹ ». L'équivocité du discours naît ici de la combinaison d'énoncés, l'un tautologique, l'autre antithétique, autant de signes qui appellent un déchiffrement et une interprétation afin de dépasser la lettre pour atteindre le sens profond de la formule.

⁵¹ *Livre des Juges*, 14, 14, traduction d'après la Bible de Jérusalem, Paris, Editions du Cerf, 1998.

Aristote déjà définit l'énigme par la métaphore et la fait ainsi entrer dans l'univers de la poétique et de la rhétorique où elle devient un ornement, un artifice du discours. Dans la *Poétique*, il définit ainsi la métaphore avant de la mettre en relation avec l'*ainigma* : « La métaphore est le transport d'un mot qui désigne autre chose, transport qui va soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon l'analogie⁵². » Il ajoute ensuite, à propos de la clarté ou de l'obscurité du discours, « la forme même de l'énigme, c'est d'associer des choses impossibles en parlant de choses réelles. Or il n'est pas possible de composer de cette manière par l'assemblage des <autres> mots, mais par la métaphore, c'est possible ; par exemple : “j’ai vu un homme coller du bronze sur un homme avec du feu” et autre cas de ce genre⁵³ ». La *Rhétorique* présente une définition parente de l'énigme qui n'apparaît jamais, dans ces œuvres d'Aristote, qu'en lien avec la métaphore et, ici, le « bon mot » : « les énigmes bien enveloppées sont agréables pour la même raison, car elles nous apprennent quelque chose, et elles ont la forme d'une métaphore⁵⁴ ».

Les auteurs de notre corpus maîtrisent et exploitent d'ailleurs la formulation métaphorique de l'énigme pour évoquer notamment la divinité ou le personnage de Galaad. D'emblée, la rhétorique de l'énigme s'applique au monde du mystère et du spirituel car elle semble réservée à l'évocation de Dieu ou du Bon Chevalier, la figure christique de la *Quête del Saint Graal*. Le *Lancelot en prose* offre deux exemples particulièrement explicites, dont le premier se trouve au tout début du roman : il s'agit du célèbre songe d'Arthur annonciateur de la chute du royaume, catastrophe dont rien ne peut le protéger sinon « *li lyons iauvages et li mires sans mecine par le conseil de la flor* »⁵⁵ (t. VII, XLIVa, § 4, p. 437). Or cette succession d'images renvoie par analogie à Jésus Christ, « *li vrais lyons* » (t. VIII, XLIX, § 34, p. 25), à Dieu, « *ne nus autres mires sans mechine n'est il que il seus* » (XLIX, § 35, p. 25) et à la Vierge, « *flors desor toutes autres flors* » (XLIX, § 39, p.28), mais la comparaison implicite et complexe générée par la métaphore suffit à rendre incompréhensible la formule. La métaphore crée aussi l'énigme dans la description du Bon Chevalier à venir qui devient alors une bête hybride, mystérieuse et irreprésentable :

⁵² Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, 21, 6-9, trad. Barbara Gernez.

⁵³ *Ibid.*, 22, 21-32. On reconnaît ici l'énigme de la ventouse qu'Aristote explique dans la *Rhétorique*, *op. cit.*, III, 2, 1405b 1-4.

⁵⁴ *Op. cit.*, 11, 1412a, 24.

⁵⁵ *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol.

Ceste beste sera diverse de totes autres bestes, kar ele avra viaire et teste de lion et cors d'olifant et autres membres ; si avra cuer d'acier dur et serré qui n'avra garde de flechir ne d'amoloier ; si avra parole de dame pensive et volenté de droit jugier (t. I, IV, § 38, p. 54).

Encore une fois, l'énumération des métaphores animales, de l'acier puis de la dame associe, comme l'écrivait Aristote, des choses impossibles à propos d'une chose réelle, ici un personnage : Galaad existe bien dans la fiction romanesque, et l'énigme ainsi composée n'a rien à envier à l'exemple proposé par le philosophe grec. Si en tant que trope, l'*ainigma* est donc d'abord une métaphore, tout ce qui permettra ensuite l'exploitation rhétorique de l'énigme par les auteurs latins est déjà en germe chez Aristote, notamment les notions-clés d'obscurité, d'associations impossibles ou déroutantes, d'analogie et d'enveloppe ou de voile qu'elle partagera avec l'allégorie.

Le fonctionnement de l'*aenigma* est en effet très proche de celui de l'allégorie dont « le double sens [...] repose sur une déduction qui va de la “surface” de la lettre à la “profondeur” du sens grâce à des réseaux d'analogies⁵⁶ ». Pour les rhéteurs latins comme les auteurs médiévaux, l'*aenigma* n'est d'ailleurs jamais, la plupart du temps, qu'une catégorie de l'*allegoria* dont l'obscurité n'est qu'une modalité particulière de la relation d'altérité – c'est-à-dire du dédoublement du sens – qui régit l'allégorie⁵⁷. Quintilien définit d'ailleurs ainsi l'énigme: « *allegoriae quae est obscurior “aenigma” dicitur*⁵⁸ », et Bède la considère encore comme un trope subordonné à l'allégorie, « *tropus quo aliud significatur quam dicitur*⁵⁹ », et qu'il décrit en ces termes : « *obscura sententia per occultam similitudinem rerum*⁶⁰ ». Cette définition repose sur une

⁵⁶ Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal*, Paris, Champion, 1989, p. 14.

⁵⁷ Armand Strubel expose ainsi cette conception de l'allégorie : « La relation d'altérité (aliud / aliud) est vague : aussi les auteurs en précisent-ils plusieurs modalités (le plus souvent sept) qui englobent les relations basées sur le contraire (ironie et antiphrase), sur le particulier et le général (« paroïma »), sur l'euphémisme (« charientismos » et « asteimos ») et son symétrique (« sarkasmos »), ou sur l'obscurité (« aenigma »). L'allégorie n'est pas vue, ainsi, comme un trope en elle-même, mais comme le principe unificateur de tous ces tropes. », « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 21-22.

⁵⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, t. V, Paris, Les Belles Lettres, 1978, texte établi par Jean Cousin, Livre VIII, VI, 52.

⁵⁹ *Patrologiae latinae*, t. XC, Venerabilis Bedae, tomus primus, Migne, Paris, 1862, 184, 12, A.

⁶⁰ *Ibid.*, 184, 12, B. Cité aussi par Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 2 vol. 1998, p. 159.

véritable synthèse des deux figures, en soulignant à la fois la ressemblance des choses – ce que A. Strubel désigne par le terme d’altérité – à l’œuvre dans l’allégorie, et l’obscurité, le voile de l’énigme. Matthieu de Vendôme, au XII^e siècle, hérite encore de cette conception de l’*aenigma* qu’il classe lui aussi dans la famille de l’*allegoria*. La définition qu’il propose dans son *Ars Versificatoria* : « *Aenigma est sententiarum obscuritas quodam verborum involucro occultata*⁶¹ » est d’ailleurs « décrite en des images que l’on trouve constamment employées dans la littérature allégorique [...] pour qualifier le double sens⁶² ». La métaphore du voile ou de la couverture, de l’*involucrum*, renvoie en effet d’abord à l’expression obscure des prophètes qu’il faut, encore une fois, déchiffrer, pour distinguer les différents niveaux de sens. Ainsi, l’*aenigma* relève d’abord en latin médiéval de la figure de pensée, comme en témoigne la deuxième entrée du mot dans le *Mittellateinisches Wörterbuch*⁶³ : « *expositio obscura, figurata, allegorica* ». Il convient alors de nous interroger sur la manière dont les textes du corpus reçoivent et exploitent la principale acception du mot à l’époque de leur composition.

Un premier constat s’impose : l’énigme comme figure de rhétorique apparaît de façon disséminée dans les œuvres, lesquelles l’exploitent toutefois dans des passages-clés. Les thèmes de la mort et du destin sont par exemple particulièrement propices au langage par énigme. C’est ainsi que Merlin révèle tout en les dissimulant les circonstances de la mort du roi Pellinor dans *La Suite du Roman de Merlin*. La teneur énigmatique de son discours ne fait d’ailleurs aucun doute puisqu’il revendique lui-même le recours à la rhétorique de l’énigme : *je le vous dirai, mais che sera si obscurement que vous ne l’entenderés pas a ceste fois, et neporquant en brief terme l’entenderés vous*⁶⁴ (t. I, § 306, p. 265, 45-47), annonce-t-il à Pellinor. Deux paroles sont en réalité à rapprocher ; la première est celle d’un fou dont Merlin rapporte les propos autrefois adressés à Pellinor :

« *Rois, oste cele couroune de ton chief, car elle ne te siet pas bien. Et se tu ne l’ostes, li fiex del roi ochis le t’ostera, et ensi la perdras. Et se tu la pers, che ne sera grant mierveille, car par ta mauvaisté et par ta negligense en lairas tu ta*

⁶¹ E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1923, p. 177.

⁶² A. Strubel, « *Grant senefiance a* », *op. cit.*, p. 24.

⁶³ *Op. cit.*, entrée « *Aenigma* ».

⁶⁴ *La Suite du Roman de Merlin*, Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1996, 2 vol.

char devourer a lions chelui an mesmes que tu seras mis en autrui subjection »
(t. I, § 307, p. 266, 10-15).

La seconde est d'ordre divin : « *che fu sans faille devins respons* » (§ 307, p. 267-268, 62-63), précise Merlin, et s'adresse aussi à Pellinor, quand, au retour d'une aventure, il découvre le cadavre d'une jeune fille, dévorée par les bêtes sauvages, à laquelle il avait refusé de venir en aide : « *Rois Pellinor, tout aussi coume faudras a ta char te faurra ta chars, et che sera pour coi tu morras plus tost* » (§ 307, p. 268, 63-65).

L'incompréhension de Pellinor face à ces propos témoigne bien de leur caractère obscur, car même s'il reconnaît s'être mis en la sujétion d'Arthur, l'allusion à sa chair est loin d'être transparente, impression que redouble la deuxième énigme. Celle-ci allie la comparaison *tout aussi coume* qui appelle un éclaircissement du sens, au chiasme qui, au contraire, brouille le décryptage, et crée un effet tautologique. La phrase semble dès lors tourner sur elle-même, sans laisser aucune prise à Pellinor qui ignore à quoi renvoie la *char*. Les deux figures d'*aenigmae* se télescopent dans la bouche de Merlin pour voiler encore davantage ce qu'il prétend révéler et expliquer à Pellinor : qui est la demoiselle morte ? Comment mourra-t-il ? Il faudra attendre quelques pages pour satisfaire notre curiosité et apprendre que la demoiselle dévorée par les bêtes sauvages était la fille de Pellinor qu'il a donc laissé mourir, de même que son fils le délaissera quand il sera blessé à mort.

L'énigme comme trope se trouve encore dans le corpus sous la forme d'énoncés apparemment contradictoires qui semblent résister à la logique, et empêcher ainsi toute explicitation du propos. C'est l'exemple célèbre de la triple mort d'un *prodom* dans le *Merlin*, qui heurte tant le bon sens de l'intéressé. A l'annonce de Merlin faite en ces termes : « *saiche bien ce que li jor qu'il morra, il se brisera le col et pendra et neira. Et qui vivra tant que il morra, il le verra de toutes ces III morz morir* »⁶⁵ (§ 42, p. 160, 46-49), l'homme, à qui la contradiction inhérente à l'expression « mourir de ces trois morts » n'a pas échappé, répond en effet : « *Et coment porroit ce estre que il poïst voir dire, quant il dit que le jor que je morrai je me briserai le col et que pendrai et que neierai ?* » (§ 42, p. 160, 54-57). L'énigme relève davantage ici du jeu, né de l'énumération de données antithétiques, dans la mesure où l'épisode s'inscrit dans un contexte résolument comique. En revanche, certains auteurs ont recours au paradoxe qui

⁶⁵ Robert de Boron, *Merlin*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 2000.

révèle une possibilité ou une vérité insoupçonnée dans des situations bien plus complexes et plus sérieuses.

L'Estoire del Saint Graal s'ouvre ainsi sur cette énigme formulée dans les règles de l'art :

« *Esveille toi et si ascoute : de trois choses une et d'une chose trois ; et autrestant puet l'une comme les trois ; ne les trois naturellement ne sont autre chose ke une* »⁶⁶ (t. I, § 4, p. 2, 2-4).

L'énoncé combine ici un double chiasme et une double antithèse pour souligner le caractère profondément paradoxal et donc *a priori* incompréhensible de la Trinité. Le procédé de l'*aenigma* semble s'imposer dans la formulation de ce que le dogme chrétien nomme un mystère : le mystère de la Trinité ne se résout pas, et pourtant il est ; l'unicité est aussi la multiplicité et il serait hérétique de vouloir rétablir une comptabilité logique. L'utilisation du trope culmine ici à son plus haut point en faisant comprendre ce que l'on ne peut *a priori* pas comprendre. « Ce qui fait comprendre Dieu, c'est précisément [*dum*] l'impossibilité de le comprendre », affirme justement Tertullien⁶⁷. L'énoncé forcément obscur de cette vérité chrétienne revient plusieurs fois au sein de *L'Estoire del Saint Graal*, sous la plume d'un clerc qui a visiblement à cœur d'enseigner et de rappeler les grands principes de la religion. On trouvera ainsi au cours de la lecture de longues explications sur le dogme de la Trinité qui, tout en reprenant l'énigme initiale, l'explicitent et la développent⁶⁸.

C'est cependant à travers deux passages consacrés dans *L'Estoire* et dans *La Queste au Graal* et à l'épée de Salomon que le discours énigmatique se rapproche le

⁶⁶ *L'Estoire del saint Graal*, éd. Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, 1997, 2 vol.

⁶⁷ Tertullien, *Apolegeticum*, XVII, 2-3, éd., trad. J.-P. Waltzing, Paris, Les Belles Lettres, 1971. Cité par Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001, p. 146.

⁶⁸ Joseph fait ainsi à Evalach un long exposé sur les mystères de l'Incarnation et de la Trinité (§ 78-81) où il développe l'énigme initiale de la Trinité : « *Et nepourquant il ne sont mie troi dieu, car, pour chou se il sont trois choses en personnes, pour chou ne sont il pas troi dieu, mais uns tous seus : car, ja soit che ke li Peres et li Fiex et li Sains Esperis soient trois personnes, nepourquant, si ne sont il ke une seule chose en nature et en deïté et en poissanche, car autresi poissans est li Peres com est li Fiex et li Sains Esperis, et autresi grans est li Fiex en deïté com est li Peres et li Sains Esperis, et d'autrestel grandeche est li Sains Esperis com est li Peres et li Fiex. Ensi vinent ches trois personnes d'un seul Dieu et a un seul Dieu repairent ches trois personnes ; et autrestant puet li une comme les trois, ne les trois ne sont autre chose naturellement ke une : ches trois personnes apielent li vrai creant Trinité et le seul Dieu apielent il Unité et si aourent les trois personnes com un seul Dieu et le seul Dieu comme trois personnes* » (§ 81, 1-12).

plus de l'*aenigma* comme catégorie de l'*allegoria*. La première occurrence concerne les propos de Nascien qui tente *tant com nule morteus langue l'en pooit descovrir* (§ 267, p. 165, 3) de décrire ce qu'il a vu à l'intérieur du Graal :

« *J'ai, dist il, veü la comenchaille des grans hardemens, l'ocoison des grans proueches, l'enquerement des grans savoirs, le fondement des grans relegions, le descouvrement des grans felounies, la demoustranche des grans mervelles, la fin des bontés et des gentilleches vraies, la merveille de toutes les autres mervelles* » (§ 267, p. 165, 4-8).

A la question de Mordrain de savoir ce que contient le Graal, répond une véritable *aenigma* dont le sens lui reste d'ailleurs obscur, puisqu'à cette réponse il ne peut ajouter qu'une nouvelle interrogation sur la nature de cette merveille. L'*involutrum* est ici profondément à l'œuvre pour voiler un double sens qu'il signale en même temps, grâce à divers procédés. L'énumération produit d'emblée un effet accumulatif qui empêche toute possibilité de classement et de distinction des divers groupes nominaux, tous fondés sur une même structure syntaxique de type /Nom + Complément du nom/, lui-même toujours composé de l'adjectif épithète « *grant* » antéposé. L'énumération semble ainsi brouiller les référents qui finissent presque par se confondre dans la phrase en un mélange indistinct. L'emploi anaphorique de l'article défini à valeur généralisante renforce cet effet et rend difficile l'identification d'un signifiant précis, de même que l'usage systématique du pluriel dans les compléments du nom. De plus, à un effet répétitif initial suscité par l'énumération des quasi-synonymes tels que « *comenchaille* », « *fondement* », répond finalement une antithèse introduite par « *la fin* », antithèse amorcée un peu plus tôt par la mention des « *grans felounies* » qui s'opposent à la connotation positive des « *grans hardemens* », des « *grans proueches* », des « *grans savoirs* » et des « *grans relegions* ». Le processus interprétatif est alors totalement bloqué : quel est cet objet à la fois abstrait et concret dont le contenu gonfle jusqu'à l'hyperbole et l'hyperonyme, la *merveille de toutes les autres mervelles*, lesquels nous renvoient à notre point de départ et masquent toute *senefiance* ? Le trope sert ici de programme de lecture, nous avertissant que les tentatives d'élucidation sont vaines parce que le seul langage possible sur le Graal est le langage par énigme. Le cycle se clôt en effet sur les propos identiques de Galaad à la fin de la *Queste* :

« Ici voi ge l'a començaille des granz hardemenz et l'achoisson des proeces ; ici voi ge les merveilles de totes autres merveilles ! »⁶⁹ (p. 278, 5-7).

L'œuvre commence et s'achève sur l'*aenigma*, puisque celui qui voit ne peut jamais parler que sur le mode de l'*involucrum*.

L'épisode de l'épée de Salomon, doublement présent dans l'*Estoire* et dans la *Queste*, repose en partie sur le même type d'énigmes écrites cette fois sur le fourreau et sur la lame de l'épée. Le fourreau présente en effet dans l'*Estoire* cette inscription à propos des *renges* :

[...] *anchois en doivent estre ostees par main de feme, fille de roi et de roïne, et si i metra tel escange pour ches ke ele en fera unes autres de la chose qui sour li soit, ke ele ara plus chiere, et si lé metra en lieu de ches* (t. I, § 424, p. 265, 17-20)

Cette inscription est ensuite reprise dans la *Queste* :

Car eles ne doivent estre ostees fors par main de fame et fille de roi et de reine. Si en fera tel eschange que ele i metra unes autres de la riens de sus li que ele plus amera, et si les metra en leu de cestes (p. 205-206, 31-33).

L'*aenigma* se manifeste ici à travers les termes englobants et vagues, « chose », « rien », les indéfinis « unes autres », qui obscurcissent délibérément l'énoncé, et freinent l'adéquation du signifiant et du signifié. Quant à l'inscription portée sur la lame dans l'*Estoire*, elle renforce encore le lien entre l'épée et le mode de formulation rhétorique fondé sur l'énigme :

Chil qui plus me prisera plus i trovera que il ne devra blasmer au grant besoing ; et a chelui a qui je devroie estre plus deboinaire, a chelui serai plus felenesse, et che n'avenra c'une fois, car ensi le convient estre sans falir (§ 425, p. 265, 8-11)⁷⁰.

On y observe un fonctionnement similaire à celui de l'énigme du Graal précédemment évoquée, notamment dans le parallélisme syntaxique et la double antithèse : « priser » / « blasmer », et « deboinaire » / « felenesse », ainsi que le recours aux démonstratifs à valeur cataphorique qui annoncent des personnages que l'on ne peut encore identifier.

⁶⁹ *La Queste del saint Graal*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Champion, rééd. 1984.

⁷⁰ *La Queste* offre une version quasi identique : « *Cil qui plus me prisera plus i trovera a blasmer au grant besoign que il nel porroit cuidier ; et a celui a qui je devroie estre plus debonere serai je plus felonessse. Et ce n'avendra fors une foiz, car ainsi le covient estre a force* », p. 206, 15-19.

Les objets les plus importants et les plus mystérieux du cycle du *Lancelot-Graal*, l'épée, le fourreau, les *renges*, le Graal, voire les personnages-clés comme Galaad, n'entrent pas autrement dans le texte que par la rhétorique de l'énigme. En ce sens, la dénomination de symbole qu'on leur applique si souvent ne se résume peut-être qu'à cette figure particulière de l'allégorie, comme le suggère A. Strubel. En réaction aux « dérives interprétatives⁷¹ » auxquelles se laisse parfois aller la critique, il rappelle en effet que ce que l'on entend généralement par « symbole » « relève la plupart du temps d'une figure bien connue des traités médiévaux, rangée d'ailleurs dans l'*allegoria*, l'énigme⁷² ».

C'est en ce sens que l'on peut considérer comme énigme les armoiries de certains héros comme Guinglain ou Perlesvaus. Ce que le premier donne à voir en entrant à la cour, ce sont ses armoiries, censées dénoter l'identité du porteur ; or nul ne le (re)connaît et le chevalier n'a d'autre nom possible que le Bel Inconnu. Le langage de l'héraldique employé pour décrire son écu repose sur la figure de l'énigme :

Et ses escus d'asur estoit,

*D'ermine un lion i avoit*⁷³(v. 73-74).

Le symbole représenté sur l'arme et formulé ainsi par le poète se fait d'autant plus *aenigma* que le langage de l'héraldique nécessite un déchiffrement ; l'analogie postulée entre le bouclier et le chevalier s'affiche par la présence même des symboles combinés de la couleur (azur) et du lion qui, dans le même mouvement, la voilent. La grande énigme identitaire du Bel Inconnu qui motive toute la première moitié du récit est donc amorcée, comme celle du Graal au début de l'*Estoire*, par une figure de rhétorique fondée sur un symbolisme par définition énigmatique. Les armoiries de Perlesvaus, qui porte *i escu d'or a son col a une croiz vert*⁷⁴ (l. 4250-51), instaurent un rapport identique entre l'énigme et le symbole, et ses armes, loin de permettre son identification, en font pour Gauvain un autre chevalier inconnu. Le langage de l'héraldique ne peut jamais être qu'un langage figuré ; seuls les tropes peuvent actualiser ce discours, et en particulier l'*aenigma*.

⁷¹ « *Grant senefiance a* », *op. cit.*, p. 100.

⁷² *Ibid.*, p. 100.

⁷³ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1983.

⁷⁴ *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, éd. W. A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, rééd. New York, Phaeton Press, 1972. Le héros ne conserve d'ailleurs pas ces armoiries et est amené à en changer tout au long du roman, l'auteur jouant ainsi avec ironie de leur fonction identificatrice.

Pour certains rhéteurs comme Quintilien, l'énigme s'apparente enfin à une autre figure, la périphrase, dont elle serait le double inversé. Elle est pour lui en effet, comme l'énigme, cause d'obscurité : « *Pluribus autem verbis cum id quod uno aut paucioribus certe dici potest explicatur, periphrasin vocant, circumitum quendam eloquendi, qui non numquam necessitatem habet, quotiens dictu deformia operit*⁷⁵ ». Si l'on renverse la périphrase sous la forme d'interrogation, on obtient alors une devinette, autre forme possible de l'énigme⁷⁶. Dans le corpus, la périphrase se superpose à l'énigme dans les multiples cas d'ignorance ou de dissimulation d'une identité. Guinglain ne peut d'abord se nommer que « *Bel Fil* » (v. 124), puis « *Biaus Descouneüs* » (v. 131), Lancelot est au début du cycle le « *Biau Trouvé* », un « *fil de roi* » ou un « *Riche Orphenin* »⁷⁷, puis « *li fis a la roine dolerose* » (t. II, LXV, 32), sans oublier Perceval, « *li filz a la veve dame* »⁷⁸ (v. 74), ou encore Meriadeuc, « *li chevaliers as deus espees* »⁷⁹. La périphrase remplit ici pleinement les fonctions de l'*aenigma* : elle voile ce qu'elle désigne et suggère une analogie qui cependant ne se donne pas d'emblée.

Si les œuvres du corpus ne connaissent pas encore le terme d'énigme, elles exploitent en revanche les multiples possibilités du trope qu'est l'*aenigma*. Née de la métaphore, variante de l'allégorie, jumelle du symbole ou de la périphrase, celle-ci entre dans le processus d'écriture des textes au moment où se dessinent les grandes lignes des récits. Dieu et la Trinité, Galaad, le Graal et l'épée, la destinée et l'identité, autant de thèmes et de questions majeurs que l'énigme, en tant que figure de rhétorique, fait entrer dans le discours romanesque.

⁷⁵ « Expliquer en plusieurs termes un concept que l'on peut exprimer en un seul ou, du moins, en un plus petit nombre, c'est une périphrase, c'est-à-dire, une sorte de circonlocution, parfois nécessaire pour voiler des indécences d'expression », *Institution oratoire, op. cit.*, trad. Jean Cousin, Livre VIII, VI, 59.

⁷⁶ *Etudes d'esthétique médiévale, op. cit.*, p. 124-125.

⁷⁷ *Li un l'apeloient le Biau Trouvé et li autre l'apeloient fil de roi, et ele meisme l'apeloit isi souvent et teil eure estoit qu'ele l'apeloit Riche Orphenin. Op. cit.*, t. VII, VIa, 11.

⁷⁸ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion, 2 vol., 1990.

⁷⁹ *Li chevaliers as deus espees*, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1977, rééd. Amsterdam, Rodopi, 1966.

2. Le discours voilé ou la théorie de l'*integumentum*

Appliquée à une unité de texte et non limitée à la simple formulation d'une figure de rhétorique, l'*aenigma* rejoint la théorie médiévale de l'*integumentum*. A la manière d'une métaphore filée, l'énigme se développe pour devenir la clef de voûte d'un discours qui se démarque alors du reste et forme un tout dont les bornes sont identifiables. L'image de l'*involucrum* exploitée par les théoriciens pour expliquer le fonctionnement de l'énigme se systématisait et s'étend à un ensemble qui relève, dès lors, de ce que l'école de Chartres nomme au XII^e siècle l'*integumentum*. Très proches l'une de l'autre, ces deux images se distinguent toutefois par leur étymologie. L'*involucrum*, dérivé du verbe latin *volvere* renvoie à tout ce qui enroule, entoure, à la manière d'un voile qui enveloppe totalement le corps ou un quelconque objet. L'*integumentum*, du verbe *tegere*, est l'acte de couvrir ou de recouvrir pour cacher ou protéger. Il s'agit bien davantage de poser un objet sur un autre plutôt que d'enrouler ; ainsi le substantif latin *tegula*, dérivé de *tegere*, désigne la tuile dont on bâtit un toit, et, au pluriel, le toit lui-même. A partir de l'image de l'enroulement, le Moyen Âge conçoit la théorie de la *coverture*, et nous devons alors nous demander dans quelle mesure les énigmes suivent cette évolution, en particulier dans les textes où elles se matérialisent, jouant sur les rapports du sens propre et de sens figuré.

Pour Alain de Lille ou Bernard Silvestre, la vocation du poète est d'instruire, sans toutefois le recours traditionnel aux syllogismes ou aux raisonnements abstraits. La pensée est au contraire enrobée sous la fable, les phrases musicales ou les images plastiques, afin que le lecteur ne s'arrête pas à l'écorce superficielle du texte, mais puisse « pénétrer jusqu'au noyau de la vérité cachée⁸⁰ ». C'est le sens qu'ils donnent à cette idée d'*integumentum* : « *Integumentum est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum : unde et involucrum dicitur*⁸¹. » La fiction narrative est le voile qui, paradoxalement, devient le signe d'une vérité à rechercher, et qui se manifeste dans l'écriture filée de l'*aenigma*. La notion de fable ou de fiction est ici capitale car c'est ce qui distingue chez ces penseurs l'*integumentum* de l'*allegoria*, et nous permet donc pleinement d'aborder des œuvres romanesques sous cet angle. La remarque de Jean de Garlande est décisive et établit clairement la distinction entre les

⁸⁰ *Etudes d'esthétique médiévale, op. cit.*, p. 650.

⁸¹ Bernard Silvestre, commentaire sur l'*Enéide*, chap. VI, cit. Edgar de Bruyne, *ibid.*, p. 650.

deux : « *Si narratio fuerit obscura per fabulam appositam vel per apologum, clarificatur per integumentum quod est veritas in specie fabulae palliata... si legendis... interserere debent historiae exponuntur per allegoriam : dicitur autem allegoria veritas in versibus historiae palliata*⁸² ». E. de Bruyne glose ainsi le passage : « Le sens littéral peut cacher une vérité plus profonde et « d'un autre ordre » : *aliud dicitur, aliud significatur*. S'il développe une pure fiction, la vérité suprême s'y met et s'y trouve *per integumentum*, si au contraire il se rapporte à un fait réel, la vérité cachée y est mise et découverte *per allegoriam*⁸³. » Dans le domaine de la littérature romanesque, c'est donc bien d'*integumentum* dont il s'agit pour qualifier et comprendre certains épisodes composés sur le mode de l'énigme filée, et dont les prophéties, les songes, et le cas particulier des « allégories »⁸⁴ du *Perlesvaus* constituent des exemples privilégiés. Tous trois enrobent en effet la pensée, mais recèlent une vérité sous la fable – ou du moins le prétendent – et appartiennent doublement à l'univers de la fiction : ce sont, dans un roman, des manifestations d'un second degré de fiction, une fable dans la fable.

a) *Enigme et prophétie*

Si l'on excepte certaines prophéties contraintes, comme celles des clercs fâcheux du *Lancelot* dans l'épisode de Galehaut⁸⁵, c'est bien évidemment Merlin qui détient

⁸² Jean de Garlande, *Poetria*, éd. Mari (*Romanische Forschungen*), p. 928, cit. Edgar de Bruyne, *ibid.*, p. 697.

⁸³ *Ibid.*, p. 697.

⁸⁴ J'emploie ici le mot « allégorie » dans la tradition de plusieurs critiques sur *Perlesvaus* à propos notamment du château de l'Enquête, où Gauvain découvre la *senefiance* de plusieurs épisodes. Le terme est employé par W. A. Nitze dans le commentaire de son édition de *Perlesvaus*, *op. cit.*, t. II, p. 131-132, ou en sous-titre dans la partie du château de l'Enquête, t. I, p. 109. Thomas E. Kelly, dans le chapitre III « Thematic structure » de son étude consacrée à l'œuvre, emploie également le terme d'« *allegory* », *Le Haut livre du Graal : Perlesvaus. A structural study*, Genève, Droz, 1974, p. 97.

⁸⁵ Galehaut convoque les clercs d'Arthur pour comprendre la signification du songe annonciateur de sa mort. Mais contrairement aux prophéties de Merlin dans le roman éponyme, les clercs sont d'abord enfermés dans la chapelle, puis contraints de révéler le sens du songe, malgré la tentative du premier clerc de ne rien dire, en prétendant ne rien savoir (t. I, IV, § 11-12 et § 20-23). Il faut ainsi distinguer la parole prophétique contrainte et parfois lacunaire des clercs (*cf.* les clercs de Vertigier dans le *Merlin*, incapables d'expliquer pourquoi la tour s'écroule, ou les clercs d'Arthur, bien en peine au début du *Lancelot*, d'expliquer la signification des songes du roi) des prophéties de Merlin, distinction que nous approfondirons dans la deuxième partie de ce travail.

dans le corpus le quasi-monopole du discours prophétique spontané et en instaure le modèle. Or ses prophéties se définissent de façon récurrente comme d'obscures paroles et renouent ainsi avec le sens étymologique de l'énigme. Les prophéties de Merlin, écrites ou orales, revendiquent cette obscurité qu'elles jettent sur l'avenir, et ce dans toutes les parties des différents cycles où apparaît le personnage. Chez Robert de Boron, la naissance du livre des prophéties correspond à l'avènement de ce mode de discours ; après la mort du baron jaloux, Merlin annonce en effet : « *ne je ne parlerai plus devant le pueple ne en cort se si oscurement non que il ne savront ja que je dirai devant que il le verront* » (§ 43, p. 163, 37-39), et ce juste avant de commencer son livre : « *Merlins comença lors a dire les obscures paroles dont cest livre fu faiz de ses prophecies que l'en ne poïst conoistre tant qu'eles fussent avenues* » (§ 44, p. 164, 25-28). Les réponses aux préoccupations du roi et des hommes sont désormais différées en des temps lointains qu'ils ne connaîtront pas.

Quand Merlin déclare haut et fort ce qui constituera désormais son mode d'expression, il marque une étape importante dans l'histoire de sa parole et passe véritablement d'un discours de l'élucidation à un discours de la dissimulation. Dans toute la première partie du roman, Merlin est en effet un *devin*⁸⁶, appliqué à révéler ce que le commun ignore, à dénoncer des apparences trompeuses et des paternités illusoires comme celle des pères du juge et de l'enfant mort. Face au mystère de la tour qui s'écroule, Merlin s'engage en ces termes auprès de Vertigier : « *Je te le mosterrai et dirai tot cler* » (§ 28, p. 110, 3). Il tiendra parole, et fera bien la lumière sur les deux dragons qui s'affrontent dans les eaux souterraines de la tour et leur *senefiance*. Tant que Merlin *devine*, il explicite en majorité des faits du passé, du présent ou se limite au futur proche : l'annonce de la vengeance des fils de Constant correspond presque au moment de leur arrivée : « *d'hui en III mois* » (§ 30, p. 121, 66), et les prédictions sur la mort du *vilain*, du baron jaloux, ou du véritable père du juge se réalisent sous nos yeux pour mieux attester les pouvoirs de Merlin. Or, quand commencent les véritables prophéties, le dire *tot cler* s'efface au profit de la parole *obscure* qui dissimule plus qu'elle n'élucide. Cette parole obscure naît au moment où la lignée d'Arthur accède à la royauté : l'engagement de Merlin à ne plus s'exprimer qu'en termes dont nul ne pourra saisir immédiatement le sens précède de peu la mort de Pendragon et le couronnement

⁸⁶ « *il n'ot mais el mont si bon devin* » (§ 25, p. 106, 38) ; « *il estoit li meudres devins qui onques fust veuz* » (§ 31, p. 124, 70).

d'Uter, père caché d'Arthur. Les prédictions de Merlin se concentrent alors sur les aventures du Graal et la fin du royaume arthurien, dont l'avenir voilé se formule maintenant par énigme.

La pratique de l'*integumentum* s'applique dès lors à la plupart des prophéties merlinesques, dans le roman éponyme comme dans les suites, renouant ainsi avec la tradition des prophéties de Merlin telles que les rapportait l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth⁸⁷ et que l'auteur connaissait vraisemblablement⁸⁸. Les prophéties y sont de véritables *aenigmata* au sens de récit obscur, et dont le contenu est pour l'auditeur tout à fait équivoque, à cause du recours quasi-systématique au bestiaire et à la métaphore animale pour désigner des personnes politiques ou historiques dont l'identité n'est pas toujours assurée.

Dans le *Merlin*, on mesure ainsi par exemple tout l'écart entre le détail des prédictions sur la mort du vilain ou du jaloux, sur le moment précis où arriveront les fils de Constant, et le flou de la prophétie du Siège Périlleux dont Merlin n'est pourtant pas plus ignorant :

[...] *il ne sera ja acompliz a ton tens ne cil qui engendra celui qui acomplir le doit n'a encor point de feme prise ne ne set pas que il le doit engendrer ; et covendra a celui qui doit acomplir cest leu acomplir avant celui dou vaissel dou graal : car cil qui le gardent nou virent onques acomplir, ne ce n'avendra mie a ton tens, mais ce sera au tens le roi qui après toi venra* (§ 49, p. 189-190, 76-83).

La *Suite-Vulgate* confirme cette utilisation du discours prophétique, établissant une nouvelle distinction entre la prédiction précise des événements proches dans les épisodes guerriers et l'anticipation d'un avenir lointain qui n'existe parfois qu'en hors-texte. Elle offre d'ailleurs un exemple intéressant et original d'*integumentum* à travers cette prophétie qui, une fois n'est pas coutume, concerne la personne même de Merlin :

[...] *la leuve est el païs qui le lyon sauvage doit loier de cerceles qui ne seront de fer ne de fust ne d'argent ne d'or ne d'estain ne de plomc ne de rien nule de*

⁸⁷ Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, trad. L. Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres, 1993. Pour la version latine, *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, éd. N. Wright D. S. Brewer, Cambridge, 1984.

⁸⁸ Selon Alexandre Micha, Robert de Boron semble avoir d'abord connu le personnage de Merlin grâce à Geoffroy de Monmouth. *Etude sur le « Merlin » de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, p. 178.

*terre qui aigue ne herbe port, si en sera si estroit loiiés que mouvoir ne se porra*⁸⁹ (§ 249, p. 1050-1051).

Les métaphores animales du loup et du lion, très fréquentes dans l'*Historia Regum*, et l'élimination progressive de tout ce qui évoque un moyen d'emprisonnement laissent Blaise, l'interlocuteur, perplexe, car il faudra attendre l'*enserrement* de Merlin par Niniane pour donner enfin un sens à ces propos. Cependant, l'élucidation ne se fait pas de manière explicite, et l'épisode de l'*enserrement* ne reprend pas les figures de la louve et du lion. Seuls le désir de Niniane d'« *un home enserer sans tour et sans mur et sans fer, par enchantement* » (§ 808, p. 1630), et la description du rituel magique qui emprisonnera effectivement Merlin⁹⁰ permettent d'établir le lien avec la prophétie et de résoudre enfin ce qui se présentait au départ comme une somme d'impossibilités. De même, cette prophétie guerrière, qui suit de près la précédente, remplit parfaitement la promesse d'obscurité du *Merlin* :

[...] *il est voirs et la prophesie le dist que li serpens chacera le lupart hors de la forest sauvage et ancienne qui devant aura esté si fors et si fiers et si merveillous que toutes les bestes d'environ lui l'enclinoient et baissoient les testes envers terre* (§ 252, p. 1053).

Merlin ne s'en expliquera pas plus, mais l'énigme fonctionne désormais comme un indice du discours prophétique portant sur un avenir grave et lointain, sur lequel elle laisse planer d'inquiétantes incertitudes.

La *Suite* romanesque du *Merlin* fait définitivement de la prophétie une forme d'énigme et le personnage se réclame plus que jamais *d'oscure parole* (t. I, § 168, p. 128, 7)⁹¹. On se souvient encore de l'annonce problématique de la mort de Pellinor qui cache ce qu'elle prétend révéler de manière à susciter justement l'interrogation. Mais, dans la suite tardive, l'*integumentum* s'applique à toutes les prophéties, notamment

⁸⁹ *Le Livre du Graal – Les Premiers Faits du roi Arthur*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », éd. D. Poirion, dir. Ph. Walter, d'après le ms. de Bonn, 2001.

⁹⁰ *Et quant la damoisele senti qu'il dormoit, si se leva tout belement et fist un cerne de sa guimple tout entour le buisson et tout entour Merlin. Si conmencha ses enchantemens tels comme Merlins li avoit apris. Et fist par IX fois son cerne et par IX fois ses en[f]chantemens et puis s'ala seoir delés lui et mist son chief en son giron* (§ 810, p. 1632).

⁹¹ *La Suite du roman de Merlin*, *op. cit.* On retrouve encore l'expression, cette fois du point de vue du narrateur, à l'occasion d'une prophétie de Merlin sur la beauté de Guenièvre : « *Li rois n'entendi pas cele parole que Merlins li dist adont, car trop estoit obscure* » (t. I, § 244, p. 198, 11-12).

celles des Demoiselles de la Roche, condamnées à vivre sur une hauteur inaccessible d'où elles « *tenoient illec leur plait et leur conseil des choses qui estoient a advenir aussi bien comme s'elles feussent devinerresses de toutes les choses du monde* » (t. II, § 496, p. 458, 18-20). Usant, comme Merlin, du bestiaire et de tous les procédés rhétoriques de dissimulation, leurs propos restent hermétiques pour Gauvain et Le Morholt. Mais c'est justement cet hermétisme du discours qui leur fait comprendre l'importance de la prophétie et qui l'accrédite. S'ils ont tout juste compris qu'elle concernait la fin du royaume d'Arthur, l'énigme est pour eux la garantie de la véracité des propos : c'est parce que la prophétie est obscure qu'elle est, à la fois, prophétie et vérité, comme l'énonce paradoxalement Le Morholt : « *Et certes je croy bien qu'il avendra tout ainsi comme elle a devisé si obscurement que je n'en poy entendre se trop petit non* » (t. II, § 497, p. 461, 9-11). Sous la fable des fils du dragon et du léopard, le chevalier sait qu'une vérité supérieure se dissimule, si supérieure qu'elle ne peut être, pour le néophyte, qu'énigme. Le Morholt y entend cependant *se trop petit non* : la précision est d'importance et rappelle qu'un noyau compréhensible, infime soit-il, reste nécessaire pour attester de la véracité de l'ensemble. C'est parce qu'il sait maintenant qu'un destin particulier se prépare pour le monde arthurien qu'il accepte aveuglément de croire en la vérité de la prophétie énigmatique. Le roman intègre donc totalement l'un des sens spécifiques en latin médiéval de l'*aenigma*, qui désigne tout simplement, ne l'oublions pas, une prédiction, *praefiguratio*.

b) Enigme et songes

Mieux encore que les prophéties, de nombreux songes engagent le processus de l'*integumentum* et constituent en ce sens des énigmes. Ces songes sont en effet de véritables *fabulae* qui appellent une interprétation à découvrir sous le voile des images et de la fiction. Le passage de la veille au sommeil marque les frontières du monde allégorique, entre l'enveloppe imagée et imaginaire et le sens profond à intégrer au monde réel. Le songe se distingue néanmoins de la prophétie car sa finalité « est moins prophétique que formelle. Il donne consistance au double sens par le recours à une expérience que la tradition affecte d'emblée du double sens⁹². » Contrairement aux prophéties, le sens ne se dérobe pas et l'explication suit de près la vision énigmatique.

⁹² A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal*, op. cit., p. 42.

Les vertus éminemment didactiques des songes les distinguent des prophéties à l'obscurité permanente, et le procédé de l'*integumentum* s'affiche au grand jour. Au gré des œuvres, l'enseignement des songes ne varie guère : quand ils n'avertissent pas le rêveur sur les grands événements ou la fin du monde arthurien et l'achèvement des aventures du Graal, ils l'enjoignent à la conversion et à la vie chrétienne. Une constatation s'impose : que le discours voilé de l'énigme s'exprime par le trope, la prophétie ou le songe, il s'applique bien souvent à la mort et aux mystères divins.

Le songe de la reine Héléne, la nuit où elle conçoit Lancelot, repose comme les prophéties sur le bestiaire qui transforme la réalité à venir en une fable animale. Elle voit dans son sommeil la bataille de deux lions, l'un couronné et l'autre pas, le premier accompagné de quatre cents taureaux, et assistés chacun leur tour d'un redoutable léopard. Le lion sans couronne emporte le combat, mais le léopard l'enjoint de se soumettre au lion couronné⁹³. Merlin lève en partie le voile sur ce songe mystérieux en révélant le caractère humain et le statut social des protagonistes : le léopard est un chevalier, « *li miudres qui a cel tans sera* » (§ 418, p. 1223), grâce auquel la paix sera rétablie entre les deux princes. Les noms resteront cachés, mais le lecteur assidu du *Lancelot-Graal* aura compris l'allusion à la guerre entre Arthur et Galehaut à laquelle Lancelot mettra un terme. Certes l'explication est ici incomplète et laisse le couple royal perplexe, mais la valeur du songe n'est pas capitale à l'échelle du cycle entier. Il sert surtout à présenter par anticipation Lancelot et à nous familiariser avec l'image du léopard, double animal du héros tout au long de l'œuvre. En revanche, plus l'énigme est d'importance pour l'histoire et l'évolution du royaume arthurien, plus l'explication du songe est claire, au contraire des prophéties dont l'obscurité, nous l'avons vu dans le *Merlin*, est proportionnelle à la gravité du contenu.

La Suite du Roman de Merlin s'ouvre ainsi sur un songe d'Arthur dont la trame, depuis le *Merlin*, est en passe de devenir un *topos* : un dragon survole la terre de Logres et la dévaste, avant d'affronter Arthur dans un combat où tous deux trouveront la mort⁹⁴. La référence à la trahison de Mordred et au combat final du père et du fils n'est pas plus implicite pour le même lecteur assidu que la signification du rêve d'Héléne. Pourtant, Merlin ne négligera ici aucun détail et révélera au roi le sens complet de ce qui relève aussi de la fable animale. Par la représentation imaginaire de la fin du règne et la

⁹³ *Les Premiers Faits du roi Arthur*, op. cit., § 411-414, p. 1216-1219.

⁹⁴ Voir § 3, p. 2 pour l'exposé du songe et § 10-17, p. 7-13, pour l'élucidation de Merlin.

précision des éclaircissements, le songe s'affirme comme une énigme de choix. Plus l'herméneute qu'est Merlin développe ses explications et insiste sur le sens du rêve, plus il revendique le processus de dissimulation et l'obscurité qui en découle.

Outre la *Queste*, c'est l'*Estoire del Saint Graal* qui abonde en songes énigmatiques dont le but est souvent moins d'avertir que de convertir des païens. Sous des fables étranges et *a priori* incompréhensibles, se cache pour mieux ensuite se montrer au jour la véritable Révélation. En termes allégoriques, l'énigme change de statut et passe des sens historique ou métaphorique, propres au registre de l'humain, au sens tropologique qui relève du registre divin. Dès lors, l'*aenigma* prend une dimension nouvelle qui pousse la fiction littéraire à concurrencer le discours sacré. Le mode d'écriture privilégié de la Bible, « cette opacité même qui la désigne comme une Écriture différente de toutes les autres écritures⁹⁵ », intègre la fiction, non plus pour révéler un sens caché propre à cette fiction – comme les rêves d'Hélène ou d'Arthur – mais pour redire le message sacré dans un cadre imaginaire et profane. La littérature romanesque s'appuie d'ailleurs sur la tradition du songe biblique, notamment celle du rêve royal qui « concerne tous les sujets d'un royaume au-delà de la personne du souverain⁹⁶ ». Les divers songes d'Arthur suivent ainsi le modèle des songes de Nabuchodonosor dont les rêves de la statue et de l'arbre, décryptés par Daniel, annoncent la déchéance du royaume et entraînent la conversion du roi⁹⁷.

Dans *L'Estoire*, les quatre songes du roi Label de Perse qui, petit à petit grâce aux élucidations de Célidoine, le mènent à la conversion, s'inscrivent dans cette tradition et intègrent ainsi au roman un discours et un mode de discours propres au texte sacré. La succession des quatre songes métaphorise en quelque sorte la révélation progressive de la foi chrétienne chez Label. Plus le sens des songes devient transparent et se laisse – pour le lecteur – aisément interpréter, plus la conversion est proche. Ainsi, chaque micro-énigme posée dans chaque songe se résout de plus en plus facilement pour permettre à Label de comprendre la macro-énigme de la foi ; chacune possède un sens propre qu'il faut déchiffrer, mais elles construisent aussi un sens commun, supérieur à tous les autres. On assiste alors à un dédoublement de l'encodage et de

⁹⁵ Mireille Séguy, *Les Romans du Graal*, *op. cit.*, p. 203.

⁹⁶ Mireille Demaules, « Le songeur, l'interprète et le songe dans le *Lancelot-Graal* », *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, sous la direction de N. Dauvois et J.-P. Grossepperrin, Québec, Presses de l'université Laval, 2003, p. 34.

⁹⁷ *Livre de Daniel*, II, 2, 1-49 et IV, 1-34.

l'énigme qui complexifie le processus de l'*integumentum*. Lors du premier rêve, Label voit une parcelle de pré labourée, *emplie de motes de terre* (t. II, § 480, p. 303, 4) où poussent fleurs et arbres, bientôt détruite par un dragon. L'élucidation du songe est la plus longue des quatre et la plus complexe : le pré *senefie le monde ou nos somes* (§ 484, p. 305, 1), « *l'oucele [...] senefie home* » (§ 484, p. 306, 12-14), les fleurs qui fanent au soleil sont les vertus dévoyées de Label, la terre « *amoncelee dedenz le pot senefie la grant charge des pechiez mortex que li hom maleïrous amoncele chascun jor dedenz soi* » (§ 486, p. 307, 1-2), le serpent enfin *senefie la mort* (§ 486, p. 307, 11-12). Label doit donc comprendre ainsi l'étendue de ses péchés, mais l'interprétation est nécessaire pour tous, lecteurs et personnages : hormis le serpent, aucune des composantes de l'énigme ne se laisse facilement appréhender. Seul Célidoine, par l'assistance du Saint Esprit, a le pouvoir d'ôter l'enveloppe de la fiction.

Le deuxième rêve est moins opaque : le roi avance le long d'un chemin de perdition, protégé par un *home garni de merveilleuse biauté* (§ 492, p. 311, 6-7), chemin qui bifurque pour le mener à une fontaine sur une haute montagne, à l'entrée d'une cité où *tuit li autre qui avoient lavé i entroient et venoient a la grant joie et as granz noces que cil de laienz faisoient* (§ 493, p. 311, 6-7). Mais l'entrée lui est refusée par sa sœur qui s'exclame : « *Vaisselle de terre, emplie de motes ! Va toi alegier et laver, si maingeras avec nos en ceste grant joie ou tu nos voiz orendroit* » (§ 493, p. 312, 16-18). L'image de la voie douloureuse est commune dans la littérature allégorique⁹⁸, et c'est sans trop de surprise que le lecteur découvre qu'elle *senefie la vielle loi* (§ 497, p. 314, 2) et que l'homme qui l'accompagne et le met *hors del chemin espoentable* (§ 498, p. 315, 2) est Jésus-Christ. L'autre voie qui conduit à la fontaine, symbole transparent du baptême, représente de fait la *novele loi* (§ 500, p. 316, 2). La montagne est elle aussi associée à Jésus-Christ, et la cité festive n'est autre que le paradis. L'épisode des noces dont Label est rejeté à l'entrée de la cité rappelle sans équivoque la parabole du festin nuptial où

⁹⁸ Fabienne Pomel, dans son ouvrage *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003, explique que les Voies d'Enfer et de Paradis, présentes dans la littérature allégorique chez Rutebeuf, Baudoin de Condé, Raoul de Houdenc, « assurent la promotion du mot « voie », ne serait-ce que par leur titre » (p. 82). La voie mène le voyageur selon un parcours initiatique qui peut prendre un sens pénitentiel « qui recourt largement aux adjectifs soulignant l'épreuve : *gries, enhaïe, espineuse, couverte, encombrée, malaisie, dure, aspre, penable, peneuse, perilleuse* » (p. 83-84), proche de la voie douloureuse de Label.

« beaucoup sont appelés, mais peu sont élus⁹⁹ », tandis que l'image du *vaisseau de terre* fait écho au pot de terre, symbole des péchés du premier rêve. Le processus interprétatif se fait plus familier au moment où Label s'engage sur la voie du christianisme, confronté pour la première fois au Christ et au rite du baptême, annonciateur de sa future conversion.

Le troisième songe met en œuvre des animaux hautement symboliques dans la tradition religieuse, le serpent et la colombe blanche dont les significations diabolique et christique s'imposent au lecteur :

Il t'estoit avis que tu veoies en unes granz landes gastes et desertes un serpent granz et merveillex, ne ne veoit cil serpenz goute, et neporquant il voloit tant qu'il venoit a la Roge mer. Et quant il i estoit parvenuz, si s'en issoit hors tot maintenat, mais a l'oissir, tu, qui le regardoies, t'en merveilloies trop durement, car tu veoies tot apertement que il estoit muez en blanc colon (t. II, § 502, p. 318, 4-8).

Le serpent n'est alors autre que Label dont le baptême, symbolisé par la mer Rouge, s'annonce imminent, tandis que sa transformation en colombe *senefie la muance qui sera de [lui] faite* (§ 504, p. 319, 10-11). A l'issue de ce rêve, le roi païen accepte la conversion dont le dernier songe prend acte à travers la vision du jugement dernier. Label s'y trouve accusé envers *un riche home qui molt estoit puissan*z (§ 509, p. 323, 7), mais au moment du jugement tous ses amis l'abandonnent sauf trois. Le premier lui donne un manteau qui « *senefie icele povre vesteüre, icelui desrenier garnement que l'en done a vestir au cors de l'ome, qant l'en le met en terre* » (§ 510, p. 323, 3-5), le deuxième l'amène dans une maison inconnue, la fosse où l'on enterre le mort, « *car nos, qui en ceste vie somes, ne savons qe nos i troverons ne ne la conoissons de riens* » (§ 510, p. 324, 11-13), le troisième enfin l'accompagne devant *le riche home*, une *chartre* à la main qui l'acquitte de tout ce dont il est accusé. L'image de la charte est courante dans les représentations iconographiques du Jugement dernier au Moyen Âge, et la signification de la fin du songe est transparente au moment où le roi converti est sauvé. L'*integumentum* se réduit progressivement, au fur et à mesure que le recours à la fiction, au (men)songe devient inutile à Label pour découvrir la foi. Les différentes étapes constituent une mise en abyme de la révélation, au sens profane et théologique du

⁹⁹ Matt., 22, 1-15.

terme. Les quatre songes, en métaphorisant la conversion, en font une énigme à déchiffrer, énigme elle-même démultipliée.

Proches des songes, les visions constituent néanmoins des cas d'énigmes plus problématiques dans la mesure où la fable prend corps dans la réalité. Car si le songe génère parfois le soupçon¹⁰⁰, la vision est, dans la tradition de Saint Augustin¹⁰¹ reprise par Hugues de Saint Victor, le mode d'accès privilégié à la connaissance du monde et de Dieu. Le contenu et l'ambition des visions, souvent similaires à ceux des songes, favorisent le rapprochement, mais alors que le processus du songe signale l'existence d'un double sens et d'un voile de fiction à décoder pour accéder à la vérité et à la réalité, la vision les intègre dans un même et unique univers. Pour reprendre la métaphore du fruit, l'écorce et le noyau se mêlent ou se superposent si bien que, d'un même mouvement, la vision voile et dévoile : la *fabula* est bien présente, mais elle n'est plus seulement l'intermédiaire de la révélation ; elle en devient contemporaine. C'est au XIII^e siècle en particulier que cette distinction se manifeste dans la littérature allégorique. Le songe est en effet d'abord, pendant l'Antiquité et une grande partie du Moyen Âge, « traditionnellement un des modes psychosomatiques de la vision à côté de l'extase », mais « ne constitue pas un mode particulièrement privilégié de la vision¹⁰² ». Une pseudo-mort, « ravissement qui rassemble à un état cataleptique au cours duquel le défunt apparent parcourt les régions de l'au-delà¹⁰³ », favorise aussi par exemple la vision. Le songe, tel que nous le percevons dans nos œuvres, se différencie donc du « mode visionnaire » et constitue « la formule doublement nouvelle [...] telle qu'elle

¹⁰⁰ C'est par exemple l'attitude de Lancelot qui recommande à Galehaut de ne point se préoccuper de la signification de ses songes : « *Sire, fet Lancelos, vos estes si sages hom que vos ne devés mie croire en songe, kar songes ne puet a nule verité monter : kar autresi com il est faus en sonjant est il faus en aventure, ne vos ne devés pas de ce avoir poor [...]* » (t. I, II, § 11, p. 8).

¹⁰¹ Le Moyen Âge hérite de la classification des visions de Saint Augustin qui distingue la vision corporelle (du monde sensible, par l'œil de chair), la vision spirituelle (comme la mémoire, qui rend présents à l'esprit les objets absents), et la vision intellectuelle, intelligible et infaillible. Cf. M. Ségué, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, op. cit., p. 177.

¹⁰² F. Pomel, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, op. cit., p. 284.

¹⁰³ Alexandre Micha, *Voyages dans l'au-delà. D'après les textes médiévaux IV^e-XIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 15.

apparaît au début du XIII^e siècle où le songe est moins donné comme instrument de révélation que comme cadre global de fiction¹⁰⁴ ».

Les visions d'Evalach dans *L'Estoire del Saint Graal* illustrent tout à fait ceci. La première *avision* lui donne d'ailleurs l'impression d'un rêve, mais le narrateur prend bien soin de nous détromper :

[...] *il quidoit tout vraiment dormir et ke ce fust songes ke il veoit. Et quant il eut mout longement esté en chest quidier, si se tourna et retourna et aperchut et seut vraiment que il veilloit et que il ne songoit mie* (t. I, § 94, p. 62, 2-5).

La première vision est celle de la Trinité, apparue sous la forme d'un arbre à trois souches dont « *li moiens estoit couvers d'une laide escorche oscure et li autre doi l'avoient autresi clere comme cristaus* » (§ 92, p. 60, 2-6). La chute des gens dans une fosse horrible près du premier arbre est arrêtée par l'intervention du second, percé jusqu'au sang, et dont les branches sauvent les êtres tombés dans la fosse. Evalach est ainsi témoin d'une scène à la fois métaphorique et réelle, dans le cadre de la fiction, de la Rédemption, avant de lire ce que chaque arbre signifie :

Et si disoient les letres del prumier arbre : « Christ forme » ; et li secons avoit letres qui disoient : « Christ sauve » ; et les letres del tierch arbre disoient : « Christ purefie » (§ 96, p. 62-63, 7-9).

On retrouve bien les deux phases caractéristiques de l'*integumentum*, qui se suivent temporellement, mais la vision les place sur le même plan de réalité dans la fiction. La vision suivante accentue encore cette impression : dans sa chambre de marbre, le roi voit un enfant qui :

[...] *entroit en tel maniere ke li huis n'ouvroit ne tant ne quant, anchois remanoit autresi serés et autresi clos com il estoit devant chou qu'il i entrast. Et quant il eut un peu demouré, si revint hors isnel le pas tout autresi com il estoit entrés, sans l'uis ouvrir ; ne onques n'i parut en nule maniere que il i fust entrés ne issus* (§ 97, p. 63, 7-11).

Un instant, la vision se confond ici avec une merveille, manifestation étrange certes, mais appartenant au monde du personnage romanesque. La question que se posent implicitement Evalach et le lecteur n'est pas la question du pourquoi, de la *senefiance*, mais du comment : la première réaction d'Evalach est de constater, *a priori*, l'impossibilité d'une telle apparition avant même d'y réfléchir :

¹⁰⁴ F. Pomel, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, op. cit., p. 285.

[...] *il ne quidoit ke diex ne autres peüst dedens si fort mur entrer que en aucune maniere n'i parust. Lors commencha mout durement a penser li rois* (§ 97, p. 63, 13-15).

Il faut alors attendre l'intervention d'une voix divine pour comprendre le sens de la vision, mais surtout pour attester de la présence du double sens et donc du caractère figuratif de l'enfant :

Autresi com li enfes est entrés dedans ta cambre, voiant tes iex, et com il en est issus ariere sans l'uis ouvrir ne depichier, autresi entra li Salveres du monde dedens le ventre de la Virge sans son pucelage enpirier ne maumetre, et autresi s'en issi (§ 98, p. 64, 3-6).

Contrairement aux animaux des bestiaires, voire à l'arbre aux multiples souches, l'enfant est vierge de toute connotation posée *a priori*. Il entre et sort de la pièce comme un personnage ou une merveille propre à la fiction romanesque qui ne se désigne pas clairement comme une énigme. Au cœur du procédé de l'*integumentum*, la fable séduit le lecteur et lui suffit ; il pourrait désormais, à l'image d'Evalach, se contenter du sens littéral. Le voile, transparent, ne s'affirme pas en tant que tel, mais l'explication de la voix en révèle paradoxalement toute l'opacité. En ce sens l'énigme semble idéale, si obscure qu'elle en dissimule presque son statut d'énigme et donc la possibilité d'une élucidation qui appartient pourtant au hors-texte, à la vérité chrétienne. Mais, à ce jeu, n'atteint-on pas les limites de l'énigme en tant que discours voilé, régi par le code de l'*integumentum* ?

c) Enigmes et allégories dans Perlesvaus

Un certain nombre d'épisodes du *Perlesvaus* posent un problème semblable à celui de la vision d'Evalach et entretiennent une relation complexe avec la notion d'énigme. Au château de l'Enquête, Gauvain trouve les réponses à ses diverses interrogations sur les aventures et les personnages rencontrés au fil de sa quête du Bon Chevalier et de l'épée de Saint Jean Baptiste. Le prêtre-herméneute accueille ainsi le chevalier : « *cist chastiax a non li Chastiax del Enqueste. Vos n'i demanderoiz ja chose dont en ne vos die la senefiance* » (p. 108, 2156-58) plaçant ainsi le lieu sous le signe de l'énigme et de sa résolution. La critique emploie généralement le terme d' « allégorie »

pour désigner les êtres et les événements dont Gauvain obtient ici la *senefiance*¹⁰⁵. Pour reprendre la distinction de Jean de Garlande, le terme d'*integumentum* semble cependant plus approprié, car le roman développe de véritables fictions dont le prêtre révèle la signification à valeur chrétienne. Contrairement aux songes et aux allégories de l'*Estoire*, du *Lancelot* ou de la *Queste*, le *Perlesvaus* présente l'originalité d'utiliser des personnages récurrents dans la fiction narrative, lesquels jouent un rôle d'actant dans l'évolution de l'action romanesque, et ne sont donc pas de simples supports de la fable allégorique. W. A. Nitzte¹⁰⁶ et Thomas Kelly¹⁰⁷ ont d'ailleurs depuis longtemps noté cette ambivalence des personnages qui fragilise justement le processus allégorique. Ceux-ci entrent alors dans cette catégorie d'énigme filée car ils mettent en œuvre un double sens et une double signification sous le voile parfaitement assumé de la fiction romanesque. Toutefois, alors que la prophétie ou le songe signalent, en tant justement que prophétie ou songe, la présence d'un voile et la nécessité d'une interprétation non littérale, les « allégories » du *Perlesvaus* ne laissent pas paraître de rupture dans la logique du récit qui déclencherait alors le processus interprétatif. D'ailleurs Gauvain ne pose pas systématiquement de questions, mais se contente souvent de raconter ce qu'il a vu ou vécu, de rapporter les émotions que tel événement a suscitées en lui. Tout comme Evalach ne s'interrogeait pas sur le pourquoi de l'apparition merveilleuse de l'enfant, Gauvain ne semble pas avoir toujours l'intuition de *senefiance* à découvrir.

Les rencontres de Marin le Jaloux et de son fils, Méliot de Logres, sont particulièrement représentatives de ce phénomène. Au début de la branche IV, Gauvain est hébergé par la femme de Marin, mais il est trahi et faussement accusé par un nain d'avoir séduit son hôtesse. Aveuglé par la colère et la jalousie, Marin refuse d'entendre la vérité, reste insensible aux supplications de sa femme et la tue d'un coup d'épée dans le flanc. Pour le lecteur, cette aventure ne recèle *a priori* aucune énigme, mais dénonce le comportement discourtois de Marin et les calomnies du nain *losengier*. Gauvain ne s'interroge pas non plus à ce sujet, mais déclare simplement au prêtre du château de

¹⁰⁵ Cf. *supra*, note 84, p. 35.

¹⁰⁶ « The allegory in *P* is applied externally to characters and situations derived originally from its fictional background. The author makes little effort to be wholly consistent in his allegorizations. When it suits his purpose to do so, he endows his material with allegorical significance; otherwise it remains purely fictional », *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus*, *op. cit.*, t. II, p. 131.

¹⁰⁷ « The fictional personages are intended either to represent actual, historical persons, or to represent abstract ideas », *Le Haut livre du Graal : Perlesvaus. A structural study*, *op. cit.*, p. 97.

l'Enquête : « *je estoie d'une dame molt dolenz que ses mariz ocist por moi, si n'i avoit coupes, ne je ne ele* » (p. 110, 2205-06). Or ce dernier dévoile le sens de l'aventure et lui confère une portée typologique¹⁰⁸ qui dépasse largement le cadre de la fiction :

[...] *ce fu molt grant joie de la senefiance de sa mort, car Josephes nos tesmoigne que la Viez Loi fu abatue par un coup de glaive sanz resociter, et por la Viez Loi [abatue] se sofri Diex a ferir en coste du glaive, et par ce coup fu la [Viez] Loi abatue et par son crucefiement. La dame senefie la Viez Loi* (p. 110-111, 2208-11).

Or aucun indice de double sens ne transparait à la lecture de l'épisode, et ce n'est qu'au moment de l'explication du prêtre que le statut d'énigme, au sens de discours ou récit voilé, lui est conféré. L'absence de questionnement explicite et de toute démarche de décodage de la part du personnage en font un cas limite de l'énigme, puisque la fable supposée servir de signal s'intègre parfaitement au roman dans sa globalité en usant de *topoi* chers à la tradition courtoise et arthurienne. Marin tue en effet sa femme, persuadé que « *Messires Gavains ne porta foi a dame ne a damoisele qu'il n'en feïst sa volenté* » (p. 74, 1243-44), et la mésaventure témoignerait plutôt de la volonté de l'auteur d'user de la tradition romanesque pour légitimer l'appartenance de son œuvre au domaine arthurien. Dès lors, la leçon de la victoire de la Nouvelle Loi sur l'Ancienne sonne presque faux, et la correspondance entre la fable et la vérité théologique se fait mal. Elles semblent même entrer en contradiction quand Gauvain, après la mort de la femme de Marin, assiste à l'étonnant spectacle d'un enfant, seul capable de monter et dresser un lion. Or cet enfant n'est autre que Méliot, le fils de Marin. Au château de l'Enquête, le prêtre poursuit son interprétation typologique en affirmant ceci :

Li enfes senefie li Sauverres du monde qui nasqui en la Viez Loi, et fu circoncis et s'umelia vers tot le monde et le pople qui dedens ert, et bestes et oisiaus, que nus ne porroit gouverner ne jostisier se sa vertu non (p. 111, 2230-33).

La révélation est tout à fait cohérente avec la précédente, et le lion est traditionnellement une figure christique qui active le processus interprétatif et fonctionne comme un indice de situation énigmatique. Cependant, le rôle de Méliot ne se limite pas à signifier encore une fois que les temps chrétiens sont venus. Il devient

¹⁰⁸ A. Strubel précise que « la typologie est le seul secteur de l'exégèse directement lié à la production en langue vulgaire. [...] L'opposition Ancienne Loi et Nouvelle Loi constitue la structure dynamique de la *senefiance* cachée dans le *Perlesvaus* ou la *Queste del Saint Graal* », *Grant senefiance a*, op. cit., p. 73.

en effet un personnage récurrent du récit, mais délivré de toute *senefiance* obscure : si Méliot entre dans le roman par le biais de l'*integumentum*, il y trouve ensuite pleinement et uniquement sa place en tant que personnage romanesque. D'ailleurs la présentation de l'enfant à Gauvain par son oncle entre en contradiction avec les diverses explications du prêtre :

Marins li Jalos est ses peres, qui sa fame ocist por Monseigneur Gavain ; ne onques puis li vallez ne volst estre avec son pere que sa mere fu morte, car il set bien qu'il l'ocist a tort (p. 87, 1582-84).

Au sens allégorique, Marin n'a pas tué sa femme à tort, et Méliot n'aurait donc aucune raison de refuser de le voir. Au lieu de servir la vérité qu'elle est censée dissimuler et servir à la fois, la fable prend son indépendance vis-à-vis d'un sens donné d'avance, véritable *leitmotiv* du texte qui n'est jamais que la réponse unique à toutes les questions résolues au château de l'Enquête.

En tant qu'énigme, le procédé de l'*integumentum* trouve dans *Perlesvaus* ses limites : le second degré de fiction exigé ne se manifeste pas vraiment, et le voile trop opaque finit paradoxalement par disparaître au profit de l'imaginaire et du romanesque pur. Quant au noyau de vérité, il préexiste trop aux personnages pour prétendre une seconde naître réellement d'eux ; généralisant et répétitif, il s'accorde mal aux situations et ne parvient pas à en faire de véritables énigmes malgré la mise en scène du château de l'Enquête. Certes, la *Queste del Saint Graal* offre aussi des leçons de morale et de vie chrétiennes qui préexistent aux songes ou aux apparitions énigmatiques, mais elles s'adaptent aux situations personnelles des chevaliers et rendent le jeu de la dissimulation et de l'élucidation crédible. *Perlesvaus* ne parvient pas à cela et les grandes énigmes du roman ne sont pas celles auxquelles on prétend nous faire croire. Elles se trouvent ailleurs, sur l'île des quatre Cors, où *Perlesvaus* ne parviendra par exemple jamais à connaître l'identité du mystérieux chevalier dans le tonneau de verre¹⁰⁹.

La rhétorique de l'énigme s'actualise dans les œuvres de notre corpus et se met au service de multiples situations où elle favorise, à la manière d'une métaphore, la création d'une énigme filée qui s'élève au-dessus du simple trope pour devenir mode de

¹⁰⁹ Voir notre article « Des rivages d'Arthur à l'île des quatre Cors : *Perlesvaus* au gré des flots », *Mondes marins du Moyen Âge*, actes du 30^e colloque du CUERMA (8-10 mars 2005), études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n° 52, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 69-78.

discours selon la théorie médiévale de l'*integumentum*. De nombreux procédés habituels du double sens intègrent alors la catégorie de l'énigme, et l'on peut analyser ainsi certains songes ou prophéties. Mais l'obscurité du discours et la présence perceptible d'un voile dont il faut découvrir la fiction restent les critères majeurs de distinction dans cette acception du mot « énigme ». A trop voiler le voile, à ne suggérer aucun indice de sa présence, l'énigme se trouve prise en étau entre un fort processus de dissimulation et une trop grande volonté d'éclaircissement qui, combinés, la rendent inefficace. Nous serions alors tentée de ranger de telles situations parmi les cas limites, entre les énigmes ratées et imparfaites.

3. Quand le récit actualise les métaphores de l'*involucrum* et de l'*integumentum*

L'*aenigma* surgit encore au cœur des récits où elle se manifeste de manière métaphorique à travers une mise en scène du processus de voilement / dévoilement. A de nombreuses reprises, les textes jouent sur le passage du sens figuré au sens propre des images de l'*involucrum* et de l'*integumentum*, et offrent alors aux énigmes un caractère concret. De la rhétorique à l'objet matériel, les énigmes s'actualisent dans le récit selon deux modes principaux qui rappellent la distinction originelle entre l'*involucrum* et l'*integumentum*. Le voile et le couvercle servent en effet à dissimuler la vérité ou la révélation, et constituent ainsi les figures centrales de motifs narratifs récurrents dans le corpus. La fonction du motif semble cependant différer selon le processus de dissimulation employé : si le couvercle (*integumentum*), sous la forme des tombes, des lames à soulever, des coffres fermés à clé, transforme souvent le contenant à ouvrir en une épreuve d'élection, nul ne cherche à ôter le voile (*involucrum*) qui recouvre des objets par ailleurs nommés et identifiés. D'un côté le motif véhicule le thème de l'élucidation, par l'ouverture de l'inconnu, de l'autre il suggère davantage celui de la dissimulation du connu, du moins de l'identifié.

Les objets recouverts ou enveloppés d'un voile sont avant tout le Graal et l'épée brisée, lesquels entraînent déjà dans le roman par la rhétorique de l'énigme. Depuis le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, tout le problème des chevaliers est d'ailleurs de voir le Graal *apertement*. L'abondance des écrits critiques sur ces vers de Chrétien : « *Le graal trespasser veoit / Par devant lui tot discovert* » (v. 3288-3289) témoigne de l'importance capitale, pour les lecteurs et les critiques, de ce mot et de cette notion

dans leur démarche herméneutique¹¹⁰. Jean Frappier a pourtant conclu qu'il fallait bien le comprendre au sens propre, au sens de « non recouvert », « sans couvercle »¹¹¹. Le graal *tot descobert* est, chez Chrétien, un plat « très apparent », « tout à fait visible »¹¹². Et si Chrétien ne fait jamais mention du moindre voile ou couvercle¹¹³, la puissance évocatrice de l'expression *tot descobert* n'a pas échappé aux critiques qui ont cru y déceler l'indice d'une présence énigmatique. Le lexique de la *coverture* souligne l'absence d'un voile, que l'intensif *tot* suggère peut-être anormale. L'absence revendiquée de ce qui incarne le processus énigmatique suffit à créer l'énigme tandis que la métaphore de *l'involucrum* s'actualise *in absentia*. *Covrir* et son participe *covert* connotent de plus le secret, la dissimulation ; au sens figuré, « *covrir* » signifie aussi « retenir, enlever la connaissance », « garder un secret », tandis que « *coverture* » s'emploie couramment au sens de « feinte », « ruse », « dissimulation », « pensée secrète ». *Covrir* ou *descovrir* le Graal ne veut donc pas simplement dire le recouvrir physiquement, mais comporte bien l'idée d'une énigme sciemment entretenue, voire d'un mensonge ou d'un leurre. « *Ovrir* » possède la même richesse sémantique, mais signifie au contraire « faire savoir », ou « manifester », « révéler », « dévoiler ». Le lexique de la *coverture*, alors particulièrement signifiant chez Chrétien, l'est ensuite chez les auteurs qui traitent de la matière du Graal et en exploitent les sens propre et figuré. La vision énigmatique du Graal *tot descobert* ou, ailleurs, *covert*, est déjà latente sous les mots. La rhétorique joue ainsi de *l'involucrum* et de *l'integumentum*, suscitant un jeu de miroirs presque parfait entre signifiant et signifié.

Dans la *Queste del Saint Graal*, le désir qui pousse les chevaliers vers la quête est encore celui de voir *apertement* ce qui, jusqu'à présent, leur est apparu voilé, couvert d'un *blanc samit*¹¹⁴. Le savoir dépend d'un *veoir*, et la vue s'apparente à un « procédé

¹¹⁰ Jean Frappier, dans son article « Sur l'interprétation du vers 3301 : « *Le graal trestot descobert* », *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, p. 8, cite ainsi les travaux de Myrrha Lot-Borodine, « Autour du Saint Graal, II », *Romania* LVII, 1931, p. 147-205, et de J. Fourquet, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal*, Paris, Les Belles Lettres, 1938.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹² « Autres remarques sur le vers 3301 du *Conte du Graal* », *ibid.*, p. 15.

¹¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁴ Telle est en effet la première apparition du Graal, à la cour d'Arthur, le jour de la Pentecôte : « *lors entra laienz li Sainz Graal covers d'un blanc samit* » (p. 15, 19-20).

cognitif¹¹⁵» dans une période où l'usage de ce sens permet de transcender le monde sensible pour accéder à la connaissance divine et intellectuelle¹¹⁶. Chez Chrétien de Troyes, comprendre le Graal, c'est voir à l'intérieur du Graal, mais dans la *Queste* ce « *veoir* » semble plus topique que réellement significatif. Toutefois, c'est grâce à cette vision, dont le lecteur reste privé, que Galaad accède à la contemplation en Dieu et par Dieu¹¹⁷. Le tissu qui voile le Graal matérialise alors totalement le processus énigmatique : il empêche de voir, donc de savoir, et pour découvrir le Graal au sens propre comme au sens figuré, il doit être ôté. Le recours permanent au couple d'adjectifs *covert* / *apert* lors des apparitions du Graal renforce cette impression d'*involutrum* incarné, et c'est en fonction de ce couple antithétique que Gauvain, le premier, envisage la quête :

Mes de tant sont il engignié qu'il nel porent veoir apertement, ançois lor en fu coverte la vraie semblance. Por coi je endroit moi faz orendroit un veu, que le matin sanz plus atendre enterrai en la Queste [...] ; ne ne revendrai a cort por chose qui aviegne devant que je l'aie veu plus apertement qu'il ne m'a ci esté demostrez, s'il puet estre en nule maniere que je lou puisse veoir ne doie (p. 16, 16-24).

¹¹⁵ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 171.

¹¹⁶ Ceci répond aux théories médiévales de la vision comme intellection : l'œil est considéré comme l'organe le plus élevé du corps humain, tandis que l'amour divin est la plus noble des formes d'amour. Selon le pseudo-Denys et Hugues de Saint-Victor, la connaissance de Dieu commence par celle du monde et des images sensibles et dès lors « la vision spirituelle se confond avec la communion mystique », M. Séguy, *op. cit.*, p. 178.

¹¹⁷ Dans son article « Voir Dieu ou l'apocalypse du Graal », *D'aventures en Aventure. « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose, Senefiance n°44*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 453-476, Micheline de Combarieu du Grès étudie précisément la relation entre « voir » et « savoir » dans la *Queste*, et conclut que « ce n'est pas tant le Graal (clairement défini à ce stade du récit) que ce qu'il recèle et révèle – ou cache ou tait – qui est l'enjeu », p. 464. En effet, « ce n'est pas le Graal que l'on ne peut pas voir / regarder – sinon comment affirmer qu'il a la forme d'un calice ? Comment pouvoir le nommer à la vue ? –, c'est la puissance qui émane de lui dont la perception est atténuée par le "samit" », p. 467. Quand, à la fin, « l'auteur regarde Galaad qui regarde l'INNOMMABLE », cela traduirait alors « au plus juste l'appréhension que l'auteur se ferait de la vision béatifique elle-même », p. 474.

A Corbenic, l'entrée de la chambre du Graal est interdite à Lancelot car il n'est pas l' élu de la Quête et n'est donc pas digne de la vision, mais il ne peut s'empêcher, du seuil, de regarder à l'intérieur :

Si resgarde dedenz la chambre et voit sur une table d'argent le Saint Vessel covert d'un vermeil samit (p. 255, 14-15).

A la manière d'un jeu de poupées russes, le Graal se dérobe au regard : l'entrée de la pièce marque un premier obstacle, redoublé par la présence du *samit*. La présence matérielle de ce voile entretient toujours la valeur énigmatique du Graal et matérialise l'impossibilité faite à Lancelot de savoir, c'est-à-dire de voir. Pour avoir transgressé l'interdit, il sera atteint de cécité pendant vingt-quatre jours. Ainsi le châtiment redouble à la fois l'image et la présence de l'*involucrum* : aveugle, Lancelot ne peut physiquement pas voir, et l'auteur transpose métaphoriquement sur le personnage un voile similaire à celui qui, posé sur le Graal, l'empêche de résoudre l'énigme. Au contraire, Galaad, seul, regarde *dedenz le saint Vessel* (p. 277, 31) et peut y voir *apertement* (p. 278, 4). Ainsi, d'une œuvre à l'autre, le mot « graal » fait appel à la rhétorique de l'énigme pour s'intégrer à la lettre du récit, tout comme la chose ne prend corps dans l'univers romanesque qu'en actualisant le mécanisme du trope, c'est-à-dire la métaphore de l'*involucrum*.

On peut dès lors s'interroger sur la signification des draps et autres tissus voilants dans les œuvres du corpus : outre le Graal, que ou qui recouvre-t-on de cette façon ? Trois personnages retiennent particulièrement l'attention : le premier est celui de la sœur de Perceval, dans la *Queste*, que les trois élus recouvrent *d'un molt riche drap de soie* (p. 242, 16) au moment de livrer aux flots la *nef* qui emporte son corps. Recouverte de ce drap, elle deviendrait presque un double du Graal. Le deuxième est au début du *Perlesvaus*, lors de l'étrange rêve de Cahus, le mystérieux chevalier qui « *gisoit enmi la chapele deseur une litiere, e estoit coverz d'un riche drap de soie* » (p. 28, 135-136). Quant au troisième, il rappelle étonnamment le précédent : c'est le non moins mystérieux chevalier mort, gisant aussi dans une chapelle, que Perceval rencontre à la fin de la *Continuation* de Wauchier¹¹⁸, et sur qui « *ot estendu et mis / un riche samit de color* » (v. 32104-05). Les deux chevaliers morts constituent, dans la trame de leur

¹¹⁸ William Roach, *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The second Continuation*, vol. IV, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, The American Philosophical Society, 1971.

récit respectif, autant d'énigmes : on ne connaît ni leur identité, ni la raison de leur mort et de leur présence dans une chapelle. D'ailleurs Perceval ne manquera pas d'interroger le Roi Pêcheur à ce sujet¹¹⁹, mais la réponse restera en suspens. La présence récurrente du tissu sur le corps joue peut-être, de façon plus implicite, un rôle similaire à celui du *samit* sur le Graal. Voiler le corps d'un chevalier inconnu et mystérieux, n'est-ce pas signaler la présence d'une énigme, en exploitant une nouvelle fois au sens propre la métaphore de l'*involucrum* ?

C'est cependant le motif de l'épée brisée qui, dans les *Continuations*, propose l'exemple le plus original et le plus intéressant de concrétisation de cette métaphore. Les continuateurs du *Conte du Graal* relancent les questions sans réponse de Chrétien grâce à cet objet, désormais lié au cortège du Graal et de la lance, et qui constitue une épreuve pour le héros – Perceval ou Gauvain – censé résoudre l'énigme, car seul celui qui pourra ressouder l'épée résoudra les multiples questions des *Continuations* sur le Graal, la lance, le tailloir, la brisure, la jeune fille en pleurs, le chevalier mort sur la bière, etc. Or l'épée s'assimile véritablement à une énigme : les personnages et le lecteur s'interrogent d'abord sur l'origine et la signification de la brisure, comme Gauvain dans la *Première Continuation*, où le lien essentiel entre « voir » et « savoir » est de nouveau souligné dans la position à la rime :

*Et de l'espee et de la biere,
 Qui est la hors en tel maniere,
 Vos demant, car jel vuel savoir ;
 S'il vos plaist, dites m'en le voir*¹²⁰ (v. 7425-28).

Perceval s'interroge de même dans les autres textes dont il est le protagoniste¹²¹, mais sauf au début de la *Continuation* de Manessier qui s'ouvre sur une série de réponses

¹¹⁹ « Dou chevalier qui ert ocis / Et dedanz la chapelle mis / Et de l'arbre et les chandoilles, / Sire, qui les paroles voires / m'en diroit, voir, liez en seroiz » (v. 32379-83).

¹²⁰ *Première Continuation de Perceval*, ou *Continuation-Gauvain*, attribuée au pseudo-Wauchier. Texte du ms. L. éd. William Roach, trad. et prés. Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris, Le Livre de Poche, 1993. Sauf référence spécifique aux éditions des autres manuscrits et versions par W. Roach, *The Continuations of the Old French Chrétien de Troyes, op. cit., The first Continuation*, vol. I (versions mixtes), 1949, vol. II (versions longues), 1950, vol. III (versions courtes, les plus anciennes), 1952, les citations s'appuient sur cette édition.

¹²¹ *Continuation* de Wauchier de Denain ou *Deuxième Continuation*, éd. W. Roach, *op. cit.*, v. 32427-38; *Continuation* de Manessier, W. Roach, *The Continuations of the Old French Chrétien de Troyes, op. cit., The third Continuation*, vol. V, 1983, v. 32812-15 ; *La Continuation de Perceval* de Gerbert de

visant à saturer le sens et combler toutes les failles du récit¹²², il n'obtient guère de réponse. Quant à ces explications, elles sont en fait lacunaires ou bien ouvrent de nouvelles interrogations qui restent en suspens¹²³. A chaque fois que les révélations semblent imminentes, le texte se dérobe : Gauvain s'endort à la fin de la *Première Continuation*, et cette pirouette narrative permet à l'auteur de couper court aux explications du Roi Pêcheur, désormais privé d'auditeur.

Le texte de Wauchier s'achève de façon plus curieuse et tout à fait intéressante dans notre optique. A la fin de la *Deuxième Continuation*, Perceval a accompli toutes les épreuves et réussi à souder l'épée, malgré une petite marque, une *creveüre*¹²⁴ qui reste sur la lame et laisse la soudure imparfaite. Il est donc en mesure d'obtenir toutes les réponses souhaitées. Malgré les réticences du roi qui repousse sans arrêt cet instant en incitant Perceval à manger, le jeune homme pose deux fois la question de l'épée, tout comme il interroge le roi sur la lance et le Graal. Mais une nouvelle fois, la déception l'emporte : au lieu de parler, le roi lègue tous ses biens à Perceval, et le *vallet* qui avait apporté l'épée vient la reprendre, en prenant soin de l'envelopper d'une étoffe :

*Atant revint cil a exploit
Qui l'espee avoit aportee,
Si l'a prise et anvelopee,
An un cendal, si l'am reporte ;*

Montreuil, éd. Mary Williams, Paris, Champion, vol. I et II, 1922, 1925, éd. Margaret Oswald, Paris, Champion, vol. III, 1975, v. 17040-51.

¹²² Cf. Alexandre Leupin, « La faille et l'écriture dans les Continuations de *Perceval* », *Le Moyen Âge*, LXXXVIII /2, 1982, p. 237-269. Il pose la question du rapport entre l'écriture et « ce qui se donne, dans le récit, comme figures du manque, de la dualité, de la coupure, de la blessure, de la décapitation, du fragment et de la mort », (p. 237). Dans les *Continuations*, « le récit ne se continue qu'à une fondamentale condition : reconduire, sans cesse, quelque part une béance incontournable qui, à se combler, prononcerait du même trait son arrêt de mort » (p. 257) et le motif de l'épée brisée métaphorise ce mode d'écriture ; toutefois « l'épée ne peut plus prétendre à métaphoriser la totalité d'une écriture : elle n'en est plus que l'image en pièces, dispersée dans la synecdoque, postulant du même trait sa réunification » (p. 258-259). Cf. *infra*, p. 299-304.

¹²³ Comme l'a démontré M. Ségué dans *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, *op. cit.*, si Manessier semble résoudre les questions en liant l'aventure du chevalier mort de la *Première Continuation* à la piste du drame familial esquissé par Chrétien, « cette nouvelle voie narrative [...] révèle de fait de multiples failles qui demeurent imparfaitement comblées », p. 327.

¹²⁴ « *Mais que tot droit an la jointure / Fu remese une creveüre / Petitet[e], non mie grantz* » (v. 32557-59).

Et Percevaux se reconforte (v. 32590-fin).

La *Continuation* de Manessier s'ouvre sur la reprise de ces quelques vers, de même que celle de Gerbert.

Cette dernière se présente en réalité comme une interpolation entre les textes de Wauchier et de Manessier, puisqu'elle commence et s'achève aussi sur ces mots, conférant à l'œuvre un « effet de bégaiement¹²⁵ ». C'est un véritable coup de théâtre final – car cette fois Perceval a parfaitement soudé la lame – qui laisse en suspens toutes les attentes du lecteur et fait de l'œuvre une boucle infinie où l'énigme de l'épée semble ne jamais devoir être résolue. Or ce *cedal* qui *anvelope* désormais l'épée actualise tout à fait la métaphore de l'*involucrum*. Le voile métaphorique à l'œuvre dans le fonctionnement rhétorique de l'énigme se matérialise dans la diégèse et souligne encore une fois le caractère énigmatique de l'épée, tandis que l'effet de répétition d'une *Continuation* à l'autre engendre une dérobade infinie. Grâce à la disparition visuelle de l'épée qui, chez Wauchier, rend invisible la *creveüre*, l'énigme, matériellement, n'a plus lieu d'être. Le geste enveloppant du *vallet* annule l'énigme qui, avec l'épée, se soustraient au regard et à la curiosité du lecteur. Ainsi, le texte s'achève encore sur une pirouette, niant ce qui motivait pourtant toute la quête de Perceval et l'enjeu des *Continuations*. Croire à une réponse, croire à l'existence d'une clef de l'énigme qui, un bref instant, s'est offerte à nos yeux, sous la forme d'une lame soudée, n'est qu'un leurre, une illusion¹²⁶. Quand l'épée sort de scène, le texte se clôt : le voile résiste au dévoilement ; l'énigme, en incarnant ici son processus, est vouée à la disparition et à l'oubli : elle n'existe plus. D'ailleurs, le vers final, loin de nous laisser l'image d'un Perceval frustré, à l'image du lecteur, nous dit au contraire que *Percevaux se reconforte*, comme s'il avait déjà fait le deuil de toutes ses interrogations. Ainsi, quand l'énigme disparaît matériellement, elle sort aussitôt du champ mental du personnage. Pour reprendre l'image du théâtre, le voile resurgit quand le rideau tombe afin d'échapper à une énigme trop complexe pour être élucidée. Chez Manessier, au contraire, la reprise finale des vers d'ouverture prend un autre sens, puisque le texte apporte des réponses. La soudure même imparfaite de l'épée et sa disparition sont alors la marque d'un signe reconstruit, qui n'est plus à interroger : une fois résolue, l'énigme n'a plus lieu d'être et

¹²⁵ M. Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, op. cit., p. 102.

¹²⁶ Cf. notre article « L'épée brisée : métaphore et clef de l'énigme dans les *Continuations* de Perceval », *Les clefs des textes médiévaux : pouvoir, savoir et interprétation*, sous la direction de Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 193-212.

s'anéantit, l'épée disparaît donc de la même manière que dans la deuxième *Continuation*, mais le sens de cette disparition diffère et signifie alors l'avènement de l'énigme.

Comme le Graal, l'épée brisée entre dans le récit par la rhétorique de l'énigme, mais ne peut en sortir que par l'actualisation de la métaphore : quand le voile (métaphorique) semble près de tomber, il prend forme et, au sens propre, enveloppe définitivement l'objet qui ne peut finalement jamais s'en dévêtir. L'énigme et le discours romanesque sont voués à l'obscurité et à la dissimulation : on ne sait d'ailleurs pas où le *vallet* emporte l'épée, ni dans quel but, ni même pourquoi le roi demande à l'enlever : peut-être parce qu'il ne connaît pas la réponse, ou qu'elle n'existe pas.

Le motif du contenant à ouvrir offre une variation intéressante de concrétisation du discours énigmatique. Les tissus cèdent la place aux couvercles qui rapprochent davantage les épisodes concernés de l'*integumentum* : on pose, on couvre grâce à un matériau solide au lieu d'envelopper d'un voile. Surtout, les couvercles ont vocation à être ouverts ; ils deviennent pour les chevaliers le signe d'une épreuve à accomplir qui s'achève par une révélation en général identitaire. Si le voile métaphorise peut-être une énigme insoluble ou, du moins, une solution indicible, la présence du couvercle annonce, tôt ou tard, une élucidation et devient le signe d'une explication possible et de l'énigme achevée. « Couvercle » et « couverture » sont d'ailleurs deux mots de la même famille, mais « *covercel* », contrairement à « *coverture* », ne véhicule pas l'idée d'un secret, d'une chose à maintenir cachée. Le mot ne semble avoir été employé qu'au sens propre. Si le tissu de l'*involucrum* dénote une volonté de dissimulation, le couvercle de l'*integumentum* n'est pas destiné à retenir toujours ce qu'il renferme. Nous retiendrons deux situations représentatives du processus, incluant plusieurs variantes dans la réécriture du motif : les lames et tombeaux à soulever et les coffres verrouillés à ouvrir.

Lames et tombeaux sont les figures les plus fréquentes du motif dans le corpus, notamment dans *Perlesvaus* et le *Lancelot-Graal*, motif hérité du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes¹²⁷, où Lancelot, soulevant la dalle de la tombe du cimetière futur, découvre sa propre identité. La *tonbe* est *d'une lame couverte*, si lourde qu' « *au lever covandroit VII homes* » (v. 1892-95), et porte cette inscription :

¹²⁷ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1992.

Cil qui levera

Cele lanme seus par son cors

Gitera ces et celes fors

Qui sont an la terre en prison (v. 1900-1903)

Or, la tombe est destinée à :

[...] *cil qui delivrera*

Toz ces qui sont pris a la trape

El rëaume dont nus n'eschape (v. 1934-1936).

Par une figure d'inversion et de répétition, la tombe se referme finalement sur Lancelot qui, soulevant ce que lui seul peut soulever, ne peut découvrir que sa propre identité dans la perspective de sa mort. *Perlesvaus* exploite à deux reprises ce motif qui contribue à l'identification de *Perlesvaus* comme le Bon Chevalier. Il y a, la première fois, une tombe à l'entrée de la terre maternelle de Kamaalot, mais « *l'en [ne] savroit ja qu'il avroit el sarqueu dusc'a l'eure que li mielres chevaliers del monde i vendroit* » (p. 228, 5215-5216). Or *Perlesvaus* « *met sa main par deseure, et tantost com il atoucha li sarquex a une part, si que l'en vit ce qui dedenz le sarqueu gisoit* » (p. 228, 5222-5224), révélant ainsi à sa mère « *que ce estoit ses filz* » (p. 228, 5529-30). L'identité du gisant n'est pas en effet la principale préoccupation, mais la présence dans la tombe, chez la mère de *Perlesvaus*, d'un homme « *qui Nostre Seignor eda a desclofichier de la croiz* » (p. 229, 5239) témoigne de la victoire de la Nouvelle Loi sur l'Ancienne, comme le roman se plaît à l'affirmer, et confirme l'élection du lignage de *Perlesvaus* dans la Quête du Graal. L'énigme du cercueil est reprise presque à l'identique à l'entrée des terres du Roi Pêcheur, et le rapprochement est d'ailleurs explicite :

Il avoit a .ii. arches ensus dou pont i chapele autresi faite com cele est a Kamaalot, o il avoit .i. sarchou, e ne savoit l'on que dedenz avoit (p. 263, 6117-6119).

Comme chez sa mère, *Perlesvaus* « *ovre tantost e desjoint, si que la pierre desore haucha si que l'on pot veoir i chevalier qui la dedenz gisoit [...] qui avoit non Joseph* » (p. 263, 6122-25). Mais l'auteur n'épilogue guère sur l'identité de ce Joseph qui reste finalement une énigme, et ce que révèle l'ouverture de la tombe aux témoins de la scène, c'est encore que *Perlesvaus* est le Bon Chevalier. Contrairement à Lancelot qui, en découvrant la dalle, se découvre presque physiquement, puisque la tombe lui est destinée, et se retrouve face à face avec lui-même, *Perlesvaus* n'accomplit jamais qu'une double épreuve d'élection et de confirmation de cette élection. Son identité ne

gît pas au fond de la tombe, mais est détenue par les témoins des ouvertures, lesquelles ne véhiculent alors que des découvertes au sens métaphorique et perdent la richesse du motif originel du *Chevalier de la Charrette*. Néanmoins, la lame du tombeau matérialise une frontière entre l'intérieur et l'extérieur et nous prépare à la révélation d'un sens caché sous l'écorce des choses : en ce point précis, Perlesvaus est le Bon Chevalier, mais le motif fait également écho à la volonté récurrente – et parfois maladroite – de l'auteur de conférer un sens second d'ordre religieux à de multiples événements du roman, comme nous l'avons démontré par exemple à propos de la femme de Marin et de Méliot.

La théorie de l'*integumentum* se matérialise également dans le motif du coffre à ouvrir, dont seule la figure du contenant diffère par rapport au précédent. De nouveau, l'ouverture s'achève par une identification qui s'assimile ici à une accusation. Dans *Perlesvaus* et la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, les coffres contiennent respectivement la tête coupée et le corps d'un homme tué par celui qui, seul, pourra soulever le couvercle. La demoiselle qui, dans *Perlesvaus*, apporte le coffre à la cour précise en effet :

« [...] o il a le chief d'un chevalier ; si ne puet nus ovrir le cofre se cil non qui le chevalier ocist [...] » (p. 270, 6299-300).

Keu ouvre la boîte : il « met l'une main desoz et l'autre desore ; li cofres ovri tantost com il [le] sacha a lui, e vit le chief dedenz tot en apert » (p. 272, 6332-34) et se désigne ainsi comme le traître assassin de Lohot, le fils d'Arthur et de Guenièvre. L'épisode suit de peu celui où Perlesvaus ouvre la tombe chez le Roi Pêcheur, et le contraste est saisissant dans la réécriture du motif. L'ouverture montre clairement, *tot en apert*, ce que cache le contenant, mais la résolution de l'énigme va de pair avec une identification négative. Ouvrir des boîtes de toute sorte permet de révéler l'intériorité et la fonction d'un personnage, et dans le jeu de réécriture par inversion de la signification du motif¹²⁸, Keu le Mauvais Chevalier succède maintenant au Bon Chevalier Perlesvaus.

¹²⁸ Les travaux de Jean-Jacques Vincensini sont particulièrement éclairants pour cerner la notion de motif dans les textes du Moyen Âge. Dans *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, il définit un motif selon deux composantes distinctes : les figures, « une combinaison de traits de sens qui trouvent des expressions correspondantes mais variables au niveau du monde naturel » (p. 60), qui s'organisent en un parcours figuratif et le thème « plus profond (dans la construction du sens) [...] qui se caractérise par un investissement sémantique abstrait » (p. 68). Par conséquent « le motif n'est pas de même niveau (rang) que le thème : il englobe et exprime divers invariants parmi lesquels des thèmes, unités englobées, donc »

En transformant simplement une figure du motif (le contenu du secret), l'auteur fait d'un personnage l'antithèse de l'autre, tout en maintenant le sens des figures du contenant et de l'ouverture qui actualisent à la fois le thème du motif et la théorie de l'*integumentum*.

L'épisode de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil offre de nombreuses similitudes avec *Perlesvaus*¹²⁹, à la différence que le coupable n'est autre que Perceval. Ici encore, les jeux de rimes *overt /discovert* sont signifiants et soulignent le rapport métaphorique du couvercle à la dissimulation puis à la révélation du secret. Le héros est hébergé chez une dame où se trouve un *hucel* dont, dit-elle :

[...] *nus nel porroit desfermer*
Se li mioldres chevaliers non
Ki fust et du greignor renon ;
Mais quant il l'avera overt
Et che qu'il a ens discovert,
Que me sires et si trois frere,
Qui molt sont dolent de lor pere
Qui a la cort Artu ala
N'onques puis ne revint de la,
Que lié et dolent en seront
Quant ce dedens veü aront (v. 10760-10770).

Une lettre contenue dans le coffre désigne celui qui l'ouvrira comme le meurtrier du père des jeunes gens, dont le corps est, comme la tête de Lohot, enfermé à l'intérieur.

(p. 70). Dans le cas des tombes et des coffres à ouvrir, le motif se composerait ainsi des figures suivantes : le /contenant/ (dont les coffres, tombes, boîtes etc. constituent les variables), le /secret/ (identité du mort et/ou de l'ouvreur), l'ouverture/, la /révélation/ (de l'identité tenue secrète). Un double parcours figuratif se dessine alors qui correspond l'un à l'autre : les figures du /contenant/ et du /secret/ s'opposent, en les complétant, aux figures de l'ouverture/ et de la /révélation/ du secret. Le thème véhiculé serait alors celui de l'élucidation d'une énigme identitaire. Cf. *infra*, p. 308-322.

¹²⁹ Les deux romans présentent de nombreux épisodes et personnages très ressemblants, notamment la *beste glatissant*, les deux ermites devant la croix ou le chevalier au dragon ardent. Se pose alors la question de la datation de ces œuvres et de l'influence probable de l'une sur l'autre. Contrairement à Nitze (*op. cit.*, vol. II, p. 138) qui prône l'antériorité de *Perlesvaus*, Antoinette Saly penche pour celle de la *Continuation*. Selon elle, tandis que « le texte de Gerbert est une suite d'aventures, celui du *Perlesvaus* constitue un roman avec l'unité qu'en comporte la *conjointure* », « Le *Perlesvaus* et Gerbert de Montreuil », *Miscellanea Mediaevalia*, *op. cit.*, p. 1163-1182.

Même pour le héros du Graal, accomplir l'épreuve du couvercle à soulever n'est pas sans danger et Gerbert combine les figures distinctes du motif dans *Perlesvaus* pour ouvrir à la fois sur l'identité positive du héros et sur son passé trouble. Le mort en effet « *par mi l'ueil avoit perchié / la cervelle d'un gravelot* » (v. 10930-10931), et quand Perlesvaus raconte les circonstances du combat, on comprend vite que la victime est en réalité le Chevalier Vermeil du *Conte du Graal*, que Perceval, ignorant des règles de la chevalerie, a tué d'un coup de javelot pour son armure. Le *hucel* s'ouvre sur le passé et l'identité confirmée de Perceval – c'est le chevalier élu – mais aussi sur le passé du texte qui revendique totalement l'héritage de Chrétien et son statut de continuation. Le motif chez Gerbert est d'autant plus intéressant qu'il combine *integumentum* (le couvercle ouvert grâce à la clef) et l'*involucrum* car une fois le coffre ouvert, le corps reste dissimulé : « *d'un riche boşfu / estoit li cors molt bien covers* » (v. 10896-10897). Il faut attendre que « *li sires descovri / le cors de la grant porpre chiere* » (v. 10926-10927) pour connaître l'identité du mort, doublement dissimulée et donc doublement énigmatique. Un couvercle est posé sur un voile qui dérobe le corps au regard et retarde la révélation. L'association des deux objets dont le signifié est propre à la formulation de la rhétorique de l'énigme renforce le mystère et rend palpable la tension entre, d'un côté, la volonté et la nécessité de l'élucidation à travers la figure du couvercle, et de l'autre, un principe de dissimulation matérialisé par le tissu. Perceval n'a en effet rien à gagner en dévoilant son passé de *nice* et de jeune sauvage, tandis que l'identité du Chevalier Vermeil pose, dans le *Conte du Graal*, une question jamais résolue. C'est peut-être ce que nous rappelle ici Gerbert qui propose d'élucider ce qui était sans doute destiné à rester voilé.

L'épisode de la Douleoureuse Garde dans le *Lancelot en prose* relève enfin d'un cas complexe et significatif d'actualisation de l'*integumentum*. Aux portes de la Douleoureuse Garde, Lancelot, qui n'est pour l'instant que *li blans chevaliers* (t. VII, XXIVa, § 1, p. 311), vainc les dix chevaliers gardiens du lieu et en conquiert les clefs. Il entre alors dans le cimetière où, sur le modèle du *Chevalier de la charrette*, il soulève une *lame* qui « *n'iert ja levee par main d'omme ne par esfors, se par chelui nons escriis ci desous* » (XXIVa, § 31, p. 331), et y lit ces mots : « *Chi gerra Lancelos del Lac, li fiex au roi Ban de Benoÿc* » (XXIVa, § 32, p. 332). Comme chez Chrétien, soulever la dalle ouvre sur une vision mortuaire, guère agréable au personnage. Christine

Ferlampin-Acher note toutefois que « la révélation reste muette, partielle¹³⁰ », et Lancelot, refusant de dire ce qu'il a lu, reste encore le *chevalier blanc* (XXVa, § 7, p. 337). L'ouverture est, pour les autres personnages, trompeuse et l'acte symbolique de Lancelot ne remplit pas ses promesses : l'énigme ne se résume pas ici à une lame posée sur une vérité quelconque. Pour mettre fin aux maléficaes du lieu, Lancelot doit « *aler querre les cleis des enchantemens* » (XLa, § 5, p. 415) : de retour au cimetière, il descend dans *une cave desos terre* (XLa, § 6, p. 415) dont l'entrée est défendue par deux chevaliers de cuivre, passe un puits *noir et hideus* (XLa, § 7, p. 416) gardé par un diabolique cracheur de feu, et s'empare des clefs, tenues par une demoiselle de cuivre. Lancelot *desferme* alors *le pilier a la cleif grosse* puis *vait le coffre desfremmer* (XLa, § 9, p. 417), libérant d'horribles voix dont *venoient li enchantement et les merveilles de laiens* (XLa, § 9, p. 418). L'interprétation diabolique de l'épisode s'impose à nous pour nous livrer, selon Daniel Poirion, une « allégorie des forces du mal qui se traduisent, dans une société, par les mauvaises paroles venues d'en bas¹³¹ ». Au cours de cette descente aux enfers, Lancelot redouble les gestes initiatiques du cimetière qui l'amenaient à la découverte de son nom, tandis que la double ouverture du coffre et du pilier induit métaphoriquement la résolution d'une autre énigme : celle des enchantements de la Douleuse Garde¹³². L'épisode reste cependant en suspens, et Lancelot évanoui laisse s'échapper avec les diables le véritable contenu du coffre et du pilier. Pour Christine Ferlampin-Acher, « l'interprétation diabolique paraît être plutôt de l'ordre de la convention, et elle clôt artificiellement la quête du sens et de la causalité : en fait le mystère demeure pour le lecteur¹³³ ». Pourtant, la succession des motifs du

¹³⁰ Christine Ferlampin-Acher, « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », *Les Clefs des textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 161.

¹³¹ Daniel Poirion, « La Douleuse Garde », *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 193, article initialement paru dans *Approches du Lancelot en prose*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1984, p. 25-48.

¹³² C. Ferlampin-Acher analyse ainsi le rapport entre les deux parties de l'épisode : « L'horreur de Lancelot, lisant sa mort et ne voulant pas répéter ce qu'il a lu, est reprise par son émotion en ouvrant le coffre, où parlent des voix, qui sonnent comme les échos des lettres donnant son nom et son lignage dans l'épisode premier », « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », *art. cit.*, p. 167.

¹³³ C. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, *op. cit.*, p. 318. L'auteur poursuit ainsi l'analyse : « c'est le maître des lettres, l'auteur, qui jouant sur la structure, est l'ultime maître des enchantements et décide qu'il n'ira pas plus loin », p. 319.

contenant à ouvrir semblait annoncer de grandes révélations, à l'échelle de la mise en scène des dissimulations et des ouvertures. L'ensemble de l'épisode de la Douleuse Garde repose en fait sur un système de boîtes gigognes qui s'achève inmanquablement soit sur une boîte vide, soit sur une fausse boîte sans ouverture. Le cimetière est en effet à la fois le lieu du tombeau, de la cave, du coffre et du pilier, et Lancelot soulevant la dalle de sa future tombe ouvre en quelque sorte la cave qui contient les dernières boîtes : le coffre et le pilier. Reste le puits, bouche de l'enfer et puits sans fond qui ne débouche sur rien, à l'image finalement des boîtes et autres cavités de l'épisode. Sitôt découverte, l'identité de Lancelot est refoulée et dissimulée à nouveau, tandis que la nature du lien avec le cimetière et le seigneur du château, gardien des maléfices n'est pas élucidée de façon satisfaisante. L'aventure se clôt sur ce passage qui revendique clairement ce lien, mais relève seulement du constat, et non de l'élucidation :

Et il vient hors a tout les clés, si voit toutes les gens del castel qui li vienent a l'encontre. Et com il vint en le chimentiere, si ne voit nule des tombes ne des hiaumes qui sor les creniaux soloient estre (t. VII, XLa, § 9, p. 418).

L'exploitation multiple de la métaphore de l'*integumentum* correspond finalement à une stratégie déceptive. Tout comme la présence du voile sur le Graal ou sur l'épée suffit à générer l'énigme, les couvercles successifs de la Douleuse Garde laissent espérer autre chose que la réponse manichéenne de la lutte du bien contre le mal. Les diverses modalités d'actualisation des métaphores de l'*involucrum* et de l'*integumentum* ne mettent finalement en scène les énigmes que pour mieux retenir et séduire les lecteurs : les voiles ne se lèvent pas et les couvercles ne s'ouvrent jamais que les uns sur les autres. Les enjeux relèvent-ils pour autant de la tromperie et de la déception ? Il faut se garder d'une réception trop moderne des textes, et il existe peut-être réellement une réponse pour leurs auteurs, mais une réponse indicible ou informulable dont les œuvres ne peuvent que s'approcher sans jamais l'atteindre. Les personnages eux-mêmes n'expriment jamais de doute ou de regrets quant aux réponses partielles ou avortées qu'ils peuvent recevoir. Mais à une époque où le genre romanesque est en pleine expansion, l'auteur s'affirme de plus en plus comme le grand ordonnateur de son œuvre, et il reste difficile de ne pas le soupçonner – un peu – de manipulation. Enfin, l'absence de réponse vient sans doute de la nature même des objets dissimulateurs : l'image du tombeau évoque bien entendu celui du Christ qui s'ouvre sur la plus grande Révélation, mais aussi sur le mystère de la Résurrection, tandis que le

voile nous ramène peut-être au saint suaire, qui recouvre et porte la trace de l'invisible et de l'ineffable.

Si l'*aenigma* comme trope reste assez limitée dans les œuvres du corpus, elle semble en revanche réservée aux énigmes fondamentales du monde arthurien et s'épanouit considérablement en tant que discours. Ce que nous avons nommé l'*aenigma* filée constitue une modalité du discours allégorique qui hérite pleinement de la théorie de l'*integumentum* propre à la pensée et à l'esthétique médiévales des XII^e et XIII^e siècles. Les textes mettent pleinement en pratique cette théorie et prennent en de nombreux endroits sa définition au pied de la lettre : les métaphores du voile et de la lame ou du couvercle deviennent les figures récurrentes de riches motifs narratifs qui prennent le relais de la rhétorique pour intégrer l'*aenigma* à l'univers romanescque.

II. La devinaille et la devinette

Les auteurs du corpus ne connaissent pas encore le mot français « énigme » et ne disposent guère que du mot *devinaille*, dérivé de *deviner*, pour exprimer cette notion. Au Moyen Âge, *deviner* conserve fortement la trace de ses origines latines et reste ancré dans le vocabulaire de la divination qui le rapproche sémantiquement de certaines acceptions d'*aenigma*. Issu du latin *divinare* qui signifie « présager », « prévoir » et spécialement « prophétiser », il est lui-même dérivé de l'adjectif *divinus* qui a donné à la fois « divin » et « devin ». Or « en ancien français, le mot [*devin*] a désigné un théologien, sens sorti de l'usage vers la fin du XIII^e s. au bénéfice du sens actuel de “personne pratiquant la divination” (1160)¹³⁴ », ce qui témoigne de la coexistence des sens religieux et divinatoire dans la période qui nous intéresse. *Deviner* possède alors une variété sémantique aujourd'hui disparue et signifie d'abord « présumer », « découvrir par la conjecture, l'intuition » et « prédire », « découvrir par des moyens surnaturels »¹³⁵. C'est aussi « enseigner », « raconter », « signifier »¹³⁶, « interpréter » et « expliquer »¹³⁷, dans la mesure où *deviner* « est lié à la notion de « parole du dieu »,

¹³⁴ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, art. « Devin, Devineresse ».

¹³⁵ *Ibid.* et *Altfranzösisches Wörterbuch, op. cit.*

¹³⁶ F. Godefroy, *op. cit.*

¹³⁷ *Altfr. Wört., op. cit.*

qui révèle, enseigne ou égare : le verbe peut signifier ainsi « induire en erreur ». Il est en ce sens très proche des acceptions d'*aenigma* au sens de « prédiction », « prophétie ».

Devinaille, notamment dans l'expression *par devinaille*, conserve cet usage et signifie d'abord « divination », « prédiction », « conjecture » ou encore « parole de peu de foi ». « Enigme », synonyme de « chose que l'on devine », « mot d'une énigme » ou d'« action de deviner » ne constituent dans le dictionnaire de Töbler-Lommatzch que la deuxième entrée de *devinaille*, avant un troisième sens plus inattendu, également attesté par le dictionnaire Godefroy, de « monstre ». *Devinaille* et son paradigme morphologique, *devin* / *devineor* / *devineresse*, *devinance* / *devinement* / *devinoison* correspondent donc à certaines occurrences d'*aenigma* en latin médiéval, mais le substantif désigne aussi une autre forme d'énigme qui s'apparente à la notion actuelle de devinette : question plaisante, souvent présentée par une formule, dont on demande à quelqu'un de trouver la réponse. La dimension ludique est toutefois absente du corpus, car « la devinette pour rire, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, est une acquisition récente du vocabulaire français. Ce sens moderne est apparu il y a cent ans, dans un contexte qui rattachait la devinette à l'humour enfantin. [...] Les romans médiévaux offrent quelques *devinailles*, qui sont en fait des énigmes destinées à stimuler la curiosité et non à faire rire. Ce que nous appelons aujourd'hui des devinettes [...] recouvre donc deux réalités qui étaient distinctes à l'époque médiévale : l'énigme et la simple question comique¹³⁸ ». Nous ne retiendrons pas ici la question comique méconnue de nos textes, bien que les *devinailles* de Merlin, qui ne sont d'ailleurs pas à proprement parler des devinettes, soient en un sens ludiques. Il faut en revanche nous interroger sur cette nouvelle modalité énigmatique que constitue la *devinaille*, ancêtre de la devinette.

1. Occurrences des *devinailles* dans le corpus

Il s'agit d'étudier l'ensemble du paradigme morphologique au sein du corpus pour comprendre quels sens les auteurs lui confèrent, avant d'examiner les cas précis, et

¹³⁸ *Devinettes françaises du Moyen Âge*, éd. Bruno Roy, *Cahiers d'études médiévales* III, Montréal, Bellarmin, Paris, Vrin, 1977, p. 11. B. Roy précise que « l'apparition au XV^e siècle de recueils collationnant ces deux variétés d'amusement dialogué est sans doute le fait historique qui a amorcé leur convergence et finalement leur fusion », p. 11.

somme toute assez rares, de *devinailles* / devinettes qui serviront de support à une définition.

Le Bel Inconnu présente d'abord une occurrence exceptionnelle du mot. Le chevalier de Rose Espanie, la laide demoiselle bien mal nommée, défend ainsi, non sans une certaine ironie de la part de l'auteur, la beauté de son amie :

Onques si biele ne fu nee,

Sans mentir et sans devinaille (v. 1754-1755).

La *devinaille* s'apparente ici au mensonge et, par conséquent, à la fable, comme si la parole du *devin* ne pouvait être vraie. Elle est perçue négativement, comme une parole trompeuse, à la manière des énigmes qui manipulent peut-être les lecteurs, et affirment surtout ainsi le caractère fictif des œuvres.

La Queste del Saint Graal offre ensuite une occurrence anecdotique de *devinaille* au sens de « prédiction », lors de l'épisode du Château des Pucelles. La fille du duc Lynor, tué par les sept chevaliers, annonce ainsi la perte de ses agresseurs :

*Quant la fille le duc vit ce, si en fu mout corociee et dist ausi come **par devinaille** : « Certes, fist ele, seignor, se vos avez ore la seignorie de cest chastel, il ne nos en chaut. Car aussi com vos l'avez par achaison de fame, aussi le perdroiz vos par damoisele ; et en seroit tuit set recreant par le cors d'un sol chevalier* (p. 50, 13-18).

Elle ne formule guère ici d'énigme, sauf peut-être sur la personne du *sol chevalier* dont l'identité reste inconnue jusqu'à l'arrivée de Galaad ; cependant l'ensemble reste ténu.

Le Conte du Graal ne présente aucune occurrence de *devinaille*, mais exploite le verbe *deviner* d'une manière qui suggère, déjà, l'assimilation de *devinaille* à une énigme. La plupart des emplois confèrent à *deviner* le sens hérité du latin de « prédiction » ou « prophétie », notamment dans l'épisode du combat entre Keu et Perceval, où le sénéchal réalise la prédiction du fou et se brise le bras :

L'os del braz destre li brisa,

Si com li fos le devisa

*Qui maintes foiz **deviné** l'ot :*

*Bien fu voirs **li devins** au sot* (v. 4289-4292).

Il n'y a guère ici de devinette, et l'emploi de *deviner* est assez représentatif du sens premier en ancien français pour illustrer l'acception « *etw. voraussagen, weissagen* » (« prédire », « prophétiser quelque chose ») du Töbler-Lommatzch. Le passage suivant,

où Gauvain est reçu par la reine du Château des Pucelles en présente un usage similaire :

*Tantost que mes sire Gauvains
Voit la reïne qui venoit
Et l'autre par la main tenoit,
Et ses cuers li dit et **devine**
Que ce estoit cele reïne
Dom il avoit oï parler,
Mes asez le puet **deviner**
A ce qu'il vit les treces blanches (v. 7847-7855).*

La première occurrence signifie « pressentir », « faire savoir par intuition », tandis que la seconde est proche de « conjecturer », « supposer ». On observe certes un infléchissement vers *deviner* au sens de « trouver le mot d'une énigme », mais ces emplois restent dans la tradition de *divinare*. Chrétien nous offre cependant une occurrence peut-être atypique lors de la rencontre de Perceval et de sa cousine :

– « [...] *Comant avez vos non, amis ?* »
Et cil qui son non ne savoit
Devine et dit que il avoit
Perceva li Galois a non,
Et ne set s'il dit voir ou non,
Et il dit voir, si ne le sot (v. 3557-3563).

La citation sert d'exemple au Töbler-Lommatzch pour illustrer l'emploi transitif de *deviner* au sens de « *etw. vermuten, als Vermutung aussprechen* » (« supposer », « présumer quelque chose », « énoncer par conjecture, supposition »), mais *devine* signifie sans doute plus radicalement ici « trouver par intuition » ou « prendre conscience de quelque chose ». Le verbe est en tout cas de l'ordre de la pensée, mais d'une pensée non formulée, peut-être encore informe, comme semble l'indiquer le couple *dire / deviner* présent dans les deux occurrences. Cependant, il ne s'agit pas d'un simple pressentiment ou d'une prédiction¹³⁹, car le texte prend bien soin de préciser,

¹³⁹ Philippe Ménard interprète ainsi ce passage : « Il [Perceval] finit par le [son nom] retrouver, tel un souvenir qui remonte du fond de lui-même », « Problèmes et mystères du *Conte du Graal* : un essai d'interprétation », *art. cit.*, p. 61.

avant le *devinement*, que Perceval « *son non ne savoit* » (v. 3559). Pour Keu et Gauvain, au contraire, tout est affaire de prophétie, de supposition, et le fait de *deviner* ne répond pas à un état antérieur d'ignorance. Perceval, au contraire, vit une véritable révélation qui a pour enjeu la vérité : à la question de sa cousine, il répond *voir*. L'énigme perce ici sous le dialogue : depuis le début du roman, Perceval ignore son nom, mais il ne peut le découvrir qu'au moment où il prend conscience de cette ignorance, où il devient *cil qui son non ne savoit*. Il est impensable que Perceval connaisse pareille intuition lorsque les chevaliers qu'il voit pour la première fois lui demandent comment il s'appelle. Le *nice* ne peut que répondre *Biax Filz* (v. 345), *Biau Frere* (v. 348), ou *Biau Sire* (v. 352), et leur insistance ne fait pas sens pour lui car il n'a pas ce que requiert l'énigme : « l'intuition de sa solution¹⁴⁰ », c'est-à-dire « cette capacité fondamentale de tout humain à connaître quelque chose avec une pleine évidence et une totale certitude, sans pour autant que cette capacité requière et mobilise l'arsenal d'une démarche déductive conceptuelle¹⁴¹ ». La cousine de Perceval ne joue pas aux devinettes, car elle ne détient pas par avance la réponse à sa question, mais l'acte de *deviner* sort ici du domaine ancien de la prédiction pour approcher celui de l'énigme et, comme l'écrit Philippe Ménard, « Chrétien fait clairement entendre que le mot *deviner* ici signifie « trouver ce qui était ignoré¹⁴² ».

Dans le *Merlin* et sa *Suite post-Vulgate*, Merlin est constamment qualifié de *devin* : « *il n'ot mais el mont si bon devin* » (§ 25, p. 106, 38) et « *ce est li plus saiges hom et le plus forz devins qui onques fust veuz fors Dieu* » (§ 26, p. 107, 32-33), affirment les envoyés de Vertigier, après les anecdotes du *vilain* qui achète du cuir et du cortège funèbre de l'enfant. C'est encore le *devin* (§ 41, p. 157, 54) que le baron jaloux veut discréditer en la personne de Merlin. Mais quel sens accorder à cette caractérisation du personnage éponyme ? Dans sa traduction en français moderne,

¹⁴⁰ Denis Boisseau, « L'énigme de la solution de l'énigme », *art. cit.*, p. 24.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴² Philippe Ménard, « La révélation du nom pour le héros du *Conte du graal* », *Amour et Chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, éd. D. Quéruel, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p. 47-59, repris dans *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Etudes sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999, cit. p. 70. Ici, l'auteur analyse en terme d'énigme la découverte du nom qui « a un rapport avec la construction du récit, avec la présentation du personnage, avec le désir de créer pour un temps des énigmes et de susciter la curiosité de l'auditoire », p. 68.

Alexandre Micha¹⁴³ conserve simplement le terme « devin », et consacre Merlin dans son rôle de prophète, de « celui qui, par des moyens surnaturels, sait ce que cache l'avenir¹⁴⁴ ». Or les circonstances de ces « divinations » sont, à y regarder de plus près, un peu différentes. Ce que Merlin *devine*, dans le cas des funérailles de l'enfant, ce n'est pas l'avenir, mais le passé¹⁴⁵ : il *devine* au sens où il révèle une vérité cachée : le père de l'enfant n'est pas celui que l'on croit. De la même manière, il dénonce précédemment l'adultère de la mère du juge et rétablit la véritable origine de ce dernier. Il a alors recours à des formules obscures qui font presque de lui un poseur de devinettes. Lors du jugement de la mère de Merlin, l'enfant inverse les rôles : c'est lui qui accuse désormais le juge de ne pas connaître son père, en essayant de lui faire deviner le sens d'une formule mystérieuse dont il connaît seul la solution, et qui finalement, pourrait se gloser ainsi : « Devine qui est ton père ! » :

Je sai miauz qui fu mon pere que vos ne savez qui fu le vostre, et vostre mere set miauz qui vos engendra que la moie ne sait qui m'engendra (§ 13, p. 62, 51-54).

A cet endroit du roman, l'auteur ne qualifie pas encore Merlin de *devin*, mais les occurrences ultérieures du mot correspondent à ce type de situation. En ces circonstances précises, Merlin n'est pas un prophète et le *devin* n'est pas uniquement celui qui prédit l'avenir. Toutes proportions gardées, il est comme Perceval qui *devine* son nom, un être qui perçoit intuitivement une vérité jusque là restée cachée.

Pour André Jolles, la séance de tribunal est d'ailleurs une forme de devinette : « Lors d'une audience judiciaire, c'est le juge qui *doit savoir*, et c'est l'accusé qui sait. [...] C'est l'accusé qui pose la devinette et, si le juge n'arrive pas à la deviner, il cesse – *hic et nunc* – d'être juge¹⁴⁶ ». A travers ses paroles, Merlin formalise ainsi la relation

¹⁴³ Robert de Boron, *Merlin*, prés. trad. A. Micha, Paris, GF-Flammarion, 1994.

¹⁴⁴ *FEW*, *op. cit.*

¹⁴⁵ André Jolles, dans le chapitre consacré au mythe de *Formes simples*, trad. A.-M. Buguet, Paris, Seuil, 1972 (*Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930), nuance toutefois l'acception habituelle des termes « prédiction » et « prophétie » : « La prophétie, c'est la prédiction qui se vérifie, la prédiction véridique, la "véri-diction". La distance du passé au futur est donc abolie, l'avenir et le passé ne sont plus distincts dans l'univers de la prophétie », p. 82.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 107. Citant le tome *Rätsel* (t. I des *Mecklenburgischen Volksüberlieferungen*, Wismar, 1897) de Richard Wossidlo, A. Jolles souligne encore le lien entre jugement et énigme dans la catégorie des devinettes « qu'on appelle fréquemment les Enigmes d'Ilo » (p. 107) : « autrefois, quand on était condamné à mort, si l'on pouvait dire aux juges une devinette et si les juges ne savaient pas la deviner, alors on était libéré », p. 108 (cit. Wossidlo, *op. cit.*, p. 191).

implicite qui existe entre sa mère, lui et le juge. Il fait de ce savoir inné un pouvoir de domination : la révélation se transforme en une question implicite à laquelle préexiste désormais une et une seule réponse, c'est-à-dire en une devinette. La définition de Bruno Roy est éclairante à ce sujet : « La devinette se présente comme un exercice d'intelligence proposé par un locuteur à un interlocuteur : ce dernier est invité à débrouiller l'écheveau d'une combinatoire énigmatique ou à opérer un passage subtil d'une isotopie à une autre. [...] celui qui est questionné *ne doit pas* trouver la réponse [...]. Il n'y a [...] qu'une seule bonne réponse possible à une devinette, et c'est celle que connaît d'avance le locuteur¹⁴⁷ ». Dans l'épisode de la mère du juge, l'acte de *deviner* serait donc double : Merlin *devine* la vérité au sujet d'une personne, vérité qu'il tente ensuite de faire *deviner* à cette personne. Alexandre Micha qualifie d'ailleurs de *devinailles* – sans que le mot apparaisse dans le roman – les situations où le « don prophétique » de Merlin se manifeste au plan des « faits immédiats [...] à propos de la noyade du père du juge (la première de la série), de son prochain départ auprès de Vertigier, de la mort du vilain, de la mort du prêtre père de l'enfant mort, de la triple mort du baron¹⁴⁸ ». Or la *devinaille* au sens de prédiction ou conjecture devient ici une chose que l'on doit deviner, c'est-à-dire une énigme.

Assez curieusement, les suites du *Merlin* exploitent peu cette dimension du personnage, et dans la *Suite du Roman de Merlin*, les termes « *deviner* » / « *devineres* » / « *devineur* » s'emploient en contexte prophétique. Les demoiselles de la Roche aux Pucelles qui prédisent *les choses qui estoient a advenir* sont ainsi des *devinerresses* (t. II, § 496, p. 458, 18-20), tandis que Merlin se présente constamment comme *li boins devins* (t. I, § 19, p. 15, 10). La figure du sage poseur d'énigmes amorcée dans le *Merlin* disparaît ainsi au cours des cycles arthuriens, à moins qu'elle ne représente l'ultime avatar d'une tradition désormais archaïque. Après Robert de Boron, le personnage se transforme en effet pour endosser dans la *Suite-Vulgate* le rôle du conseiller militaire, dont les pouvoirs prophétiques se réduisent petit à petit pour laisser place aux activités magiques dans la *Suite post-Vulgate*¹⁴⁹.

¹⁴⁷ *Devinettes françaises du Moyen Âge, op. cit.*, p. 15-16.

¹⁴⁸ Alexandre Micha, *Etude sur le Merlin de Robert de Boron. Roman français du XII^e s., op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁹ Sur l'évolution du personnage de Merlin, voir l'article d'Anne Berthelot : « Merlin magicien ? », *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance* n° 42, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, p. 51-64, repris dans *Fils sans père : études sur le Merlin de Robert de Boron*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2000, p. 11-23.

L'énigme-devinette reste rare dans notre corpus et les auteurs semblent y avoir recours de façon assez anecdotique, en dehors des tournants majeurs des romans. *Li Chevaliers as .II. Espees*, œuvre de la première moitié du XIII^e siècle, en présente une occurrence-type, en marge de l'action principale. Le héros a vaincu le chevalier Brien qui s'était emparé des biens et des gens de la dame du *Castel Peureus* ; de retour chez elle, le vieux chevalier qui monte la garde ne la reconnaît pas, et la dame lui révèle son identité sous la forme d'une énigme qui s'apparente à une *devinaille* :

« *Ju perdu de bille perdue,
Dist la dame, et quant muert Sansons,
Dist li vilains, si muert ses nons,
Si ne sait on, ki li sien furent.
Tel me norirent et connurent,
Ki mout me torneront le col ;
Mais tenir s'en pora por fol
Aucune fois tous li plus fiers* » (v. 5054-5061).

Les structuralistes se sont intéressés au fonctionnement et à l'identification des énigmes et devinettes, et en ont défini des critères utiles à notre démarche. Elli Köngäs Maranda s'appuie sur la relation établie par Aristote entre métaphore et énigme pour expliciter le concept de métaphore énigmatique qu'elle expose ainsi : « l'énigme à métaphore construit, sur la base d'une intuition, l'équivalence de deux ensembles. Soumettant à un examen, pour ainsi dire, la taxinomie inhérente à un langage, les énigmes constituent une sorte de métalangage. Contrairement à la plupart des mythes, qui ne remettent rien en question mais mettent plutôt des croyances en forme, les énigmes forcent à une réflexion critique sur la langue¹⁵⁰ ». L'énigme du *Chevaliers as .II. Espees* met parfaitement en œuvre cette définition par la succession des deux métaphores « *ju perdu de bille perdue* » et « *quant muert Sansons [...] si muert ses nons* » qui forment une « énigme en série¹⁵¹ » où une liste de termes renvoie à

¹⁵⁰ Elli Köngäs Maranda, « Structure des énigmes », *L'Homme*, n° 9, juillet-sept. 1969, p. 44. La distinction entre mythe et énigme repose sur une analyse d'André Jolles qui les considère comme des phénomènes inversés : « si le *mythe* est la forme qui "rend" *réponse*, la *devinette* est la forme qui montre la *question*. Le mythe est une réponse qui contient une question préalable ; la devinette est une question qui appelle une réponse », *Formes simples, op. cit.*, p. 105.

¹⁵¹ E. Köngäs Maranda établit une hiérarchie entre les énigmes, distinguant les énigmes simples reposant sur un seul terme, une prémisse vraie, une prémisse fausse et une réponse, les énigmes composées dans la

l'ensemble équivalent « la dame », objet de l'interrogation. La métaphore énigmatique serait en effet « toujours une question, qu'elle le soit ou non d'un point de vue syntaxique¹⁵² », ce qui permet à Tzvetan Todorov de formuler cette approche : « la devinette est une définition dialoguée¹⁵³ ». Cependant, le dialogue est faussé et déterminé d'avance : soit l'interlocuteur connaît d'avance la réponse – c'est le cas du vieux chevalier – soit il manifeste son ignorance « jusqu'à ce que le suspense soit aboli par le meneur de jeu¹⁵⁴ », comme doit le faire le juge face à Merlin. L'énigme de la dame du *Castel Peureus* se situe, selon les catégories d'E. Köngäs Maranda, entre l'énigme intellectuelle et l'énigme d'information : la première est une énigme « vraie » qui requiert un effort intellectuel pour trouver la réponse, tandis que la seconde fait partie des « devinettes du moins », qui exigent une préconnaissance de la réponse, « et plus particulièrement une information spéciale sur des questions de dogmes et sur des faits religieux¹⁵⁵ ». B. Roy note également ce rapport « entre le dialogue des devinettes et le dialogue didactique des encyclopédies et des catéchismes ; les deux genres tendent à disjoindre les éléments d'un savoir préétabli : des définitions métaphoriques dans le premier cas, des axiomes scientifiques dans le second¹⁵⁶ ». La définition dialoguée s'apparente alors à une interrogation scolaire qui retranscrit l'énigme dans ses limites, comme les questions portant sur un savoir exclusivement individuel à la manière de l'énigme de Salomon : « De celui qui mange est sorti ce qui se mange, et du fort est sorti le doux¹⁵⁷ ». Celle-ci se fonde en effet sur l'expérience personnelle de Salomon qui, quelques jours auparavant, découvre dans la carcasse d'un lion un essaim d'abeilles et du miel. Todorov va d'ailleurs jusqu'à exclure de la catégorie des devinettes ce type de situation, « car dans ce cas on ne perce à jour la devinette que si on la connaît d'avance¹⁵⁸ ».

mesure où l'un des composants est multiplié, et les énigmes en série dont l'image et la réponse sont constituées d'une liste de termes, *ibid.*, p. 12.

¹⁵² E. Köngäs Maranda, citée par B. Roy, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵³ Tzvetan Todorov, « Analyse du discours : l'exemple des devinettes », *Journal de psychologie*, n°70, 1973, p. 142.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 11. L'auteur distingue une troisième catégorie des énigmes « émotionnelles » relatives au sexe et à l'érotisme.

¹⁵⁶ *Devinettes françaises du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁷ *Livre des Juges*, 14, 14.

¹⁵⁸ « Analyse du discours : l'exemple des devinettes », *art. cit.*, p. 143.

Ce sont toutefois le *Roman d'Apollonius de Tyr*¹⁵⁹, le *Roman de Thèbes* et le *Tristan en prose* qui comportent les cas les plus représentatifs de *devinailles*, sur lesquels nous pouvons nous appuyer pour comprendre et définir les particularités de ce type d'énigme¹⁶⁰. Le *Tristan en prose* s'approprie et réécrit d'ailleurs manifestement certaines énigmes ou situations d'énigme de ces deux romans antiques. Le *Roman d'Apollonius de Tyr* est traduit ou adapté d'une œuvre de l'Antiquité tardive, l'*Historia Apollonii Regis Tyri*¹⁶¹, fortement répandue au Moyen Âge, comme en témoignent les nombreuses copies du texte latin dont les premières datent du IX^e et du X^e siècles¹⁶². Le texte français obtint « le plus vif succès à partir de la seconde moitié du XII^e siècle auprès du public courtois, auquel il offrait d'ailleurs un récit d'aventures dont le schème

¹⁵⁹ *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, éd., trad. par Michel Zink, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1982, rééd. Paris, Librairie Générale Française « Le Livre de Poche », 2006. Il s'agit d'une édition d'une version en prose du XV^e siècle, d'après le manuscrit de Vienne, Nationalbibliothek 3428. La première version française du XII^e siècle compte parmi les plus anciens textes en vers, mais n'existe guère qu'à l'état de fragments manuscrits, publiés notamment par A. Schulze : « Ein Bruchstück des altfranzösischen Apolloniusroman », *Zeitschrift für romanische Philologie* 33, 1909, p. 226-229. En revanche, deux autres versions du XIII^e-XIV^e siècle ont également été publiées : Charles B. Lewis, « Die altfranzösischen Prosaversionen des Apollonius-Romans », *Romanische Forschungen* 34, 1915, p. 1-277.

¹⁶⁰ Les *devinailles* dans ces trois romans ont fait l'objet de notre part d'une communication au XXI^e Congrès International de la Société Arthurienne d'Utrecht, Pays-Bas (24-31 juillet 2005) dont nous re prenons ici certains éléments : « Pyn, Apollonius et le géant aux *devinailles* : du roman antique au roman arthurien ».

¹⁶¹ On se référera aux éditions d'Alexander Riese, *Historia Apollonii Regis Tyri*, Leipzig, Teubner, 1893, et, plus récemment de George A. A. Kortekaas, *Historia Apollonii Regis Tyri*, Prolegomena, Groningue, Bouma's Boekhuis, 1984. G. A. A. Kortekaas propose une édition des deux principales recensions latines (A et B). Pour la traduction, voir *Histoire du roi Apollonius de Tyr* (anonyme latin), prés., trad., Etienne Wolff, Paris, Anatolia Editions, 1996. Dans son introduction à l'édition, G. A. A. Kortekaas tranche la question litigieuse de l'origine du texte qui remonterait à un original grec, dont le résumé constituerait l'original latin au III^e siècle. Dans tous les cas, le roman serait antérieur à 568.

¹⁶² Maurice Delbouille, « *Apollonius de Tyr* et les débuts du roman français », *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, p. 1176-77. L'auteur ajoute : « Le Moyen Âge, tout au long de dix siècles et dans les milieux les plus divers, s'est laissé émouvoir par les malheurs d'Apollonius et par ses amours » (p. 1181). G. A. A. Kortekaas note également qu'il s'agit d'un roman très populaire au Moyen Âge, transmis par de nombreux manuscrits dans lesquels il est souvent entouré de récits sur Alexandre le Grand, Charlemagne, de chroniques, de traités philosophiques et religieux ou de discours moralisateurs (*op. cit.*, p. 9). Apollonius était en effet, semble-t-il, considéré au Moyen Âge comme une figure historique dont on trouve une première mention chez Venance Fortunat (p. 7).

et le mouvement, mais aussi les thèmes narratifs, descriptifs et psychologiques, allaient fournir son cadre, sa structure, son rythme et sa substance, sinon son esprit et son « sens », au roman français naissant¹⁶³ ». Le roman comporte de nombreuses énigmes sur lesquelles il s'ouvre et s'achève. Tout commence avec le *devinail* du roi Antiochus, père incestueux qui impose à tous les prétendants de sa fille une énigme. S'ils ne peuvent la résoudre, ils ont la tête tranchée et fichée sur des pieux. Apollonius, héritier du royaume qu'Antiochus s'est accaparé, résout l'énigme et révèle ainsi l'inceste du roi et de sa fille. Mais Antiochus nie la vérité, et Apollonius, condamné par le roi, n'a que le temps de fuir. Pourtant, Apollonius a trouvé la véritable solution, attestée par les *livres en grec et en latin* (p. 82¹⁶⁴) qu'il consulte à son retour. Le texte emploie à plusieurs reprises le substantif *devinail* pour désigner une énigme difficile à résoudre :

il [fist] ung [devinail] en grec par telle maniere que il falloit estre bon clerc qui le savoit lire. Et fut dist que celluy qui le sauroit lire aroit la damoiselle a femme, et celluy qui fauldroit auroit la teste coupee et mise a la porte de la tour (p. 66).

[...]

Il y eu cinquante chevaliers qui l'a m'ont demandee, ne oncques n'en eust nul qui sceust deviner en mon devinail (p. 76).

Le terme est à plusieurs reprises relayé par *question*, tandis que la réponse est désignée, comme en français moderne, par *solution* : « Apollonie a trouvé la solution de ma question » (p. 80), confie Antiochus à l'un de ses hommes, tandis que le héros *quist* dans les livres *la solution de la dite question* (p. 82). Quant au texte latin, il n'emploie pas le terme *aenigma*, qui, nous l'avons vu, ne répond pas au sens de « devinette », mais bien le mot *quaestio* : « domine rex, proposuisti mihi **quaestionem** ; audi ergo **solutionem** »¹⁶⁵.

Le sens de *devinail* ne laisse donc ici aucun doute : c'est une devinette dont les enjeux sont à la fois monstrueux et mortels : elle révèle le secret de l'inceste et condamne finalement tout le monde à mort. Le texte latin et les versions en prose du XIII^e-XIV^e siècle formulent ainsi l'énigme :

¹⁶³ « Apollonius de Tyr et les débuts du roman français », *art. cit.*, p. 1186.

¹⁶⁴ Rééd. Michel Zink, 2006, *op. cit.*

¹⁶⁵ *Historia Apollonii*, éd. A. Riese, *op. cit.*, p. 7. Ed. G. A. A. Kortekaas: « Domine rex, proposuisti mihi questionem » (RA c. 4, 15-16) ; « Bone rex, proposuisti questionem. Audi ejus solutionem » (RB c. 4, 18-19). L'ensemble des leçons latines s'accorde ainsi sur l'emploi des termes *quaestio* et *solutio*.

*Rex ait 'audi ergo quaestionem : scelere vehor, maternam carnem vescor, quaero fratrem meum, meae matris virum, uxoris meae filium : non invenio'*¹⁶⁶.

« Or escoutes donc la question : Je suy pere par felonnie, je use de la char de ma mere, je quier mon frere, filz de ma mere, mari de ma feme, et si ne le puis trouver » (version commune¹⁶⁷).

« Or ascoutte dont et je te diray la question : Je me crieng de meffait ; je use de la char me mere ; je quier men pere, le barron me mere, le fil me femme, et si ne le puis trouver » (version de Bruxelles¹⁶⁸).

Curieusement, l'énigme d'Antiochus n'apparaît pas dans le manuscrit de Vienne où elle est écrite et lue en silence par Apollonius. Pour la résoudre, il faut être un bon clerc, initié au grec et au latin. La solution, quoique liée à l'intimité du roi, relève de la science et des compétences linguistiques du héros¹⁶⁹. Apollonius la trouve parce qu'il connaît le grec et peut la traduire en latin, puis il en acquiert la certitude dans les livres :

¹⁶⁶ Ed. Riese, p. 6. « Je me déplace à cause d'un crime, je me repais de la chair de ma mère, je cherche mon frère, le mari de ma mère, le fils de ma femme, et ne le trouve pas », *Histoire du roi Apollonius de Tyr*, trad., op. cit., p. 39. Ed. Kortekaas : « *Audi ergo questionem : Scelere vehor, maternam carnem uescor, quero fratrem meum, matris meae filium, uxoris mee virum : nec invenio* » (RA c. 4, 10-12) ; « *Audi ergo questionem : Scelere veor, maternam carnem uescor, quero fratrem meum, mee matris virum, uxoris mee filium : non invenio* » (RB c. 4, 13-15). On observe une intéressante inversion des deux accusatifs *virum* et *filium* entre les recensions A et B qui témoignent peut-être déjà de l'obscurité du propos pour le copiste.

¹⁶⁷ Traduction littérale française, citée par Jean R. Scheidegger, « Pères et filles dans *Apollonius de Tyr* », *Les relations de parenté dans le monde médiéval, Senefiance* n° 26, Aix-en-Provence, CUER MA, 1989, p. 261. Il s'agit, parmi les six versions du roman d'Apollonius conservées en prose française, d'une traduction du XIV^e siècle, conservée dans cinq manuscrits.

¹⁶⁸ *Ibid.*, citation de l'édition de Lewis, à partir des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles 11097 et 11192. On note que ces deux versions en prose des XIII^e-XIV^e siècles présentent la même ambiguïté que les recensions latines sur les constructions « *filz de ma mere, mari de ma femme* » et « *barron me mere, le fil me femme* », ce qui laisse supposer que les versions françaises héritent non pas d'une, mais d'au moins deux traditions latines.

¹⁶⁹ Michel Zink analyse ainsi le passage : « L'adaptation de Vienne, quant à elle, passe sous silence l'énoncé de l'énigme et se contente de dire qu'elle est en grec et qu'Apollonius l'élucide grâce à ses compétences philologiques, transposant ainsi la question dans le domaine purement linguistique », *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, op. cit., introduction éd. 2006, p. 17.

Et lors quant Apolinie tint le devinail, lequel estoit escript en grec, lors le contrint en latin et sceust toute la desconvenue du devinail (p. 76).

[...]

Mais tantost qu'il y fut, il entra premierement en sa chambre et commanda que incontinant on lui aportast tous ces livres en grec et en latin, si que diligemment il quist la solution de la dite question. Et comme il out reversé et retourné ces volumes, il ne trouva autre chose que ce qu'il avoit trouvé par avant (p. 82).

Le vocabulaire du déchiffrement est très précis, mais il n'est nullement question d'intuition à la manière de Perceval. La compréhension commence par la traduction, l'appropriation du sens, qui mène à la *desconvenue*. Le mot porte une connotation négative, désignant à la fois un accident, un malheur, et une inconvenance, voire une chose inouïe. L'inceste d'Antiochus et de sa fille génère en effet le malheur, sur la jeune fille d'abord, puis sur Apollonius, enfin sur Antiochus qui mourra du feu divin. Plus qu'une inconvenance, c'est un crime indicible, et donc inouï. Si la solution se définit comme une *desconvenue*, Apollonius fait bien plus que de résoudre une simple devinette, il lève un tabou inhérent à la formulation d'une *devinaille*. La vérification se fait ensuite dans des livres, des *volumes*, que le héros *reverse* et *retourne*, dénotant ainsi la circularité du geste et de l'objet. « *Reverser* » signifie à la fois « retourner » et « fouiller », « examiner », « chercher », si bien que le décryptage de l'énigme passe par une action physique sur les *volumes*, ces feuilles roulées qu'il faut déplier, mettre à plat, pour y trouver la vérité. Etymologiquement, « *volume* » est proche d'« *involucrum* », dérivé, comme lui de « *volvere* », signifiant « rouler », « faire rouler ». La dissimulation par la rhétorique de la *devinaille* se double alors d'une dissimulation matérielle, sous les rouleaux manuscrits. Comme la métaphore de l'*involucrum* s'actualise dans les textes grâce aux voiles, aux tissus, aux gestes enveloppants, le secret d'Antiochus est doublement caché sous la parole énigmatique et sous les feuillets des livres.

Par ailleurs, cette *devinaille* est à la fois une énigme vraie qui réclame un effort et une disposition intellectuels et une énigme faussée qui ne porte que sur un savoir individuel. Il est bien curieux que le secret incestueux du roi se trouve dans des livres, comme si lui-même y avait trouvé matière à formuler son crime en manière de devinette. Malgré les apparences, l'énigme d'Antiochus relève moins de l'intime que de l'universel et, à y regarder de plus près, elle s'accorde assez mal à la situation du roi. Michel Zink la juge même incohérente dans le contexte du roman, et note d'ailleurs

qu'Apollonius ne la résout qu'en partie¹⁷⁰. Voici en effet ce que, dans la version latine, il répond à Antiochus :

« *Quod dixisti : scelere vehor, non es mentitus : te respice. Et quod dixisti : maternam carnem vescor, nec et hoc mentitus es : filiam tuam intuerere* »¹⁷¹.

Michel Zink en propose une explication particulièrement intéressante qui, malgré sa longueur, mérite d'être citée *in extenso* :

« Le texte original de cette énigme, incompréhensible s'il est rapporté à l'inceste d'un père et de sa fille, s'éclaire s'il désigne un autre inceste, le plus célèbre, l'inceste mère-fils, et particulièrement celui d'Œdipe. *Scelere vehor* prend alors son sens, appliqué à l'errance d'Œdipe, exposé par crainte de son crime futur, courant le monde après révélation de l'oracle pour éviter de le commettre, repartant quand il apprend qu'il l'a commis. L'expression *materna(m) carne(m) utor (vescor)* devient limpide, alors que, pour l'appliquer à Antiochus et à sa fille, il faut supposer soit, comme l'ont fait traducteurs et adaptateurs, qu'Antiochus est la chair qui appartenait à la mère de la jeune fille, si l'expression est placée dans la bouche de celle-ci, soit que la jeune fille est la chair de sa mère, si elle est placée dans la bouche d'Antiochus. Quant à la fin de l'énigme, dénuée de tout sens dans le contexte du roman, elle devient, sinon lumineuse, du moins à la rigueur compréhensible, appliquée à Œdipe ; l'homme que celui-ci cherche sans savoir encore que c'est lui-même (*quaero... non invenio*), et qui est responsable de la malédiction qui s'est abattue sur Thèbes, est bien « le mari de sa mère, le fils de sa femme », et aussi le frère de ses propres fils, idée qui semble contenue dans l'obscur *fratrem meum* de l'énigme d'Antiochus, si on le met en parallèle avec les formules de Tirésias dans l'*Œdipe roi* de Sophocle : « il se révélera père et frère à la fois des fils qui l'entouraient, époux et fils ensemble de la femme dont il est né » (v. 457-59). Il est donc

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷¹ Ed. Riese, p. 7. « En disant “je me déplace à cause d'un crime”, vous n'avez pas menti : regardez-vous. Et en disant “je me repais de la chair de ma mère”, vous n'avez pas menti non plus : considérez votre fille », trad. E. Wolff, *op. cit.* Ed. Kortekaas : « *Quod dixisti : scelere vehor, non est mentitus : te respice. Et quod dixisti : maternam carnem vescor, nec et hoc mentitus es : filiam tuam intuerere* » (RA c. 4, 16-19) ; « *Nam quod dixisti : scelere veor, non est mentitus : te respice. Maternam carnem vescor : filiam intuerere tuam* » (RB c. 4, 19-21).

probable que l'énigme d'Antiochus est un remploi et que l'auteur du roman l'a empruntée à un texte où il était question d'un inceste mère-fils, peut-être celui d'Œdipe [...] ¹⁷². »

Le *devinail* d'Antiochus n'est pas sien, mais se définirait davantage comme une greffe mal intégrée d'un texte sur un autre. En ce sens, c'est peut-être ce qu'a compris l'auteur du manuscrit de Vienne, quand il inscrit la solution de l'énigme formulée en grec dans les livres. Si la réponse relève d'un savoir universel attesté dans plusieurs ouvrages, c'est que l'énigme n'appartient pas plus à Antiochus qu'au *Roman d'Apollonius* tout entier. Que le héros la cherche dans les livres, c'est, pour l'auteur, reconnaître et revendiquer l'emprunt à une autre tradition littéraire, en l'occurrence celle d'Œdipe. Dès lors, cette *devinaille* s'apparenterait à un type d'énigme proche du motif qui, traversant les œuvres, leur résisterait toujours un peu.

Le *Tristan en prose* ¹⁷³ contient d'ailleurs deux *devinailles* très proches qui combinent les thèmes de l'inceste et de la chair maternelle et qu'un géant cannibale pose successivement à Sador puis à Pélias. Ce géant vit dans une forêt et « *quant il venoit aucun trespasant, il l'arestoit et li disoit unes devinailles dont il savoit moutes* » (§ 97, p. 76, 7-9) :

*Un arbre, fait il, oi jadis,
Que j'amai plus que paradis.
La biauté del fruit m'enorta
A ce que je la flor en pris.
Après le fruit tant en mespris
Que le fruit manjai sanz refu* (§ 99, p. 76, 10-15).

L'énigme voile l'inceste du géant avec sa propre fille, le fruit de l'arbre, qu'il dévora par la suite, tandis que dans la seconde, il révèle un monstrueux matricide cannibale :

*Dui vessel furent jadis bel,
L'un fu Chaym et l'autre Abel,
L'un fu leal, l'autre trahi,
L'un ama, et l'autre hai.
Qui en l'autre ot esté enclos
Fist tant qu'il ot l'autre en soi clos.*

¹⁷² *Le Roman d'Apollonius de Tyr, op. cit.*, p. 18-19.

¹⁷³ *Le Roman de Tristan en prose*, t. I, éd. Renée L. Curtis, München, Max Hueber Verlag, 1963.

De la closture tant mesprist,

Que il meïsmes en esprit

Del feu (§ 107, p. 79, 4-12).

Selon Philippe Ménard, l'origine de ces *devinailles* « se perd dans la nuit des temps¹⁷⁴ », comme en témoigne la mention d'Abel et Caïn, figures traditionnelles de la littérature énigmatique. Les personnages bibliques sont par exemple souvent l'objet des *Joca Monachorum*, séries d'énigmes formulées en questions et réponses, que les moines se posaient en dehors des heures de silence imposées¹⁷⁵. L'une d'entre elles concerne ainsi Caïn :

« *Quis avam suam virginem inviolavit ?* (Qui a violé sa grand'mère vierge ?)

Caïn terram. (Caïn la terre)

Unde erat avas ejus ? (Comment était-elle sa grand'mère ?)

Inde qui erat filius Ade, qui de limo terrae filius est (Parce qu'il était fils d'Adam, qui fut fait du limon de la terre) »¹⁷⁶.

Les deux romans useraient ainsi d'une énigme populaire et répandue qui masque un crime identique, ce qui pourrait bien justifier les curieuses recherches bibliographiques d'Apollonius. Le vocabulaire de la dévoration, métaphorique dans *Apollonius*, se retrouve d'ailleurs dans le *Tristan*, utilisé au sens propre, comme si l'auteur avait perdu le sens initial de cette image. Héritier d'une version dégradée de l'énigme initiale, le géant se voit ainsi accusé du double crime d'inceste et de cannibalisme.

La fin de l'œuvre semble confirmer la reprise d'énigmes anciennes : après de multiples aventures et rebondissements, Apollonius retrouve sa fille qui, prisonnière d'un lupanar, est parvenue grâce à la ruse à garder sa virginité. Apollonius, accablé de malheurs, refuse de sortir de la cale de son bateau, malgré la présence de Tarsia envoyée pour le distraire. La jeune fille lui pose une série de dix énigmes – sept seulement dans le manuscrit de Vienne –, toutes résolues par Apollonius, et qui précèdent la scène de reconnaissance. Les dix énigmes du texte latin sont empruntées au recueil de

¹⁷⁴ Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 511.

¹⁷⁵ Cf. Jacques Le Goff, « le Rire dans les règles monastiques du Haut Moyen Âge », *Mélanges Pierre Riché. Haut Moyen Âge. Culture, éducation et société*, Nanterre, Publidix, Erasmé, 1990, p. 93-103, repris dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 1357-1368.

¹⁷⁶ Cité par P. Riché et G. Lobrichon (dir.), *Le Moyen Âge et la Bible*, « *Joca Monachorum* », Paris, Beauchesne, 1984, p. 268.

Symphosius¹⁷⁷ et respectent la forme versifiée initiale, composée de trois hexamètres dactyliques. Le roman français du XV^e siècle ne les transpose pas en vers, mais il en présente une traduction fidèle qui laisse penser que les autres manuscrits en respectaient aussi la lettre. Tarsia présente ses énigmes à travers l'image du nœud, dont le P. Ménestrier notait d'ailleurs la fréquence chez les auteurs antiques¹⁷⁸ :

« *Si enim parobolarum mearum nodos absolveris, vadam, sin alliter, refundam tibi pecuniam, quam mihi dedisti, et abscedam* » (éd. Kortekaas, RA c. 41, 34-36)¹⁷⁹.

Dans la version de Vienne, contrairement à l'énigme d'Antiochus, celles de Tarsia font l'objet d'une conversation, mais issues du recueil de Symphosius, elles appartiennent à la fois à la tradition orale et à la littérature. Si rien ne nous garantit l'originalité des énigmes de Symphosius, il est en effet le premier auteur latin à nous avoir transmis sous forme poétique et donc littéraire, une tradition populaire. Comme le remarque Etienne Wolff, la présence des énigmes « indique que le texte est crypté et qu'il faut en deviner le sens, et le rapproche de la légende d'Œdipe [...] dont il constitue en quelque sorte le pendant¹⁸⁰ », mais elle crée aussi un intertexte qui place le discours énigmatique en dehors du roman. Pièces versifiées dans la prose, elles sont sans doute déjà connues du public, comme en témoigne la reprise de l'histoire d'Œdipe dans *Apollonius*, reprise transformée, dégradée et dédoublée par les *devinailles* inaugurales du géant, mais néanmoins bien présente, ou les emprunts à Symphosius. Elles signalent ainsi une origine autre, lointaine et archaïque que le roman ne peut ou ne veut effacer, et fonctionnent peut-être davantage comme des citations intégrées à l'œuvre.

Le *Roman de Thèbes*¹⁸¹, considéré comme le premier roman français¹⁸², transmet les vers latins de la *Thébaïde* de Stace et ne concerne en rien l'univers arthurien, mais

¹⁷⁷ E. Wolf, dans son introduction à l'*Histoire du roi Apollonius de Tyr*, *op. cit.*, précise néanmoins qu'« elles sont librement adaptées ou déformées, ce qui provoque parfois un décalage entre l'énigme et sa solution, et des difficultés de scansion », note 56, p. 99.

¹⁷⁸ Cf. *supra*, p. 17.

¹⁷⁹ RB donne : « *Si enim parobolarum mearum nodos absolveris, vadam, sin aliud, refundo tibi peccuniam tuam et abscedam* » (c. 41, 34-36). « Si vous déliez le nœud de mes énigmes, je m'en irai ; sinon je vous restituerai l'argent que vous m'avez donné et me retirerai », trad. E. Wolff, *op. cit.* p. 80.

¹⁸⁰ *Ibid.*, introduction, p. 19.

¹⁸¹ *Le Roman de Thèbes*, publié par Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, 2002.

¹⁸² G. Raynaud de Lage pose le problème de la datation du *Roman de Thèbes* dans l'introduction de son édition, mais conclut que « la longue controverse sur la datation relative des trois romans « antiques »

constitue un point de comparaison intéressant en nous livrant, pour la première fois en français, la fameuse énigme de la Sphinge :

D'une beste ai oÿ parler :
quant primes doit par terre aller
a quatre piez vet longuement,
et puis a trois tant seulement ;
o les trois vet grant aleüre.
Quant ses aages li meüre,
ce li demande sa nature
que du tierz pié n'ait ja puis cure,
mes quant sa grant vertu li vient,
a deus piez vet et bien se tient ;
et puis li quatre. [...] (v. 317-328)

Le monstre antique se nomme désormais *Pyn*, et l'énigme se présente d'emblée comme un *devinail* (v. 301), terme également employé au masculin. Elle est répétée lors de l'avancée des Argiens vers Thèbes : en entrant sur le territoire thébain, une vieille diabolique leur interdit le passage d'un pont et leur pose la même énigme, résumée en ces termes :

Qui primes vet a quatre piez,
et puis a deus, le tierz après ? (v. 2924-2925)

Le corpus arthurien n'offre qu'un seul cas de *devinaille* comparable à celles de *Pyn* et d'Apollonius, dans le prologue du *Tristan en prose*¹⁸³ qui raconte l'histoire des ancêtres du héros, lors de l'épisode du géant aux *devinailles*. A la différence de la Sphinge, le géant formule quatre énigmes différentes qui sont à chaque fois résolues : celle de l'arbre et du fruit par Sador, celles du *veissel* puis de la bête et des deux faons par Pélias, enfin celle de la *nef* par Apollo l'*Aventureus*. Il est lui-même soumis par Pélias et Sador à deux autres *devinailles*, celle de l'homme et du léopard, puis celle du loup et l'agneau qu'il ne saura résoudre et provoquera sa mort. Il est désormais reconnu par la critique que le mythe d'Œdipe est bien à la source de la préhistoire du *Tristan*. L'étude

[...] a mis en relief en somme l'antériorité de *Thèbes* et confirme qu'il s'agit de notre premier roman, bien qu'on ne puisse donner de date exacte ni à l'*Enéas*, ni au *Roman de Troie* », *ibid*, p. XXX. Sylviane Messerli, dans *Œdipe enténébré. Légendes d'Œdipe au XII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, le situe entre 1152-54, et reprend l'idée du premier roman français (p. 102).

¹⁸³ *Le Roman de Tristan en prose*, t. 1, éd. cit. Renée L. Curtis.

de Joël H. Grisward a en effet démontré que « toute l'existence du héros [Apollo, ancêtre de Tristan] n'[est] qu'un décalque fidèle et complet de la légende thébaine¹⁸⁴ ». De même qu' Apollo connaît un destin semblable à celui d'Œdipe¹⁸⁵, le géant poseur d'énigme est un « avatar médiéval de la Sphinx¹⁸⁶ » : comme elle, note Grisward, il terrorise et dépeuple le pays, mange la chair de ses victimes qu'il attend sur un perron, aux portes d'Albine comme la Sphinge guette les siennes sur le mont Cithéron aux portes de Thèbes ; enfin la résolution de l'énigme reste pour les héros un test ouvrant l'accès au trône de Thèbes ou de Léonois. En fait, l'auteur du *Tristan* aurait connu le schème du mythe d'Œdipe grâce au *Roman de Thèbes*¹⁸⁷ : Pyn et le géant sont deux monstres masculins et non féminin comme la Sphinge, ils utilisent la même apostrophe « *vassal !* », posent des *devinailles*, et meurent décapités à l'épée alors que le Sphinx se suicide dans tous les mythes. Enfin, les fils tuent malencontreusement les pères d'un coup d'épée au cours d'une mêlée collective, et non en combat singulier.

L'auteur du *Tristan* aurait aussi vraisemblablement connu le *Roman d'Apollonius de Tyr*, comme le laissait déjà supposer la proximité des deux premières *devinailles* du géant et de celle d'Antiochus. De nombreux épisodes propres au roman antique se retrouvent dans le *Tristan*, et les deux héros montrent quelques affinités¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Joël H. Grisward, « Un schème narratif du *Tristan en prose*. Le mythe d'Œdipe », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 331.

¹⁸⁵ Un *phylosophes* prédit au roi Canor que le fils de sa femme Chelinde, conçu lors de son mariage avec Sador, provoquera sa mort. Comme Œdipe, l'enfant est exposé près d'une fontaine et recueilli par un chevalier qui le nomme Apollo l'*Aventureus* ; il résout l'énigme du géant, tue Canor et Sador et, devenu roi, épouse sa mère Chelinde. L'inceste est révélé des années plus tard par saint Augustin ; Chelinde meurt brûlée vive du feu divin tandis qu' Apollo se convertit (§ 20-172).

¹⁸⁶ J. H. Grisward, « Un schème narratif du *Tristan en prose*. Le mythe d'Œdipe », *art. cit.*, p. 333.

¹⁸⁷ Selon Grisward, « le mythe d'Œdipe s'est perpétué à travers tout le Moyen Âge par un double canal – la tradition populaire et la tradition artistique ou littéraire –, et sous une double forme, en tant que mythe, il a fourni aux écrivains une matière, un sujet (exemple, le *Roman de Thèbes*) [...]; d'autre part, en tant que schème narratif, modèle de destinée exemplaire détaché de toute référence précise au monde grec, il a structuré un certain nombre de récits ou de contes radicalement indépendants dans la mythologie hellénique ». Or, « aucun de ces récits ne semble avoir conservé, sous aucune forme quelconque, l'épisode de la Sphinx. Il n'est donc pas hasardeux de supposer que l'auteur du *Tristan en prose* a hérité le schème sous sa forme mythique et œdipienne et non sous le travestissement d'une forme populaire », *ibid.*, p. 336.

¹⁸⁸ M. Delbouille, « *Apollonius de Tyr* et les débuts du roman français », *art. cit.*, explique que « Joseph Bédier a rapproché de l'*Historia Apollonii* l'épisode de la version de Thomas où le héros devient le

Le lien est d'autant plus probable que « l'histoire d'Apollonius, parmi les récits antérieurs au XII^e siècle, [...] est la seule à présenter à la fois les caractères fondamentaux de la structure du roman médiéval et de nombreux éléments particuliers qui reparaissent dans telle ou telle des œuvres de ce genre, mais elle est la seule aussi dont on sache avec une certitude formelle qu'elle était familière aux auteurs qui rimèrent tant de récits « courtois » pour les amateurs du XII^e et du XIII^e siècle¹⁸⁹ ». Philippe Ménard affirme également que le thème de l'inceste présent dans la première énigme du géant « provient du vieux roman latin d'*Apollonius de Tyr*¹⁹⁰ », et, d'une manière générale, l'inceste père-fille est couramment associé, au Moyen Âge, à l'histoire d'Apollonius¹⁹¹. La proximité des noms Apollo et Apollonius joue aussi en faveur d'une influence d'*Apollonius de Tyr* sur le *Tristan*¹⁹². Si le géant hérite de la figure de Pyn, il partage également quelques traits avec Antiochus ; il est, comme lui, un père incestueux qui fausse régulièrement les règles du jeu : de même qu'Antiochus nie qu'Apollonius a bien résolu l'énigme, le géant retient prisonnier Sador et Pélidas et triche pour répondre à l'énigme de ce dernier. Enfin, un véritable jeu de réécriture est perceptible entre le recueil de Symphosius et les deux romans à travers l'énigme de la *nef*. Chez Symphosius, elle se formule ainsi :

*Longa feror velox formosae filia silvae,
Innumerata pariter comitum stipante caterva ;
Curro vias multas, vestigia nulla reliquens* (« XIII Navis¹⁹³ »).

Dans *Apollonius*, elle est quasiment reprise à l'identique :

*Longa feror velox formosae filia silvae,
Innumerata [turba] pariter comitum stipata caterva.
Curro vias multis, vestigia nulla relinquo*¹⁹⁴.

maître de musique d'Iseut, mais c'est sans doute au *Tristan* primitif perdu qu'il faut se référer », p. 1198. De nombreux détails narratifs lient les deux récits, et il est possible que « l'auteur du *Tristan* connut l'histoire d'Apollonius dans sa première adaptation française », p. 1198.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 1199.

¹⁹⁰ *Le rire et le sourire dans le roman courtois au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 512.

¹⁹¹ Selon Elizabeth Archibald, « Explicit father-daughter incest was what many people in the Middle Ages associated most prominently with the story of Apollonius », *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 99.

¹⁹² « Ce n'est pas un hasard si, dans le *Tristan en prose*, le personnage qui triomphe du géant s'appelle Apollo », écrit Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 512.

¹⁹³ Ed. R. T. Ohl, *op. cit.*, p. 46.

Dans le *Tristan*, il s'agit de la cinquième énigme, posée par le géant à Apollo :

*Une chose voi en cest monde,
Qui nest sanz pechié net et monde.
Mes je le non dire ne t'ose.
Quant bele est, si ne garde l'ore
Que maintenant li cort l'en sore ;
Le pié li a l'en tost osté :
Tant gahaigne par sa biauté.
Mes quant ele est menee au plen,
Dont la voit l'en corre de plen.
Mais la trace en est si soutive
Qui ne la sivroit hons qui vive.
Sanz pié et sanz teste cort et vet (§ 131, p. 90, 21-36).*

Le livre des *Proverbes* évoque aussi un vaisseau à la trace imperceptible et mystérieuse qui pourrait bien être à l'origine de l'énigme de la *nef* :

*Il est trois choses qui me dépassent
et quatre que je ne connais pas :
le chemin de l'aigle dans les cieux,
le chemin du serpent sur le rocher,
le chemin du vaisseau en haute mer,
le chemin de l'homme chez la jeune femme.
Telle est la conduite de la femme adultère :
elle mange, puis s'essuie la bouche en disant :
« Je n'ai rien fait de mal ! » (30, 18-20).*

Loin d'être ignorée du Moyen Âge, cette évocation poétique fit également l'objet de *Joca Monachorum* conservés dans de nombreux manuscrits :

*Dic mihi, quod sunt res quas homo deservire non potest ?
Quator – Que ?*

¹⁹⁴ Ed. Riese, p. 91. « Fille élancée de la splendide forêt j'avance rapidement, / entourée d'une foule innombrable de compagnes. / Je parcours maints chemins et ne laisse aucune trace », trad. E. Wolff, *op. cit.*, p. 81. Ed. Kortekaas : « *Longa feror velox, formosae filia silve, / innumerata [turba] pariter comitum stipata caterva. / Curro vias multas, vestigia nulla relinquo* » (RA, c. 42, 20-22) ; « *Longa feror velox, formose filia silve, / innumeris [turba] pariter comitum stipata catervis. / Curro vias multas, vestigia nulla relinquo* » (RB, c. 42, 11-13).

Viam pueri in adolescencia
viam aquile volantis
viam navis in mari
*iam serpentis per petram*¹⁹⁵.

La réponse d'Apollo au géant se fonde d'ailleurs manifestement sur le proverbe de la Bible :

Mes la trace qu'ele fait en son aler est tele com tu meïsmes sez, car par trace ne puet estre sive de gaires loig. Car quatre choses sont ou monde, pierre, oisel volant par l'er, nef corant par mer a force de vent, feme de mal enging, surprise quant ele vet en son fol deduit, et ele se gaité. De ces quatre choses ne puet l'en sivre la trace (§ 132, p. 91,10-16).

Loin d'être une invention de l'auteur, la *devinaille* du *Tristan* n'est qu'une version d'une énigme ancienne dont l'origine se perd au fil des réécritures dans de multiples contextes. Preuve est donc faite de la proximité des œuvres et du caractère itinérant de la *devinaille* qui, transformée ou amplifiée, reste reconnaissable malgré le cadre romanesque, et s'apparente dès lors à un motif. Il devient alors possible d'identifier ses caractéristiques, grâce notamment à la comparaison des *devinailles* de Pyn et du géant.

Pour reprendre l'expression de Todorov, la *devinaille* est une définition dialoguée qui présuppose systématiquement une question dont l'énonciateur connaît d'avance la réponse. Les fondements rhétoriques de cette définition reposent sur les figures de la métaphore et/ou du paradoxe qui empêchent la compréhension immédiate et déclenchent la décision d'interpréter¹⁹⁶. Surtout, la *devinaille* est annoncée et revendiquée comme telle dans le récit, et obéit à un code, une démarche et une progression précis et immuables. Elle est isolée du reste du discours romanesque dont elle constitue un niveau second, relayé par une voix narratrice extradiégétique qui se démarque de la voix narratrice première et de celle des personnages. Elle se rapproche d'un genre à part entière qui, à la différence de l'*aenigma*, ne peut se fondre intégralement dans le récit et répond à un mode de discours préétabli qui s'impose à son

¹⁹⁵ Cité dans *Le Moyen Âge et la Bible*, op. cit., p. 270. Les textes des *Joca Monachorum* ont été reproduits par A. Hamman, *P. L. Supplementum*, IV, 1967, p. 917-941 (note 7, p. 264).

¹⁹⁶ Selon T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, la décision d'interpréter se fonde sur des indices syntagmatiques qui suscitent la contradiction, la discontinuité ou la tautologie, ou paradigmatiques qui heurtent l'intelligible, le vraisemblable, les normes et valeurs d'une société ou ses connaissances communes (p. 29).

énonciateur. Bien plus, les *devinailles* peuvent se définir ici comme de véritables motifs, composés de figures invariantes structurées et de thèmes stables et récurrents.

2. Vers une définition de la *devinaille* : du genre au motif

a) *Devinaille et devinette : un genre à part entière ?*

L'énigme en tant que trope ne se revendique pas comme telle ; elle participe de la rhétorique du discours romanesque sans modifier le mode énonciatif dans lequel elle s'insère. La devinette au contraire possède un autre statut et constitue pour les folkloristes un genre qu'ils s'efforcent de définir¹⁹⁷. La démarche structuraliste de T. Todorov ou de E. Köngas Miranda, qui cherchent à décrire le fonctionnement de la devinette, repose aussi sur l'idée d'un genre identifiable répondant à des critères précis. Or dans nos textes de référence, la *devinaille* se présente comme un mode de discours à distinguer du roman dans lequel elle s'insère. Le narrateur du *Roman de Thèbes* prend soin de définir au préalable le *devinail* et ses enjeux :

*unne question leur disoit
que nus deviner ne pooit,
et nepourquant bien otreoit
que se nus hom la devinnoit,
que de lui preïst la vengeance,
le chief perdist sanz demorance ;
et qui deviner nel porroit,
certains fust que le chief perdrait (v. 273-280).*

Certes le passage a une fonction dramatique dans le récit, mais il n'en livre pas moins une définition où nous retrouvons l'idée de question, syntaxique ou non, qu'E. Köngas Maranda juge inhérente à ce type d'énigme, et celle du piège qui fait de la question un combat inégal entre les interlocuteurs¹⁹⁸. Le narrateur du *Tristan en prose* introduit

¹⁹⁷ « Les folkloristes s'efforcent depuis longtemps de clarifier la structure de la devinette comme genre », *Devinettes françaises du Moyen Âge, op. cit.*, p. 13. L'auteur renvoie aux travaux de A. Taylor, *A Bibliography of riddles* (Folk. Fellows Comm., 126), Helsinki, 1939, A. Santi, *Bibliografia della Enigmistica*, Florence 1952, M. Hain, *Rätsel*, Stuttgart, 1966. L'une des études de référence sur la devinette reste le chapitre qu'y consacre André Jolles dans *Formes simples, op. cit.*, p. 103-119.

¹⁹⁸ B. Roy analyse ainsi l'échange : « En somme dans ce combat inégal, le locuteur seul s'approprie l'arme de la parole, et il gagne ; l'interlocuteur n'a pour lui que le silence contraint ou, simples

également les *devinailles* du géant, liées au lexique de la résolution, de l'interprétation et de l'obscurité qui présuppose également une question piégée ou insoluble :

Se cil la pooit sodre, il s'en aloit quites, et s'il failloit au deviser la drote senefiance de la devinaille, li jaianz li copoit le chief. Et par ceste chose avoit il mout ocis, et fait mourir a duel et a honte, car totes les devinailles estoient si obscures qu'a poines pooient eles estre seües (§ 97, p. 76, 9-12).

Les six *devinailles* du *Tristan en prose* sont par ailleurs, comme dans *l'Historia Apollonii*, des pièces versifiées qui isolent le discours de la *devinaille* du reste du roman : en dehors d'elles, les poseurs d'énigmes, le géant, Pélias et Apollo, s'expriment en prose. La *devinaille* devient alors le signe d'une parole autre qui se démarque nécessairement de la langue « ordinaire » du récit, comme si elle ne pouvait être formulée autrement. Bien étrange, en effet, ce géant, monstre cannibale de la forêt, en marge totale de la civilisation, qui aurait de lui-même recours à la poésie pour s'exprimer ! Certes le *Tristan en prose* abonde en passages versifiés, mais c'est Tristan le chevalier courtois qui compose et chante le plus souvent des lais où s'expriment ses émotions et son amour pour Yseut. Si, comme le constate Emmanuèle Baumgartner, « il n'y a pas de différence de forme entre les genres représentés, lettre, *devinaille* ou lai¹⁹⁹ », les *devinailles* ne peuvent comme les autres pièces lyriques du roman dénoter « le moment où l'émotion [...] est si intense qu'elle nécessite un temps d'arrêt et de réflexion, le moment où elle ne peut se contenter plus longtemps du langage ordinaire et des *mots de la tribu*²⁰⁰ ». Le langage poétique est davantage l'indice d'une forme figée et archaïque, héritée d'une tradition lointaine qui remonte sans doute au-delà de Symphosius, et qui préexiste à toute *devinaille* : l'énonciateur n'est pas le maître d'un discours qu'il semble réciter plus qu'il ne le crée. E. Köngäs Maranda observe d'ailleurs que dans la culture finnoise, les énigmes sont une des formes poétiques les plus régulières, très proches des proverbes, « deux genres [...] courts et ramassés [qui]

modulations du silence, les essais ratés de solution. Parole contre silence : tel est l'enjeu de la devinette. Si la première est sécurité, contrôle, domination, le second est malaise, inconnu, danger. Les deux temps parlés de la devinette, demande et réponse, sont les mâchoires d'un piège, celui du silence », *Devinettes françaises du Moyen Âge, op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁹ Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en prose ». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 300.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 325-326.

utilisent des structures archaïques de phrase²⁰¹ ». Les *devinailles* du géant s'apparentent aux poèmes énigmatiques dont les auteurs cherchent à faire deviner l'objet ou la personne évoqués. Les *Aenigmata* de Symphosius répondaient bien déjà à ce genre poétique et étaient composées de trois hexamètres dactyliques, tandis que le Père Ménéstrier au XVII^e siècle considère encore que « les énigmes en vers [...] sont les vraies énigmes de paroles²⁰² ».

Dans le cas du *Tristan*²⁰³, les poseurs d'énigme sont davantage soumis à une tradition littéraire qui leur est extérieure, dont l'auteur ne peut – ou ne veut ? – se détacher, et qui répond à des normes poétiques étrangères au langage romanesque dont il est, au contraire, le créateur. L'examen manuscrit de l'intégration et de la disposition des *devinailles* dans le corps de la prose révèle des différences de traitement, mais témoigne aussi souvent de la volonté du copiste de distinguer la forme versifiée des *devinailles* du reste du texte²⁰⁴.

Dans le manuscrit B.N. fr. 756 (XIV^e s.), les *devinailles* se démarquent très nettement du récit en prose : la forme versifiée est respectée, chaque vers commençant par une initiale. Les *devinailles* sont ainsi parfaitement isolées du reste du discours narratif ; une nouvelle initiale indiquant le retour à la prose. Dans les manuscrits de la famille *b*, B.N. fr. 97 (XV^e s.), 100 (XIV^e s.) et 102 (XV^e s.), les passages versifiés se distinguent aussi plus ou moins nettement de la prose. En général, une initiale marque le début de la *devinaille* et, dans les manuscrits B.N. fr. 100 et 102, le récit est également réintroduit par une nouvelle initiale. Le B.N. fr. 102 présente de plus à la fin de chaque vers un point, lequel souligne moins une pause syntaxique – qui serait alors, la plupart

²⁰¹ « Structure des énigmes », *art. cit.*, p. 37. Ses références sont issues de ce domaine, mais ses analyses restent applicables à d'autres cultures.

²⁰² *La philosophie des images énigmatiques*, cit. Michel Charles : « Claude-François Ménéstrier, Poétique de l'énigme », *art. cit.*, p. 32.

²⁰³ Proposer une telle analyse pour le *Roman de Thèbes* serait bien plus hasardeux, dans la mesure où il est intégralement versifié comme les autres romans de son époque.

²⁰⁴ Notre étude se fonde ici essentiellement sur les manuscrits de Paris, Bibliothèque Nationale, qui contiennent la première partie du *Tristan en prose* (d'après la tradition manuscrite établie par R. L. Curtis, *Le Roman de Tristan en prose*, t. I, *op. cit.*, p. 12-16) : B.N. fr. 94, 97, 99, 100, 102, 103, 756 et nouv. acqu. 6579 (N). Leur nombre et leur appartenance à diverses familles de manuscrits (famille *a* : 756 ; famille *b* : 97, 100, 102 ; famille *c* : N, 94, 99, cf. Curtis, p. 19) permettent d'opérer plusieurs comparaisons et d'établir les premières données. Il faudrait sans doute, dans une étude ultérieure, étendre le travail à l'ensemble des manuscrits.

du temps, illogique – que la forme versifiée en elle-même. Le manuscrit B.N. fr. 94 (XIV^e s.) ne présente pas de lettrine, toutefois on distingue les espaces blancs laissés par le copiste à cet effet au début et à la fin de chaque *devinaille*. Les deux autres témoins de la famille *c*, B.N. fr. 99 (XV^e s.) et *N* (XIII^e s.) intègrent en revanche les passages versifiés à la prose, si bien que toutes les *devinailles* ne se démarquent plus visuellement du reste du texte. Dans B.N. fr. 99, une lettrine en indique toujours le début, mais les énigmes de l'arbre, des deux vaisseaux et du léopard sont immédiatement suivies du retour à la prose. Le manuscrit le plus ancien, *N*, fait l'objet d'un traitement des plus disparates, témoignant peut-être des hésitations du copiste quant au statut générique des *devinailles*. La présence des lettrines, en début et fin de discours, est variable, tandis que la forme versifiée disparaît visuellement au profit d'une disposition en prose. Des doubles points ou des points signalent toutefois le passage d'un vers à un autre sur une même ligne. Cependant, si la présence des doubles points fonctionne bien pour la première *devinaille* comme un indice de versification, dès la quatrième énigme – celle du léopard –, la ponctuation est des plus anarchiques et la disposition des points ne correspond plus à celle des vers.

Malgré ces disparités, aucun manuscrit ne fond véritablement les *devinailles* dans l'espace textuel du récit en prose et chacun à sa manière, de façon plus ou moins appuyée, s'efforce de distinguer les deux niveaux de discours. L'insertion poétique des *devinailles* pose aux copistes à tout le moins problème, en raison de la différence générique et discursive qui se manifeste entre elles et le reste du texte. Une conception et une forme particulières de la *devinaille* apparaissent ainsi, qui en font un motif, c'est-à-dire un noyau isolé du reste du texte. La *devinaille* relève dès lors de l'archaïsme, archaïsme qui en fige la forme, dans le cadre d'un roman en prose pourtant affranchi du vers.

b) Le dialogue et le contrat

La *devinaille* obéit dans les romans de *Thèbes* et de *Tristan* à un véritable rituel dont les différentes phases constituent autant d'étapes obligatoires communes aux diverses occurrences. Pyn et le géant guettent leurs victimes du haut d'un promontoire en marge du monde civilisé et le chemin sur lequel celles-ci passent devient le piège à

éviter²⁰⁵. En position dominante, ils initient le dialogue en interpellant la victime et en lui imposant les règles du jeu. Pyn s'adresse ainsi à Edyppus :

*« Vassal, fet il, cist mien chemins
a tel loy com ge te dirai.
Se tu nel sez, jel t'aprendrai.
tuit cil qui viennent et qui vont
par cest chemin, joustes cest mont,
un devinaill oient de moi,
si veull que saches par quel loi :
cil qui deviner ne le puet,
sanz rançon morir l'estuet ;
et se nus a tant de voidie
que la question bien me die,
tout ensemment face de moi,
le chief me toille, bien l'otroi. »* (v. 296-308).

La vieille qui réitère l'énigme ne laisse pas non plus le choix à Thideüs et ses compagnons :

*« Qui par ici voudra passer
morir l'estuet ou deviner »* (v. 2809-2810).

Les premiers mots du géant introduits par un « *vassal !* » immuable ressemblent à une formule rituelle qu'il ne peut que répéter et établissent une situation identique : « *faites ce que je vos dirai, et li autre font qui par ci passent. Se faire le savez, je avrai de vos bone merci ; se non, a morir vos estoit sanz doute* » (§98, 14-16), déclare-t-il à Sador. Le rire du géant face à Sador qui dégaine inutilement son épée devient, comme le rire de Merlin, le signe d'une supériorité affirmée, d'une connaissance de ce que les autres, dépendants de sa volonté, ignorent. Le *Tristan* met de plus en scène deux échanges d'énigmes, entre Pélias et le géant, puis entre ce dernier et Apollo ; les chevaliers s'approprient alors le discours de leur adversaire, comme si la *devinaille* pour exister et

²⁰⁵ « *Jouste le mont ert li chemins / la ou estoit herbergiez Pyns ; / cil du país tant le doutoient / que par iluec passer n'osoient* » (*Thèbes*, v. 283-286). La situation de Pélias dans le *Tristan en prose* est assez proche : « *Ensi com il chevauchoit a tel paor et a tel doute qu'il ne savoit quel part torner por eschiver la meson dou jaiant, ne il n'avoit compaignie avec li, illi avint que aventure l'aporta tres devant le perron ou li jaianz se seoit, qui atendoit que aucuns venist* » (§ 105, p. 78, 1-4).

être reconnue comme telle devait nécessairement être introduite sur le mode de l'injonction et de l'obligation. Apollo défie ainsi le géant :

Tu me diras une de tes devinailles, et je t'en dirai une autre. Se je de la toue di la verité, j'en doi estre quites par tant. Et se tu de la devinaille que je te dira ne me sez dire la verité, li jugemenz en est toz faiz que je te coperai le chief de t'espee meïsmes » (§ 131, p. 90, 12-15).

Malgré de graves enjeux, le contrat imposé par le poseur d'énigme ne peut être remis en cause : l'interrogé ne peut qu'accepter de risquer sa vie. D'ailleurs le géant ne profite pas de sa position dominante pour échapper aux énigmes de Pélias et Apollo, alors que tout dépend pourtant de son bon vouloir comme le lui rappelle Apollo, au moment où le géant vient d'accepter sa proposition : « *se je bien vouloie qu'il fust autrement, si ne seroie il mie, car la force en est toute toe* » (§ 131, p. 90, 17-19). Ainsi on ne pose pas tant une *devinaille* parce que l'on a le pouvoir, que l'on a du pouvoir parce que l'on pose cette *devinaille* : comment expliquer autrement que le géant accepte si facilement ce qu'il nomme lui-même une coutume à laquelle il ne saurait déroger ? « *Ja endroit moi ne faudra ceste costume* » (§ 131, p. 90, 16-17), répond-il en effet à Apollo. La *devinaille* devient un rituel dont chacun connaît et accepte les règles énoncées au début du dialogue, et si la victime ne peut y échapper, l'autre non plus car le jeu peut se retourner contre lui sans qu'il puisse y objecter²⁰⁶. Tout comme la forme de la *devinaille* semble figée quel que soit le discours qui la reçoit, ses règles et enjeux le sont aussi. Tricher n'est pas jouer et quand le géant s'y essaie pour répondre à la devinette de Pélias, il est aussitôt démasqué : Pélias comprend d'emblée que Sador, prisonnier du géant, lui a révélé la solution en échange de sa liberté. Enfin l'issue de la *devinaille* n'est pas déceptive : comme le Sphinx, Pyn, la vieille et le géant en suivent les règles jusqu'à la fin et le géant, loin de se révolter contre Apollo reconnaît qu'il ne peut échapper à la mort et lui remet son épée. Tandis que dans le discours voilé de l'*aenigma* la question demeure implicite, générée seulement dans un second temps après un constat d'incompréhension dont elle découle, elle est ici inhérente au processus énigmatique.

²⁰⁶ André Jolles précise que les devinettes dont la solution est une question de vie ou de mort sont appelées « *devinettes cruciales* », en raison de leur enjeu. En effet, explique-t-il, « ne pas pouvoir résoudre une devinette, c'est périr ; poser une devinette que personne ne devine, c'est vivre », *Formes simples, op. cit.*, p. 108.

c) *Structure de la devinaille*

Une double formule joue le rôle d'embrayeur de la *devinaille* et annonce un décrochage du discours initial qui cède maintenant la place à l'énigme en vers. Le locuteur ne la pose pas de but en blanc ; elle est précédée d'une demande de l'interlocuteur qui témoigne de sa disponibilité et de sa totale acceptation du jeu, et d'une sorte de *captatio* du locuteur qui en appelle systématiquement à la concentration et à la mémoire de l'autre. La *devinaille* du Sphinx est ainsi précédée de cet ultime échange entre Edyppus et Pyn où tout est affaire d'*ouïr* et d'*entendre* :

« *Amis, fet il, quant vos a touz*

de devinaill fetes tel loi,

ne veull que ja trespast a moi ;

mes dites tost et je l'orraï,

et puis après devinerai. »

Ce li dist Pins : « Or entent bien ;

Dirai le dont, si la retien (v. 310-316).

Les six *devinailles* du *Tristan* sont de même systématiquement introduites par la formule « *or me di* »²⁰⁷ de l'interrogé sans laquelle le poseur d'énigme ne semble pas autorisé à parler. Lors de l'échange d'énigmes entre Pélias et le géant, ce dernier calque d'ailleurs totalement son discours sur celui de Pélias, comme si, une nouvelle fois, il récitait automatiquement des paroles préétablies qui, seules, conviennent à la situation et ne sauraient être supprimées ou transformées. A ce « *or me di* » introducteur répond ensuite inmanquablement un « *or devine* »²⁰⁸ qui boucle la *devinaille* et, après le rappel

²⁰⁷ Malgré quelques variantes syntaxiques, l'expression est récurrente : « *or me dites donc la devinaille* » (Sador, § 99, p. 76, 5-6) ; « *or me di tes deus devinailles* » (Pélias, § 107, p. 79, 1) ; « *or la me di* » (Pélias, § 108, p. 80, 30) ; « *or la me di* » (le géant, § 111, p. 81, 5) ; « *or me di ta devinaille* » (Apollo, § 131, p. 90, 19) ; « *di donc* » (le géant, § 132, p. 91, 21).

²⁰⁸ « *Amis, di moi / se tu onques veïs tel beste. / Se tu nel sez, perdras la teste* » (*Thèbes*, v. 328-330). Les formules conclusives du *Tristan* sont similaires : « *Vassal, devine que ce fu ! / Sel devine, tu iés gariz ; / Se non, saiches tu iés pérís* » (le géant à Sador, § 99, p. 76, 16-18). « *Ce est ma devinaille. / Gardes que voir dies sanz faille, / Car se de voir dire faiz faute, / T'arme sera mise en defaute* » (le géant à Pélias, § 107, p. 79, 12-15). « *C'est ma devinaille seconde. / Se la devines, bien t'abonde. / Se tu i fauz, ta morz aproche ; / Ta delivrance est en ta bouche* » (le géant à Pélias, § 109, p. 80, 14-17). « *Or me di de ton avis. / Se ne m'en diz la verité, / Ja par moi ne seras quité, / Que / tu n'i muires maintenant, / Car tel est nostre covenant* » (Pélias au géant, § 111, p. 82, 19-24). « *Or le devise, s'il te plest. / Se fauz a ceste*

des règles, rend la parole à l'autre. Lors de ces phases conclusives, les locuteurs revendiquent le statut de *devinaille* de leurs paroles, légitimant ainsi la forme versifiée, le contenu et l'enjeu du dialogue. Au rituel de la question correspond ensuite un rituel parallèle de la réponse où l'injonction de deviner fait place à l'affirmation du savoir et de la parole. La réponse se développe entre un embrayeur « *or te dirai* » et une formule conclusive « *or t'ai devisé* »²⁰⁹ qui reprennent à la lettre le schéma de la question. L'ensemble forme une véritable « définition dialoguée » prisonnière de codes et de formules figés qui l'empêchent de se fondre sans trace dans le discours romanesque initial. Saturée de marques qui l'isolent et la définissent en même temps, la *devinaille* transforme le texte en un tissu d'Arlequin dont les coutures sont visiblement faites à l'endroit.

d) *Contenu et sens de la devinaille*

Si, par la forme, les *devinailles* forment un ensemble homogène, du point de vue du contenu, elles appartiennent à des catégories différentes. Selon la classification d'E. Köngäs Maranda, l'énigme de Pyn et celle que résout Apollo sont des énigmes intellectuelles, tandis que les autres *devinailles* du *Tristan* sont des énigmes d'information que Todorov élimine de la catégorie des devinettes. Il y aurait ainsi de vraies et de fausses énigmes, selon le mode de résolution qu'elles imposent. Le savoir est la marque des héros, et seuls Edyppus et son avatar médiéval Apollo font réellement la preuve de cette élection. Les énigmes qu'ils résolvent ne sont fondées ni sur des questions de dogme ou des leçons, ni sur un savoir individuel propre au locuteur et qui, sauf ruse ou connaissance préalable, ne peut être trouvé. Inspiration mystérieuse ou

devinaille, / A morir te covient sanz faille » (le géant à Apollo, § 131, p. 90, 34-36). « *Di vassal, se Diex te sequeure, / Le voir de ceste devinaille. / Se tu i fauz, saiches sanz faille / Que tu iés a ta mort venuz, / Ja autres plez n'en ert tenuz* » (Apollo au géant, § 133, p. 91, 13-17).

²⁰⁹ « *Or si me les parler a toi / ceste question est por moi : [...]. / Or as la question oïe, / Droiz est que tu perdes la vie* » (*Thèbes*, v. 335-360). « *Or la te dirai ge donc [...]. c'est la drote senefiance de la devinaille* » (Sador, § 100-101) ; « *Et je te la dirai [...]. je t'en ai devisié tote la verité* » (Pélias, § 107-108) ; « *Et je la te dirai [...]. Or t'ai-je devisié la verité de ces deux devinailles* » (Pélias, § 110-111) ; « *Or te dirai je la verité de ceste devinaille* » (le géant, § 117, p. 84, 1-2) ; « *je te dirai que ce est [...]. Or t'ai dit la verité de ta devinaille* » (Apollo, § 132). L'exception est l'aveu d'ignorance du géant face à l'énigme d' Apollo qui clôt ainsi la série : « *Je ne sai que je t'en die, car je ne puis apercevoir que ce puet estre* » (§ 136, p. 92, 4-5).

capacité intellectuelle hors norme, c'est en eux que se trouve la réponse : Edyppus est destiné à savoir que la bête à deux, trois et quatre pieds est l'homme, tandis que Thideüs n'a finalement guère de mérite à répondre à la question de la vieille car la solution est depuis longtemps connue de tous. Le héros ou l' élu possède un don qui « a le caractère d'une réponse qu'[il] possède déjà, alors que la question ne lui a pas encore été posée²¹⁰ ».

Les *devinailles* du géant varient selon ses interlocuteurs, mais Apollo est le seul à devoir affronter une énigme intellectuelle, celle de la *nef*²¹¹. Seule sa perspicacité, comparable à celle d'Apollonius, lui permet de la deviner sous la série des métaphores trompeuses. Appartenant toutefois à une longue tradition orale et littéraire, le mot de l'énigme n'est plus un mystère pour le lecteur. Apollo et Apollonius démontrent leur *clergie* et entretiennent le plaisir du lecteur en résolvant des problèmes justement célèbres pour leur complexité. Le géant interroge en revanche Sador et Pélias sur son passé personnel et leur pose des énigmes à la manière de Salomon, lesquelles relèvent toutefois aussi d'une tradition universelle et œdipienne. Sous l'énigme métaphorique de l'arbre et du fruit, Sador devine l'inceste du géant avec sa fille et la mort de celle-ci, dévorée par son père ; Pélias, sous l'image d'Abel et Caïn et la métaphore paradoxale de la clôture, découvre le meurtre de la mère du géant, également mangée par son fils²¹² ; enfin, grâce aux métaphores de la bête et de ses deux faons²¹³, il révèle comment

²¹⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p. 48. Ce type d'énigme appartient pour Jauss à la catégorie des « énigmes littéraires », par opposition aux « énigmes de la vie » ou aux « énigmes de la science [qui] laissent apparaître derrière chaque réponse une autre question sans réponse ». Celles-là « donnent l'unique vraie réponse qui élimine toute nouvelle possibilité de questionnement ; le meilleur exemple en est le sphinx qui se précipite dans l'abîme dès que l'énigme a été résolue. Œdipe est, à ce point de son histoire, comparable à l'Elu du conte capable de répondre, avec la sûreté d'un somnambule, à une ou même trois questions, alors que tous ses prédécesseurs avaient échoué », p. 72.

²¹¹ La chose sans péché, « *ce sont li arbre d'où les nés sont faites. Li arbre sont a leur commencement si petit et si po vaillent com tu meïsmes sez, et puis montent a si grant chose com nos veom. Et de tant com il plus bel sont et plus grant, de tant lor cope l'en plus tost les piez, et les abat l'en. Et quant la nef en est puis faite et mise en la mer, que nos Devon bien apeler plen por ce que nos n'i veom ne montaigne ne valee, se tornent ou mal tens ne le fait, en ce plain que je di, cort la nef de plain quant ele i est mise. Mes la trace qu'ele fait en son aller est tele com tu meïsmes sez, car par trace ne puet estre sivié de gaires loig* » (§ 132, p. 91, 4-12).

²¹² Ph. Ménard note toutefois que « bien avant le *Tristan en prose* le personnage de Caïn faisait partie du fonds commun de la littérature énigmatique », *Le rire et le sourire*, op. cit., p. 512.

il trahit et tua aussi son frère. Sador et Pélidas semblent en fait avoir connaissance au préalable des crimes du géant, dont la rumeur a pu se répandre auprès des habitants des régions avoisinantes, et témoignent en même temps d'une forme de sagesse puisée dans la littérature énigmatique. Contrairement à Œdipe, Pélidas connaît le géant de réputation, et craint d'ailleurs de le rencontrer dans la forêt. Il devine instantanément les énigmes du géant, et s'étonne avant de répondre de ces aveux déguisés : « *Or oi merveilles, dit rois Pelias, com tu ta desonor et ta honte et ta deleauté me racontes* » (§ 107, p. 79, 16-17). « *Je sai bien ta devinaille* » (§ 109, p. 81, 21), ajoute-t-il la seconde fois, comme si elle n'était finalement qu'un secret de polichinelle. Les énigmes du géant ont moins valeur de test héroïque pour ces deux personnages, contrairement à Apollo qui, seul, résoudra à la fois l'énigme et fera aboutir le contrat par la mise à mort du géant. Quant à ce dernier, son attitude face aux devinettes de Pélidas et d' Apollo révèle un anti-héros qui n'est finalement maître d'aucun savoir : ses énigmes – il se les est appropriées mais ne les a pas inventées – sont toutes résolues, mais lui ne peut répondre à aucune. Malgré la nuit de sursis chaque fois accordée, il ne trouve la solution de celle de Pélidas – un autre cas de fausse énigme²¹⁴ – qu'en trichant et s'avoue incapable de *deviner l'aventure de sa mort* (§ 138, p. 93, 4) formulée par Apollo. Cette devinette était pourtant facile, combinant énigme intellectuelle et savoir personnel ; Pélidas avait d'emblée trouvé la solution, mais refusé de la livrer au géant pour regagner enfin sa liberté : « *Tout maintenant la conui ge la devinaille que ge l'oï* » (§ 138, p. 93, 6), affirme-t-il à Apollo. Si le géant connaît la réponse unique et préexistante à chacune de ses *devinailles*, il se montre en revanche incapable de *deviner* une énigme nouvelle qui, contrairement aux autres, n'appartient pas à une tradition connue de tous. L'auteur du *Tristan* « a inventé de toutes pièces, semble-t-il²¹⁵ », cette énigme, conférant à Apollo une réelle supériorité : savant interlocuteur du géant, il résout une énigme des plus obscures, mais est aussi capable d'en créer. Contrairement au géant, il est un véritable sage et non un

²¹³ « *Une beste ot en cest país, / Qui deus faons ot ; de laïs / Les poïst l'en apercevoir. / Li uns vost l'autre decevoir ; Mes cil qui bee a traïson, / Chiet en sa meïsmes prison. / L'autre l'en oste por pitié, / Car del mal ne s'estoit gaitié. / Et quant cil se voit esschapé, / Tant fait que l'autre a atrapé, / Et de sa mere si le charge, / Qu'a mort le met par cele charge* » (§ 109, p. 80, 2-13).

²¹⁴ Pélidas pense piéger le géant en lui posant l'énigme du léopard qui ôte le cœur de l'homme qui l'a recueilli. Le léopard est Sador qui a repris sa femme Chelinde à Pélidas, et qui seul peut évidemment donner la réponse (§ 111, p. 82, 9-24).

²¹⁵ Ph. Ménard, *Le rire et le sourire, op. cit.*, p. 511.

usurpateur de *clergie*. Il est comme Edyppus, Apollonius et dans une certaine mesure Perceval, doté de l'intuition profonde de la solution qui fait d'eux de véritables héros.

Ces distinctions ne mettent néanmoins pas en cause la définition de la *devinaille* comme motif. Les *devinailles* agissent en fait comme des révélateurs ou des miroirs des deux interlocuteurs. Elles dénoncent la monstruosité d'Antiochus, puis du géant, incestueux et assassin, créature de la forêt aux antipodes du monde courtois et civilisé qui naîtra après lui, grâce à Apollo ; elles sont le signe d'un secret tenu caché, comme l'énigme de Péliás, ou reflètent dans le *Tristan en prose* certains enjeux futurs du roman. Jeanina P. Traxler²¹⁶ a établi le lien entre les six *devinailles* et les thèmes de la destruction du lignage et de la trahison à l'œuvre dans le reste du roman : la famille du géant se détruit de l'intérieur comme celle d'Apollo, de Marc ou d'Arthur, également entachée d'un inceste. Le géant trahit son frère, Sador trahit Péliás qui a lui-même trahi Canor, le second mari de Chelinde, tandis qu'Apollo compare la *nef* de la dernière énigme au serpent et à la femme adultère. Liées surtout comme les énigmes de Pyn et d'Apollo aux thèmes de la vie et de la mort, elles dénoncent une destinée inéluctable qui dépasse le simple personnage. Elles suggèrent ainsi une mise en abyme de leur propre jeu de la vie ou de la mort, jeu sérieux et dangereux, auquel nul non plus ne peut échapper. Elles semblent en fait liées à une pensée d'ordre mythique qui confirmerait leur statut de motif en tant que révélatrices de signification profonde²¹⁷. Ainsi, les thèmes de l'inceste, l'infanticide, le fratricide, la trahison, au cœur des *devinailles* du géant, ne sont pas sans évoquer les tabous fondateurs à l'œuvre dans nombre de mythes, à commencer par celui d'Œdipe. Claude Levi-Strauss observe d'ailleurs « chez des

²¹⁶ Jeanina P. Traxler, « Observations on the importance of the prehistory in the *Tristan prose* », *Romania* CVIII, 1987, p. 539-548. Elle conclut en effet: « the riddles occurring in the episode of the cannibalistic giant thus review previously introduced themes, relate them to later events, and highlight important aspects of Marc's and Tristan's characters », p. 546.

²¹⁷ Jean-Jacques Vincensini définit ainsi ce processus de « signification profonde » à l'œuvre dans les motifs narratifs : « Grâce à leurs figures et à leur thème, certaines « parties cristallines » stéréotypées mettent en récit des significations d'importance vitale pour la société où ils s'énoncent (on dit également des « contenus bio-anthropologiques »). Ils concernent la vie et la mort, la régulation des biens, les tabous fondateurs, l'organisation sociale et la sexualité, les règles culturelles, etc. Cette affirmation revient à dire que nombre de stéréotypes du récit médiéval s'inscrivent dans l'effort général accompli par l'homme pour penser (sans concepts philosophiques) l'état de culture en rapport avec ses origines biologiques, substance de l'état de nature. La persistance inaltérable du sens des narrations stéréotypées procéderait de cet effort », *Motifs et thèmes du récit médiéval*, op. cit., p. 125-126.

peuples que séparent l'histoire, la géographie, la langue et la culture, la même corrélation entre l'énigme et l'inceste²¹⁸ », et poursuit son analyse en ces termes : « comme l'énigme résolue, l'inceste rapproche des termes voués à demeurer séparés : le fils s'unit à la mère, le frère à la sœur, *ainsi que fait la réponse en réussissant, contre toute attente, à rejoindre sa question*. Dans la légende d'Œdipe, le mariage avec Jocaste ne suit donc pas arbitrairement la victoire sur le Sphinx. Outre que les mythes de type œdipien [...] assimilent toujours la découverte de l'inceste à la solution d'une énigme vivante personnifiée par le héros, sur des plans et dans des langages différents, leurs divers épisodes se répètent²¹⁹ ». Si un tel récit fondateur naît de cette double corrélation – comme d'ailleurs le *Roman d'Apollonius* – l'ouverture du *Tristan* peut se comprendre comme une résurgence archaïque isolée dans le corpus arthurien. La multiplication des énigmes et le double inceste du géant avec sa fille, puis d'Apollo et Chélinde, lui confèrent de manière insistante une coloration archaïque, voire mythique.

Le géant du *Tristan* reste toutefois un hapax dans la littérature arthurienne, un avatar du roman antique de *Thèbes* dont Merlin conserve peut-être quelques lointains attributs. Dans le roman de Robert de Boron, ses *devinailles* s'apparentent souvent à un jeu morbide où le rire de Merlin signale une mort annoncée – tel est le cas du *vilain* de la forêt –, ou révèlent, dans la mort, les secrets des vivants, lors par exemple des funérailles de l'enfant. Cependant Merlin n'est pas un Sphinx, et il *devine* plus souvent qu'il ne fait *deviner*, ne posant guère de devinettes aux autres personnages. Pourquoi alors ce géant aux *devinailles* inconnu du roman arthurien au seuil du cycle tardif du *Tristan* ? Commencer une histoire par une énigme, c'est sans doute se rappeler aux origines du roman français par la réécriture du début du *Roman de Thèbes*, voire aux origines de la littérature romanesque à travers *l'Historia Apollonii* et son adaptation française²²⁰. Le prologue du *Tristan* consacré à la préhistoire des ancêtres du héros

²¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, « Pocket », 1978, p. 33.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²²⁰ Michel Delbouille conclut ainsi l'article consacré à « *Apollonius de Tyr* et les débuts du roman français » : « On se gardera certes de vouloir tout expliquer, dans la genèse du roman français, par l'exemple de *l'Historia Apollonii*, puis de son adaptation en octosyllabes. Tout le roman courtois n'est pas là, tant s'en faut. Il serait injuste, en revanche, de ne pas faire à ce vieux récit – qui avait ému tant de lecteurs au long de tant de siècles, qui devait en émouvoir tant encore après sa première traduction française et dont certains épisodes servaient de modèles pour d'autres récits – la place qui lui revient légitimement dans la naissance par ailleurs tellement discutée du plus illustre des genres littéraires modernes », *art. cit.*, p. 1204.

prend alors une coloration antiquisante qui répond au projet de l'auteur de remonter le plus loin possible dans l'histoire du personnage. La figure du géant et la réécriture d'énigmes très anciennes renvoient donc à la préhistoire du récit et à la préhistoire du genre romanesque, confirmant ainsi le caractère archaïque de la *devinaille* que son aspect figé laissait déjà supposer.

« Matériel roulant²²¹ » des œuvres que nous venons d'étudier, identifiable grâce à une structure et des thèmes récurrents, la *devinaille* peut se définir comme un motif à l'œuvre dans les textes romanesques. Mais autant l'*aenigma*, en tant que figure de rhétorique et mode de discours, traverse les âges et s'intègre parfaitement aux cycles et romans arthuriens, autant la *devinaille* est exclue de cet univers : aux énigmes-devinettes dépendantes d'une structure inaliénable, annoncées et revendiquées comme telles dans le discours, à la réponse une et unique conçue préalablement à la question, les œuvres du corpus semblent préférer les échanges différés et problématiques.

III. L'échange problématique ou la démarche herméneutique

Ce dernier type d'énigme représente de loin la situation la plus courante et sans doute la plus riche du corpus : c'est le cas de l'échange différé entre une question portant sur un élément dont la *senefiance* est inconnue et une réponse problématique. A l'inverse de la *devinaille*, celui qui pose la question ignore la réponse ; il n'interroge pas dans le but de piéger un interlocuteur – dont la présence n'est pas nécessaire ni toujours attestée – mais pour combler un manque d'information. La motivation de l'échange est donc radicalement autre car la question naît d'une angoisse, d'une inquiétude face à l'inconnu ou de la curiosité, manifestation d'une *libido sciendi*. Elle devient l'expression d'une *cura*, souci, inquiétude, ou d'une *curiositas* qui poursuit un questionnement débarrassé de l'angoisse et mû par le désir²²². Dans les deux cas, la

²²¹ Formule de Gaston Paris pour définir la notion de motif, « Romans en vers de la Table Ronde », *Histoire littéraire de la France*, Paris, 1888, t. XXX, p. 48.

²²² H. R. Jauss établit cette distinction entre *cura* et *curiositas* à partir d'une réflexion sur la fonction étiologique du mythe qui correspond également au modèle de la question / réponse. Une réponse concluante élimine selon lui les questions angoissantes, l'inquiétude inhérente au questionnement, d'un point de vue anthropologique. La réponse est alors faite de telle façon que la question disparaît, sans laisser place à aucune autre possible. Poursuivre le questionnement, c'est alors passer de la *cura* à la

question signifie un besoin d'information ou de vérité généré par un constat d'ignorance ou d'incompréhension chez un sujet incapable de trouver seul et dans l'immédiat la solution du problème. La question, au sens moderne d'interrogation en vue d'un éclaircissement, génère alors une *queste*. Etymologiquement, les deux mots, dérivés de « *quarere* », « chercher », sont synonymes. La réponse ne se donne généralement pas d'emblée ; elle se mérite au terme d'une quête souvent semée d'obstacles et d'aventures qui, pour le personnage, métaphorise une démarche herméneutique.

La *curiositas* entraîne, selon Michèle Gally, une « plongée dans la multiplicité du monde extérieur²²³ », elle intègre un mouvement vers l'Autre dont la rencontre produit « une émotion qui déclenche une réaction physique ou intellectuelle ». Or « la curiosité se donne [...] comme un deuxième temps du choc émotionnel »²²⁴. Cette démarche de connaissance va donc de pair avec l'étonnement, ce mouvement de sortie de soi, et met ainsi en œuvre une sensibilité, voire une subjectivité totalement absentes du discours figé de la *devinaille* qui est parlé davantage qu'il ne parle. Ici c'est un « je » qui ressent le choc de l'inconnu ou de l'incompréhensible, s'émeut, parle et pose une question, et non un discours archaïque et codifié importé de la tradition. Dans *Perlesvaus*, au *Chastel del Enqueste* où Gauvain doit trouver la *senefiance* de tout ce qu'il demande, le personnage réitère ses interrogations nées au gré de ses aventures et dont, jusqu'ici, il ignorait les réponses. Et c'est bien un choc émotionnel qui heurte son intériorité et qui justifie la demande d'information : « *je sui molt esbahiz de iii damoiseles qui furent a la cort le roi Artu* » (p. 109, 2160-2161) déclare-t-il à l'ermite à propos de la demoiselle du char et de ses compagnes, avant d'ajouter, plus loin : « *granz merci [...] de ce que vos me fetes connoistre ce dont je estoie esbahiz* » (p. 110, 2204-2205). Le lexique de l'étonnement se retrouve tout au long de l'enquête : « *je me merveil du Chastel du Noir Hermite* » (p. 109, 2173-74) ; « *je me merveil molt de la*

curiositas, transgression de l'autorité mythique qu'il serait à l'origine interdit d'interroger. *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p. 40-43.

²²³ Michèle Gally, « Curiosité et fictions médiévales », *Curiosité et Libido Sciendi de la Renaissance aux Lumières*, textes réunis par N. Jacques-Chaquin et S. Houdard, Centre de Recherche LI DI SA, ENS Editions Fontenay-Saint Cloud, 1998, 2 vol., t. I, p. 261-282. Cette définition de la *curiositas* repose sur celle de saint Bernard pour qui, « à la connaissance du soi intime – *notitia sui* – s'oppose la *curiositas*, la plongée dans la multiplicité du monde extérieur », p. 262.

²²⁴ *Ibid.*, p. 262.

damoisele qui tote estoit chauve » (p. 110, 2186-87) ; « *je me merveil [...] molt durement d'un enfant qui chevauchoit un lion en un hermitage* » (p. 111, 2225-26), poursuit ainsi Gauvain. L'énigme se lie alors au merveilleux qui, selon Christine Ferlampin-Acher, « implique dans son sens premier, une perception visuelle, suivie d'une réaction d'étonnement qui susciterait une interrogation maintenue en suspens²²⁵ ». Le merveilleux suppose en effet une forme d'attrance « qui n'est rien d'autre qu'une forme de curiosité²²⁶ ». Contrairement aux *devinailles* du *Tristan* qui forment un discours hors du temps et donc hors de soi, l'étonnement interrogatif garantit l'expression d'une subjectivité désormais à l'œuvre dans le roman. C. Ferlampin-Acher analyse d'ailleurs le merveilleux comme l'expression de la subjectivité du narrateur ou du personnage²²⁷ et définit le roman « par une lecture où l'on est invité à participer à une quête du sens ouverte, à explorer de multiples possibilités et à éprouver des hésitations²²⁸ ». L'ultime énigme du *Perlesvaus* œuvre d'ailleurs en ce sens tout en confirmant cette relation particulière de l'émotion à la question. Arrivé sur l'île des quatre Cors, le regard du héros est attiré vers une fontaine où se trouve le chevalier dans le tonneau de verre qui, malgré les interpellations de Perlesvaus, ne lui répond pas :

Perlesvaus l'esgarda a mervelles. Il revient arrieres au prodome et demande qui cist chevaliers est, et il li dit qu'il ne le puet ore mie savoir (p. 388, 9574-76).

Malgré son insistance, la réponse à sa question reste différée et le personnage devra attendre de revenir sur l'île pour combler sa curiosité :

–Sire, fet Perlesvaus, dites moi del chevalier qui est toz armez el tonnel de voirre, qui il est et coment cist chevaliers a non. – Vos ne le poez savoir, fet li mestres, devant vostre revenue (p. 390, 9640-42).

Cependant le roman s'achève sans en avoir livré la clef et l'échange énigmatique reste problématique : le lecteur prend le relais de la démarche herméneutique de Perlesvaus qui, privée cette fois de toute réponse préconçue, s'oppose en tout point à la *devinaille*.

Dans ce cas de figure, résoudre l'énigme n'est pas simple : le différé matérialise les difficultés et, parfois, les tabous liés à une telle entreprise. Les enjeux de la *devinaille* – vivre ou mourir – sont simples et quand la réponse vient, elle est immédiate

²²⁵ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 13.

²²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²²⁷ *Ibid.*, p. 354.

²²⁸ *Ibid.*, p. 369.

et complète : c'est maintenant ou jamais, tout ou rien. Ici l'échange doit se soumettre à un peut-être, à un plus tard, qui en compliquent l'achèvement. S'il y a danger à ne pas répondre à la *devinaille*, le danger « d'être emporté dans cette découverte de l'Autre, peut-être étrange et inassimilable, d'être attiré dans son champ et d'y perdre son propre être, et sa paix²²⁹ » est ici inhérent à la question. Il y a une suspicion sur la volonté de savoir qui s'assimile à un péché, la *libido sciendi*²³⁰, car, comme l'explique M. Gally, « dans *curiosité*, le « soin » et le « souci », portés par la racine « *cura* » se conjuguent à l'*excès* de soin, selon l'ambivalence constitutive du sème. La curiosité rompt un équilibre²³¹ ». L'interrogation, située entre nécessité de savoir et interdit, entre forcément dans un échange problématique et différé. Le *Conte du Graal* illustre parfaitement cette tension du dialogue énigmatique, entre le passage où Gornemant met en garde Perceval contre les questions curieuses, et l'échec silencieux de ce dernier au château du Graal. Vouloir savoir s'apparente à l'interdit et au péché, car c'est aussi à cause du mystérieux *pechié* de sa mère que Perceval n'a pu parler. Les romans et cycles ultérieurs héritent de cette complexité de l'énigme, comme les *Continuations* qui ne sauront que différer à l'infini les réponses à la question de l'épée brisée. Le cycle tardif de la *Post-Vulgate*²³² poursuit cette conception de l'énigme, même lorsqu'il s'agit de l'élu de la Quête, Galaad. Le narrateur opère en plusieurs temps la résolution de trois énigmes, celle de la *Beste Glatissant*, de la fontaine de guérison et de la dame de la chapelle. La *Beste Glatissant* fait ainsi l'objet de multiples interrogations de la part de Galaad :

« Par Dieu, qu'il seroit benneuré qui pourroit savoir dont ces voix puent venir, qui dedans ceste beste sont repostes ! » (t. II, § 83, p. 112)

[...]

« Ne scay, fait il, mes je vouldroie bien que Dieu la m'eust octroyee, car, certes, c'est une chose que je savroie volentiers » (t. II, § 121, p. 160).

²²⁹ « Curiosité et fictions médiévales », *art. cit.*, p. 263.

²³⁰ M. Gally précise que pour saint Bernard, « le souci de soi, essentiel pour instaurer la communication avec Dieu, s'oppose, en ce sens, au souci de l'Autre, et tout mouvement vers ce qui n'est pas recherche en soi-même doit être banni », *ibid.*, p. 262.

²³¹ *Ibid.*, p. 263.

²³² *La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu. Troisième partie du Roman du Graal*, publiée par Fanni Bogdanow, Paris, SATF, t. I (1991), t. II (1991), t. III (2000), t. IV₁ (1991) et IV₂ (2001).

Mais les réponses sont différées jusqu'à la visite du personnage à Corbenic où, réitérant sa demande, il obtient satisfaction du roi Pellehan :

« –Sire, por Deu, dites moi une chouse que je vos demanderai, dont je suis mout desiranz de savoir. Et je cuist que je nel porroie savoir en cest païs se par vos non.

–Dites, fait li rois, car je vos en dirai volentiers ce que j'en sarai.

–Sire, dit Galahaz, je ai veu en cest païs trois merveilles : l'une si fu de la Beste Glatissant, l'autre de la fontaine de Garisson, la tierce d'une dame d'une chapelle.

Et il devise en quel maniere il l'avoit veue.

–Ha ! dit li rois Pelleanz, ce sunt sanz faille des aventures dou roiaume de Logres. Grant tens a que ces merveilles avindrent. Et je vos en dirai la verité tele com je la sai, et de la Beste Glatissant primierement por ce que primierement l'amenteustes » (t. III, § 603, p. 351).

Comme au Château de l'Enquête, la connaissance ne va pas de soi, et les réponses, quand elles ne sont pas interdites, se font toujours attendre. Cette définition de l'énigme correspond en fait à l'acception commune du mot quand il ne s'applique pas explicitement à une devinette. C'est d'ailleurs le terme récurrent dans la critique pour désigner les phénomènes d'interrogation et de recherche à propos du Graal ou de la lance²³³. A propos de *Perlesvaus* et de la perte des repères dans ce roman, M. Gally en propose ainsi, implicitement, cette définition qui corrobore les premiers critères que nous venons de rassembler : « le sens, comme voie d'une remise en ordre, d'une *pacification*, passe par la « muance », cette instabilité de l'autre insaisissable dans son mouvement même, et qui ne cesse d'étonner, de se faire énigme²³⁴ ».

Les questions posées sont ensuite essentielles : l'échange problématique semble se focaliser sur les questions de l'être, ontologiques, et sur celles de la raison des choses²³⁵. Face au chevalier dans le tonneau de verre, Perlesvaus interroge ainsi les

²³³ Philippe Ménard consacre une partie de son article « Problèmes et mystères du *Conte du Graal* : un essai d'interprétation », *art. cit.*, aux « énigmes », où il s'interroge sur la nature de l'arme qui a blessé le Roi Pêcheur, la lance qui saigne et la nature et la fonction du Graal (p. 72).

²³⁴ « Curiosité et fictions médiévales », *art. cit.*, p. 273.

²³⁵ « Il semblerait que les mises en scène de la curiosité posent, sous une forme plus ou moins fabuleuse et médiatisée, la question centrale de la *raison* des choses, à distinguer des réponses d'un savoir révélé qui est de l'ordre de l'autorité *indiscutée* », M. Gally, *ibid.*, p. 263.

ermite sur l'être de ce chevalier : il demande « *qui cist chevaliers est* » ; de même qu'Arthur s'enquiert de l'identité de Perlesvaus abordé aux rives de son château dans une *nef* merveilleuse : « *Sire, fet li rois, qui est li chevaliers ?* » (p. 184, 4105-06). Son arrivée à la cour d'Arthur dans cette *nef* repose sur une réécriture de la première *Continuation de Perceval*²³⁶ où un chaland transporte un chevalier mort, blessé d'un tronçon dans la poitrine. La *Continuation* exploite le motif du chevalier enfermé qui appelle la vengeance de celui qui retirera le tronçon. Le chevalier représente alors une aventure merveilleuse que la cour d'Arthur doit mener à bien, et dont l'identité relève de l'Autre Monde : il est le fils d'une fée et *Rois fu des isles* (v. 9458). Perlesvaus hérite de toutes ces connotations merveilleuses et, à la manière du Roi des Iles, constitue une énigme et devient celui de l'Autre Monde qui surgit à la cour et la bouleverse. Poser dans ces deux cas la question de l'identité implique alors une interrogation sur l'être et sa nature, qui va au-delà d'une simple nomination. Emmanuèle Baumgartner²³⁷ a de même démontré comment, du texte de Chrétien de Troyes à la *Queste del Saint Graal*, la question du Graal transforme le sens et la fonction du motif. Ainsi, « la *Première Continuation* recentre autrement la question sur la relique : ce qu'il importe maintenant d'élucider en priorité, c'est l'origine et la raison d'être de ce mystérieux pouvoir qu'a le Graal de servir *par lui*, de produire et de dispenser spontanément une nourriture qui semble inépuisable²³⁸ ». Au fur et à mesure des *Continuations*, la question porte « sur la nature même du service du Graal. A quoi sert-il ? Qu'est-ce, finalement, que ce service ?²³⁹ ». Quant au *Perceval en prose* de Robert de Boron, il fait « glisser la question de son contenu concret, “à qui est destinée la nourriture que dispense généreusement le Graal ?”, à une interrogation plus ambitieuse sur la fonction même de l'objet : à quoi sert-il ?²⁴⁰ ». Ainsi, conclut E. Baumgartner, « les continuateurs ont trouvé comme solution, pour la poursuite du récit, l'interrogation sur l'origine, que suggérait au reste le texte de Chrétien²⁴¹ ». L'énigme s'assimile à un échange

²³⁶ *Op. cit.*, v. 8312-8496.

²³⁷ Emmanuèle Baumgartner, « *Del Graal cui l'an an servoit* : variations sur un pronom », *The Editor and the Text*, Edinburgh, éd. P. E. Bennett et G. A. Runnals, 1990, p. 137-144, repris dans *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e -XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 445-452.

²³⁸ *Ibid.*, p. 447.

²³⁹ *Ibid.*, p. 448.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 450.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 451.

problématique quand, et parce que, la réponse ne relève pas d'un savoir révélé ou préconçu.

En ce sens, sa résolution implique une véritable démarche herméneutique, matérialisée par le caractère différé de la réponse et absente de la *devinaille* qui se résout dans l'intuition ou la prédestination de l'interrogé. Poser une question exprime une volonté de réduire l'étrangeté et correspond à un processus pédagogique d'apprentissage de la connaissance, ou à une recherche « qui s'efforce de connaître l'étant selon son existence et son essence²⁴² ». Le locuteur met en œuvre la structure cognitive de la question-réponse²⁴³, « essentielle à la pensée philosophico-théologique du Moyen Âge²⁴⁴ ». Les *quaestiones* et les *responsiones* forment un genre littéraire déjà pratiqué dans l'exégèse carolingienne. La *quaestio* se développe ensuite au cours du XII^e siècle, et marque, selon Jacques Le Goff, la naissance de l'intellectuel universitaire, à partir du moment où celui-ci « met en question le texte qui n'est plus qu'un support, où de passif il devient actif²⁴⁵ ». A partir de la *lectio* du texte religieux, s'engage en effet une discussion sur les sens possibles. Certes les questions « se rapportent principalement à des difficultés d'ordre doctrinal²⁴⁶ », mais avec le *Commentaire sur les Epîtres de Saint Paul* attribué à Bruno le Chartreux, les conditions d'une véritable recherche interprétative se mettent en place. « L'auteur ne se contente pas, en effet, de rechercher successivement la signification de chaque verset dans le texte de l'Apôtre, il cherche à découvrir systématiquement, pour chacune des Epîtres commentées, la «

²⁴² Heidegger, *Sein und Zeit*, § 2, cité par H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p. 24.

²⁴³ Michèle Gally propose cette analyse à propos du *Conte du graal* : « Le mythe littéraire que le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes inaugure n'a rien à voir avec une chasse au trésor, il concerne la structure cognitive de la question-réponse », « Curiosité et fictions médiévales », art. cit., p. 264.

²⁴⁴ « La structure de la question-réponse est essentielle à la pensée philosophico-théologique du Moyen Âge. Les grands problèmes théologiques sont du XII^e au XIII^e siècle de plus en plus formulés comme « quaestiones ». Certes, l'effort de démonstration et d'argumentation du théologien tend à fermer univoquement le processus de questionnement et la question appelle en son terme *une* réponse, mais contrairement à la « lectio » des autorités, cette méthode nouvelle ouvre à un processus « critique » fondamental. Anselme, à l'extrême fin du XI^e siècle, met en question les mystères de la Trinité et de l'Incarnation en argumentant à partir des *causes nécessaires* selon une démarche qui, aussi loin qu'elle le peut, est une démarche de « logique ». Son *Cur Deus homo* se présente sous forme de dialogue », *ibid.*, p. 281-282.

²⁴⁵ Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1957, rééd. 1985 et 2000, p. 101.

²⁴⁶ *Le Moyen Âge et la Bible*, op. cit., p. 174.

cause » (*causa*), c'est-à-dire la raison pour laquelle Saint Paul a écrit, la matière (*materia*), c'est-à-dire le sujet dont elle traite, et enfin l'intention (*intentio*) qui fut celle de l'Apôtre en rédigeant son texte²⁴⁷ ». Même si cette démarche se heurte parfois dans les textes de notre corpus à une herméneutique théologique et à une réponse de type exégétique, la question induit un début de compréhension et un mode d'appréhension subjectif, et donc personnel, du monde.

Certes plusieurs interrogations, notamment liées aux songes ou aux visions des personnages, trouvent leur solution grâce au savoir des clercs, et s'apparentent davantage à des questions de catéchisme dont la réponse est unique et préexiste à la question. C'est le cas des multiples songes des personnages de la *Queste*, tels Hector et Gauvain, qui entreprennent la recherche du sens dès qu'ils formulent l'interrogation :

« [...] *Je ai veue une trop merveilleuse avision dont je me sui esveilliez. Si vos di que je ne serai ja mes a aeise devant que je en sache la verité.* » – «*Tot aussi vos di, fet Hestor, que je ne serai ja mes a aeise devant que je sache la verité de monseignor Lancelot mon frere* » (p. 150, 25-30).

Seuls les ermites détiennent la clef des songes, et leur lecture opère sur le mode de l'exégèse, recherchant dans la lettre de l'énigme un sens inscrit d'avance. Néanmoins, les réponses à caractère théologique ne satisfont pas toujours le lecteur ou le personnage, et engendrent une possible déception qui souligne alors l'aspect profondément herméneutique d'une recherche amorcée dans la subjectivité, et qui ne pourrait se résoudre que par la subjectivité. H. R. Jauss nomme ce processus l'herméneutique littéraire ou esthétique²⁴⁸, qui accorde la préséance à la question de l'interprète et l'engage ainsi vers une réponse née de sa propre quête du sens. Ainsi, quand les *Continuations* du pseudo-Wauchier et de Manessier livrent des réponses aux questions de la lance et du Graal, ce sont des réponses à caractère historique, qui ont une valeur extra-textuelle. Elles reposent sur l'histoire de la lance, attribuée chez Manessier à Longin, sur celle de Joseph d'Arimathie qui recueille le sang du Christ dans le Graal. Ce sont les mêmes explications que celles de Robert de Boron dans le *Roman de l'Estoire dou Graal*. Or, comme le remarque Armand Strubel²⁴⁹, ce récit n'est plus métaphorique, comme pouvait l'être le *Conte du Graal* où les merveilles, non

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 59.

²⁴⁹ Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal*, *op. cit.*, p. 263.

christianisées, pouvaient porter encore un sens situé en dehors de l'Histoire. Chez Robert de Boron, et par conséquent chez ces continuateurs, les événements sont marqués par l'authenticité et non plus par l'énigme. La christianisation apporte un sens aux énigmes du Graal et de la lance, mais c'est un sens extérieur au texte : c'est le sens de l'Histoire et non celui inhérent au récit romanesque qui n'arrive pas à exister. Une *senefiance* est apportée, mais elle est « répétition, remplissage d'un vide, d'un manque à signifier, celui de la plénitude perdue.²⁵⁰ » C'est ainsi que l'on peut analyser tous les passages résolument explicatifs, qui semblent parfois mal raccordés à l'ensemble dans la *Première Continuation*, ou répétitifs par rapport à ce qui a déjà été dit : Manessier n'apporte en effet rien de nouveau aux révélations du Graal et de la lance faites dans la *Première Continuation*, si ce n'est l'identification de la lance à celle de Longin. La clef délivrée n'est guère alors qu'un pis-aller, puisque le roman doit sortir de lui-même pour résoudre les énigmes dont il est porteur. D'ailleurs le lecteur, ne serait-ce que par la *Première Continuation* et le caractère justement historique de ces réponses, ne les connaît-il pas déjà ? Les failles du sens appellent alors nécessairement cette herméneutique littéraire qui remplace l'interprétation religieuse, et ouvrent une recherche fondée sur les données du texte – et donc les données de l'énigme –, non sur une réponse préconçue qu'il faudrait à toute force faire correspondre à la question. Dès lors, c'est le lecteur ou le critique qui prennent évidemment le relais du personnage interrogateur.

A l'issue de ce premier point, un constat s'impose : les œuvres du corpus offrent de nombreuses énigmes dont l'identification peut parfois s'avérer aussi complexe que leur résolution. La notion d'énigme couramment exploitée par la critique arthurienne ne peut se définir de façon uniforme. Elle revêt des aspects multiples et variés, hérités des rhétoriques antiques ou d'une réflexion philosophique sur la structure pédagogique de la question-réponse. Toutefois le modèle de l'énigme du Sphinx, sans doute l'énigme la plus célèbre et qui dépasse le domaine littéraire, n'est guère présent dans notre corpus, hormis quelques exceptions qui mériteront de ce fait une analyse plus poussée. Les romans et cycles arthuriens composés entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle présentent quantité d'énigmes, mais ont recours à d'autres formes que la *devinaille*,

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 262.

moins figées, plus fluctuantes, sans doute aussi plus riches et plus intéressantes pour comprendre l'expansion du genre romanesque.

Chapitre II. Le discours énigmatique. Etude linguistique et stylistique

Identifier les énigmes du corpus nécessite également une approche grammaticale et stylistique. L'étude catégorielle de la *devinaille* et de l'échange problématique suggère déjà le lien de l'énigme à la parole. Or les manuscrits médiévaux ne présentent aucune mise en forme typographique du discours direct. Comment les textes inscrivent-ils le discours énigmatique dans le récit ? Quelles marques syntaxiques et lexicales nous permettent de l'identifier et quel regard le mode d'insertion de cette parole suggère-t-il quant à son contenu ? Analyser la formulation des énigmes permet de commencer à saisir leurs enjeux et comprendre leurs significations au sein des œuvres.

I. Syntaxe de la parole énigmatique

Si l'ancien français distingue, comme le français moderne, l'interrogation totale de l'interrogation partielle, le corpus n'offre guère, dans le cadre des définitions de l'énigme que nous avons proposées, d'occurrences des premières. Qu'elle naisse de la *devinaille* ou de l'échange problématique²⁵¹, l'énigme ne se réduit pas à une question simple, « portant sur un fait dont l'existence est mise en doute [...] à quoi on répond par l'affirmative ou la négative²⁵² ». La réponse attendue n'est pas binaire, et l'on ne peut la résoudre par chance ou par hasard. Elle appelle au contraire une réponse construite et complexe qui porte sur « une circonstance accompagnant un fait certain²⁵³ ». La question se produit à partir du constat d'une étrangeté ou d'une incompréhension à propos d'un objet, d'une personne ou d'un événement dont il convient d'éclairer un aspect.

En revanche, les œuvres présentent une variété de discours, direct, indirect et indirect libre, qu'il faut distinguer. Favorisent-elles l'interrogation directe ou indirecte

²⁵¹ Nous laissons délibérément de côté dans cette partie l'énigme comme trope qui ne s'apparente pas, syntaxiquement, à l'interrogation et à la mise en forme du discours direct ou indirect.

²⁵² Philippe Ménard, *Manuel du français du Moyen Âge. Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, SOBODI, 1976, p. 97.

²⁵³ *Ibid.*, p. 97.

et comment pallient-elles l'absence de marques typographiques ? Quelles transformations peut-on observer d'un mode d'insertion du discours à un autre ? Quelles interprétations ces variations suggèrent-elles ? D'un texte à l'autre ou dans un seul, certaines énigmes sont en effet soumises à différentes formulations qui peuvent en orienter les enjeux.

Enfin l'étude syntaxique de l'énigme comme interrogation appelle aussi une approche pragmatique. Si l'on peut, avec Catherine Kerbrat-Orrechioni, définir ainsi une question : « tout énoncé qui se présente comme ayant pour finalité principale d'obtenir de son destinataire un apport d'information²⁵⁴ », on peut également la considérer comme un acte de langage à part entière. La question s'apparente à un énoncé illocutoire à travers lequel s'exerce la fonction agissante du langage : poser une question, c'est accomplir implicitement un acte autre que la simple formulation d'une parole. Il faut alors déterminer et analyser les situations où poser une énigme – qu'on en détienne ou non la solution – implique une action du locuteur et / ou de l'interlocuteur.

1. Syntaxe de la *devinaille*

a) *La devinaille ou la parole revendiquée*

L'étude de la structure de la *devinaille* a déjà établi combien cet échange entre une question et une réponse est scandé par des formules qui marquent les bornes du discours et en permettent l'identification. L'analyse syntaxique de l'insertion de la *devinaille* dans le récit démontre précisément le lien qui unit l'énigme à la parole. La *devinaille*, pourtant héritière d'une tradition littéraire comme celle de Symphosius, revendique sans cesse son appartenance à l'oralité dans un récit qui travaille de façon multiple à décrocher de lui cette *devinaille* pour l'insérer dans un discours, à l'exception de l'énigme d'Antiochus au début d'*Apollonius de Tyr* dans le manuscrit de Vienne. La *devinaille* peut se définir alors comme un motif discursif, plus que narratif, en se présentant comme un discours autre inséré dans un discours premier. Les auteurs du *Roman de Thèbes* et du *Tristan en prose* recourent ainsi à divers procédés qui inscrivent l'énoncé de l'énigme dans une apparente oralité. Les dialogues entre Pyn et Eddypus ou entre le géant et ses différents interlocuteurs sont saturés d'indices qui annoncent et rappellent, de manière souvent redondante, le discours direct.

²⁵⁴ Catherine Kerbrat-Orrechioni, *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, 2001, p. 86.

(1) Prolepses

Chaque prise de parole est précédée d'un verbe proleptique qui fonctionne comme le décrit Bernard Cerquiglini à propos de la version versifiée du *Joseph d'Armathie* de Robert de Boron : « ce verbe signale que la proposition qui suit est du discours, d'une façon stricte : le système ne tolère pas d'incidente rompant le lien de la parole au verbe qui l'introduit²⁵⁵ ». Les répliques de Pyn et d'Eddypus sont ainsi identifiables d'emblée :

1. *Premierement l'aregna Pins* (v. 295)
2. *Edyppus fu cortois et prouz :*
« *Amis, fet il [...]* » (v. 309-310)
3. *Ce li dist Pins* (v. 315)
4. *si li respont* (v. 333)

Les verbes de déclaration signalent et structurent le dialogue : tandis que *dire* fonctionne comme un déclaratif minimal déjà introduit par le *ce* cataphorique, les premier et dernier verbes comportent un sémantisme renforcé qui souligne le début et la fin de l'échange. *Araisnier* indique l'initiative de la parole qui interpelle le passant, connotation renforcée par l'adverbe *premierement*, alors que *respondre* annonce la clôture du dialogue.

L'exemple de la première *devinaille* du *Tristan* posée par le géant à Sador confirme l'importance du procédé, lequel s'accroît manifestement dans le roman en prose. Les scènes de formulation et de réponse aux énigmes sont ici saturées de verbes de paroles qui ne laissent aucun doute sur la volonté de l'auteur de faire entendre un discours direct.

1. *Et li jaianz comence a rire et dit* (§ 98, p. 76, 13)
2. *Sador [...] respont si com il puet, et dit* (§ 99, p. 76, 1-2)
3. *Or te dirai [...]. Je te dirai une devinaille* (*id.*, 3-4)
4. *Or me dites* (*id.*, 5)
5. *Et cil li comença a dire en tel maniere* (*id.*, 7-8)
6. *il ne set pas tres bien qu'il doie dire* (§ 100, p. 77, 1-2)
7. *Et li jaianz li dit* (*id.*, 4)
8. *Et cil respont* (*id.*, 4-5)
9. *il se torne vers le jaianz et dit* (*id.*, 11-12)

²⁵⁵ Bernard Cerquiglini, *La parole médiévale*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 22.

10. *Et il dit* (*id.*, 13)

11. *Or la te dirai je donc* (*id.*, 14)

Le roman semble se contenter du déclaratif minimal, hormis la première occurrence où le verbe *rire* fait déjà entendre la voix du géant et annonce la prise de parole. L'important est ici de démarquer nettement les répliques sans chercher à établir un autre sémantisme, ce qui confère à l'échange de la monotonie²⁵⁶, voire une certaine lourdeur. La prolepse narrative du type « *il dit* » peut être reprise dans une prolepse discursive, déjà intégrée au discours direct, du type « *or te dirai* », qui produit un effet redondant et sature le discours de références à son mode d'expression. On se trouve alors à la limite de la prolepse, dans la mesure où le verbe *dire*, « dans ce cas, introduit le discours présent et participe à l'introduction du suivant : c'est une marque qui scande le dialogue²⁵⁷ ».

Le verbe de parole est souvent complété par un appellatif qui, « doté d'une réelle puissance informative, [...] est un signal particulièrement clair²⁵⁸ » : il signale, comme un adverbe ou une interjection, le début du discours et indique l'allocutaire ; c'est, selon l'heureuse formule de B. Cerquiglini, « un peu le guillemet (ouvrant) du Moyen Âge²⁵⁹ ». Les deux premières répliques de Pyn et d'Eddypus s'ouvrent ainsi sur ces interpellations : « *Vassal* » (Pyn, v. 296) et « *Amis* » (Edyppus, v. 310) qui dénotent de plus la disposition du locuteur vis-à-vis du destinataire. Quand l'énigme est posée une seconde fois par une vieille diabolique, Thideüs ouvre systématiquement ses répliques sur l'appellatif « *Vielle* » (v. 2912, 2927, 2929) qui indique le changement d'interlocuteur.

²⁵⁶ Bernard Cerquiglini observe de même que, dans le passage du vers à la prose du texte de Robert de Boron, « pour la prose, le discours doit être introduit par un verbe dont c'est la fonction propre : *dire*, *respondre*. Le discours n'existe que par le verbe déclaratif minimal qui lui est constitutivement antéposé. [...] il s'agit pour la prose de désigner explicitement ce qu'elle tient pour de l'énonciation », *ibid.*, p. 65-66.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

(2) Analepses

L'intervention orale se manifeste aussi en analepse, soit pour pallier l'absence de marque annonciatrice du discours, soit de manière redondante avec cette dernière. L'échange entre Pyn et Edyppus combine les deux procédés. Les incises constituent le moyen le plus fréquent de signaler la prise de parole en analepse, comme en témoignent les deux répliques initiales : « *Vassal, fet il* » (v. 296) / « *Amis, fet il* » (v. 310), mais le discours direct se revendique aussi comme tel au sein même de la parole. Au moment de résoudre l'énigme, Edyppus introduit ainsi sa réponse :

*Tu meïsmes t'en es jugiez ;
or si me les parler a toi,
ceste question est por moi* (v. 334-337).

La présence du verbe de parole *parler* au cœur de l'énoncé fonctionne comme une marque lexicale d'oralité qui reprend le verbe *respondre* proleptique, en confirmant le caractère discursif de l'explication d'Edyppus. Tout comme il ne manque jamais d'annoncer le discours direct, l'auteur du *Tristan en prose* le signale aussi en analepse, l'isolant ainsi du récit dont il est manifestement coupé par des bornes fortes et répétées. La rencontre entre Pelias et le géant s'ouvre ainsi sur les propos de celui-ci : « [...] *et dit au roi : Vassal, fait il, arestez vos !* » (§ 105, p. 78, 5-6). Chaque élément indique ici la prise de parole : le verbe *dire* en prolepse, l'incise, l'appellatif et l'impératif. En fait les énoncés combinent un ensemble de signaux discursifs qui, outre la prolepse et l'analepse, ancrent définitivement l'échange de la *devinaille* dans un univers oral.

(3) Marques lexicales et grammaticales

Les échanges du géant et des ses interlocuteurs ou de Pyn et d'Edyppus présentent de multiples marques lexicales qui suggèrent que, dans le roman, parler c'est d'abord affirmer que l'on parle. Le contrat qui précède la *devinaille* du géant à Pélias se met ainsi en place entre les deux personnages :

Après li dit li jaianz : « Vassal, vos iestes morz, se d'une devinaille, que je vos dirai, ne me dites la verité. Mes se vos la verité m'en dites, vos n'avrez puis garde de moi. » (§ 105, p. 78, 9-11)

[...]

*Si parole [Pélias] adonc plus hardiement et dit : « Se tu voloies, je te feroie bel plet. » « Quel seroit il, dit li jaianz ; **di** le moi. » « Volentiers, dit li rois. Tu me **diras** deus devinailles, et je t'en **dirai** une, par covenant que se tu de ma devinaille ne sez **dire** la verité, je te coperaï la teste ; et se je de tes deus devinailles ne sai **dire** la verité, cope moi la teste. » Et li jaianz s'acorde mout volentiers a ceste chose. Si creante li uns a l'autre fermement ceste chose (§ 106, p. 79, 4-11).*

L'échange oral met en place les conditions d'un autre échange qui ne peut, apparemment, prendre forme qu'oralement : les huit occurrences de *dire* – pauvreté du style ou effet recherché de la prose – au sein des deux discours renvoient à une parole qui s'affiche et s'annonce. Ces marques du discours direct ne sont pourtant pas seules ; elles renforcent d'autres indices tout aussi forts : le jeu des pronoms personnels de la première et de la deuxième personne présents dans chaque réplique, l'ordre Complément - Verbe - Sujet dans « *Quel seroit il* », propre à l'interrogation directe, et le discours narrativisé final que dénotent les verbes *s'acorder* et *creanter*.

Enfin, les auteurs du *Roman de Thèbes* et du *Tristan* structurent les passages en discours direct grâce aux « morphèmes énonciatifs²⁶⁰ », coordonnants et adverbes, liés à la représentation de la parole. Ce sont les marqueurs d'un mode énonciatif que le récit perçoit comme le vif de la parole. Les répliques de la vieille, double de Pyn, et de Thideüs, quoique annoncées en prolepse, s'ouvrent sur ces morphèmes qui confirment la prise de parole :

Vient aus barons si les menace :

« [...] **Si** gardez que je ne vos fiere ![...] »

Thideüs respondi premiers :

« [...] *Sire compainz, **car** devinez [...] »*

*La vielle dist : « **Or** entendez*

*et que ce est **si** devinez [...] (v. 2901-2922).*

« *Si* » participe au découpage du discours en deux énoncés²⁶¹ et initie ici une nouvelle étape du discours ; « *car* » introduit l'impératif et fait ainsi du syntagme « *car devinez* » un double indice du discours direct ; « *or* », comme « *si* », structure l'énoncé mais indique le début réel de la prise de parole. « *Or* » marque en effet « le seuil d'une

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 92.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

nouvelle situation d'énonciation », mais il suffit qu'il « apparaisse en début d'instauration d'une situation d'énonciation différente, pour que l'emploi de « *si* » puisse se déclencher²⁶² », rappelant alors dans cet exemple l'oralité du discours. Christiane Marchello-Nizia l'analyse d'ailleurs ainsi : « la situation d'énonciation fondant le discours en question est clairement instaurée lorsque *si*, début du segment du discours en style direct, apparaît ; et peut-être même le rôle de ce *si* est-il de marquer la continuité discursive, alors que l'introduction des personnes, temps et mode de l'interlocution pourrait la brouiller²⁶³ ».

La prose du *Tristan* amplifie ce procédé et associe fréquemment un « *or* » initiateur du discours à un verbe de parole et souvent à l'impératif, autre marque grammaticale du style direct. L'échange entre Sador et le géant illustre ce que l'on pourrait comprendre comme un « tic » de la prose, une tendance forte et récurrente à « reprendre [dans le discours direct] des marques de signalisation, à réitérer son énonciation²⁶⁴ » :

« *Or te dirai, fait li jaianz, coment il est [...]* ». « *Or me dites donc la devinaille, dit Sador [...]* » (§ 99, p. 76, 3-6).

« *Or pense donc, fait li jaianz [...]* ». « *Or la te dirai je donc, fait, en tel maniere com je la voi [...]* » (§ 100, p. 77, 8-14).

« *Or somes endui delivrés, car sanz faille, c'est la droete senefiance de ta devinaille* » (§101, 12).

Comme l'étude de la structure de la *devinaille* l'a démontré, ce type d'énigme est scandé, voire ritualisé par les formules de type « *or me di* » / « *or t'ai dit* », mais elle revendique aussi de cette manière son statut oral. Dans l'exemple précédent, les séquences introduites par « *or* » marquent le début et la fin de l'échange dialogué (première et dernière occurrences), ainsi que l'ouverture des répliques.

Bien que la prose semble donc systématiser l'emploi d'indices du discours direct, la *devinaille* dans le roman en vers comme dans le roman en prose s'inscrit dans un cadre discursif qui se revendique hautement comme tel. Hormis l'exception

²⁶² Christiane Marchello-Nizia, *Dire le vrai: l'adverbe "si" en français médiéval*, Genève, Droz, 1985, p. 31-32.

²⁶³ *Ibid.*, p. 36.

²⁶⁴ *La parole médiévale, op. cit.*, p. 86.

d'*Apollonius*, une *devinaille* n'est jamais écrite ; elle ne peut exister, être posée et résolue que par la parole que le récit doit identifier et démarquer de son propre discours, en particulier dans le *Tristan* où les modes d'insertion du discours direct travaillent de façon multiple à décrocher les *devinailles* du récit. C'est donc d'abord en ce sens que nous favorisons l'expression « motif discursif » pour caractériser la *devinaille*.

b) La devinaille ou la parole récitée

Néanmoins, une grande absente des marques du discours direct, pourtant attendue dans le cadre de l'énigme, est l'interrogation directe – hormis une occurrence accessoire que nous avons mentionnée parmi les exemples du *Tristan*. Certes, une question est posée de vive voix, mais la *devinaille* une fois ancrée dans le discours direct choisit une autre énonciation que celle qui, d'emblée, devrait s'imposer. Une exception demeure : il s'agit de la reformulation de l'énigme de Pyn par la vieille qui la reprend et la résume au discours direct :

*Qui primes vet a quatre piez,
et puis a deus, le tierz après ?* (v. 2924-2925)

Mais ce n'est justement qu'une reprise et non l'énoncé initial de l'énigme que chacun connaît désormais. Paradoxalement, les énigmes de Pyn, du géant, de Pélidas et d'Apollo prennent la forme de micro-récits dénués de toute marque d'oralité, inscrits toutefois dans une prise de parole. Chaque *devinaille* présente en effet les marques énonciatives du récit : ainsi l'énigme de l'arbre posée par le géant à Sador s'énonce à la troisième personne, aux temps du passé, à travers une chronologie aisément identifiable grâce aux connecteurs temporels. Qui plus est, chaque *devinaille* s'apparente à un apologue, voire à un récit allégorique : l'énigme d'Apollo sur la mort du géant repose sur les figures du loup et de l'agneau qui ne sont pas sans rappeler l'univers des fables ; l'énigme de Pélidas joue sur celle du léopard, animal souvent employé dans les songes ou les visions allégoriques. Quant à l'énigme de Pyn, elle offre elle aussi toutes ces caractéristiques du récit sinon allégorique, du moins apologétique. Ce trait paradoxalement narratif de la *devinaille* s'explique peut-être en référence au vieux fonds littéraire traditionnel dont elle est issue.

La *devinaille* s'éloigne alors du cadre oral qui lui sert de frontière et s'apparente davantage à une parole récitée, parole qui raconte mais qui n'interroge jamais directement puisque la question est sous-entendue par l'obscurité du discours. Isolée du

reste du discours qui la fait naître, la *devinaille* apparaît comme une parole autre : le discours énigmatique n'appartient pas en propre, comme le reste des propos, à celui qui l'énonce, comme en témoigne la reprise de l'énigme de Pyn par la vieille, ou celle de la *nef* dans le *Tristan*, déjà présente dans le roman antique d'*Apollonius de Tyr* et chez Symphosius²⁶⁵. D'ailleurs la forme versifiée propre aux *devinailles* du *Tristan* témoigne de cette altérité du discours si étranger notamment à la figure du géant. En ce sens, le *je* présent dans l'énigme de la *nef* ne renvoie guère à Apollo, l'énonciateur direct : on voit mal en effet pourquoi, formulant son énigme, il dirait : *mes je le non dire ne t'ose* (§ 131, p. 90, 24), alors qu'il s'agit justement de la chose à résoudre. Au cœur de la description de l'objet mystérieux, cet énoncé serait davantage le signe d'un récit préexistant et reproduit (presque) à l'identique. Paroles ritualisées et récitées, les *devinailles* forment le corps étranger d'un motif discursif au sein du *Tristan*.

Dès lors, la *devinaille* se rapproche du mythe²⁶⁶, plus que de la question. Elle appartient comme le mythe au monde de la parole²⁶⁷, à un univers archaïque, et s'oppose en cela à la littérature, à la *littera* de l'écrit auxquelles appartient profondément le roman. La forme de la *devinaille* suggère dans sa syntaxe, sa codification et un certain archaïsme, quelque chose de la pensée mythique que reflètent ses enjeux.

²⁶⁵ Philippe Ménard note également que « l'énigme du navire se retrouve dans l'*Enfant Sage* et le roman d'*Apollonius de Tyr* », *Le rire et le sourire*, op. cit., p. 512.

²⁶⁶ Claude Lévi-Strauss établit encore le lien entre énigme et mythe en inversant les termes d'une définition de l'énigme : « une question à laquelle on postule qu'il n'y aura pas de réponse » devient « une réponse pour laquelle il n'y a pas eu de question ». « Voilà, en apparence, une formule complètement dépourvue de sens. Et pourtant, il saute aux yeux que des mythes ou des fragments de mythes existent, dont cette structure, symétrique et inverse de l'autre, constitue le ressort dramatique », *Anthropologie structurale II*, op. cit., p. 33.

²⁶⁷ Rappelons en effet qu'étymologiquement, « *muthos* » signifie d'abord « une suite de paroles qui ont un sens », puis un « discours », « propos », *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., art. « Mythe ».

c) *La devinaille ou la parole contrainte*

Comment passe-t-on alors du récit apologétique, voire mythique, à la question ? Le poseur d'énigme n'interroge pas directement, il soumet son interlocuteur à une parole contrainte de l'ordre des actes illocutoires directifs²⁶⁸. L'omniprésence du verbe *deviner* et du substantif *devinaille* comble l'absence d'interrogation directe ; leur sémantisme implique évidemment une question qui peut, dès lors, rester syntaxiquement implicite. Le géant conclut ainsi le micro-récit de l'arbre et du fruit :

Vassal, devine que ce fu !

Sel devine, tu iés gariz ;

Se non, saiches que tu iés peris (§ 99, p. 76,16-18).

Quant à celle des deux vaisseaux, elle s'achève sur ces mots :

Ce est ma devinaille.

Gardes que voir dies sanz faille,

Car se de voir dire faiz faute,

T'arme sera mise en defaute (§ 107, p. 79, 12-15).

La puissance suggestive de *deviner* / *devinaille* est telle qu'il est inutile d'introduire ou de conclure l'énigme par un énoncé du type : « qu'est-ce que cela signifie ? ». L'interrogation est implicite, mais l'interlocuteur ne s'y trompe pas : *deviner* implique une question et contraint sa parole. C'est une mise en demeure de décrypter l'énoncé précédent et d'en expliquer le sens, mise en demeure renforcée par les impératifs et les modalités de l'obligation qui remplacent aussi l'acte interrogatif direct.

Les deux exemples précédents combinent le lexique de la *devinaille* et le mode impératif, « *devine* » / « *gardes* », qui conclut à chaque fois la formulation de l'énigme. Pélidas achève ainsi la sienne : « *Or me di de ton avis* » (§ 111, p. 82, 20) ; l'échange entre le géant et Apollon se termine de façon symétrique : « *Or le devise* » (§ 131, p. 90, 34) ; « *Di vassal, [...] le voir de ceste devinaille* » (§ 133, p. 91, 13-14). La question devient ici un acte de langage menaçant « qui souvent reflète une position dominante du

²⁶⁸ Selon les catégories de Searle, les directifs constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur. Cité par C. Kerbrat-Orrechioni, *Les actes de langage dans le discours*, *op. cit.*, p. 21.

questionneur sur le questionné [...] ou à défaut, place le questionneur en position dominante²⁶⁹ ».

Les expressions unipersonnelles de l'obligation ou de la nécessité complètent l'aspect directif de cette modalité interrogative. L'auteur du *Tristan* exploite à plusieurs reprises l'expression : « *a + verbe infinitif te covient* » :

- « *a sodre vos covient une de mes devinailles* » : le géant à Apollo (§ 131, p. 90, 4).
- « *a morir te covient sanz faille* » (*id.*, 36).
- « *a morir te covient* » : Apollo au géant (§ 136, p. 92, 5-6).

Le verbe *covenir* (falloir) joue ici le rôle de l'auxiliaire signifiant la modalité de l'action, l'obligation, et fait entrer l'infinitif dans une périphrase verbale, dont il constitue alors l'élément notionnel principal du prédicat²⁷⁰. *Sodre* ou *morir*, telles sont les seules issues possibles auxquelles l'interlocuteur ne peut se dérober : la périphrase verbale contraint sa parole et son action. L'auteur du *Roman de Thèbes* favorise une autre expression constituée ainsi : « *verbe infinitif + l'estuet* » :

- « *cil qui deviner ne le puet, sanz raançon morir l'estuet* » (v. 303-304).
- « *Qui par ici voudra passer morir l'estuet ou deviner* » (v. 2909-2910).

La tournure unipersonnelle du verbe *estouvoir* (« falloir », « être nécessaire ») contraint de la même façon l'interlocuteur : à l'alternative « *sodre* ou *morir* » correspond à l'identique « *morir* ou *deviner* » et la question s'apparente bien plus à une sommation qu'à une simple demande sans visée directive.

Enfin, lorsque l'interrogation est présente syntaxiquement, c'est une interrogation indirecte régie par une proposition principale à l'impératif :

- « *Amis, dis moi se tu onques veïs tel beste* » (*Thèbes*, v. 328-329).
- « *devine que ce fu !* » (*Tristan*, § 99, p. 76, 16).

Dans la première occurrence, la conjonction « *se* » introduit une subordonnée interrogative totale²⁷¹ à l'indicatif. Néanmoins, la présence d'un verbe régissant à

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

²⁷⁰ Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 199.

²⁷¹ Geneviève Joly précise que « à la différence de *que*, *se* cumule le marquage de la subordonnée et l'indication du caractère interrogatif de la dépendante. *Se* n'est pas vide sémantiquement : il correspond

l'impératif transforme la visée interrogative pour en faire davantage l'expression d'un ordre. De plus, si la syntaxe dénote une interrogation totale, ce n'est pas ainsi, implicitement qu'il faut l'entendre. Pyn a précisé qu'il s'agit d'un *devinail* et, en ce sens, il n'attend pas de réponse simple par « oui » ou par « non ». D'ailleurs Edyppus ne répond pas en ces termes, mais fait correspondre au micro-récit de la *devinaille* un micro-récit explicatif amorcé en ces termes : « *Quant fui petiz et j'aletoie* » (v. 337). Dans la deuxième occurrence, la subordonnée interrogative partielle est introduite par la conjonction de subordination « *que* » qui « s'emploie comme adverbe interro-exclamatif²⁷² ». Or si le verbe régissant *deviner* connote l'interrogation, il est ici formulé à l'impératif et la phrase peut se comprendre davantage comme l'expression d'un ordre. L'éditeur du texte, qui en a établi la ponctuation, marque d'ailleurs la fin de la phrase d'un point d'exclamation.

Ainsi, poser une *devinaille* signifie moins interroger que forcer la parole d'autrui. André Jolles souligne également le caractère oppressant de la devinette, et rappelle « que ce n'est pas un hasard si l'équivalent en vieux-haut-allemand, de la Devinette était le mot *tunkal*, qui signifie “la chose ténébreuse”²⁷³ ». La question n'est finalement pas la priorité ; il ne s'agit jamais d'une demande d'information puisque, de toute façon, le poseur d'énigme détient la réponse. C'est pourquoi l'interrogation directe n'existe pas pour la *devinaille* ; quant à l'interrogation indirecte, elle est loin d'être systématique et se confond avec l'expression de l'ordre. La *devinaille* est une menace déguisée sous un récit aux couleurs apologétiques qui ne peut s'énoncer qu'oralement, dans le cadre bien identifié du discours direct. Mais elle reste avant tout une parole dans une parole, un discours autre qui s'affranchit à la fois du récit initial et du contexte discursif qui la contient, et qui, en soi, porte la trace de la parole mythique. Parole ritualisée que le respect de codes récurrent rend archaïque, elle se construit donc sur un ensemble constitué de figures syntaxiques invariables à connotation mythique, ajoutées à un contenu thématique implicite. Dès lors, la *devinaille* répond à des critères précis et identifiables, récurrents dans les œuvres, et implique des enjeux fondamentaux. Elle constitue bien un motif discursif qui, véhiculé de texte en texte, reste cependant identifiable et repérable, et dont le sens conserve un caractère immuable. Unique

en subordination au *est-ce que* de l'interrogation directe », *Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 393.

²⁷² Philippe Ménard, *Manuel du français du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 102.

²⁷³ *Formes simples*, *op. cit.*, p. 106.

occurrence de ce motif dans l'univers arthurien, les *devinailles* du géant, plus encore que la figure du géant elle-même, sont donc le signe d'un discours et d'une pensée archaïque, bien antérieurs au cycle du *Tristan en prose*.

2. Syntaxe de l'échange problématique

Contrairement à la *devinaille*, l'échange problématique tel que nous l'avons défini inverse les relations de domination entre questionneur et questionné et transforme le sens d'un tel acte de langage. « Toute véritable demande d'information est l'aveu d'un manque, et d'une supériorité du savoir du questionné (supposé détenteur de l'information manquante) sur le questionneur²⁷⁴ », ce dernier étant alors placé en position basse. Tandis que la *devinaille* efface la question explicite au profit de la mise en scène du discours et de la contrainte, l'échange problématique multiplie les modes d'interrogation et fait, cette fois, la part belle à l'interrogation directe. Ce type d'énigme offre surtout un panel de variations syntaxiques autour d'une même question partielle dont il convient d'étudier les divers modes d'entrée dans le discours.

a) *Interrogation portant sur le sujet*

(1) Question introduite par *qui*

Dans des échanges problématiques portant sur l'être et l'identité, la question directe « qui êtes-vous ? » apparaît assez peu, même dans ces romans où le héros ne connaît pas son nom et où la cour, grâce aux chevaliers errants, se met pourtant en quête de leur identité. Bien qu'appartenant au genre animé, le pronom « *qui* » concerne en ancien français, comme en français moderne, les personnes²⁷⁵. Pourtant, il n'est guère utilisé en interrogation directe dans le cadre d'un questionnement identitaire. Une occurrence de *Li Chevaliers as deus Espees* présente toutefois un emploi particulier du pronom interrogatif « *qui* ». Une dame interroge ainsi le héros sur son identité :

Li chevaliers as ii espees

Sui apeles. C'est uns sornons,

²⁷⁴ C. Kerbrat-Orrechioni, *op. cit.*, p. 88.

²⁷⁵ Lucien Foulet, *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris, Champion, 3^{ème} éd., 1992, p. 183.

*Biaus sire, mais vostre drois nons,
Ki est il*²⁷⁶ (v. 10762-10765)

Dans ce dialogue, l'appellatif « *Biaus sire* » indique le changement d'interlocuteur. L'interrogation directe, caractérisée par le pronom « *ki* » et l'inversion du sujet, est mise en relief grâce à l'antéposition du sujet « *vostre drois nons* », repris ensuite par le pronom personnel « *il* ». Or ici la question posée ne peut se traduire simplement par « qui est-il ? », car si syntaxiquement le pronom porte sur une personne, le sujet antéposé porte bien sur un inanimé abstrait : le *drois nons*, et le français moderne dirait nécessairement : « votre vrai nom, quel est-il ? ». Comme le note Philippe Ménard, *qui* « interroge à la fois sur l'identité et sur la qualité²⁷⁷ », et son emploi dans le contexte d'une interrogation sur le nom confirme l'adéquation dans la pensée médiévale de l'être et du nom.

L'interrogation indirecte présente des emplois de « *qui* » plus traditionnels, où le pronom interrogatif porte sur l'identité et indique en même temps l'entrée dans le discours direct. Dans *Li Chevaliers as deus Espees*, Lore s'interroge ainsi sur l'identité du chevalier mort de la *Gaste Chapelle* :

*Et s'esmerveilla durement
Ki cil grans sire estre pooit* (v. 824-825).

Le sujet placé en première position dans la subordonnée confirme que l'interrogation porte sur le sujet. La conjonction « *et* » remplit la fonction de morphème énonciatif pour compenser l'absence d'une marque proleptique.

La question de la mère du chevalier aux deux épées sur l'identité de son fils, qu'elle ne reconnaît pas, survient ensuite à la fin d'une succession de questions et laisse un doute quant à la nature directe ou indirecte de l'interrogation :

*Ele l'esgarde et dist : « Biaus sire !
Par francisse nous desissies,
Se vous cel escu connissies
Et se vous chaiens l'aportastes,
Et comment issi assenastes
Et ki estes et dont venes,*

²⁷⁶ C'est volontairement que nous ne reproduisons pas les marques typographiques de l'interrogation établies par l'éditeur.

²⁷⁷ *Manuel du français du Moyen Âge, op. cit.*, p. 97.

N'a mal por diu ne le tenes,

Se je vostre non vous demant » (v. 6776-6783).

Le discours est d'abord ici au style direct, aisément identifiable grâce à la prolepse « *et dist* », à l'appellatif « *Biaus sire* », à l'impératif « *desissies* » et au jeu des pronoms personnels « *nous* » et « *vous* ». Néanmoins, les deux premières interrogations dépendent d'une proposition principale et, introduites par l'adverbe « *se* », sont posées au discours indirect. En revanche, le pronom sujet « *vous* », présent jusque là, disparaît dans les trois autres questions – en raison, possiblement, du caractère tonique de l'adverbe interrogatif « *comment* » –, ce qui génère toutefois une certaine confusion : sommes-nous toujours dans l'interrogation indirecte ? L'anaphore du « *et* » confère également une oralité certaine aux propos et suggère un glissement de l'interrogation indirecte à l'interrogation directe quand se pose la question de l'identité. Les propos de la dame s'achèvent d'ailleurs par un retour à l'interrogation indirecte où elle formule en d'autres termes ce qu'elle vient de demander. La question de l'identité serait ainsi mise en valeur au bout d'une énumération où, devenant cruciale, elle serait posée directement avant d'être reprise, de manière insistante, sous une autre forme.

(2) Variations sur le nom et l'être

A la question « *qui ?* » se substituent volontiers deux autres formules « *estre apeles* » et « *avoir a non* » introduites par l'adverbe interrogatif « *comment* » qui interroge sur la manière. L'énigme de l'identité du chevalier aux deux épées est ainsi initialement posée et reprise en ces termes :

Car cil oit este longement

A cort et ne sot nus comment

Fors biau valles a non avoit (v. 1659-1661).

[...]

Et [Yvain] li dist : « Li rois vous salue

Et mande qu'arriere viegnies,

Chevaliers, et si nous diies

Comment vous estes apeles » (v. 1724-1727).

La première occurrence présente une interrogation indirecte collective grâce au pronom indéfini « *nus* », subordonnée au verbe de connaissance « *savoir* » à la forme négative. L'énigme se pose à la cour entière et commence par un constat d'ignorance avant d'être

relayée par un individu dans la deuxième occurrence. L'interrogation est toujours indirecte mais elle naît dans un discours au style direct : la question prend de l'importance et il devient impératif de la résoudre. Le constat d'ignorance fait place maintenant dans la principale à l'impératif précédée de deux morphèmes énonciatifs appuyant ce mode : « *et si nous diés* ». La présence du pronom sujet « *vous* » dans l'interrogative, non obligatoire en ancien français, dénote une insistance. Formulée à deux reprises au début du roman, l'énigme se met réellement en place quand l'ignorance cède le pas à la curiosité, et surtout, quand elle est dite à haute voix. Désormais, la question de l'identité de Mériadeuc ne se posera plus qu'au discours direct, comme le montrent les interrogations précédemment citées de sa mère et de la dame.

Le *Bel Inconnu* présente une situation initiale comparable : un chevalier inconnu, ignorant de son nom, se présente à la cour. Au gré de multiples formulations, l'ignorance se transforme en énigme. Il semble qu'une seule question ne suffise pas à rendre énigmatique l'identité du Bel Inconnu, mais reprise sous plusieurs formes, elle suscite la curiosité et lance le sujet de la première partie du roman. La scène se déroule sous forme de dialogue :

Li rois apiela Beduier :
« Alés tost a cel chevalier,
A celui qui me quist le don ;
Demandés lui coment a non.
– Bien li dirai », dist Beduier.
Il est venus au chevaliers.
« Sire, fait il, li rois vos mande,
Et si le vos prie et comande,
Que vos me dites vostre non ;
Vos n'i avrés se preu non ».
Cil li respont : « Certes ne sai,
Mais que tant dire vos en sai
Que Biel Fil m'apieloit ma mere ;
Ne je ne soi se je oi pere ».
Beduiers est au roi tornés ;
Li rois li dist : « Est soi nonnés ? »
– Neni, sire, qu'il ne sot mie

*Ne trove qui son non li die,
 Fors que sa mere le nomoit
 Bel Fil, quant ele l'apieloit ».
 Ce dist li rois : « Non li metrai,
 Puis qu'il nel set ne jo nel sai [...] » (v. 105-126).*

En une vingtaine de vers, la question est posée sept fois sous des formes diverses, mais toujours au sein du discours direct. Celui-ci ne prête pas à confusion et de nombreux indices confirment sa présence : verbes de parole en prolepse ou analepse, appellatifs, pronoms personnels de la première et deuxième personne, morphèmes énonciatifs. L'énigme se constitue donc oralement : elle doit être formulée en paroles et non pas uniquement en pensée. La succession des questions repose en fait sur un jeu de reprises et variantes qui leur confère un enjeu certain et assoit l'énigme dans la mémoire du lecteur. Le roi interroge le premier : l'impératif « *demandés* » régit une interrogative indirecte ; la question est reprise par Beduier qui multiplie les verbes régissants « *mande* » / « *prie* » / « *comande* » de façon à reproduire la modalité impérative royale. L'adverbe « *comment* » fait place à une subordonnée introduite par « *que* », à l'indicatif qui transpose davantage au discours indirect l'ordre que la question. Encore une fois, interroger revient à ordonner comme si l'acte de langage directif pouvait compenser la faiblesse inhérente au manque d'information. A la double requête correspond une double réponse, elle aussi à la forme interrogative : « *Certes ne sai / Ne je ne soi se je oi pere* ». Au discours direct, l'énigme se confirme grâce à la répétition du verbe « *savoir* » négativé et à la formule variante sous forme d'interrogation totale introduite par « *se* ». La question directe posée ensuite par le roi : « *Est soi nonnés ?* », permet à Beduier de reformuler la « réponse interrogative » du chevalier. On note ici un trait caractéristique de l'ancien français où le style direct semble se confondre avec le style indirect : la réponse de Beduier « *qu'il ne sot mie* » ne dépend d'aucune principale, et il faut sous-entendre la présence d'un « il dit ». Surtout, Beduier dédouble au discours indirect le « *ne sai* » de Guinglain en « *il ne sot mie ne trove qui son non li die* », insistant sur l'ignorance de ce dernier. Arthur reprend enfin la somme des interrogations précédentes en une double proposition négativée. L'énigme naît donc ici du passage de la curiosité à l'aveu de l'ignorance qu'il faudra combler, et surtout de la démultiplication de la question grâce au jeu de réécritures et de reprises de l'interrogation initiale.

b) Interrogation portant sur un complément

Lorsque l'échange problématique ne s'intéresse pas à une question identitaire, l'interrogation ne porte plus syntaxiquement sur un sujet, mais sur un objet en position de complément. L'un des cas les plus représentatifs est celui des interrogations portant sur le Graal et ses satellites, notamment dans *Le Conte du Graal*, les *Continuations* et le *Perceval en prose* de Robert de Boron. Il est en effet notoire que les questions du Graal ne portent jamais, pas plus dans les œuvres citées que dans le reste du corpus, sur son identité, si bien que la question cruciale « qu'est le Graal ? » ne se pose jamais en ces termes. Elle est en revanche soumise à une multitude de variations, selon le choix du discours direct ou indirect, du mot interrogatif, de l'objet réellement interrogé, et la valeur thématique ou prédicative de la question. Malgré la diversité des formulations, le Graal ne fait toutefois jamais l'objet d'une interrogation directe, comme si l'échange problématique devait maintenir coûte que coûte une distance entre le sujet questionneur et l'objet de sa curiosité.

(1) Variations du mode de discours

Dans les romans de Perceval, la formulation des questions du Graal, de la lance et des autres satellites qui gravitent autour de cette énigme, se transforme au fur et à mesure que le héros apprend à les poser. *Le Conte du Graal*, bien qu'inachevé, manifeste une évolution dans la manière dont sont posées les questions, du discours indirect au discours direct. Lors de la visite au château du Graal, les trois premières occurrences constituent en fait de fausses interrogations :

*Li vaslez vit cele mervoille [la lance],
qui leanz ert la nuit venuz,
si s'est de demander tenuz
comant cele chose avenoit (v. 3190-3193).*

[...]

*Et li vaslez les vit passer
et n'osa mie demander
del graal cui l'an an servoit (v. 3231-3233).*

[...]

et li vaslez ne demanda

del graal cui l'an an servoit (v. 3280-3281).

Contrairement à la majorité des exemples précédents de *devinailles* ou de questions identitaires, l'interrogation indirecte ne dépend pas d'un contexte discursif : elle n'est pas introduite dans un discours direct, mais est intégrée au récit. Le verbe interrogatif de la proposition principale est de plus soumis à la négation lexicale, « *tenuz* » (v. 3192), ou grammaticale, « *ne* », « *ne mie* » qui annule l'interrogation avant même qu'elle ne soit posée. Le discours s'efface donc au profit d'un récit qui pose la question interdite de parole. C'est, selon Jean Rychner²⁷⁸, une propriété du discours indirect qui, par sa proposition principale, « appartient à la narration », et possède ainsi les pouvoirs du discours performatif²⁷⁹, comme mentionner un discours qui n'a pas eu lieu. L'effet d'oralité, si présent dans les autres cas, disparaît totalement : la question reste dans la pensée du personnage et se place à la limite de l'interrogation implicite. C'est seulement dans un deuxième temps que la parole affleure dans l'interrogation sous la forme du discours indirect libre :

*Et si le voldroit il savoir,
mes il le demandera voir,
ce dit il, ainz que il s'en tort,
a un des vaslez de la cort* (v. 33291-3394).

[...]

*N'a cure de plus atarder,
einz dit que après ax iroit
savoir se nus d'ax li diroit
de la lance qui ensi sainne,
se il puet estre an nule painne,
et del graal ou l'an le porte* (v. 3384-3389).

²⁷⁸ Jean Rychner, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1990, p. 155.

²⁷⁹ Jean Rychner désigne par « discours performatif » un verbe ou une construction performatifs qui dénotent et commentent l'acte parlé, *ibid.*, p. 138. « Le discours performatif possède encore la capacité de condenser en une seule dénotation plusieurs actes parlés, qui, en discours direct, devraient être répétés autant de fois qu'ils l'ont été », p. 142.

Le verbe « *dire* » doit se comprendre, dans les deux cas, comme « penser »²⁸⁰, le récit ne prétend donc toujours pas transposer les paroles de Perceval. Mais dans la première occurrence, contrairement à l'usage grammatical, le style indirect libre n'est pas coordonné ou juxtaposé à une proposition au style indirect, introduite par « *que* »²⁸¹. L'auteur a recours à une incise propre au discours direct dont l'illusion est renforcée par la présence des coordonnants à valeur énonciative « *et si* » et l'adverbe « *voir* » qui connote une certaine oralité. Le second cas se rapproche davantage du discours indirect, introduit par la conjonction « *que* », et il est vrai qu'on n'observe aucun décrochage syntaxique vers le discours direct. Cependant, les formes verbales en *-roit* semblent avoir une véritable valeur de futur dans le passé propre au style indirect libre. Chrétien nous livrerait ici deux courts monologues intérieurs du personnage qui maintenant peut formuler – toujours en pensée – les questions. Au fur et à mesure que Perceval comprend qu'il doit les poser, le mode de discours se transforme pour aller de plus en plus vers le discours direct. Jean Rychner note en effet que le discours indirect libre – qu'il préfère nommer le discours subjectif – s'éloigne du discours indirect dans la mesure où il ne peut représenter un discours qui n'a pas été tenu. « Il est susceptible d'expressivité et d'affectivité. Il paraît parfois « introduit », c'est-à-dire inséré dans la narration, d'une manière analogue au discours direct²⁸² ». Le sujet doit donc, comme ici Perceval, être placé en position de parole, car le discours subjectif entend « donner une image vraie²⁸³ » du discours tel que le narrateur tente de le faire percevoir au lecteur. La narration du discours tend donc vers l'oralité qui seule, on l'a vu en diverses circonstances, convient à la formulation de l'énigme et peut la faire exister.

Ce n'est qu'à l'issue de cette décision d'interroger, qui correspond à une prise de conscience, que les questions du Graal et de ses satellites pourront accéder à la parole. Le dialogue entre Perceval et sa cousine est certes rapporté au discours direct (v. 3532-3558), mais il faut distinguer les questions de la cousine qui sont des interrogations

²⁸⁰ B. Cerquiglini précise que « *dire* est employé, jusqu'au roman classique, pour citer les réflexions intérieures des personnages », *La parole médiévale, op. cit.*, p. 66-67. Jean Rychner observe le même phénomène : « cette assimilation de la pensée à un discours, prononcé et/ou intérieur, est bien attesté par l'emploi de *penser* pour *dire* et de *dire* pour *penser* », *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles, op. cit.*, p. 159.

²⁸¹ Ph. Ménard, *Manuel du français du Moyen Âge, op. cit.*, p. 209.

²⁸² *La narration des sentiments, des pensées et des discours, op. cit.*, p. 199.

²⁸³ *Ibid.*, p. 199.

directes sur ce que Perceval a vu au Château du Roi Pêcheur : « *Et veïstes vos le graal ?* » (v. 3542) / « *Et qui le tenoit ?* » (v. 3543) / « *Don venoit ?* » (v. 3544) / « *Aloit devant le graal nus ?* » (v. 3547) / « *Qui ?* » (v. 3548) / « *Et que tenoient en lor mains ?* » (v. 3549) / « *Et après le graal, qui vint ?* » (v. 3551) / « *Et que tint ?* » (v. 3552), des interrogations indirectes portant sur les questions que Perceval aurait dû poser, introduites par une principale à la forme interrogative directe : « *Et demandastes vos por coi ele sainne ?* » (v. 3538-3539) / « *Demandastes vos a la gent quel part il aloient ensi ?* » (v. 3554-3555). Les énigmes se font entendre ; le lecteur doit ressentir l'illusion qu'elles ont été posées à voix haute, mais elles n'existent encore, contrairement aux autres questions, qu'au discours indirect. La cousine de Perceval lui et nous fait entendre ce qu'il aurait dû dire, mais elle ne peut parler exactement à la place de Perceval. L'intervention de la Demoiselle Hideuse joue manifestement un rôle similaire. Elle lui reproche au discours direct de ne pas avoir posé les questions, et recourt ainsi à l'interrogation indirecte au sein de sa propre parole, pour formuler négativement ce que Perceval n'a pas su faire :

« *Chiés le Roi Pescheor alas,
si veïs la lance qui sainne,
et si te fu lors si grant painne
d'ovrir la boche et de parler
que tu ne poïs demander
por coi cele gote de sanc
saut par la pointe del fer blanc !
Et le graal que tu veïs,
ne demanda ne anqueïs
quel riche hom l'an an servoit* »(v. 4628-4637).

En réponse à ces accusations, Perceval pose enfin les questions à voix haute et non en son for intérieur, mais ses propos restent prisonniers de la narration et n'accèdent toujours pas au discours direct :

*Et Percevox reedit tot el,
qu'il ne girra an un ostel
[...]
tant que il del graal savra
cui l'an an sert, et qu'il avra
la lance qui sainne trovee,*

si que la veritez provee

li ert dite por qu'ele sainne ;

ja nel leira por nule painne (v. 4703-4717).

Bien que le discours soit prononcé à voix haute, car c'est un serment pris devant toute la cour, une distance instaurée par le récit à la troisième personne demeure, et il ne nous est pas donné de l'entendre « réellement », comme si le moment n'était pas encore venu pour Perceval de poser directement et distinctement les questions. Pourtant, la parole affleure encore dans le dernier vers où le discours indirect libre semble se substituer au discours indirect : nous lisons toujours la transposition du discours supposé de Perceval, mais la proposition principale composée du verbe déclaratif et de la conjonction « *que* » a désormais disparu. Cela vient cependant après les questions au cœur du propos, quand l'essentiel est dit et non dit à la fois.

La rédaction du *Perceval en prose* reprend l'évolution des modes de discours chez Chrétien de Troyes jusqu'au retour du héros chez le Roi Pêcheur où, enfin, il posera les questions au discours direct. Les deux versions du manuscrit de Modène²⁸⁴ et du *Didot-Perceval*²⁸⁵ sont à ces endroits similaires : aucun scribe ou copiste n'a apparemment songé à transformer dans ces passages le discours indirect en discours direct ou vice-versa ; ils ont au contraire respecté les différentes phases de la formulation en pensée puis en paroles. Lors de la première visite au Château du Graal, Perceval comme chez Chrétien, s'abstient de poser la moindre question au sujet du Graal : « *Et quant Percevaus le vit si le tint a molt grant merveille et l'eüst molt volentiers demandé, se il ne cremist son oste anoier* » (éd. W. Roach, 1224-1226) ou de la lance : « *Ne onques Percevaus n'en demanda rien* » (éd. W. Roach, 1235-1236). Tandis que le texte en vers faisait entendre au style indirect ce que Perceval taisait, et suggérait la question attendue, la prose traite le silence du personnage de façon plus radicale. Le discours indirect disparaît en effet au profit du discours narrativisé où seul le verbe *demander*, au subjonctif à valeur d'irréel ou bien négativé, suggère une question totalement camouflée par la narration. En revanche, quand Perceval quitte le château, le roman en prose renoue avec le style indirect pour transcrire ses questions en

²⁸⁴ *Le Roman du Graal*, manuscrit de Modène, par Robert de Boron, édité par Bernard Cerquiglini, Paris, Union Générale d'Édition, 10/18, 1981.

²⁸⁵ *The Didot-Perceval*, According to the Manuscripts of Modena and Paris, ed. William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941. W. Roach donne la version des deux manuscrits existants.

pensée, et marque ainsi nettement dans le passage du discours narrativisé au discours indirect l'évolution du personnage dont l'attitude vis-à-vis du langage se transforme petit à petit :

[...] *et plus se mervella de la lance qui sannoit par le fer trois gouttes de sans, et pensa que il le demanderoit le matinee as vallés de la cort ançois que il s'en voist* (Didot-Perceval, éd. W. Roach, 1251-1254).

[...] *et lors se pensa que il ira après et se il en trueve nul il li demandera que cil vaissiaus senefie que il vit porter, et por quoi on l'enclinoit si parfondement, et par quel mervelle la lance segnoit par le pointe del fer* (éd. W. Roach, 1266-1269).

La première occurrence tient à la fois du discours narrativisé : « *il le demanderoit* » et du discours intérieur indirect : « *et pensa que* » ; elle joue ainsi en contrepoint des deux premiers exemples en actualisant le discours grâce au mode indicatif et à la forme affirmative, bien que la parole ne puisse encore se faire entendre : ce ne sont encore que des pensées résumées par un narrateur omniscient. La deuxième occurrence présente un changement notable : toujours en pensée, la question est formulée au style indirect et divisée en trois interrogations distinctes, « *que cil vaissiaus senefie* » / « *por coi on l'enclinoit* » / « *par quel mervelle la lance segnoit* ». L'auteur du roman en prose ajoute une question aux interrogations de Perceval chez Chrétien, mais dans les deux cas, il supprime le discours indirect libre. La formulation claire et précise des trois questions au discours indirect doit faire office d'illusion de la parole prononcée telle qu'elle est écrite à la place des marques subjectives et oralisantes du discours indirect libre. Bernard Cerquiglini a analysé ce phénomène dans le passage du vers à la prose du *Joseph d'Armathie* de Robert de Boron, et constate le conservatisme de la prose concernant les formes de discours qu'elle transfère : « seuls les discours biformes et le style indirect libre paraissent la troubler²⁸⁶ », note-t-il. Le style indirect libre représente « une parole implicite, distancée, que la prose transforme en un *dire* explicite, ramenable à un agir-dire, ou qu'elle fait disparaître » ; il laisse un doute sur l'identité du locuteur, or la prose « témoigne d'une inquiétude constante sur l'identité de celui qui

²⁸⁶ B. Cerquiglini, *La parole médiévale*, op. cit., p. 82.

parle²⁸⁷ » qu'elle comblerait par « une mainmise sur la parole²⁸⁸ », une prise en charge totale du texte grâce au discours indirect.

Robert de Boron transforme aussi l'échange dialogué chez Chrétien entre Perceval et sa cousine : aux propos rapportés au discours direct de la demoiselle, Perceval répond au style indirect. Le narrateur s'approprie finalement les paroles de Perceval pour ne laisser entendre qu'un monologue prononcé par la cousine. La succession des questions directes disparaît dans le roman en prose, et le texte suggère bien moins à l'oreille ce que Perceval aurait dû demander à son oncle.

Mais l'intérêt des versions en prose est de proposer une fin aux aventures du héros à l'occasion d'une seconde visite au Château du Graal. Là, dans les deux manuscrits, Perceval accède enfin à la parole et au discours direct, et l'on peut supposer que si Chrétien avait achevé son œuvre, il en aurait été de même :

Et Percevaus qui molt fu desirans del demander, si dist au segnor : « Sire, par le foi que vous me devés, et que vous devés a tous homes, dites moi que on sert de ces choses que je voi illuec porter » (Didot-Perceval, éd. W. Roach, 1835-38).

L'introduction au discours direct est particulièrement explicite : au verbe proleptique « *dire* » s'ajoute « *demander* » ; le « *et* » initial se définit comme un « *et* » d'allocution qui participe au marquage énonciatif, rappelé par le morphème énonciatif « *si* ». Le discours en lui-même s'ouvre sur l'appellatif « *sire* », et se confirme dans la présence des pronoms de première et deuxième personnes. Néanmoins, si la question s'ouvre par l'impératif « *dites moi* » qui nous assure encore de son caractère oral, elle demeure toujours une interrogation indirecte.

Il semble que jamais, ni dans *Le Conte du Graal*, ni dans le *Perceval en prose*, ni dans les *Continuations*, les questions du Graal et de ses satellites ne soient des interrogations directes. Certes elles accèdent à une parole transposée comme le narrateur souhaite que le lecteur croie qu'elle ait été prononcée, mais cette parole ne semble pas autoriser l'interrogation directe. L'énigme suit un cheminement de la pensée à la parole qui dénote une subjectivité du sujet interrogeant. Les variations autour des discours indirects et du discours indirect libre, notamment chez Chrétien, témoignent de l'émergence de cette subjectivité qui, difficilement, extériorise son discours. Ce que l'on reproche à Perceval, prisonnier d'un discours intérieur de plus en plus tenté par la

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 84.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 50.

prise de parole, c'est peut-être de n'avoir pas fait exister l'énigme. Celle-ci, tous les exemples le confirment, doit être posée oralement ; elle résiste à la narration qui ne peut que la formuler en absence et, pour qu'elle soit réellement, le discours doit dominer le récit. Comment interpréter alors l'absence d'interrogation directe sur le Graal, la lance et les autres objets qui leur sont rattachés ? Faut-il y voir une forme de résistance à la parole directe, un attachement à un mode interrogatif propre au récit qui ne connaît que le discours indirect ? Les indices sont ténus. Mais interroger n'est pas une parole anodine, c'est un acte de langage directif qui menace ou contraint l'interlocuteur, même s'il s'agit d'une demande d'information, et Perceval emploie d'ailleurs l'impératif pour s'adresser au Roi Pêcheur. Dès lors, l'absence d'interrogation directe peut se comprendre comme le signe d'un tabou ou d'une crainte. Comme en témoigne l'histoire de Perceval, la question ne s'impose pas comme une évidence, elle est le fruit d'un apprentissage, d'un mûrissement, et l'interrogation indirecte conserve peut-être la trace d'une peur ou d'une timidité initiales face à une *merveille* que Perceval ressent d'abord comme un tabou puisqu'il n'ose pas poser la question.

(2) Variations autour du mot interrogatif

Emmanuèle Baumgartner a déjà démontré comment, à partir de l'œuvre de Chrétien, la question du Graal évolue au gré des variations du pronom interrogatif²⁸⁹. La question originelle « *del graal cui l'an an servoit* » (v. 3233), introduite par le pronom régime « *cui* » trouve sa réponse auprès de l'ermite :

*Cil cui l'an an sert fu mes frere.
 Ma suer et soe fu ta mere,
 et del Riche Pescheor roi,
 que filz est a celui ce croi,
 qui del graal servir se fait* (v. 6199-6203).

Le pronom « *cui* » désigne ainsi le père du Roi Pêcheur qui, ajoute l'ermite, « *hors de la chambre n'issi / ou le graal veïs antrer* » (v. 6214-6215), répondant ainsi à la question de la cousine de Perceval sur la destination du Graal. Ceci résolu, Emmanuèle Baumgartner étudie comment « à travers les variations sur ces questions et le jeu des pronoms qui les introduisent, se reformulent le sens et la fonction du motif du

²⁸⁹ Emmanuèle Baumgartner, « *Del Graal cui l'en servoit* : variations sur un pronom », *art. cit.*

Graal²⁹⁰ ». En supprimant le personnage du vieux roi, la *Première Continuation* rend caduque la question de Perceval, et « rejette vers l’amont du récit l’ensemble des questions : pourquoi la lance saigne-t-elle, pourquoi l’épée est-elle brisée, d’où vient le Graal ?²⁹¹ ». Quant au *Perceval* de Robert de Boron, il substitue « *que* » à « *cui* » et « invite [...] à reconsidérer la nature exacte du “service” que rend le Graal, le déplacement opéré du *Conte* de Chrétien à ses continuations. Tout se passe en effet comme si, à la faveur du changement de *cui* en *que / quoi*, l’auteur du *Perceval en prose* faisait glisser la question de son contenu concret, “à qui est destinée la nourriture que dispense généreusement le Graal ?”, à une interrogation plus ambitieuse sur la fonction même de l’objet : à quoi sert-il ?²⁹² ».

Outre ce passage de « *cui* » à « *que* », les *Continuations* démultiplient les questions et introduisent d’autres mots interrogatifs qui modifient à chaque fois la syntaxe et la portée de l’interrogation. La question de la lance est par exemple déjà posée de plusieurs manières chez Chrétien : « **comant** *cele chose avenoit* » (v. 3193) / « **por coi** *ele sainne* » (v. 3538-3539) / « **por qu’ele** *sainne* » (v. 4715). En ancien français, l’adverbe *comant* « interroge à la fois sur la manière « comment » et aussi sur les raisons « comment peut-il se faire que », « pour quelles raisons »²⁹³, si bien que la substitution de « *por coi* » à « *comant* » suggère peut-être un infléchissement du sens de la question. Soit Chrétien pose toujours, sous deux formes différentes, la question de la raison des choses, soit cette interrogation se substitue à celle portant sur la manière. Dans la *Première Continuation*, Gauvain modifie encore la syntaxe de la question et demande « **dont** *li sans vient qui cort entor* » (v. 7424), interrogeant désormais le Roi Pêcheur sur l’origine de la goutte de sang. Certes, les réponses du comment, du pourquoi et de l’origine se recouperaient sans doute, mais l’effet produit tend à une démultiplication de la question et sous-tend différentes attitudes intellectuelles de la part du locuteur. Chez Chrétien, il attend une explication et met en avant la question des causes efficientes, tandis que dans la *Continuation*, la question des origines s’apparente à une question théologique dont la réponse est toute prévue d’avance. Celle que le Roi Pêcheur livre à Gauvain est d’ailleurs de cet ordre : il lui révèle qu’il s’agit de la lance de Longin, mais n’explique jamais comment ni pourquoi le sang du Christ coule

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 446.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 447.

²⁹² *Ibid.*, p. 450.

²⁹³ Philippe Ménard, *Manuel du français du Moyen Âge*, op. cit., p. 102.

toujours de la pointe. A ce propos, sa réponse reprend le constat de la question initiale à la forme affirmative :

*Tos jors a puis esté ici,
Si saine adés tos jors issi
Et sainera durablement
Desi c'au jor del jugement ;
En cest liu sera por verté
Si come Dex l'a proposé (v. 7445-7450).*

L'explication porte ici sur les causes finales de la lance ; la transformation syntaxique de la question induit donc un mode d'appréhension et de questionnement du monde différent, puisque, selon Francis Dubost, « la question des causes efficientes est une question ouverte, sur l'avenir de la connaissance. La question des causes finales est une question fermée dans la circularité qui, de la connaissance du monde, renvoie sans fin à la connaissance de Dieu²⁹⁴ ».

La version longue de la *Première Continuation* contient deux visites de Gauvain au Château du Graal. Au cours de la première visite, les questions varient de plus en plus et la liste s'allonge considérablement. Gauvain s'interroge ainsi sur la porteuse du Graal :

*Si se mervoille duremant
Por qu'elle pleure si forment,
Ou elle va et qu'elle porte (éd. Roach, v. 3813-3815)*

Il poursuit au sujet des quatre valets qui emportent la bière du mort où est posée l'épée brisée :

*Si a grant talant de l'anquerre
Qui il sont ne qu'il viennent querre
Et dont viennent et ou il vont (éd. Roach, v. 3839-3841).*

Enfin la scène s'achève sur la somme et le rappel de toutes les questions, toujours formulées sous la forme d'interrogations indirectes :

*Lors se trait plus pres do prodome,
Si anquiert la senefience
Et dou Graal et de la lance
Et por quoi la pucelle plore.*

²⁹⁴ Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Champion, 1998, p. 176.

*Aprés si anquiert sanz demeure
Por quoi l'am porte ainsist la biere ;
 S'estre puet en nule manière,
 Si viaut que li sires li die,
 Et **por quoi** l'espee forbie
 Estoit desus la biere mise (éd. Roach, v. 3868-3877).*

Dans cet épisode qui, chez Chrétien, se limitait à deux questions, tout un panel d'interrogations recouvrant de nombreuses possibilités syntaxiques est désormais soumis au lecteur. L'auteur recourt à toutes les variations possibles autour des pronoms et des adverbes interrogatifs. On rencontre en effet tour à tour :

- le pronom interrogatif sujet « **qui** » : « *qui il sont* » (cit. 2).
- le pronom interrogatif régime « **que** » sous la forme élidée « **qu'** » : « *qu'ele porte* (cit. 1) / « *qu'il vient quere* » (cit. 2).
- le pronom interrogatif régime « **quoi** » à la forme tonique après préposition : « *por qu'* » (cit. 1) / « *por quoi* » (cit. 2 et 3).
- l'adverbe relatif « **dont** », indiquant l'origine : « *dont vient* » (cit. 2).
- l'adverbe relatif « **ou** », indiquant le lieu : « *ou il vont* » (cit. 1).

L'interrogation « *si anquiert la senefience / dou Graal et de la lance* » (cit. 3) appartient au discours narrativisé : le mot « *senefience* » résume et englobe à lui seul les questions du Graal et de la lance et permet au narrateur de ne pas préciser la portée exacte de ces questions. Gauvain introduit-il l'interrogation sur le Graal par le pronom « *cui* » ou par « *que* » ? Demande-t-il réellement : « que signifie le Graal ? », auquel cas il transformerait radicalement la question héritée de Chrétien. De même, pose-t-il comme dans la version courte la question de l'origine de la lance, ou celle des causes du saignement, ou formule-t-il encore le problème autrement ? En transposant ces questions dans le domaine exclusif de la narration, l'auteur les modifie syntaxiquement et sémantiquement, car le doute est permis quant à leur nature exacte.

La syntaxe permet ainsi la prolifération de questions qui, ni identiques ni vraiment différentes, troublent le sens de l'interrogation. L'exploitation des diverses possibilités syntaxiques crée un effet illusoire : les questions sont plus nombreuses et, introduites par un mot interrogatif différent, elles semblent précises et se distinguent clairement l'une de l'autre. Mais en réalité, la confusion l'emporte, la précision n'est qu'illusion et certaines questions paraissent interchangeable : la question « *por quoi* » de la lance, capitale chez Chrétien, se pose finalement partout, tandis que l'interrogation

narrativisée du Graal et de la lance ne permet plus du tout d'entendre les véritables questions. Celles-ci s'effacent au profit de questions satellites qui démultiplient l'acte interrogatif, où variation devient synonyme de confusion.

(3) Questions thématiques et questions prédicatives

Le développement de l'interrogation dans les *Continuations* va de pair avec une thématisation des questions. Tandis que les deux questions principales du *Conte du Graal*, introduites par « *cui* » ou « *por coi* », s'attachent au prédicat de la phrase et témoignent ainsi d'une véritable demande d'information à propos des thèmes que sont le Graal et la lance, les *Continuations* multiplient les questions à caractère non prédicatif. Dans la *Continuation* attribuée à Wauchier, Perceval introduit volontiers ses interrogations par la préposition « *de* », sans mot interrogatif précis indiquant le propos. La question n'est plus alors qu'une demande d'information vague et générale sur un sujet qui, seul, ressort de la phrase.

*Volantiers vos demanderoie,
Se lou savez et je osoie,
De l'anfant que sus l'arbre vi,
Qui ainsins tost s'esvanoï.
Et quel chose senefia
Que de branche am branche monta
Desi qu'ansonc la darriene ?
Et avant, s'il ne vos iert peine,
Dou chevalier qui ert ocis
Et dedanz la chapelle mis,
Et de l'arbrë et des chandoilles,
Sire, qui les paroles voires
M'an diroit, voir, liez en seroie (v. 32371-3283).*

La première question, au sujet de l'enfant dans l'arbre, est exemplaire. Elle se formule en deux temps, d'abord de façon indirecte et thématique par la préposition « *de* », puis elle est précisée grâce à la mention du prédicat dans l'interrogation directe introduite par le déterminant « *quel* ». Cependant, les trois questions suivantes ne font l'objet d'aucune prédication ; seuls les thèmes du chevalier, de l'arbre et des chandelles sont mentionnés sans qu'aucune question précise ne soit posée à leur sujet. Perceval souhaite

qu'on lui en dise *les paroles voires*, mais il n'exprime aucune attente particulière quant à la nature et au contenu de ces paroles. Au moment de l'apparition du Graal et de la lance dans le cortège, on observe le même phénomène syntaxique :

*Ne set que demander premiers,
Ou dou Graal ou de la lance,
Ou de la nue espee blanche
Qui par milieu estoit brisie.
[...]
Si li a dit : « Biau sire chiers,
Par foi, j'orroie volantiers
De ce Graal la verité,
Qui par ci a deus fois passé ;
Et de la lance ausint qui seine,
S'il ne vos iert travaux ne peine,
Cui an an sert et qu'an an fet »* (v. 32416-32433).

Au discours indirect, les questions sont uniquement thématiques, ajoutant ainsi à l'hésitation de Perceval qui ne sait dans quel ordre poser les questions, mais qui ne semble pas non plus savoir que demander exactement. Au discours direct, la question du Graal reste thématique : « *de ce Graal* ». La proposition relative « *qui par ci a deus fois passé* » introduit certes une relation prédicative avec le thème « *Graal* », mais la question reste implicite et l'on ne sait ce que Perceval cherche réellement à savoir à ce sujet. La question de la lance, elle aussi d'abord thématique, semble complétée par une véritable question précisant la demande. Perceval reprend en effet la question initiale de Chrétien, mais la confond en réalité avec la question du Graal. Chez Chrétien comme chez les continuateurs, il s'agit de savoir pourquoi la lance saigne, et non à qui on en fait le service. La question prédicative est ici un non-sens, peut-être due à l'étourderie d'un copiste, et témoigne de la moindre importance d'une réelle demande d'information. Ce processus de thématisation se retrouve également chez Manessier qui ouvre son texte sur le questionnement multiple de Perceval :

*Biaux douz sire, fait Perceval,
De la lance et dou Saint Graal,
Dou tailleor que j'ai veü,
Que je n'en soie deceü.
Mais s'il vos vient a comandement,*

*Me dites tout premieremant
 Cui l'an an sert et don il vienent,
 Et les pucelles qui les tienent,
 Qui orandroit ici passoient,
 Que je ne cuït pas qu'elles soient
 Povres fames de bas paraige,
 Ainz sont, ce cuït, de haut lignaige* (v. 32639-32650).

Comme chez Wauchier, Perceval mentionne d'abord le thème, mis en valeur grâce à la dislocation de la phrase, avant d'introduire le prédicat dans l'interrogation indirecte. Celle-ci rassemble sous une double question de l'identité, « *cui* », et de l'origine, « *don* », les trois objets précédemment cités qui sont donc tous soumis à une même interrogation. Là où Chrétien établissait une distinction profonde entre les questions de la lance et du Graal, les continuateurs mènent une entreprise de nivellement et de confusion. Quant à la question des *pucelles*, elle demeure implicite : Perceval n'a pas même recours au *de* thématique et formule à leur sujet des hypothèses prédicatives qu'il faut entendre comme une interrogation ténue.

Après *Le Conte du Graal*, les questions se font donc de plus en plus thématiques, reléguant au second plan ou faisant parfois oublier le propos à interroger. Bien que Perceval pose bien plus de questions, celles-ci sont maintenant floues, interchangeables, et se distinguent mal les unes des autres. L'effet accumulatif et la thématisation donnent encore une fois une impression de précision, mais l'illusion est grossière : Perceval énumère des sujets sans rien demander réellement à leur propos, laissant ainsi son interlocuteur libre de répondre ce qu'il souhaite. Comment contester en effet ensuite la qualité des réponses ? Comment s'assurer aussi que le Roi délivre toute la vérité ? De moins en moins explicites dans leur formulation syntaxique, les énigmes font semblant d'être toujours là et se délitent en réalité. Les questions thématiques sont trop ouvertes pour appeler une réponse satisfaisante ; quelle qu'elle soit, celle-ci pourra toujours être soupçonnée d'incomplétude ou de déviance. Il en va ainsi des histoires de Longin et de Joseph d'Armathie en réponse aux questions de la lance et du Graal. Chez Chrétien, la précision des questions et leur caractère prédicatif interdisaient ce type de réponse et entretenaient justement les énigmes, dans les *Continuations*, la thématisation des questions autorise toutes les réponses, mais entraîne parallèlement l'érosion des énigmes.

L'extrême variété des modes de discours, des mots interrogatifs et des relations prédicatives dans les phrases interrogatives crée conjointement un effet de précision qui n'est qu'un leurre. Les variations à l'infini de la syntaxe de l'interrogation et le développement du thème au détriment du prédicat produisent une inflation des questions qui rend finalement impossible ou vaine toute tentative de résolution. Au gré des reprises et des continuations, les questions du Graal et de ses satellites se multiplient pour mieux se confondre et créer l'illusion d'énigmes trop vagues pour être réellement satisfaisantes tant du point de vue de l'interrogation que de la résolution.

3. A la limite de l'interrogation syntaxique : le cas du Château de l'Enquête ou la question implicite

Un dernier cas d'énoncé interrogatif reste à étudier, à la limite de l'interrogation syntaxique. Certaines questions relevant de l'échange problématique et de la démarche herméneutique restent en effet implicites, dans des situations pourtant propices à une formulation claire de l'énigme. L'épisode du Château de l'Enquête du *Perlesvaus* en offre un exemple représentatif. Ce château, situé à l'entrée de la terre du Roi Pêcheur, est l'ultime étape de Gauvain avant le Château du Graal. Il y est accueilli par un prêtre qui présente ainsi l'endroit : « *cist chastiax a non li Chastiax del Enqueste. Vos n'i demanderoiz ja chose dont en ne vos die la senefiance* » (p. 108, 2156-2158). Le nom du château est puissamment suggestif. En effet, « *enqueste* » possède d'abord en ancien français un sens judiciaire : c'est une enquête au sens d'une investigation fondée sur des questions et des témoignages. Elle repose en particulier sur la contradiction de récits en vue de l'établissement d'une preuve. Le Château de l'Enquête serait alors le lieu où les paroles se confrontent avant d'atteindre la vérité, où la parole ne serait pas unique mais multiple. Gauvain y formule d'ailleurs toutes les interrogations qu'il a pu se poser au cours de ses aventures. L'épisode revêt ainsi la forme d'un échange de questions et de réponses, où l'auteur prend soin de signaler toujours de la même façon le passage d'un interlocuteur à un autre. La plupart des répliques s'ouvrent sur l'appellatif « *Sire* » qui est davantage ici la marque énonciative du changement de locuteur. Les analepses sont régulières et se résument à l'unique verbe de parole « *faire* » repris à chaque fois : « *fet li provoires* » / « *fet Missire Gavains* ». Certaines exclamations rappellent le contexte discursif : « *par foi* » / « *voire* » / « *par Dieu* », dont la mise en œuvre est complétée par quelques morphèmes énonciatifs. Le tout donne un ensemble assez monotone, où le

rythme de l'échange et les outils du dialogue ne varient guère, constituant ainsi des moyens fiables d'identification des interlocuteurs. Leur façon similaire d'ouvrir la réplique scande le dialogue et empêche la confusion.

Dans ce cadre où la prise de parole est clairement définie et s'apparente par définition à une interrogation ou à une réponse, Gauvain présente un cas intéressant de questions implicites qui constituent de réels actes illocutoires. Il ne pose jamais d'interrogation directe et n'a qu'exceptionnellement recours à l'interrogation indirecte : il n'emploie en effet qu'une seule fois un verbe interrogatif dans la proposition principale : « *je vos voil demander d'un roi qui je vi son fil aporer mort* » (p. 112, 2244-2245). Il s'agit de sa dernière question, mais il faut comprendre toutes les autres implicitement en ce sens, ce que fait d'ailleurs le prêtre. Elles restent toutefois des énoncés illocutoires, qui accomplissent l'acte interrogatif par d'autres moyens plus implicites. Gauvain a notamment recours aux expressifs et exprime ainsi un état psychologique vis-à-vis d'une situation spécifiée dans le contenu propositionnel. Deux sentiments se dégagent de ces formulations qui induisent implicitement un questionnement : l'étonnement et la douleur. La plupart des explications du prêtre sont en effet appelées par ces expressions :

- « *je suis molt esbahiz de iii damoiseles qui furent a la cort le roi Artu* » (p. 109, 2160-2161)
- « *je me merveil du Chastel du Noir Hermite* » (p. 109, 2173-2174)
- « *je me merveil molt de la damoisele qui tote estoit chauve* » (p. 110, 2186-2187)
- « *je me merveil [...] molt durement d'un enfant qui chevauchoit un lion en un hermitage* » (p. 111, 2225-2226)
- « *je estoie d'une dame molt dolenz que ses mariz ocist por moi* » (p. 110, 2205-2206)

L'expression du sentiment dénote l'attente d'une réponse face à un événement inexplicable qui bouleverse les représentations du monde du personnage (« *soi merveiller* » / « *estre esbahi* »), ou qui heurte une sensibilité guidée par les conventions courtoises. Le questionnement de Gauvain repose aussi sur les actes illocutoires assertifs qui engagent la responsabilité du locuteur sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée. Quand il déclare : « *je encontrei un chevalier enmi la forest qui chevauchoit cel devant derieres* » (p. 111, 2212-2214) ou : « *je trovai une fontaine enmi une forest* » (p. 111, 2235), le prêtre interprète toujours ces propos

comme des demandes d'informations. Bien que la structure énonciative distingue formellement les questions des réponses dans le dialogue, les questions de Gauvain restent sous-entendues par l'exposé d'un sentiment ou le récit d'une aventure qui, tous deux, nécessitent des explications. Une certaine subjectivité point alors dans la formulation de l'énigme, entre l'expérience de la *merveille* et le jeu de l'implicite. En fait Gauvain pose au début du passage une question générale qui englobe les propos suivants : « *Sire, kar j'ai mainte chose veüe, fet il, dont ge sui molt esbahiz, ne ne sai que ce puet estre* » (p. 108, 2155-2156). Cette interrogation indirecte indique la teneur du dialogue et Gauvain peut se contenter désormais d'affirmer quelque chose pour signifier qu'il interroge, dans la mesure où le cadre strict de l'échange ne prête pas à confusion. De fait, ces questions sont aussi faiblement prédicatives : le personnage ne demande rien à propos de quoi que ce soit, il mentionne un état de fait sans préciser sur quel aspect particulier porte l'interrogation.

L'implicite génère donc aussi un certain flou, mais de toute façon, la réponse est ici toujours la même, quelle que soit la question, et quel que soit son degré de précision. L'explication procède de Dieu et du Nouveau Testament, clefs interprétatives de toutes les *merveilles* et énigmes auxquelles Gauvain est confronté. Le prêtre précise d'ailleurs d'emblée la teneur des réponses du Château de l'Enquête :

« *Vos n'i demanderoiz ja chose dont en ne vos die la senefiance, par le tesmoignage de Josep le bon clerc et le bon hermite par cui nos le savons, et il le set par l'annoncement del Saint Esperit et de l'angle* » (p. 108-109, 2157-2160).

Dès lors, peu importe la question et la manière dont elle est posée, car la réponse, répétitive et donnée d'avance, compte seule. Au Château de l'Enquête (le mal nommé !), nul ne pose en réalité de vraie question tandis que les réponses nient leur variété en les soumettant à une seule et unique explication. L'*enquête* n'a pas lieu car aucune confrontation entre diverses interprétations n'est possible ; elle cède au contraire la place à la vérité unique et incontestable. Là où le texte nous fait espérer une démarche herméneutique qui mette en jeu de véritables énigmes, les questions se dérobent syntaxiquement au discours et s'avouent difficilement, parce qu'inutilement, comme telles.

Au terme de l'étude syntaxique, l'identification des énigmes se précise : celles-ci naissent d'abord dans un contexte discursif. Distinctes du récit, elles appartiennent à l'univers de la parole que le texte doit s'efforcer de reproduire. L'énigme n'appartient

pas au narrateur ni au monde de l'écrit ; *devinaille*, elle est une parole autre, tandis que dans l'échange problématique, elle n'existe encore que par la parole, une parole attendue, nécessairement oralisée et souvent liée, dans les deux cas, à la contrainte. La formulation de l'énigme reste cependant complexe : l'interrogation n'est jamais totale, rarement directe. Elle varie et se déploie selon de multiples modes de discours et possibilités d'introduction de l'interrogation, transformant au gré des propositions et des œuvres le sens et les enjeux d'énigmes fondamentales comme celles du Graal et de ses satellites. Enfin, l'analyse syntaxique démontre l'émergence d'une subjectivité dans la prise de conscience de l'énigme puis dans sa formulation ; elle est le signe d'une relation au monde, d'une pensée qui conçoit et identifie l'altérité. Elle signifie aussi souvent plus qu'elle ne dit et s'apparente à un acte de langage qui présuppose toujours une relation – consciente ou non – à l'autre et au monde.

II. Lexique du discours énigmatique

Le discours énigmatique se caractérise enfin par un lexique et un entourage sémantique récurrent parmi les œuvres. Dans le cas de l'échange problématique ou celui, plus restreint, de la *devinaille*, le lexique de l'interrogation s'impose évidemment, accompagné de champs sémantiques variés qui permettent de saisir les contextes favorables à la formulation de l'énigme et d'en saisir les enjeux.

1. Demander et savoir : lexique de l'interrogation et de la résolution

On observe, d'un côté les verbes de demande introduisant une interrogation et, de l'autre, un champ sémantique plus large rassemblant les termes ou locutions qui traduisent, en même temps que la question, une attitude particulière du personnage questionneur. Le lexique de la demande d'information, tous textes confondus, s'avère peu varié. Les verbes les plus fréquents expriment simplement un manque informatif que l'interlocuteur doit pallier ; ils sont aussi les plus neutres : « *demander* » et « *dire* », comme le montrent les quelques exemples suivants :

- « *li rois lor **demande** se il cuident que il saichent dire por quoi sa tor chiet* » (*Merlin*, énigme de la tour de Vertigier, § 20, p. 88, 11-12).

- « *Sire, por Deu, **dites** moi une chouse que je vos **demanderei** » (*Queste post-Vulgate*, énigme des trois merveilles de Logres, t. III, § 603, p. 350).*
- « *Il revient arrieres au prodome et **demande** qui cist chevaliers est »* (*Perlesvaus*, énigme du chevalier dans le tonneau de verre, p. 388, 9574-9575).
- « ***dites** moi del chevalier qui est toz armez el tonel de voirre, qui il est et coment cist chevaliers a non »* (*ibid.*, p. 390, 9641-9642).

On relève moins fréquemment « *requerre* » / « *enquerre* », de même que le substantif « *enquête* » reste rare. Peut-être le terme de « *queste* », omniprésent dans les cycles et romans arthuriens, est-il responsable de cet effacement. « *Encerchier* » est encore plus exceptionnel. Ces trois verbes, quand ils sont employés, dénotent toutefois la volonté, voire l'insistance du questionneur confronté à une énigme complexe qu'il lui faut absolument résoudre :

- [...] *si fait **demander** et **enquerre** novieles du blanc chevalier, qui il puet estre et de quel terre il est* (*Estoire del Saint Graal*, énigme du chevalier blanc, t. I, § 239, p. 149, 2-3).
- *Et li rois commencha mout a **encherkier** ke, se il li pooit dire nule chose de che ke il avoit veü, ke il li desist* (*ibid.*, Mordrain et l'énigme du Graal, t. I, § 267, p. 165, 1-2).
- *Lors li commencha li rois mout durement a **enquerre** de rechief quele chele merveille pooit estre* (*ibid.*, § 267, p. 165, 13-14).
- « *Sire, fet mesire Gauvain, por Dieu, dites nos de cele espee la merveille et por quoi ele saine ensi et por quoi ele fu brisiee, kar trop le desir a savoir. – Certes, fet li chevaliers, volentiers le vos dirai, puis que vos le me **requéres*** (*Lancelot en prose*, t. II, LXI, § 11, p. 329).

« *Proier* » et « *conjur* » introduisent encore parfois une interrogation et soulignent plus que les autres verbes l'infériorité du questionneur face à son interlocuteur. Poser la question génère une situation d'inégalité où s'affirme le pouvoir de l'interlocuteur :

- « *Je vos pri et conjur par la riens el monde que vos plus amez que vos me dioiz la verité de cest escu »* (*Queste*, énigme du bouclier de Joseph d'Armathie, p. 29, 31-32).

Pour exprimer ensuite la relation à la connaissance, « *savoir* » reste le verbe le plus souvent employé, généralement à la forme négative pour indiquer l'ignorance du locuteur et introduire une proposition interrogative indirecte. Il est précédé la plupart du temps d'un verbe modalisateur « *pooir* » / « *voloir* » :

1. « [...] *si vos voudroie molt proier que vos meissiez poine coment je seusse por quoi ele chiet* » (*Merlin*, énigme de la tour, § 19, p. 87, 60-62).
2. « *Sainte Marie, qu'est ce que j'ay kuy veu ? Suis-je enchantés ou sui je conjurés ? Par foy, je ne sçay que dire de ceste chose* » (*Suite du Roman de Merlin*, énigme du Perron du Cerf, t. II, § 482, p. 441, 2-4).
3. [...] *dou Saint Graal, dont il voldroit savoir veraies noveles* (*Queste*, p. 61, 12-13).

Néanmoins, les autres verbes de connaissance et de demande de compréhension – non plus simplement d'information – sont variés et nombreux, impliquant une attitude intellectuelle et subjective liée à l'effort de résolution de l'énigme. On relève ainsi, du point de vue du locuteur, « *connoistre* » et « *entendre* », ainsi que plusieurs verbes et locutions comme « *mettre a raison* » / « *faire sage* » / « *demander conseil* » / « *conseillier* » / « *enseigner* » qui supposent une réponse appartenant à un haut degré de sagesse et de connaissance. Dans le *Lancelot*, Arthur s'adresse en ces termes aux clercs dont il attend l'explication de ses songes :

- *Et il lor demande conseil de son soigne* (t. VII, XLIVa, § 2, p. 435).
- « *Mais por Dieu me conseillies de la grant merveille que cil me distrent qui mon soigne m'espeloient [...]. De ches III choses me faites sage, se il puet estre, car je nes puis entendre et vous les me enseignerés bien* » (t. VIII, XLIXa, § 31, p. 23).
- « *Sire, car me fetes sage d'une avision* » (*Queste*, p. 101, 4-5).
- « *Savroiz me vos conseilier par vos ne par autrui por quoi ma tor chiet ?* » (*Merlin*, § 19, p. 87, 58-59).

Outre les verbes et les locutions verbales, le discours énigmatique emploie invariablement le lexique de la recherche du sens, lequel se distingue de celui de la requête. Le personnage en quête de *senefiance* demande en effet ce que *senefie* le phénomène ou s'interroge sur la *verité* ou le *voire* de l'énigme. Quant à la résolution, elle relève de la *counissance* et de la *sapience*. La simple demande informative est ainsi rapidement dépassée ; la question aspire à une compréhension du monde que le locuteur perçoit comme complexe :

- « *vous ne savrés ore pas ne del peire ne de la meire la verité* » (*Lancelot en prose*, énigme de l'identité du héros, t. VII, XXIIa, §12, p. 268).
- [...] *il set bien que ce est senefiance d'aucunne chose, mais il ne puet veoir de quoi* (*ibid.*, Bohort à Corbenic, le combat des serpents, t. V, XCVIII, § 38, p. 265).

- « *Che est la **counissanche** de la Trinité ke je t'ai raporte* » (*Estoire del Saint Graal*, explication de l'énigme de la Trinité, t. I, § 4, p. 3, 11-12).

Le lexique dominant dans l'échange problématique souligne ainsi les principes essentiels de ce type d'énigmes : désir de connaissance et de vérité, tension herméneutique, tels sont les enjeux de toutes ces situations de questionnement qui dépassent, de loin et rapidement, la recherche immédiate de l'information et favorisent de diverses manières l'expression de la subjectivité.

2. *Merveilleuses sensations*

La question naît, le plus souvent, d'un constat d'étrangeté : l'étonnement génère l'interrogation et l'énigme devient ici une composante du merveilleux. La phase interrogative, qui problématise la perception de la *merveille* et amorce ainsi le processus interprétatif, participe en effet de la topique merveilleuse telle que la définit Christine Ferlampin-Acher : « On s'oriente vers le merveilleux lorsque l'on trouve en contexte d'autres termes de la famille de *merveille*, des mots appartenant au vocabulaire de la vue, des notations d'altérité (en particulier *divers* et *estrangle*), et des dénominations qui correspondent à des tentatives pour élucider cette altérité, dont l'imprécision relative indique que leur valeur ne tient pas tant à leur signifié qu'à leur fonction d'indices du merveilleux²⁹⁵ ».

L'énigme intervient quand la perception de l'altérité se confond avec la tentative d'élucidation. « *Soi merveiller* » est ainsi fréquemment employé à la place des purs verbes interrogatifs ; la locution indique à la fois la demande d'information, la nécessité d'une explication, et l'étonnement²⁹⁶ face à un autre irréductible :

*Longuement regarde cele bataille Boorz et moult se **merveille** que ce puet estre*
(*Lancelot en prose*, énigme du combat entre le serpent et le léopard à Corbenic, t. V, XCVIII, § 36, p. 264).

²⁹⁵ C. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 25.

²⁹⁶ C. Ferlampin-Acher définit ainsi le lien entre merveille et étonnement : « Etudier le substantif *merveille* permet de mettre en évidence ce qu'est l'étonnement pour l'homme du Moyen Âge : cela commence par une perception, se poursuit par une relation au réel qui prend en charge tous les possibles (par rapport à ce qui est, a été, ou sera) au point de frôler l'impossibilité ; suit un discours (relation à *dire*, *oïr* et *novels*), qui à son tour suscite une réaction chez l'auditeur », *ibid.*, p. 36.

« *Soi merveiller* » fonctionne ainsi comme un verbe de questionnement régissant une interrogative indirecte d'ailleurs introduite par la conjonction « *que* ». L'expression de l'étonnement agit sur l'interlocuteur comme une demande implicite, comme le montre l'épisode du Château de l'Enquête dans *Perlesvaus*. « *Estre esbahi* » ou « *s'esbahir* » revient en effet, comme Gauvain, à poser une question tout en affirmant l'étrangeté du phénomène perçu. Se trouvent ainsi, dans les deux cas, revendiquées à la fois la *merveille* et l'énigme. Les indications d'altérité propres au merveilleux deviennent alors des indices de la perception énigmatique, à condition qu'ils suscitent une volonté d'élucidation. La notation de l'étrange intervient ainsi au cœur du processus interrogatif et de la quête interprétative, comme dans le cas du songe de Perceval dans la *Queste* :

« *Sire, car me faites sage d'une avision qui m'avint anuit en mon dormant, qui me semble si diverse que ja mes ne serai aise devant que je en sache la verité* » (p. 101, 4-7).

Fondée en de nombreux endroits sur des sensations étonnantes ou difficiles à expliquer, la perception de l'énigme se confond de plus avec le premier mode de manifestation de la merveille. Christine Ferlampin-Acher note par exemple que souvent, la merveille se manifeste d'abord par l'ouïe. Ainsi, dans la *Suite du Roman de Merlin*, la *Beste Glatissant* « se fait entendre avant de se laisser voir²⁹⁷ », et ses bruits étranges et inquiétants fonctionnent comme les indices de la *merveille* qui engagent le processus énigmatique. La bête est d'abord « *uns grans glas de chiens qui faisoient aussi grant noise que se il fuissent XXX ou XL* » (t. I, § 5, p. 3, 12-13), et c'est ce bruit qui motive en grande partie la question que pose Arthur à Merlin :

« *N'a pas gramment que chi vint une beste la plus divierse dont jou oïsse onques parler, divierse de fachon et estrange, et avoit dedans soi bestes qui glatissoient. Et che me samble songes, car il m'est bien avis que nule creature terriene puisse metre sa vois fors tant que elle soit ou ventre de sa mere. [...] Or me di, fait li rois, que chou est* » (t. I, § 17, p. 13-14, 1-9)

La vue intervient ensuite, comme dans l'expression topique de la merveille²⁹⁸, dans la perception et la reconnaissance de l'énigme. La sensation heurte la compréhension ; le monde extérieur échappe au sujet : « *plus le regardoie et mains pooie savoir quele beste*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 94.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 46-47 et p. 78. Cependant, si la merveille est associée à la vue, sa perception reste problématique (p. 96).

s'estoit », affirme ainsi le narrateur de l'*Estoire del Saint Graal* (t. I, § 19, p. 13, 10-11) à propos de la *diverse beste*. De même dans la *Queste*, seule la vue *aperte* peut combler les questions que se posent les chevaliers sur le Graal.

3. Expression de la subjectivité

Comme le suggérait déjà l'étude de la syntaxe, la formulation de l'énigme, à l'exception de la *devinaille*, va de pair avec l'expression d'une subjectivité du personnage qui ne se limite pas à l'étonnement suscité par la *merveille*. Avant d'accéder à la parole, l'énigme se formule d'abord souvent en pensée, même si elle ne s'actualise ensuite que dans le discours oral. Au lexique de l'opinion « *cuidier* » / « *estre avis* » se joint ainsi celui de la réflexion qui permet la prise de conscience de l'étrangeté et d'enclencher le processus interprétatif. La question ne s'improvise pas ; elle naît d'un constat puis d'un manque comme l'illustrent ces quelques exemples :

- *Li rois est moult **entrepris** de ceste chose* (*Lancelot en prose*, songe énigmatique d'Arthur, t. VII, XLVa, § 5, p. 437).
- « *Mes gardez, Messire Gavains, que vos soiez mielz **apensez** que ne fu li chevaliers* » (*Perlesvaus*, conseil de la sœur de Perlesvaus sur la question à poser au Château du Graal, p. 68, 1097-98).
- « *Que ce puet estre ne savuns, Tant **soutiller** nous y puissuns* » (*Roman de l'Estoire dou Graal* en vers, formulation de l'énigme du Graal par les pécheurs, v. 2625-26).
- [...] *li comença a **regarder en soi meesmes por coi** cil qui estoit huitiesmes de son lignage avoit forme et semblance de chien, et li autre avoient forme de lyon ; et **commença a penser por coi** li novismes, qui venoit en guise de lyon et de flun, estoit si troubles et espés [...]* (*Estoire del Saint Graal*, vision du lignage de Nascien, t. II, § 636, p. 405, 9-16).

L'énigme engage une réflexion qui dépasse le simple constat d'altérité ; elle convoque chez Arthur toute la pensée et nécessite dans *Perlesvaus* une attitude concentrée et avisée. A travers le verbe « *soutiller* », les pécheurs de l'*Estoire* engagent pleinement leur esprit et leur imagination, pour tenter de comprendre le Graal. Le dernier exemple est caractéristique du lien entre la pensée subjective et réflexive et la formulation de l'énigme : ce sont en effet les verbes de pensée qui régissent l'interrogative indirecte,

mais il s'agit d'un processus inchoatif et non d'une question spontanée. Les nombreux intensifs, la locution « *comencer a* », le participe « *apensé* » traduisent la difficulté de la pensée qui peine à se construire et à interpréter la situation. Le phénomène génère un état de perplexité douloureux, un état psychologique particulier – caractérisé par ce lexique – nécessaire à la formulation de la question : le personnage cherche d'abord seul à résoudre l'énigme avant de s'avouer vaincu et d'interroger. La question peut ainsi se lire comme le signe d'une pensée qui émerge dans l'univers romanesque.

La subjectivité se manifeste également à travers le lexique des sentiments qui accompagne de façon récurrente la rencontre de l'énigme, la volonté et les tentatives d'élucidation. C'est d'abord le désir, expression de la curiosité, qui fait naître la question :

- « [...] *por Dieu dites nos en la verité, se vos le savés, kar molt le **desir** a oïr* » (*Lancelot en prose*, énigme de l'épée brisée et sanglante, t. II, LXI, § 7, p. 328).
- « *Sire, por Dieu, dites moi une chouse que je vos demanderai, dont je sui mout **desiranz** de savoir* » (*Queste post-Vulgate*, Galaad et l'énigme des trois merveilles de Logres, t. III, § 603, p. 350).

La curiosité doit généralement conjurer un sentiment négatif né de l'incompréhension de l'énigme. La question s'accompagne ainsi de notations de douleur, de souffrance, voire de colère, et de mal-être à travers l'expression récurrente « *ne pas / ne ja mes estre a aise* » :

- *Et quant il vit que sa tors ne s'euvre ne porroit tenir, si fu molt **iriez** et dist que **jamés n'avroit joie**, s'il ne savoit por quoi sa tors chaoit* (*Merlin*, énigme de la tour de Vertigier, § 19, p. 86, 36-38).
- « [...] **ne jamais ne serai a aise** devant ce que je sache certainement que ce *senefie* » (*Lancelot en prose*, songe de Galehaut, t. I, II, § 10, p. 8).
- « [...] **ja mes ne serai aeise** devant que je en sache la verité » (*Queste*, songe de Perceval, p. 101, 6-7).
- « *Par Dieu, qu'il seroit **benneuré** qui pourroit savoir dont ces voix puent venir, qui dedans ceste beste sont repostes !* » (*Queste post-Vulgate*, t. II, § 83, p. 112).

Le doute, l'angoisse et l'expression de la perte des repères sont aussi des corollaires de l'énigme ; ces sentiments engagent la notion de perplexité qui dénote à la fois la subjectivité et l'interrogation, même intérieure. Dans la *Suite du Roman de Merlin*, le Morholt au Perron du Cerf exprime ceci par l'hypothèse de l'enchantement ou du sort :

« *Suis-je enchantés ou sui je conjurés ? Par foy, je ne sçay que dire de ceste chose* » (t. II, § 482, p. 441, 3-4).

Gauvain, dans la *Première Continuation*, subit toutes les manifestations physiques et morales de l'angoisse et du doute face au service du mort et à l'apparition du Graal. Là où Perceval se contentait de se *merveiller*, le narrateur développe chez Gauvain l'expression croissante de la perplexité et de l'effet intérieur de l'énigme :

Grant piece fu iluec tos seus

Mesire Gavains, poëreus

E molt pensis. Ne set que faire (v. 7199-7201).

[...]

Adont s'asist tot en pensant,

Molt avoit esté en estant,

Devant ses ix a mis ses mains (v. 7249-7251).

[...]

Molt est pensis et angoisseus

De la mervelle que il voit.

En nule guise ne savoit

Com il se doie contenir

Ne que il puisse devenir (v. 7312-7316).

Le cotexte lexical de la formulation de l'énigme confirme donc les données de l'analyse syntaxique. Dans le cadre de l'échange problématique et de la démarche herméneutique, la question n'est pas spontanée et la demande du locuteur dépasse bien souvent un simple manque informatif. Si le verbe interrogatif est souvent neutre comme « *demander* », il est complété par des notations de subjectivité qui induisent un processus plus complexe. Les textes s'attachent souvent à l'expression d'une pensée, d'une réflexion qui face à l'incompréhension, désire, souffre, s'angoisse, mais ne s'arrête pas là. L'énigme devient le révélateur d'une subjectivité confrontée au monde. Pour qu'il y ait énigme, il faut cependant heurter une conscience qui, ensuite, exprime étonnement et perplexité. Une limite semble alors se dessiner : si le monde est facteur d'énigmes, les personnages ne le sont guère pour eux-mêmes. On a en effet observé que les énigmes identitaires du Bel Inconnu, du Chevalier aux deux épées, de Perceval ou de Lancelot, le sont toujours pour les autres, jamais pour ceux qui ignorent leur propre nom. Ces personnages ne s'interrogent pas sur eux-mêmes car, sans doute, ne peuvent-

ils ressentir aucun manque à leur propre égard. La démarche herméneutique ne s'applique pas à soi et la subjectivité s'exprime en réaction à l'extérieur, non à l'intérieur ; l'autre reste ailleurs et n'est pas encore en soi.

Nous avons désormais identifié, classé et défini les diverses catégories d'énigmes présentes dans les textes : le trope, la *devinaille* et l'échange problématique dans le cadre de la démarche herméneutique. Le trope signale des énigmes qui feront justement l'objet de cet échange, et se retrouve encore à l'œuvre dans l'énoncé de la *devinaille*. En revanche, les deux autres types d'énigmes s'opposent en tous points. Hormis le *Tristan en prose*, le corpus arthurien ignore la *devinaille* comme modalité de l'énigme. Il favorise en revanche la démarche herméneutique qui suscite en elle-même question et réponse, sans formule ni savoir préconçu. Au moment de la grande expansion du genre romanesque arthurien, celui-ci préfère l'émergence d'une subjectivité à une parole autre, archaïque et impersonnelle car commune à tous. Il faut maintenant prolonger l'étude de l'énonciation de l'énigme, et particulièrement celle de ses instances énonciatrices. Ce nouvel objectif doit nous engager par ailleurs dans une réflexion sur les représentations et les conceptions sous-jacentes du savoir dans les textes.

DEUXIEME PARTIE

**DE L'ENIGME AU DISCOURS :
INSTANCES ENONCIATRICES ET
MODALITES DE L'ECHANGE**

Les modalités d'énonciation des énigmes nous invitent à distinguer deux catégories d'instances : d'un côté les figures du pouvoir et du savoir, qui dirigent l'échange, de l'autre les figures réceptrices de l'énigme, *a priori* en manque ou en quête de savoir et soumises aux premières. L'objectif est de déterminer pour chaque cas une typologie des personnages afin d'approcher les représentations sous-jacentes du savoir à l'œuvre dans les passages à énigmes. Qui détient les réponses ? Qui doit les trouver ? Sous quelles formes et selon quelles modalités ? Loin d'être formelles, ces questions sont essentielles pour comprendre les enjeux des énigmes dans les textes : l'échange reste en effet souvent incomplet et insatisfaisant, remettant ainsi en cause la notion même d'énigme.

Chapitre I. Figures du savoir

Les figures du savoir sont celles qui, par avance, détiennent le sens et les réponses aux questions. Elles concernent les personnages énonciateurs des énigmes, ceux qui les formulent et posent par exemple des *devinailles*, et témoignent de leur supériorité par une interrogation dont le but consiste souvent à piéger l'interlocuteur et par leur connaissance préalable de la réponse. Elles recourent aussi, à l'inverse, les personnages qui, dans l'échange problématique et herméneutique, détiennent le savoir et peuvent aider le questionneur – dont l'interrogation est alors signe d'infériorité – à résoudre l'énigme. D'emblée, les figures du savoir s'opposent entre une volonté de rétention et de brouillage du sens dans le premier cas, et un pouvoir de décryptage du sens au service des non-initiés dans le second. Or cette opposition n'est autre, dans les œuvres, que celle du diable et du porte-parole de Dieu. L'un, le *diabolon*, brise étymologiquement le *symbolon* en empêchant la coïncidence de la question et de la réponse et s'oppose à l'unification du sens, l'autre, souvent ermite ou moine, rassemble *semblance* et *senefiance* pour reconstruire le sens perdu ou inaccessible aux néophytes. Entre les représentants du diable et de Dieu, une série de personnages intermédiaires s'ajoute à cette première typologie et complète, nuance ou réoriente l'imaginaire du savoir véhiculé par les œuvres.

I. Le diable et l'énigme

1. Les poseurs de *devinailles*

La présence conjointe des *devinailles* dans le *Roman de Thèbes*, *Apollonius de Tyr* et le *Tristan en prose* nous a permis de définir ce type d'énigmes et de souligner le travail de réécriture d'une œuvre à l'autre. Les personnages d'Édyppus, d'Apollonius et d'Apollon d'un côté, de Pyn, Antiochus et du géant de l'autre, héritent les uns des autres et présentent plusieurs traits communs qui révèlent la parenté des textes. Les poseurs de *devinailles* constituent aussi autant de figures diaboliques, souvent désignées explicitement comme telles. Ainsi, Pyn est d'abord *uns deables* (v. 269), dénomination reprise au moment de sa mort, quand les Thébains « *voient gisant / le deable, hideus et grant* » (v. 379-380). Cette qualification est peut-être une

originalité du *Roman de Thèbes*, dans la mesure où les textes latins semblent lui préférer celle de « monstre ». C'est du moins l'expression employée dans les gloses de la *Thébaïde*, comme dans le commentaire de Lactance :

*Sphinx monstrum erat alas et unguens habens in similitudinem Harpyarum [...]*²⁹⁹.

De même, le *Premier* et le *Second Mythographe du Vatican*³⁰⁰ qualifient le Sphinx de « *monstrum* », terme également attesté dans la glose du manuscrit de Berne de la *Thébaïde* :

*Spix fuit quidam monstrum [...]*³⁰¹.

Certes, le texte français nomme aussi Pyn le « *monstre* » (v. 289), mais dans le *Roman de Thèbes*, la formulation de l'énigme est l'apanage du diable. La vieille qui reprend la question du Sphinx pour tenter d'empêcher Thideüs de passer, est elle aussi avant tout *uns deable* (v. 2890) décrit en ces termes :

*Astarot ot non li deables,
d'Enfer iert mestre connestables ;
en lieu de vielle se figure* (v. 2991- 2993).

Thideüs perçoit ainsi le personnage et désigne *cist deable* (v. 2918) à ses compagnons. C'est donc bien un diable, plus qu'un monstre, qui pose une question piège à son interlocuteur, espérant que celui-ci ne saura pas la résoudre et que la communication, comme le sens, resteront interrompus. L'énigme du diable Pyn répond alors tout à fait à la définition de Claude Lévi-Strauss : « une question à laquelle on postule qu'il n'y aura pas de réponse³⁰² ».

Antiochus et le géant ont également des tendances diaboliques. Pères incestueux, ils commettent un horrible péché puni de Dieu. Antiochus et sa fille meurent en effet foudroyés, « *car Dieu par leur horrible pechié a fait cheoir la foudre sur euls* » (*Apollonius*, p. 136), tout comme Chélinde qui, avec son fils Apollo reproduit le crime initial du géant. Refusant d'entendre les révélations de Saint

²⁹⁹ « La Sphinge était un monstre pourvu d'ailes et d'ongles, à l'image des Harpies », commentaire de Lactance sur la *Thébaïde*, I, 66, cit., trad. de Sylviane Messerli, *Œdipe enténébré*, op. cit., p. 49.

³⁰⁰ « *Spinx quoddam monstrum fuerat* » (*Premier mythographe du Vatican II*, 67) ; « *Spinx monstrum erat* » (*Second mythographe du Vatican* 166), *ibid.*, p. 50.

³⁰¹ « Berne, Bürgerbibliothek, 528, deuxième partie du XII^e siècle, d'origine française. Glose marginale, f^o 2 v^o », *ibid.*, p. 50.

³⁰² *Anthropologie structurale II*, op. cit., p. 33.

Augustin, elle tente de mettre le saint à mort, mais périt brûlée « *dou foudre que li Souverains Maistres avoit envoiee sor lui* » (*Tristan en prose*, § 168, p. 104, 6). Antiochus et le géant sont aussi deux coupeurs de tête qui châtient de la sorte ceux qui ne résolvent pas leurs *devinailles*. La brisure du sens née de l'impossible réunion de la question et de la réponse est redoublée dans le motif physique de la décollation. Quand un personnage trouve enfin la clef de l'énigme, la communication n'est pas pour autant rétablie. Contrairement au Sphinx qui admet immédiatement sa défaite, Antiochus nie une vérité d'ailleurs inavouable : comment reconnaître l'inceste en public ? Selon Jean R. Scheidegger, « Antiochus institue ainsi une forme dévoyée de l'échange discursif, à son seul profit. La parole n'est plus un moyen de communication, d'échange avec l'autre, mais un moyen de se préserver de l'autre, de refuser à l'autre son statut et sa place³⁰³ ». Le géant adopte une attitude comparable : sans récuser les réponses de Sador et Pélias, il retient ces derniers auprès de lui au lieu de respecter les termes du contrat et de les laisser partir. Jusqu'au bout, ils retardent l'adéquation parfaite de la réponse à la question et, véritables figures du *diabolon*, ils empêchent la réunion des deux pièces du *symbolon* qui rétablirait le sens et l'échange vrai. Ils représentent enfin un savoir néfaste, porteur de mort et révélateur des pires crimes : inceste, cannibalisme, fratricide, matricide... Bien que le secret d'Antiochus soit attesté dans les livres où Apollonius trouve la réponse à l'énigme du roi, il n'est, comme celui du géant, qu'un secret néfaste transformé en mensonge.

Loin de la parole divine, le savoir des figures diaboliques brise ou détourne les *senefiances*. Leur usage dévoyé de la parole témoigne de leur côté obscur car, ce faisant, ils commettent un péché de la langue. A la fin du XII^e siècle, le prédicateur Raoul Ardent s'interroge dans le *Speculum universale* sur les « mœurs de la langue³⁰⁴ » et détermine cinq critères moraux de la parole : la vérité, l'utilité, l'honnêteté, le discernement et la direction³⁰⁵. Or nos trois personnages contreviennent à ces impératifs, notamment à l'utilité, car « seule la parole qui tend au bien-être spirituel est [...] proprement utile³⁰⁶ ». Celle-ci s'oppose au discours nocif

³⁰³ Jean R. Scheidegger, « Pères et filles dans *Apollonius de Tyr* », *art. cit.*, p. 266.

³⁰⁴ Cité par Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les péchés de la langue*, Paris, Editions du Cerf, 1991, p. 39.

³⁰⁵ La parole doit être orientée vers une fin nécessaire, « avoir en soi une intention qui la porte vers une juste finalité », *ibid.*, p. 48.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

qui porte préjudice au destinataire. Pyn, Antiochus et le géant ne visent-ils pas, par la parole, la mort de leurs interlocuteurs ? Ils bafouent aussi les règles propres aux « différentes espèces de la parole », en particulier celles de la « *locutio interrogativa* » fondée sur une éthique de la question et de la réponse : « quand ce que l'on demande est sot, inutile, obscène, préjudiciable ou impossible à savoir, automatiquement l'interrogation est vicieuse [...]. Les questions posées pour tromper [...] sont toujours mauvaises, et alors on ne peut que répondre en se taisant, en réprouvant ou en corrigeant³⁰⁷ ». Par définition, poser une *devinaille*, c'est pécher et se laisser aller à une pratique diabolique de la parole. Pire encore, le péché touche les interlocuteurs qui y répondent : en levant le voile sur d'obscurs propos, ils acceptent tacitement un usage pervers de la parole au lieu de s'en préserver. Vaut-il mieux alors mourir que de prendre le diable à son propre piège ? Edyppus, Apollonius et Apollo restent des héros, mais leur réponse génère un autre péché, l'inceste, dont seul Apollonius parviendra à se préserver.

2. Les faux herméneutes

La démarche herméneutique ne garantit pas non plus les personnages contre un faux savoir toujours délivré par des figures diaboliques. Celles-ci s'immiscent dans l'échange problématique pour empêcher le quêteur de trouver la bonne réponse ou le détourner du sens véritable. Faux porte-parole de Dieu, faux oracles ou diables à peine déguisés, ils rompent à leur manière la communication en faisant obstacle à la vérité. Qu'il pose des *devinailles* ou qu'il prétende répondre aux questions, le *diabolon* empêche ou retarde la résolution de l'énigme.

La *Queste del Saint Graal* offre un exemple des plus célèbres – ou du moins des plus étudiés³⁰⁸ – de faux herméneute dans l'épisode consacré à Bohort. Les signes ambigus du songe du cygne blanc et de l'oiseau noir favorisent l'intervention

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

³⁰⁸ Voir par exemple les travaux de Micheline de Combarieu du Grès, « Les quêteurs de *merveilles*. Etude sur la *Queste del Saint Graal* », *Revue des langues romanes*, LC n°2, 1996, repris dans *D'aventures en aventures. « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 443, de Paul Bretel, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995, p. 601-604, ou d'Albert Pauphilet, *Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, rééd. 1984, p. 111 *sqq.*

diabolique. L'opposition traditionnelle du blanc et du noir est ici plus subtile, et il faut, pour comprendre le rêve, s'attacher à d'autres indices. Le cygne, symbole de l'orgueil promet à Bohort *totes les richesses dou monde* (p. 171, 4), les richesses terrestres et non célestes, tandis que l'oiseau noir fait preuve d'humilité et met en garde Bohort contre les symboles trop faciles : « *saches que mielz vaut ma nerté qu'autrui blanchor ne fait* » (p. 171, 11), lui dit-il. L'interprétation qui ferait du blanc un signe divin et du noir un signe diabolique paraît dès lors douteuse. L'arrivée du faux herméneute entretient la confusion : c'est « *un home vestu de robe de religion* » – sans doute un habit blanc, comme la plupart des personnages religieux du roman, inspirés de la tradition cistercienne – qui « *chevauchoit un cheval plus noir que meure* » (p. 177, 22-24). Ici, le blanc et le noir retrouvent leurs valeurs habituelles ; le cheval noir rappelle la monture diabolique de Perceval dans un épisode précédent et s'oppose manifestement à la corneille. Par deux fois, le noir nous met donc en garde contre les valeurs supposées du blanc : un véritable homme de religion peut-il chevaucher un animal couleur de mort ? Le diable profite de l'ambiguïté apparente des signes dans son interprétation du rêve : l'oiseau blanc selon lui *senefie* une demoiselle amoureuse de Bohort, et l'oiseau noir « *senefie [son] grant pechié qui la [...] fera escondire* » (p. 179, 15-16). Or la chasteté est une vertu majeure de la *Queste*, et nous savons déjà que Gauvain et Lancelot échouent parce qu'ils n'ont pas su résister à la luxure. Le faux prêtre joue des apparences pour justifier une lecture trompeuse fondée sur des contresens. Pourtant, les clefs de la bonne interprétation sont présentes, mais Bohort n'a pas su les voir. Le diable détourne les signes, crée un sens faux à partir d'une vision divine, et retarde l'accomplissement du *symbolon*, la réunion de la *semblance* et de la *senefiance*. L'*aenigma* est dévoilée chez les vrais *blans moines*, où l'on apprend que l'oiseau noir représente la *Sainte Eglyse*, qui *dist* : « *Je suis noire mes je suis bele [...]* », tandis que le cygne « *blans par defors et noirs par dedenz, ce est li ypocrites* » (p. 185, 26-32).

Les oracles sont également les supports du savoir diabolique auxquels on adresse diverses requêtes. L'échange problématique s'inscrit d'emblée dans le mensonge car ces oracles sont réservés aux païens. Leur savoir s'oppose par conséquent à la bonne parole ; il n'est que faux semblant ou, de nouveau, péché de la langue. Ces diables s'incarnent souvent dans les statues des divinités païennes, forme

qu'ils aiment à prendre³⁰⁹, se confondant ainsi avec les dieux païens eux-mêmes auxquels le Moyen Âge les assimile facilement. L'épisode de la Tour de Cuivre dans *Perlesvaus* présente une situation analogue. Les habitants y adorent un *deiable* (p. 255, 5948) dont le culte est inspiré par celui du Veau d'Or³¹⁰, et qui rend des oracles :

La Tor de Cuevre estoit enmi le chastel, sor .iiii. columbes de cuevre, e braoit si tres durement a totes les ores dou jor que ele estoit oïe .i. louee environ, e avoit mauvais esperit dedens qui lor donoit respons de canqu'il voloient oïr (p. 254, 5923-27).

Le *Chastel de la Tor de Cuevre* apparaît comme le double inversé du Château de l'Enquête, où l'on peut aussi poser à un herméneute toutes les questions possibles. Mais d'un côté, les réponses témoignent de la présence divine et de la vérité de la *Novele Loi*, tandis que de l'autre, elles sont mensongères et flatteuses. L'esprit de la tour révèle en effet aux païens ce qu'ils veulent entendre, et les comble de fausses prédictions afin de leur plaire plutôt que de leur délivrer la vérité. Il corrompt le bon usage de la parole et commet un grave péché de langue qui, selon Saint Grégoire, suscite l'orgueil du destinataire, voire du flatteur lui-même car celui-ci « fait preuve d'orgueil en se substituant à Dieu, seul apte à répandre des louanges ici-bas et dans l'au-delà³¹¹ ». Les questions posées ne sauraient donc trouver du sens, d'autant plus que le diable de la *Tor braît* plus qu'il ne parle. Au son sauvage et inarticulé du cri s'oppose la parole explicative, audible et compréhensible du Château de l'Enquête. En forçant les habitants à se convertir – ou à mourir – Perlesvaus les délivre du paganisme, mais aussi des fausses questions et des fausses réponses. Le diable mensonger de l'Ancienne Loi qui coupe ses fidèles de la vérité cède la place au sens retrouvé, l'unique, celui de la *Novele Loi*.

Les oracles païens suscitent la méfiance, et la mise en scène de la Sibylle dans le *Lancelot en prose* souligne le caractère faux et diabolique du personnage. La

³⁰⁹ Cf. Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e – XIV^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 233.

³¹⁰ C. Ferlampin-Acher développe cette idée en se fondant sur l'ambiguïté textuelle entre *la tor* (*Chastel de la Tor de Cuevre* et *le tor* (*le Tor – taureau – de Cuevre*), *ibid.*, p. 90. Elle précise par ailleurs qu'on y « reconnaît l'abondance liée à ce culte [...] ainsi que les prophéties rendues par le monstre », « *Fausse creance, mauvaise loi* et conversion dans *Perlesvaus* », *Le Moyen Âge* CXI, 2005/2, p. 296.

³¹¹ *Les péchés de la langue*, *op. cit.*, p. 253.

Sibylle connaît une grande notoriété au Moyen Âge, mais tributaire de son passé antique, elle ne peut réellement s'imposer comme une prophétesse chrétienne³¹². Dans le *Lancelot*, elle donne son nom à un personnage féminin qui ne délivre guère de prédictions énigmatiques à la manière du *Rêve des neufs soleils*³¹³. Mais sous la forme de cette nouvelle Sibylle, elle subit un traitement parodique³¹⁴ qui transforme la prophétesse en vieille sorcière³¹⁵. Associée à Morgue la fée et à la reine de Sorestan, *Sedile la roine* (t. IV, LXXVIII, § 1, p. 173) participe à l'enlèvement de Lancelot. Les trois femmes, séductrices enchanteresses, demandent à Lancelot, dans un simulacre de jugement de Pâris, de choisir celle qu'il préfère, mais le chevalier les repousse en les traitant de *deable* (LXXVIII, § 5, p. 176 et § 9, p. 179). Il ne reste pas grand-chose ici de la Sibylle antique ; toutefois la réécriture du *Lancelot* souligne combien l'image de l'oracle s'exprimant par énigmes est assez négative pour devenir une figure diabolique.

Le diable en personne, masqué ou déguisé, intervient parfois au contraire pour faciliter la démarche herméneutique. Evidemment, ce n'est qu'un leurre qui menace d'éloigner le héros du sens recherché. Dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, le diable détourne à plusieurs reprises la parole, rompt ou interdit le véritable échange qui permettrait de connaître les *senefiances*. Il prive le discours de sa relation au vrai, incite le sujet à poser de mauvaises questions qui le détournent du sens et de la raison, ou tente de l'amener sur de fausses pistes. Le double épisode du diable enfermé dans

³¹² Cf. *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale. Etude et édition du MS. B.N. fr. 25047 Fol. 160^v-172^v : le Livre de Sibille*, Josiane Haffen, Paris, Annales Littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, 1984, p. 11.

³¹³ Poème anglo-normand de Philippe de Thaon, daté du milieu du XII^e siècle, rapportant une prophétie sibyllique. Edité par Josiane Haffen, *ibid.*

³¹⁴ Ce que démontre Francine Mora dans « La Sibylle séductrice dans les romans en prose du XIII^e siècle : une sibylle parodique ? », *La Sibylle. Parole et représentation*, textes réunis sous la direction de Monique Bouquet et Françoise Morzadec, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 197-209.

³¹⁵ Julien Abed, dans son article « Sibylles en terres arthuriennes ? », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, s'interroge sur le rapport entre la « Sebile » des textes arthuriens et la prophétesse antique (p. 126). L'identification de l'une à l'autre pose en réalité problème, dans la mesure où manque dans ces textes « la principale caractéristique de la sibylle : sa parole prophétique », p. 129. Le personnage y subit une diabolisation qui révoque le souvenir de la Sibylle antique. Ainsi, dans le *Lancelot en prose*, « l'insertion de Sebile l'enchanteresse dans un trio, voire un quatuor de magiciennes est [...] à prendre au sens d'un effacement du personnage de la prophétesse », p. 131.

un pilier puis dans un perron souligne le danger de questionner le diable, c'est-à-dire de le considérer comme une aide possible pour clarifier les signes. Au début du roman, Perceval surprend un combat entre Agravain et Sagremor : tous deux sont devenus fous après avoir interrogé *un anemi* (v. 972) prisonnier d'un pilier sur le Mont Douloureux. Les demoiselles victimes de la *forsenerie* des deux chevaliers l'expliquent ainsi :

Quant nus demande : « Quist laiens ? »
Ja tant n'ert sages ne senez
Que tantost ne soit forsenez
S'il n'est del mont li plus hardis
Et par droit fais et par drois dis.
Cil doi chevalier i alerent
Et a cel piler apelerent
Et demanderent : « Quist laiens ? »
Maintenant issirent del sens
Et tot lor memoire perdirent [...]
Et se sont mort par derverie (v. 974-988).

La question posée « *quist laiens ?* » repose sur une formule orale sans doute proche de celles que l'on peut trouver dans les contes ou récits folkloriques. L'auteur reprend peut-être ici une formule-type qui remplit la fonction d'élément perturbateur du récit et entraîne les péripéties. Dans ces circonstances, la curiosité se paye cher, et le risque est grand d'interroger le diable sur son identité. Certaines questions ne doivent pas être posées, car au lieu de construire du sens, elles le détruisent, comme en témoigne la folie de Sagremor et d'Agravain. Le diable du pilier représente la rupture au sens propre comme au figuré : il coupe la parole de la relation essentielle à la vérité, comme il pousse les anciens amis à se mettre littéralement en pièces : « *Ochis se sont et depechié / Par anemi et par pechié* » (v. 991-992), ajoutent les demoiselles. Perceval conjure le démon grâce au livret qui, posé sur leur tête, les délivre de la folie, ainsi que le *preudom* du Château de Paradis le lui avait expliqué :

« [...] ja ne serez desconfis
Par anemi ne decheüs,
Ne nus hom, tant soit desceüs
Ne fors du sens, s'il a le brief
Estendu par desor son chief » (v. 249-255).

A la parole diabolique déceptive s'oppose une bonne parole, d'origine sans doute divine et surtout éternelle : malgré sa petite taille, nul ne peut en effet achever la lecture du livret. Perceval vainc le diable et restaure la vraie communication en répondant clairement à la question de son identité que lui posent Sagremor et Agravain³¹⁶. A la fin du roman, le héros connaît une aventure similaire : près d'une montagne, le prisonnier d'un perron de marbre pousse *un cri lait et hideus* (v. 14351) et supplie Perceval de l'aider à en sortir. Le chevalier accepte à une condition : « *te conjur por voir /*, lui dit-il, *que me feras savoir le voir / qui tu ies et de coi tu sers* » (v. 14393-14395). Le contexte, proche de la mésaventure de Sagremor et d'Agravain, aurait pourtant dû l'avertir. Quand Perceval ôte la *broche de fer* du perron, il voit sortir un ver qui se transforme très vite en monstre hybride à tête d'homme et corps de serpent et, qui a, en quelques instants, *une chité gastee / et la terre [...] desertee* (v. 14451-14452). Il avoue avoir été enfermé par Merlin « *por che, dit-il, que je ne m'atornaisse / que par mon engien destornasse / celui qui le Graal va querre* » (v. 14489-14491). La seconde question « *de coi tu sers* » renvoie d'ailleurs manifestement à celle du Graal « *cui an an sert* » posée chez Chrétien de Troyes et en est peut-être une émanation parodique. Incapable d'interroger le Roi Pêcheur, Perceval déplace la question attendue en l'adressant au diable, et dévie alors inmanquablement de sa quête. Comme dans le *Conte du Graal*, la parole – ou l'absence de parole – de Perceval entraîne la dévastation à travers le motif de la terre ou de la cité *gaste*. A la fin de l'épisode, le lien avec la quête du Graal est explicite et confirme que la question du perron de marbre est bien l'anti-question du Graal, celle qui doit empêcher Perceval d'en résoudre un jour l'énigme. La leçon initiale de l'aventure de Sagremor et d'Agravain se confirme : toutes les questions ne sont pas bonnes à poser. Perceval comprend, mais un peu tard, que l'invitation du diable : « *demande che que tu voldras* » (v. 14339), n'est qu'un piège qui le détourne des vraies réponses et du vrai savoir. Interroger le diable est le meilleur moyen de ne jamais trouver le Graal. Pour avoir une chance de connaître un jour le discours vrai, Perceval use alors paradoxalement des armes de son ennemi pour le faire rentrer à

³¹⁶ Mireille Séguy analyse ainsi le passage : Perceval les guérit « en soulignant fortement la relation d'équivalence qui, selon lui, relie précisément l'énoncé de l'identité, la connaissance intime de l'être et la vérité du discours », *Les romans du Graal ou le signe imaginé, op. cit.*, p. 329.

nouveau dans la pierre : c'est en effet par la ruse et le mensonge qu'il le prend à son propre piège.

Le faux herméneute diabolique est omniprésent dans l'œuvre de Gerbert. D'ailleurs le monstre du perron indique clairement le lien entre lui et le serpent du Jardin d'Eden : « *en tel forme con je sui ore / engigna l'anemis Evain* » (v. 14476-14477), affirme-t-il. Susciter la *libido sciendi* du héros pour mieux le détourner du véritable savoir, tel est son but, notamment dans l'épisode du rêve de Perceval. Le diable lui apparaît pendant son sommeil sous la forme d'une belle demoiselle montée *sur une noire mule* (v. 2522). Elle se prétend la fille du Roi Pêcheur et lui propose ce marché :

*« Perchevaus, dols amis,
En grant travail as mon cors mis :
Quis vous ai plus d'un an entier,
Ne sai se ja m'ara mestier,
Ne sai s'ai employé ma paine.
Se vous de la Lance qui saine
Et du Graal porrez savoir
Toz les secrez, sachiez de voir
Par moi les sarez temprement,
Se vous mon bon oltreement
Volez faire et a moi jesir,
Que je vous aim tant et desir
Que por vostre amour muir en fin ;
Se vos volez savoir la fin
Del Graal, par moi le sarez,
Et de la paine hors serez
Dont tant vous estes entremis [...] »* (v. 2531-2547)

Le désir charnel de la demoiselle fait, dans son discours, écho au désir de savoir de Perceval. Sa *libido sciendi* est une faille qui favorise la tentation diabolique, et apparaît comme un péché au même titre que la luxure. Perceval ne se laisse pas prendre au piège et déjoue les fausses pistes qui promettent un savoir trop facile. Si le diable lui fait miroiter les secrets du Graal, son but est bien au contraire de *despechier sa chaasté* (v. 2560-2561) afin que sa quête n'aboutisse jamais. De nouveau, il s'agit de mettre en pièces, non de construire et l'union charnelle est ici une métaphore

trompeuse du *symbolon*. Le diable se présente comme celui qui détient la clef de l'énigme, celui qui réunit question et réponse, alors qu'il les sépare. Comme le diable du perron, c'est un faux détenteur de savoir qui éloigne encore plus son interlocuteur de la réponse. Seul un faussaire peut prétendre révéler les mystères de la Lance et du Graal aussi facilement. En ce sens, ce diable tentateur est peut-être une image de l'auteur qui, lui aussi, semble nous promettre des réponses aux énigmes qu'il n'éclaircira finalement jamais. Le songe de Perceval apprendrait alors aux lecteurs à se méfier de telles promesses, paroles de faussaire.

De même, le personnage de la vieille femme qui ranime les ennemis morts de Perceval grâce au contenu d'un précieux tonneau, développe la vision du diable qui prive du savoir, au lieu de le délivrer. Dans ce curieux épisode, elle déclare à Perceval qu'il n'apprendra rien sur le Graal tant qu'elle sera en vie :

Et d'une chose vous faz sage

Que ja, tant con je soie vive,

Ne sarez vous ne fons ne rive

Du Graal, tres bien le vous jur (v. 5680-5683).

Comme la jeune fille et le monstre du perron, elle est envoyée par le diable afin de détourner le héros de sa quête :

Por coi li tyrans soudomites

Me fist cha venir et torner,

Por che qu'il voloit destorner

Que du Graal rien ne seüsses (v. 5716-5719).

Sa mission est toujours la même : maintenir la séparation de la question et de la réponse contre celui qui cherche à comprendre. Cependant, la vieille explique aussi au chevalier l'origine de son nom :

A drois avez non Perchevaus,

Car par vous est li vaus perchiez (v. 5568-5569)

Paradoxalement, celui qui cherche à rassembler le sens et à ressouder l'épée brisée est aussi celui qui met en pièces... Le péché initial de Perceval qui le pousse, au début du texte de Gerbert, à briser son épée aux portes du Paradis, est sa faille intérieure qui, comme l'énigme, ne saurait être véritablement comblée. L'onomastique génère une tension entre la mission du chevalier et son être profond, tension qui peut alors expliquer la paralysie du récit, incapable de faire aboutir pleinement la quête du sens.

Dans la *Continuation* de Gerbert, le savoir de Perceval est donc au cœur de la lutte du diable et de Dieu. Le héros déjoue apparemment les paroles diaboliques, mais sa quête n'aboutit pas pour autant. En fait, le roman donne raison à la parole dévoyée de Keu et à l'entreprise diabolique. Quand Perceval raconte à Arthur l'aventure de Sagremor et d'Agravain, Keu critique violemment le héros :

*« Por che que on en a parlé
Querez che qu'en ne puet savoir ;
Vous ne faites mie savoir.
Cuidiez vous mius valoir que nus ?
Anchois serez viez et chenus
Que vous en sachiez ce ne coi ;
Se moi creez, vous serez coi
Avec ma dame cest yver.
Li cent vif deable d'enfer
Vous ont fait voer ne emprendre
C'on ne puet veoir ne aprendre »* (v. 1300-1310).

Keu, qui d'habitude profère de mauvaises paroles, a paradoxalement raison : le diable pousse à la curiosité et Perceval ne connaîtra jamais le sens du Graal ni de la lance. Dire le vrai est ici une entreprise complexe et ambiguë : Perceval rétablit bien l'ordre des choses et conjure les propos trompeurs du diable, mais celui qui fausse habituellement le langage n'a pas tort. Perceval cherche ce qu'il ne pourra jamais savoir, et ce qui apparaît comme une énigme divine ou mystique devient un nouveau piège du Malin qui tente le héros de cette façon. Keu lui reproche de plus d'agir par orgueil :

*« Vous querez la bee et la muse,
Vous resamblez celui qui muse
Trestot le jor a la carole
Por che que la gens en parole »* (v. 1295-1298).

De nouveau, le texte lui donne raison : la quête de Perceval forme la matière du roman, elle n'est que divertissement, *muse* et *carole*, une fausse recherche de vérité. Perceval cherche en vain et n'obtient que le mutisme – la *bee* – du Roi Pêcheur. La représentation diabolique du savoir semble finalement l'emporter car malgré les multiples promesses du Roi Pêcheur ou de l'ermite, ni le lecteur ni Perceval ne reconstruiront jamais le sens des énigmes.

3. Représentations diaboliques du savoir et de l'énigme

Certains motifs métaphorisent le rapport du diable à l'énigme. Sans mettre directement en scène un *anemi*, ils véhiculent cependant une image négative, dangereuse ou diabolique du savoir. Le motif de l'épée brisée dans les *Continuations* de *Perceval* se fonde sur les thèmes conjoints de la faille, de la brisure, de l'énigme et du *diabolon*. L'opposition étymologique du *diabolon* et du *symbolon* constitue ici une piste intéressante. Dans les quatre textes, l'épée brisée est connotée négativement et a subi le transfert du maléfice profane d'origine celtique de la lance. Le Roi du château du Graal rappelle à plusieurs reprises dans la *Première Continuation*³¹⁷ l'opposition des deux armes : tandis que la lance renvoie à la passion du Christ et au rachat des péchés des hommes, l'épée est l'arme de la destruction du royaume de Logres aux conséquences désastreuses. Bien que la *Continuation* de Manessier ne reprenne pas explicitement cette opposition, l'épée y porte aussi un coup malheureux, comme l'explique le Roi Pêcheur :

« C'est celle dont li cox mortex
Fu faiz, jamés ne sera tex
Si desloiaux ne si felons,
Car encore nos an dolons
Et je et cis roiaumes toz » (v. 32821-32825).

Toutefois, le caractère diabolique de Partinal, meurtrier du roi Goondésert et responsable chez Manessier du coup de l'épée, retient surtout notre attention. Mireille Séguy a perçu chez ce personnage le faussaire, le double du diable, qui se déguise pour tuer Goondésert, et dont les enseignes vermeilles portent une connotation diabolique³¹⁸. Son nom, Partinal, est d'ailleurs composé du « participe passé d'un verbe qui signifie précisément la séparation et la brisure »³¹⁹. Dans la *Continuation* de Gerbert, Perceval doit faire pénitence afin d'accéder aux mystères de la lance et du Graal. Au début du roman, il parvient aux portes d'un château merveilleux, blanc et vermeil, d'où lui parviennent de belles et douces mélodies. Perceval frappe à la porte

³¹⁷ Mss *MQU*, v. 17537-17548. Les mss *TVD*, v.13493-13512, le ms *L*, v. 7460-7482, et le ms *A*, v. 7425-7444 témoignent aussi de l'opposition radicale de la lance et de l'épée, initiatrice du coup félon et de la dévastation de la terre.

³¹⁸ Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, op. cit., p. 323.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 325.

mais appelle en vain. De guerre lasse, il se saisit de son épée et martèle la porte du pommeau. Au troisième coup, un bruit de tonnerre retentit et l'épée se brise en deux. Un vieil homme entrouvre alors le guichet et lui reproche d'avoir frappé à la porte ; c'est un péché que d'avoir voulu entrer en ce lieu, et le diable, l'*anemis*, a poussé Perceval à le commettre :

Maint anui vous a porchacié

Anemis qui ce vous fist faire (v. 191-192)

Le héros est alors condamné à sept ans et demi de pénitence et apprendra un peu plus tard que ce château n'est autre que le Paradis terrestre³²⁰. Le contexte rattache ainsi à chaque fois l'épée brisée, métaphore de l'énigme, au *diabolon* séparateur. Hormis la *Continuation* de Manessier où l'épée ressoudée devient un symbole accompli, un signe apparemment reconstruit, puisqu'elle ouvre les portes de la *senefiance*³²¹, la force séparatrice du *diabolon* s'oppose à la volonté inhérente au *symbolon* de rapprocher les morceaux brisés et dispersés, de recomposer un objet de reconnaissance et porteur de sens. Une force maléfique a cassé l'épée, généré l'énigme, et semble résister à la complétude du signe. Le traitement de Trébuchet, le forgeron de l'épée, chez Gerbert, prolonge la métaphore de l'épée et du *diabolon*. Au Château de Paradis, le gardien explique à Perceval que « *cil qui le [l'épée] fist set le peril / par coi ele est brisie et fraite* » (v. 226-227). Mais quel est donc ce péril ? Avoir frappé à la porte du Paradis ? Perceval a voulu en *veoir* l'intérieur, et sa curiosité a brisé la lame. Le péché de Perceval qui l'a poussé à frapper à la porte rejoint alors le *peril* de l'épée ; ce dernier n'est plus physique, mais intellectuel et le danger réside dans le désir de connaissance. D'ailleurs, dans la bouche du forgeron, le *pechié* remplace le *peril* :

« *Vassal, fet il, par grant pechié*

Avez vostre brant pechoié » (v. 851-52).

Le jeu de paronomase à la rime souligne la parenté du péché et de la brisure que l'on retrouve ensuite dans l'épisode de la vieille au tonneau magique. Cothoatre, le

³²⁰ « *Perchevaus tout apertement / A veü Paradis terrestre* », dit le gardien des portes du château à Perceval (v. 276-277). Plus loin, Trébuchet, le forgeron qui ressoudera l'épée brisée de Perceval, confirme l'identité du lieu : « *A la porte de Paradis / Le brisastes, tres bien le voi* » (v. 854-855).

³²¹ De nombreuses questions restent toutefois en suspens, car les explications du roi en suscitent d'autres, comme celle de l'origine de la guerre contre entre Espinogrés et Goondésert, ou les raisons qui poussent le roi à s'automutuler. Cf. *infra*, p. 223-225.

château de Trébuchet, possède aussi des traits diaboliques : gardé par deux dragons, il abrite la flamme *perse et diverse* (v. 561-562) à laquelle il a forgé l'épée. La lumière du feu porte en elle la bigarrure diabolique qui la rend négative. Keu enfin, introduit sa critique de Perceval sur ces mots : « *Malvaisement forgier savez* » (v. 1289), associant explicitement la soudure de l'épée au désir vain et néfaste du héros de résoudre l'énigme.

L'épisode de la Douleuse Garde, dans le *Lancelot en prose*, associe également diable et énigme. Lancelot doit « *aler querre les cleis des enchantemens* » (t. VII, XLa, § 5, p. 415) et libérer ainsi le château. La mission de Lancelot s'entend au sens propre comme au figuré : il conquiert effectivement deux clefs après avoir combattu deux chevaliers de cuivre et l'homme noir à la bouche enflammée qu'il précipite dans un horrible puits, bouche de l'enfer. La grosse clef ouvre un pilier d'où s'échappent *si grant noise et si grans cris* (XLa, § 9, p. 417), la seconde un coffre d'où « *issoient .XXX. tuiel de coivre et de chascun toiel vient une assés hideuse vois, si estoit l'une plus grosse que l'autre ; et de ches vois venoient li enchantement et les merveilles de laiens* » (XLa, § 9, p. 417-418). Un *grans estorbellons de deables* surgit alors du coffre, avant que tout ne s'écroule. La dimension diabolique de l'aventure ne fait aucun doute : pour Daniel Poirion, « le château de la Douleuse Garde représente toutes ces douleurs imputables à la force mauvaise et à sa magie noire³²² » et selon Christine Ferlampin-Acher, « l'aventure peut se lire comme une descente en Enfer », tandis que « Lancelot délivrant les chevaliers de l'obscur Charte serait le Christ sauveur de l'humanité³²³ ». Mais la conquête des clefs suppose aussi une élucidation des énigmes du lieu : quel est le sens de l'aventure ? D. Poirion pense que les enchantements ont leur source « dans un mal ayant trait à la sexualité³²⁴ ». Ils seraient le signe des amours adultères de Lancelot et Guenièvre, dans la mesure où « ce qui s'exprime, avec la fin des premiers enchantements, c'est la liberté, donc la responsabilité de celui qui vient de s'affirmer comme homme : l'amour n'aura pas l'excuse d'une insurmontable magie³²⁵ ». C. Ferlampin-Acher note cependant que

³²² Daniel Poirion, « La Douleuse Garde », repris dans *Ecriture poétique et composition romanesque, op. cit.*, p. 190.

³²³ Christine Ferlampin-Acher, « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », *art. cit.*, p. 169.

³²⁴ « La Douleuse Garde », *art. cit.*, p. 195.

³²⁵ *Ibid.*, p. 196.

« plusieurs questions sont laissées en suspens » : l'ouverture du pilier n'est pas commentée et les voix qui sortent du coffre « sont concurrencées par le *grans estorbellons* [...] sans se confondre avec lui³²⁶ » : leur origine est incertaine et ils restent indéfinissables. L'absence d'explication et l'évanouissement de Lancelot au moment crucial ne signifient qu'une chose : les clefs sont des trompe-l'œil. L'image est déceptive car la mise en scène de l'épisode laisse espérer des réponses qui n'existent pas. Une nouvelle fois, les jeux de rétention et de manipulation autour du savoir sont liés aux figures diaboliques. Les démons enfermés dans un coffre et un pilier rappellent d'ailleurs les aventures de Sagremor, Agravain et Perceval dans la *Continuation* de Gerbert. Les voix libérées font miroiter aux chevaliers un savoir et des réponses à leurs questions, mais ce ne sont que faux semblants et paroles hors du sens. Parce que le diable est l'ennemi du sens, celui-ci échappe au lecteur. La cacophonie et la *grant noise* qui sortent de la Douleureuse Garde ne peuvent éclairer personne ni dire le vrai ; elles sont trompeuses et mensongères et, pour cette raison, dénuées de *senefiance*³²⁷.

Le savoir du diable n'est donc que piège, mirage et péché de langue. S'il prétend détenir des secrets, ceux-ci dévoilent ou génèrent d'horribles péchés : mieux vaut peut-être alors ne pas répondre à ses questions. S'il prétend jouer les herméneutes, il éloigne davantage ses interlocuteurs du sens recherché. Dans tous les cas, il retarde ou interdit le sens, le détourne par son verbe mensonger, ou l'annihile. Quand il ne corrompt pas la parole, il n'a d'autre moyen d'expression que le cri et le bruit : la diable *brait*, fait entendre la *noise*, contrairement aux vrais herméneutes dont la parole est une et claire. Certaines énigmes ne sont donc pas bonnes à résoudre ; il est des questions qu'il faut laisser en suspens ou qu'il vaut mieux ne pas poser, des réponses trompeuses ou dangereuses. Le désir de savoir demeure, parfois, risqué et douteux.

³²⁶ « La Douleureuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », *art. cit.*, p. 168.

³²⁷ Pour Daniel Poirion, la Douleureuse Garde est une allégorie « des forces du mal qui se traduisent, dans une société, par les mauvaises paroles venues d'en bas », « La Douleureuse Garde », *art. cit.*, p. 193.

II. Moines, ermites et porte-parole de Dieu

Les figures du vrai savoir, les bons herméneutes, sont pour la plupart des hommes de religion : moines, ermites, élus touchés par la grâce divine. Ils n'interviennent que dans l'échange problématique pour révéler un sens que le questionneur ne peut trouver lui-même. Contrairement au diable, ils ne posent jamais de *devinaille* : leur parole n'est pas un piège, son objectif n'est pas de détourner ou de masquer la vérité par des propos obscurs impossibles à comprendre, mais de rétablir le sens là où il s'est brisé pour l'autre. Ils ne posent pas de question, apportent uniquement des réponses. S'ils vivent souvent en marge de la civilisation, retirés dans la forêt, ce n'est pas pour soumettre les passants aux énigmes comme le géant du *Tristan*, mais pour mieux combattre l'*anemi* et rendre les signes lisibles pour ceux qu'ils rencontrent. Ce sont les vrais détenteurs de savoir qui répondent aux interrogations des quêteurs parce qu'ils connaissent, par avance, les solutions. En ce sens, ils ne résolvent pas d'énigme à la manière d'Edyppus ou d'Apollo, car ce qui fait énigme pour les uns n'est que *senefiance* pour eux. Rien ne s'oppose *a priori* à la compréhension de ces hommes, leur savoir est révélé et non intuitif ou intellectuel. Ils rassemblent le symbole dispersé par le *diabolon*, comme les *blans moines* de la *Queste* rétablissent la *senefiance* du songe de Bohort après les interprétations mensongères et contradictoires du faux homme de religion. Paul Bretel constate que, dans les romans arthuriens après Chrétien de Troyes, la fonction herméneutique est de plus en plus dévolue aux détenteurs des charismes, « les ermites, les recluses et les cénobites les plus avancés sur la voie de la perfection³²⁸ ». Ils sont chargés d'interpréter les songes énigmatiques des chevaliers ; répondant à leur besoin d'élucidation, ils révèlent le destin des hommes ou du royaume, dévoilent à la fois le sens de l'Histoire, de l'aventure et les enjeux du roman. « La révélation de l'ermite soustrait ainsi l'événement à l'arbitraire et lui donne un caractère de nécessité qui incite le chevalier à la vigilance et réoriente son action³²⁹ ».

Dans le *Lancelot en prose*, les aventures du héros à la fontaine bouillonnante suscitent par exemple ses interrogations. Il y découvre la tombe de son aïeul, « *le roi*

³²⁸ Paul Bretel, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, *op. cit.*, p. 597.

³²⁹ *Ibid.*, p. 599.

Lancelot qui fu peres le roi Ban de Benoÿc » (t. V, XCIII, § 3, p. 119), gardée par deux lions, et d'où « *chaoient goutes de sanc vermoil* » (XCIII, § 5, p. 119), tandis que la tête de son grand-père repose dans l'eau bouillante de la fontaine. Lancelot combat victorieusement les deux lions, sort la tête de la fontaine et arrête ainsi l'écoulement du sang. Il lève la dalle du tombeau et permet enfin à son aïeul d'être enfoui au pied de l'autel avec sa femme. L'épisode se déroule devant une *meson viez et basse* (XCIII, § 2, p. 118), où vit un ermite qui dirige les actions de Lancelot. C'est une situation-type d'échange problématique où Lancelot, à travers ses questions s'inscrit dans une démarche herméneutique : il interroge ainsi le *prodome* :

« *Sire, je savroie volentiers l'estoire de mon aiel, se vos le saviez, et qui l'ocist ainsi et por quel forfait, car c'est une chose que je desir moult a savoir* » (XCIII, § 9, p. 123).

« *Encor couvient il, fait Lanceloz au prodome, que vos me diez por quoi li lion estoient la ou je les trouvai, cil qui gardoient la tombe dont je vi issir les goutes de sanc. Ce est la chose dont je plus me merveil et si an desir moult a savoir verité* » (XCIII, § 18, p. 128).

L'ermite lui répond sans détour et revendique la vérité de ses paroles et la certitude de son savoir. Il introduit ses discours explicatifs d'expressions attestant de leur véracité : « *il est voirs que* » (XCIII, § 10, p. 123), « *voirs fu* » (XCIII, § 19, p. 128), « *or poez savoir que je vos di voir* » (XCIII, § 22, p. 130), et se présente comme le détenteur d'un savoir collectif dont il serait la mémoire :

« *je vos dirai la verité ainsi come ele avint ; et je la sai si certainement come cil qui fui tote ma vie norriz en cest païs et estoie petiz anfes, quant l'aventure avint de vostre aiel* » (XCIII, § 9, p. 123).

Point ici de révélation comme dans la *Queste* ou l'*Estoire del Saint Graal* ; l'ermite est dépositaire d'un savoir communautaire, « *si conme cil de cest païs dient* », oublié et qu'il a pour mission de rappeler. Quand il révèle à Lancelot qu'il n'est pas le Bon Chevalier car il est *vilz et orz et luxurieux* (XCIII, § 17, p. 127), son savoir semble d'une autre nature et, cette fois, il n'en explique pas l'origine : « *Je le sai, fait li prodons, assez conme cil qui mielz vos connoist que je ne fis ore, quant vos venistes ci* » (t. V, CXIII, § 18, p. 127). La clairvoyance du sage s'apparente à une connaissance irrationnelle, un don de Dieu qui ne s'expliquerait pas par l'expérience, la mémoire et la longévité du personnage. Cependant, le contenu de la révélation n'est

pas d'ordre eschatologique ; l'ermite donne le sens du roman, confère un destin à Lancelot, mais son savoir et sa vérité demeurent de l'ordre de la fiction.

Le *Roi Hermite* de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, héritier de l'oncle de Perceval dans le *Conte du Graal*, n'est pas non plus tout à fait le prophète traversé par la voix de Dieu. Un *vallet* de l'ermitage le présente ainsi à Perceval :

« *Et se vous li demandez rien,
Il vous conseillera molt bien ;
Et se vous avez rien veü
Dont vous n'aiez le voir seü,
Demandez lui, tot asfiance,
Vous dira la senefiance* » (v. 8545-8550).

Il apparaît alors comme l'homme des *senefiances*, celui qui d'emblée peut tout expliquer. Pourtant, quand Perceval lui demande d'élucider l'énigme de la *Beste Glatissant*, des deux ermites et de la croix, il semble nuancer cette prédisposition au savoir : « *en grant pensee m'avez mis / de che que vous me demandez* » (v. 8585-8586) déclare-t-il d'abord, comme si le sens de l'aventure n'avait pas, pour lui, l'évidence attendue. Il ajoute ensuite : « *le mius que je porrai savoir / vous en dirai les veritez* » (v. 8618-8619), suggérant peut-être une révélation incomplète. Le savoir dont il est le dépositaire n'est pas d'ordre collectif, et même si l'aventure de la *Beste Glatissant* reçoit une explication religieuse, elle n'est pas non plus eschatologique. Son discours relève de la morale et s'apparente davantage aux « bons conseils » de certains contes folkloriques³³⁰. Il introduit en effet sa réponse par des considérations sur les gens qui se détournent des *bones paroles* et vont *ançois as caroles* (v. 8607-8608) :

*Car cil qui ot et rien n'entent
Fait tot aussi con cil qui tent
Sa rois por le vent astenir*³³¹ ;
*Qui ot et ne velt retenir
Bone parole, il en est pire* (v. 8589-8593).

³³⁰ Paule Le Rider considère déjà que le *Conte du Graal* possède une structure similaire aux contes des bons conseils de la tradition populaire, *Le chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978.

³³¹ « Car celui qui écoute et n'entend rien agit comme celui qui tend ses filets [ses rêts] pour retenir le vent » (notre traduction).

Ce discours, proche de celui des proverbes, témoigne d'une sagesse populaire qui n'a rien à voir avec le discours savant ou révélé. Le Roi annonce ainsi la *senefiance* de la *Beste Glatissant* dont les voix intérieures représentent les mauvais chrétiens qui parlent pendant la messe au lieu d'écouter le prêtre, dévorant la Sainte Eglise comme les chiots mangent leur mère. Le sens est moral, tropologique et non anagogique : il dénonce une attitude humaine sans dévoiler les desseins de Dieu ou la désignation d'un élu comme cela pourra être le cas dans la *Queste*.

Le *maistre des provaires* qui, au Château de l'Enquête, promet à Perlesvaus la *senefiance* de tout ce qu'il voudra, revendique en revanche le caractère divin de son savoir :

« Vos n'i demanderoiz ja chose dont en ne vos die la senefiance, par le tesmoignage de Josep le bon clerc et le bon hermite par cui nos le savons, et il le set par l'anoncement del Saint Esperit et de l'angle » (p. 108-109, 2157-60).

Plus que les autres, ce *prestre* charismatique, parle sous l'inspiration de Dieu et a reçu du Saint Esprit le don d'intelligence des choses divines et des vérités de la foi³³². Ses révélations ne concernent pas l'histoire individuelle de Gauvain et le sens des énigmes sort de la fiction pour épouser celui de l'Histoire : la *Viez Loi* a été abattue par la *Novele*. Aucune autre explication que le sens typologique n'est jamais possible, malgré les contradictions et les flottements du sens que le roman génère par endroits³³³. Ce type d'ermite ou d'homme de religion est ainsi « auprès des chevaliers le [...] dispensateur [...] des vérités de la foi et le [...] commentateur [...] de l'écriture³³⁴ », c'est de là que naît la force de sa parole. Mémoire collective de la fiction, savoir moral, savoir révélé, telles peuvent être les modalités de la connaissance des porte-parole de Dieu et des détenteurs du vrai savoir, celui qui ne trompe ni ne ment.

Au fur et à mesure que le Graal est devenu l'enjeu unique et eschatologique de romans comme l'*Estoire del Saint Graal* et la *Queste*, seul le savoir charismatique est resté. Dans les œuvres où la christianisation du Graal atteint le plus haut degré, la sagesse des ermites, désormais seuls herméneutes, est un don de Dieu ; elle est le

³³² Paul Bretel, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 592.

³³³ Cf. *supra*, p. 46-49.

³³⁴ Paul Bretel, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 596.

signe visible que la grâce travaille en eux³³⁵. Cette sagesse est avant tout connaissance du texte sacré et capacité à voir et à en interpréter les *senefiances* dans l'univers terrestre des *semblances*. Malgré l'apparente variété de leurs interventions, les ermites diffèrent peu du *prestre* du Château de l'Enquête car « l'univers où se meuvent les compagnons de la quête ne serait que l'incarnation, *hic et nunc*, d'un discours préexistant qui est, globalement, le texte sacré³³⁶ ». Dans la *Queste*, Perceval, échoué sur une île déserte, assiste au combat d'un lion et d'un serpent, lequel a enlevé un lionceau. Il tue le serpent, « *por ce que li lyons est de plus gentil nature que li serpenz et de plus haut afere* » (p. 98, 6-7) et le lion se soumet à lui en signe de reconnaissance. Dans son sommeil, Perceval perçoit ensuite une jeune dame montée sur un lion et une vieille femme sur un serpent ; la première lui annonce qu'il devra combattre « *le champion dou monde qui fet plus a redouter* » (p. 97, 8-9), la seconde lui reproche de lui avoir *meffet* (p. 97, 19). Un *preudom* couronné et vêtu de blanc aborde sur l'île et offre à Perceval un savoir apparemment sans limite :

« *Car il n'est riens dont vos soiez a conseiller, se vos la me dites, que je ne vos en conseil si bien come len porroit mielz fere* » (p. 100, 13-15).

En réponse aux questions de Perceval, il lui explique que « *cele qui sor le lyon estoit montee senefie la Novele Loi [...] et cele dame si est Foi et Esperance* » (p. 101, 22-29), tandis que la femme au serpent, « *ce est la Synagogue, la premiere Loi, qui fu ariere mise, si tost come Jhesucrist ot aporté avant la Novele Loi* » (p. 103, 4-6). La solution de l'énigme préexiste à l'énigme même, et le blanc *preudom* n'est pas tant un herméneute qu'un exégète qui connaît d'avance le sens à trouver. La vision de l'oiseau qui donne son sang pour ramener à la vie ses petits, et meurt ainsi parmi eux, suscite également chez Bohort une interrogation : il « *se merveille trop que ce puet estre, car il ne set quel chose puisse avenir de ceste semblance* » (p. 168, 9-10). Le prêtre de l'abbaye des *blans moines* lui livre cette interprétation : l'oiseau dans l'arbre *senefie* le Christ sur la croix qui se sacrifia pour sauver les hommes. Une nouvelle fois, le sens de l'aventure est connu d'avance, et la vision de Bohort n'est qu'une illustration de ce que tout chrétien connaît déjà. Les deux *preudomes* sont plus des

³³⁵ « Pour un théologien, la sagesse est un don de Dieu. Elle ne s'acquiert pas par le travail, du moins par lui seul. La valorisation théologique de l'effort intellectuel n'est qu'un symptôme, c'est le signe visible de ce que, obscurément, la grâce travaille en lui », Alain de Libera, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991, p. 157.

³³⁶ Emmanuèle Baumgartner, *L'arbre et le pain*, op. cit., p. 82.

prophètes, traversés par la parole divine, que des sages, car leur savoir n'est pas construit mais transmis. La connaissance, don exclusif des hommes de religion, souffre cependant dans la *Queste* une exception : la sœur de Perceval. C'est elle qui révèle aux trois élus la signification de l'épée et de la *nef*, mais le sens de ses réponses est historique puisque les événements se sont déroulés *quarante ans après la Passion Jhesuchrist* (p. 206, 32-33). La sœur de Perceval n'a pas accès directement à la connaissance de Dieu et n'a sans doute pas reçu le même don que les *preudomes*. D'ailleurs, la voix du conte lui succède pour rapporter l'histoire de l'arbre de vie et de Salomon, comme si son savoir était trop limité pour remonter aux temps bibliques.

L'Estoire del Saint Graal entretient cette conception du savoir et de ses représentants. Céridoine, fils de Nascien, est le seul à pouvoir expliquer les songes du roi Label. Malgré son jeune âge, son savoir est supérieur à celui des conseillers du roi païen, car il l'a reçu de Dieu lui-même :

« *Rois Label, dit-il, puis que ti home ne te sevent conseilier de ce que tu lors requiers, je t'en conseilierai einssi con li granz Maistres, qui serjanz je sui, le m'a enseignié [...]. Or te dirai qe ce senefie, si ne l'ai je pas seü par inquisicion que je poïsse faire par m'escience, car trop sui encore joene enfes et de petit aage a savoir si grant chose, mais saches bien que li Seinz Esperiz, qui a ses ministres et a ses serjanz demostre ses granz segrez et ses granz repostaille, le m'a par sa douce pitié descovert ; por ce le te mosterrai ge tot apertement, se tu me vels escouter* » (§ 483, p. 304-305, 4-12).

A la connaissance personnelle fondée sur le travail, la recherche et l'intelligence, s'oppose ici explicitement le savoir révélé du Saint Esprit qui permet à Céridoine de connaître d'avance le sens des rêves de Label. Le prologue de l'œuvre revendique d'ailleurs cette dimension du savoir : le scribe reçoit la connaissance de la bouche même du Christ, « *li grans Maistres par qui tout li terrien maistre sevent tant de bien com ils ont appris* » (§ 5, p. 4, 16-17), la « *fontaine de toute sapiense* » (*id.* 22). L'auteur suit à la lettre les enseignements de *L'Ecclésiastique* : « *Toute sapiense vient de Dieu, Nostre Seigneur, et si est avoec lui et tous jours i a esté de devant tous les eages*³³⁷ » (*id.* 20-21). Touché par l'Esprit Saint qui lui révèle la diversité des langues,

³³⁷ *L'Ecclésiastique*, 1, 1 : « Toute sagesse vient du Seigneur / elle est près de lui à jamais » et 1, 4-5 : « Avant toute chose fut créée la Sagesse, / l'intelligence prudente vient des temps les plus lointains. / La source de la sagesse, c'est la parole de Dieu dans les cieus ; / ses cheminements, ce sont les lois éternelles ».

le scribe reçoit le livre des secrets divins, interdit à celui qui ne s'est pas confessé et n'a pas su s'en montrer digne :

« *Ch'est li livres uquel tu troveras dedens si grans merveilles ke nus cuers morteus nes porroit penser [...] et si i sont mi secré ke je meïsmes escriis de ma main, ke nus hom ne doit veoir [...]* » (§ 6, p. 4-5, 4-11).

Le début de l'œuvre, et, rétroactivement, le début du cycle, sont placés sous le signe de l'énigme, de la dissimulation et de la révélation du savoir. Dès lors, les questions posées, les *senefiances* obscures, ne seront résolues qu'en référence à Dieu et aux textes sacrés. Le savoir des ermites et des élus – Joséphés, Célideine, Nascien etc. – est à l'image de celui du scribe, et les révélations qu'ils livreront tout au long du texte apparaissent comme une mise en abyme de la grande révélation initiale. La connaissance des personnages est elle aussi contenue dans le livret divin ; en effet dans la *Queste* comme dans l'*Estoire*, « il semble totalement nécessaire qu'une voix unanime se charge d'exprimer l'inéluctable pensée symbolique plutôt que de laisser à chacun le loisir de parcourir les chemins du sens, de s'accorder l'espace d'une pensée autonome. Un tel creuset de l'être, aussi inestimable soit-il, n'était guère concevable en ces temps premiers de l'écriture romanesque³³⁸ ». D'ailleurs, lorsque le Graal ou sa dimension eschatologique s'effacent dans *La Mort le Roi Artu* ou le *Tristan en prose*, les porte-parole de Dieu et le savoir révélé disparaissent aussi : l'aventure ne repose plus sur la connaissance des hommes de religion.

Les songes et autres visions étranges qui composent les aventures sont des énigmes divines dont les réponses sont toujours préétablies. Elles se rapprochent alors des *devinailles* d'origine diabolique : il s'agit, dans les deux cas, de « déjouer la métaphore, dépasser la *semblance* et [...] retrouver le signifié sous le voile transparent et nécessaire du signifiant³³⁹ ». Certes les enjeux diffèrent : d'un côté la parole est viciée et cherche à piéger, de l'autre elle est vérité édifiante. Mais à la comparaison, une évidence s'impose : ce que l'on sait avec certitude, ce dont on ne peut douter, ce sont les réponses aux *devinailles* des diables et aux *semblances* divines. Elles sont connues d'avance, unes et uniques et, chacune à leur manière, dévoilent une vérité incontestable : l'homme naît, vit et meurt, l'inceste et l'anthropophagie sont

³³⁸ Frédérique Le Nan, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250)*, Paris, Champion, 2002, p. 157.

³³⁹ Emmanuèle Baumgartner, *L'arbre et le pain*, op. cit., p. 82.

d'horribles crimes perpétrés par les démons, la sagesse des chrétiens réside uniquement dans les textes sacrés. La démarche herméneutique introduite par le questionnement de Perceval, Lancelot, Bohort ou Gauvain est coupée net par la nature de la réponse. En posant des questions au lieu de répondre à l'injonction sous-entendue d'une voix divine qui leur dirait : « Devine le sens de l'aventure ! », les chevaliers amorcent un échange problématique, mais n'ont aucune prise sur la connaissance qu'ils reçoivent. Qu'elles procèdent de Dieu ou du diable, les énigmes renvoient à leurs énonciateurs sans que l'interprétation humaine soit réellement sollicitée : on sait ou on ne sait pas la réponse, on est prédestiné à la connaître, touché par la grâce ou pas. Il n'est pas encore temps, pour les héros, de construire leur savoir et de faire aboutir une démarche herméneutique personnelle. Ce sont les figures d'autorité qui connaissent les réponses, si bien qu'une lecture exégétique du discours ou des événements s'impose, fixant des limites à la subjectivité naissante dans l'échange problématique. Contrairement aux *devinailles* teintées d'archaïsme et porteuses d'une parole autre, l'échange problématique dénote une conscience individuelle aux prises avec le monde. Un « je » parle, s'émeut, s'émerveille, s'interroge, mais jamais « je » ne lui répond. Malgré les quêtes et les détours, le personnage n'est jamais amené lui-même à trouver les explications réservées aux *happy few*, mais la découverte n'a rien de personnel. L'apprentissage individuel a des barrières que les porte-parole de Dieu maintiennent fermement.

Le savoir des ermites et des clercs ne résout cependant pas tout ; ils retiennent parfois la connaissance, refusant de répondre à certaines questions ou à certaines personnes. Le savoir officiel ne réduit pas complètement au silence les voix de l'imaginaire et du questionnement, et certaines figures d'autorité signalent par leur discours que l'enquête n'est pas complètement achevée ou que leur savoir peut être faillible. La parole définitive des interprètes de la *Queste* n'élimine pas tout à fait l'incertitude car, selon C. Ferlampin-Acher, « leur absence de personnalité propre [...] empêche que le lecteur se projette en eux », et « si sage que soit l'herméneute, il y a toujours une forte déperdition entre ce qu'il dit et ce qu'entend le personnage auquel il destine ses dires³⁴⁰ ». Gauvain ne prendra pas le temps d'écouter réellement l'ermite et, dans la *Mort Artu*, Lancelot aura bien vite oublié les sages paroles des

³⁴⁰ C. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 180-181.

preudomes de la *Queste*, comme si la voix de l'humain résistait toujours un peu à celle du divin. Les religieux de *Perlesvaus* semblent confisquer autant le savoir qu'ils le prodiguent : au Château de l'Enquête, Gauvain n'obtient pas de réponse à toutes ses questions car celle du *vessel* d'or à la fontaine reste en suspens. Une *ymage* au milieu de la fontaine s'est enfouie dans l'eau à l'approche de Gauvain, à qui une voix interdit de s'emparer du *vessel* : il n'est pas le bon chevalier « *cui on en sert e qui on en garist* » (p. 101, 1957-1958). La formule « *cui on en sert* » rappelle évidemment celle de Chrétien de Troyes, et renvoie l'objet au Graal. Un jeune clerc vient alors remplir un autre *vessel* du contenu du premier, suivi de trois demoiselles qui agissent de même. Il semble cependant à Gauvain qu'« *au r'aler [...] il n'en i eüst que une* » (p. 102, 1968-1969), les trois jeunes filles représentant probablement la Trinité. Le *prestre* répond à toutes ses questions, sauf à celle-ci « *car on ne doit pas découvrir les secrez au Sauveor ; ainz les doit on esgarder secreement cil a qui il sont commandé* » (p. 112, 2242-44). L'affirmation d'une réponse unique répétée s'oppose à cette dissimulation qui suggère alors qu'un autre savoir est possible. Le maintien du secret relance la quête herméneutique, bien que Gauvain ne cherche pas davantage à résoudre l'énigme et que le roman n'y revienne plus par la suite. Cette faille du savoir au Château de l'Enquête confirme le pouvoir des religieux, protecteurs jaloux de leur science, mais favorise aussi un nouveau questionnement que les autres réponses ne peuvent pas étouffer. Sur l'Île des quatre Cors, Perlesvaus se trouve dans une situation similaire quand, par deux fois, il pose la question du chevalier dans le tonneau de verre, mais « *il ne le puet ore mie savoir* » (p. 388, 9576) avant d'être revenu. Si les hommes de l'île ne sont pas des ermites, ils sont néanmoins *de blans dras vestuz* (p. 387, 9548) et ressemblent bien à des religieux. Le roman abandonne Perlesvaus avant son retour sur l'île et nous ne connaissons jamais l'identité du chevalier. Ce savoir si précieux, parce que défendu, laisse encore possible une réponse autre que l'exégèse récurrente de l'œuvre. Celle-ci s'achève d'ailleurs sur une ultime question à laquelle refusent de répondre les jeunes ermites qui ont pénétré dans la chapelle du Château du Graal. A chaque fois, « l'autorité religieuse, très ouvertement, règle et contrôle l'expansion des questions-réponses. Elle fixe les bornes à la curiosité, indique où le désir de connaître doit s'arrêter³⁴¹ ». En même temps, le savoir officiel des ermites

³⁴¹ Michèle Gally, « Curiosité et fictions médiévales », *art. cit.*, p. 275.

semble ne plus suffire, et les réponses, longtemps dominatrices, cèdent finalement la place à la question et à l'œuvre ouvertes.

Différents des ermites, parfois concurrents, les clercs se présentent aussi comme les possesseurs d'un savoir qui leur confère pouvoir et autorité. Ils sont cependant souvent pris en défaut, et leur savoir disqualifié. Dans le *Lancelot en prose*, ils s'avouent finalement incapables d'expliquer le sens des songes d'Arthur et de Galehot, et leurs paroles hésitantes contrastent avec la fermeté du discours des ermites. Le savoir de *clergie* est inférieur au savoir charismatique ; en l'absence de révélation, il reste de l'ordre de l'humain et demeure imparfait. Comme l'affirme en effet Hélié de Toulouse, « *n'a el siecle philosophe plain de si grant savoir qui n'eust assés ci a estudier* » (t. I, IV, § 19, p. 42). Seul un *preudom* distinct du groupe des clercs parvient à expliquer le rêve d'Arthur, mais son identité pose problème. Pour Paul Bretel, il est probablement ermite³⁴², mais contrairement aux autres ermites du roman, il n'est jamais désigné comme tel et refuse d'entendre la confession du roi, car « *nus ne doit ce faire qui ordenés ne soit* » (t. VIII, XLIXa, § 19, p. 15). Arthur le nomme d'ailleurs *maistres* comme le clerc *mestre* Hélié de Toulouse, qui résout l'énigme du songe de Galehot et lui révèle le jour de sa mort. La *force de clergie* nécessite effort et travail : les clercs de Galehot sont *en molt grant paine de ceste chose encerchier* (t. I, IV, § 20, p. 43) et se situent eux aussi dans une démarche herméneutique car ils ne détiennent pas le savoir *a priori*. Celui-ci est donc par définition limité : contrairement aux porte-parole de Dieu, les clercs ne prétendent pas à la vérité et leur discours est moins catégorique. Point de « *voirs fu* » qui en attesterait l'authenticité, mais des aveux d'échec comme celui de *mestre* Elinas, qui n'élucide qu'en partie le songe de Galehot. Sous le lion couronné, il identifie bien Arthur, mais, dit-il : « *je ne poi onques savoir qui cil estoit qui la samblance de lieupart avoit* » (IV, § 23, p. 45). Le savoir des clercs relève des sept arts libéraux, et l'astronomie qui « *aguise home a savoir de repostes choses qui fetes sont et qui sont a venir* » (IV, § 24, p. 46) remplace le charisme des ermites. Hélié de Toulouse reconnaît d'ailleurs l'infériorité de la science humaine des clercs, mais affirme aussi qu'elle est perfectible par elle-même :

« [...] *cuers d'ome mortel ne porroit estre de si cler sens qu'il [...] seüst ne poüst dire de totes les encerches qu'il feroit, kar la devine Escripiture nos dist*

³⁴² P. Bretel, *Les moines et les ermites dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 673.

que li jugement Nostre Seignor sont si repost que cuers mortels nes puet savoir nes mortel langue nes porroit dire. Et neporquant par force de clergie peut l'en tant fere que Diex s'aovre a nos a veoir qui somes formé en sa samblance et apercevons par les Escriptions qu'i puet avenir d'unnes gens et d'autres, non pas de tos, mais d'une partie : kar tot ne porroit nus savoir fors cil qui tot puet comprendre » (IV, § 28-29, p. 48-49).

Si le *preudom* de la cour d'Arthur tient un discours digne de celui des ermites, porteur du savoir sacré et révélé, Hélié de Toulouse procède par conjuration pour connaître le jour de la mort de Galehot. Le *livret* qu'il utilise contient *li sens et la merveille de tos les grans conjuremens* (IV, § 58, p. 67), et lui seul a la pouvoir de le consulter. L'un des clercs d'Arthur a perdu *les iex et le sens et le pooir* en voulant y découvrir la *senefiance* du *lion evage*, du *mire sans mecine* et du *consel de la flor*. Savoir puissant et interdit, le livret d'Hélié est supérieur à la sagesse humaine et tend vers l'au-delà. Mais la scène a quelque chose d'inquiétant, entre la souffrance physique du clerc, l'obscurité profonde et la voix *hidose* et *espoentable* dont les propos ne sont pas rapportés³⁴³. Il faut conjurer un démon pour accéder au savoir réservé, et l'épisode n'est pas sans rappeler celui de la Douleuse Garde où les diables ne livrent finalement pas les clefs de l'énigme. Les hommes sont faibles face à la connaissance divine, mais certains clercs ouvrent la voie vers une autre forme de savoir que le roman ne disqualifie pas tout à fait. Né de la magie et des arts libéraux à la fois, il crée le soupçon et, pour cette raison même, entretient le questionnement que les réponses des ermites tendent à éliminer. Il n'est pas vain d'*encerchier* et la quête herméneutique n'est pas forcément jouée d'avance.

Seuls les clercs incompetents du *Merlin* n'ont pas vocation à entretenir une tension entre un savoir sacré et révélé et le désir humain de la connaissance. Incapables d'expliquer à Vertigier pourquoi la tour s'effondre, ils ne voient que leur mort qu'ils veulent éviter grâce au sang du fils sans père. Leur parole mensongère sert de faire-valoir à Merlin qui les fait renoncer à *la force de l'art des elemanz* (§ 29, p. 117, 81-82) et devient ainsi le conseiller en titre du roi. Pourtant, deux formes de savoir s'opposent encore ici : les clercs prétendent *deviner* : « *Si en i a .VII. qui sevent deviner, ce dient* » (§ 22, p. 96, 17-18), déclare Merlin, alors que lui « *toutes les choses savoit* » (§ 21, p. 94, 9). Or le savoir de Merlin provient, comme celui des

³⁴³ Cf. C. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons*, op. cit., p. 237-238.

ermites, du don : don de Dieu et du diable à la fois. En l'absence d'ermites et de moines, Merlin remplit leurs fonctions de conseiller et d'herméneute et représente le savoir inné, supérieur aux arts des clercs.

III. Et Merlin...

Représentant emblématique du savoir, Merlin concentre les différentes figures de la connaissance que nous venons d'exposer. Fils du diable racheté par la foi de sa mère, il hérite de son père le don de connaître le passé et de Dieu celui de lire l'avenir. Indubitablement, le savoir de Merlin n'est pas de même nature que celui des clercs ; nul apprentissage ne lui est en effet nécessaire pour, dès sa naissance, *deviner* ce que nul ne sait. Il partage d'ailleurs certains traits avec les ermites, jouant auprès de Vertigier, d'Uterpandragon puis d'Arthur le rôle que ceux-ci exerceront ensuite. Comme eux, il se retire volontiers du monde et de la compagnie des autres hommes dans les profondeurs de la forêt. Dans le *Lancelot en prose*, pour expliquer le songe de Galehaut, Hélié de Toulouse se réfère aux prophéties de Merlin, « *qui par tot sont voir disans* » (t. I, IV, § 35, p. 52), et annonce ainsi la venue du Bon Chevalier. Elles sont paroles d'autorité, que l'on ne saurait remettre en cause et qui dépassent la *force de clergie*, tout comme le discours sacré est supérieur à la science des clercs. Ce serait toutefois une erreur de comparer les ermites et Merlin de façon synchronique : ces figures se succèdent en effet dans le cycle arthurien sans se côtoyer. Certes, les prophéties de Merlin demeurent dans le *Lancelot* une source de vérité incontestable, mais dans la *Queste*, elles sont à peine mentionnées au début à propos du Siège Périlleux, puis cèdent la place au discours érémitique. Seule une comparaison diachronique de ces deux instances du savoir peut donc être envisagée.

Dans l'univers des chroniques, chez Geoffroy de Monmouth puis dans le *Merlin*, en l'absence des moines et des ermites, la parole du prophète domine parce que, selon P. Bretel, « le monde instauré par Merlin n'est pas prêt à entendre la voix des religieux³⁴⁴ ». D'ailleurs, les points communs apparents avec les ermites sont limités : Merlin ne s'isole pas dans la forêt pour méditer avec Dieu, mais il lui faut *par fine force de nature estre par foies eschis de la gent* (*Merlin*, § 39, p. 149, 46-47) : « Merlin, par son père diabolique, est lié, comme l'homme sauvage, aux forces

³⁴⁴ P. Bretel, *Les moines et les ermites dans la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 681.

obscur de la Nature³⁴⁵ ». L'homme des bois ne se retire pas pour affronter le démon dans les lieux les plus reculés, il revêt au contraire certains attributs démoniaques. Le protéisme de Merlin s'apparente aux métamorphoses du diable qui, sous de séduisantes apparences, tente de corrompre les chevaliers et les ermites. Perceval et Bohort doivent ainsi repousser dans la *Queste* de belles demoiselles en qui le diable s'est incarné. Surtout, les ermites ne rient pas et ne manifestent pas ainsi la suprématie de leur savoir. Le rire de Merlin signale la « jubilation irréprouvable d'un être privilégié pour qui l'ignorance et la candeur ou les courtes vues de l'humanité sont dérisoires³⁴⁶ » ; il est à la fois signe d'élection d'un être doté d'un savoir surnaturel et souvenir de ses origines diaboliques³⁴⁷. Lié à l'imminence d'une révélation, il témoigne pour toute la tradition médiévale « de la visitation d'un esprit démoniaque qui vient hanter périodiquement le devin³⁴⁸ ». Dans la *Suite post-Vulgate* du *Merlin*, la nature de son savoir est gravement mise en cause par la mère de Tor. Merlin révèle en effet que le jeune homme n'est pas le fils d'Arès, un *vilain*, mais du roi Pellinor. La mère de Tor s'emporte alors contre Merlin et dénonce la nature diabolique de ses pouvoirs :

« Et je sai bien, si coume maintes gens dient, que vous fustes fiex dou dyable, pour coi il ne seroit pas grant merveille se je vous mescounissoie la u je vous verroie, car li anemis se choile tout dis et respont au plus qu'il puet » (t. I, § 309, p. 269, 31-35).

Contrairement aux ermites qui cherchent à édifier les chevaliers et les engager dans la voie *celestielle*, Merlin révélerait son savoir par orgueil et corromprait ainsi le don divin. La mère de Tor poursuit en effet ses accusations :

« [...] sachiés que ja Diex ne vous en savra gret, car vous ne le faites mie pour l'amour de lui ne pour moi amender, fors pour moustrer vostre savoir » (§ 309, 48-50, p. 270).

Victime d'une diabolisation grandissante, aveuglé par les femmes et la luxure, il perd petit à petit ses pouvoirs. *Entombé* vivant par Ninienne dans la *Suite post-Vulgate*, Merlin ne parle plus ; la parole du prophète ne survit plus qu'à travers le *braït* qu'il

³⁴⁵ C. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons*, op. cit., p. 208.

³⁴⁶ Alexandre Micha, *Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, op. cit., p. 184.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 184. Sur le rire de Merlin, voir aussi Richard Trachsler, *Merlin l'enchanteur. Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000, p. 85.

³⁴⁸ Philippe Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000, p. 148.

pousse de sa prison, cri sauvage et inarticulé qui ressemble davantage aux cris des démons enfermés de Gerbert de Montreuil ou aux horribles voix de la Douleuse Garde. Le *brait* de Merlin contraste avec la parole claire et sentencieuse des ermites qui, désormais, prennent le relais. De l'un à l'autre, le fond du savoir change aussi, car le discours de Merlin est purement historique : il concerne le destin du royaume arthurien et de ses chevaliers, et ne prend jamais une dimension eschatologique. Comme le remarque P. Bretel, Merlin appartient à l'univers de la diégèse, tandis que l'ermite s'en abstrait volontiers. Merlin est un personnage, l'ermite, surtout celui de la *Queste*, est un type non individualisé dont les diverses figures se superposent. Le savoir révélé de Merlin est de l'ordre de la fiction, il rejoint en cela les clercs comme Hélie de Toulouse et la figure auctoriale dont en réalité son savoir procède. La connaissance des ermites se situe au-delà de la fiction, les *preudomes* de la *Queste* ne s'intéressent pas à l'avenir du royaume car leur domaine est la vérité du sacré qui transcende l'univers romanesque. Dans le cycle de la post-*Vulgate*, Merlin reconquiert son statut initial et élucide les songes d'Arthur. Dans la *Suite du Roman de Merlin*, le lecteur retrouve la nature des interprétations et des révélations du magicien dans le roman éponyme. L'imagerie du rêve inaugural d'Arthur, fondée sur la vision du dragon et du serpent, rappelle ainsi celle de la tour de Vertigier. En l'absence de visée eschatologique, Merlin renoue dans la post-*Vulgate* avec ce qu'il était chez Robert de Boron et relègue ainsi les ermites au second plan.

Merlin hérite peut-être aussi du côté obscur des poseurs de *devinailles* dont le géant du *Tristan* est le dernier représentant. Le prophète ne pose pas réellement d'énigme et le terme « *devinaille* » n'apparaît pas dans le roman éponyme, mais dans l'épisode de la mère du juge, il pose indirectement une devinette³⁴⁹. Très vite pourtant la figure du sage poseur d'énigmes amorcée au début du *Merlin* disparaît dans les *Suites* pour laisser place au stratège militaire, au magicien ou au prophète. Dans les romans de *Thèbes* ou d'*Apollonius*, le ou la *devinail(le)* est explicitement une question-piège à résoudre, et le terme n'est jamais exploité en ce sens dans les œuvres arthuriennes où ce type d'échange est rarissime. Si le géant aux *devinailles* est, chronologiquement, le dernier poseur d'énigme de notre corpus, Merlin apparaît davantage comme l'ultime avatar d'une autre tradition romanesque. Il constituerait ainsi la trace infime d'une forme de savoir tout à fait étrangère à celle des ermites et

³⁴⁹ Cf. *supra*, p. 69-70.

des clercs. Descendant lointain du Sphinx ou d'un roi diabolique, il s'amuse de la confusion de ses interlocuteurs, piège le baron jaloux par des paroles volontairement obscures et, si l'on en croit la mère de Tor, parle pour démontrer et maintenir son pouvoir. Certes, le caractère diabolique de Merlin reçoit une explication religieuse au début du roman, mais celle-ci reproduit seulement ce qui est déjà inhérent à ce type de personnage.

IV. Ni Dieu ni Diable, savoirs et figures intermédiaires

Bien qu'opposées, les figures diaboliques et les porte-parole de Dieu portent un savoir déterminé et immuable, qui trompe, détourne et brise inmanquablement le sens ou bien guide, éclaire et reconstruit le symbole. Plusieurs personnages incarnent pourtant des positions intermédiaires plus nuancées, où le savoir se livre et se retient, mène à la *senefiance* et la confisque en même temps. Détenteurs de savoir, ils peuvent, à la fois, entretenir l'énigme et jouer les herméneutes. Rois ou fées, ils se distinguent des chevaliers quêteurs de sens par leur appartenance à l'Autre Monde ou leur relation problématique à la parole.

1. Le Roi

Roi Pêcheur, Roi Méhaigné, Roi Pellés, Roi Pellehan : autant de figures qui, souvent, se confondent l'une l'autre, du *Conte du Graal* à la *Queste post-Vulgate*, en passant par les *Continuations*, le *Lancelot-Graal* et la *Suite du Roman de Merlin*. Elles ont ceci de commun d'appartenir à l'Autre Monde et d'être liées au Graal et à la lance qui saigne. Ces rois, gardiens du Graal ou victimes du coup douloureux demeurent, au fil des œuvres, les possesseurs d'un savoir qu'ils prétendent partager avec l' élu de la quête et dont ils ont, paradoxalement, le plus grand mal à se défaire. Tout commence avec le *Conte du Graal* où Perceval est attendu au Château du Roi Pêcheur pour poser les fameuses questions du service du Graal et de la lance. Le Roi Pêcheur détient un savoir secret qui, semble-t-il, n'attend que le moment de la révélation. Il espère une question qui ne viendra jamais et, peut-être plus que celle de

Perceval, sa parole sera toujours « empêchée³⁵⁰ ». D'emblée, avant l'apparition du Graal, le don de l'épée qui « *ne pooit peçoier / fors que par un seul peril* » (v. 3129-3130), signale un savoir toujours dérobé. Le Roi seul prend connaissance de l'inscription portée sur l'épée, « support d'une écriture dont personne, hormis le Roi Pêcheur, ne peut déchiffrer la teneur. Une information se livre et se dérobe : l'assistance ne sait rien, si ce n'est qu'il y a quelque chose à savoir³⁵¹ ». L'épée devient le symbole d'un savoir incommunicable voué à rester lettre morte, la métaphore d'un être doué d'une connaissance à portée de main, mais encore interdite. Quelle est la nature de ce savoir ? Francis Dubost nous offre une piste très stimulante à travers son analyse de la lumière dans le *Conte du Graal*, où la clarté naturelle des chandelles s'oppose à celle, surnaturelle, du Graal³⁵². Cette dernière est celle de la Révélation ; « elle “éteint” la lumière “horizontale” de la philosophie naturelle, cette lumière *obscure et douteuse* stigmatisée par les Victorins³⁵³ ». Le contraste des lumières renverrait « à la double articulation de la causalité telle qu'elle était pensée à l'époque médiévale³⁵⁴ », partagée entre les causes premières ou finales et les causes secondes ou efficientes. F. Dubost précise : « la lumière naturelle est celle de l'explication. Confrontée à la mise en scène de l'inexplicable, elle suscite les questions. La lumière du Graal est celle de l'élucidation [...]. C'est peut-être aussi la lumière de la contemplation, stade le plus avancé de l'expérience mystique³⁵⁵ ». Or le Roi Pêcheur apparaît au cœur de la lumière naturelle, éclairé par devant d'« *un feu grant / de sesche busche, bien ardent* » (v. 3083-3084) autour duquel quatre cents hommes pourraient tenir assis. La lumière du feu se double de celle d'« *un luminaire / si grant com l'an le porroit faire / de chandoiles an un ostel* » (v. 3175-3177). Au centre de cette lumière, le Roi Pêcheur suscite des questions que Perceval, frappé à la vue du Graal, n'ose pas poser. La mise en scène du Graal « mimerait le drame d'une pensée censurée », celle de certains philosophes « tentés de faire passer au premier

³⁵⁰ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Danièle James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997.

³⁵¹ Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe, op. cit.*, p. 149.

³⁵² *Ibid.*, p. 178.

³⁵³ *Ibid.*, p. 179.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 179.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 180.

plan de leurs spéculations la question des causes efficientes³⁵⁶ » et que le feu ardent du Roi Pêcheur encouragerait implicitement. Détenteur d'un savoir nouveau qui ne peut encore s'exprimer clairement, le Roi attend la question de Perceval et provoque en même temps son silence. Certes Gornemant lui a appris à ne pas trop parler, mais Perceval perçoit le tabou d'un savoir encore obscur et interdit.

Dans les *Continuations*, la parole des rois du Château du Graal semble continuellement empêchée. Gauvain puis Perceval ne se lassent plus d'interroger sans pour autant obtenir satisfaction. L'épreuve de l'épée brisée à ressouder réactive le symbole du savoir incommunicable né sous la plume de Chrétien et annonce métaphoriquement les silences successifs des rois. Ceux-ci engagent pourtant leur interlocuteur à poser toutes les questions souhaitées et promettent, comme le roi de la *Première Continuation* (version courte), de tout révéler :

« A vostre plaisir demandés ;

Certes et nos vos en dirons

Trestot canque nos en savrons. » (v. 7412-7114)

Mais Gauvain s'endort avant la fin des explications, et grâce à une habile pirouette narrative, l'énigme de l'épée reste en suspens. Quand le savoir, sur le point de se livrer, se heurte à l'indicible ou au poids du secret, le sommeil et l'évanouissement interviennent dans la diégèse pour maintenir le silence. Lancelot perd de même connaissance dans les ténèbres de la Douleuse Garde puis devant la chambre du Graal, et repousse ainsi les révélations imminentes. Chez le pseudo-Wauchier et Gerbert de Montreuil, les promesses ne sont guère tenues et le Roi Pêcheur ne remplit jamais le rôle de l'herméneute qu'il prétend jouer. Plusieurs hypothèses se présentent alors : peut-être son savoir n'est-il d'abord que faux semblant, peut-être ignore-t-il finalement ce qu'on le soupçonne de connaître depuis le *Conte du Graal*. L'auteur de *Perlesvaus* traite le problème de façon plus radicale encore, en faisant mourir le Roi Pêcheur dans une guerre fratricide contre le Roi *del Chastel Mortel*. Néanmoins, cela n'empêche pas le héros de conquérir le Château du Graal, sans avoir à poser de question, à guérir le roi et accéder à la connaissance. La mort du Roi Pêcheur est le moyen, pour l'auteur, d'éviter l'impasse de la question du Graal, mais elle jette aussi le doute sur la nécessité de cette question et, partant, sur le savoir de l'oncle de Perlesvaus. La quête du Graal se résume ici à une entreprise universelle de conversion

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 175.

pour l'avènement de la Nouvelle Loi. Une fois le christianisme établi, nul besoin de résoudre une question qui, avec le Roi Pêcheur, a déjà disparu. *Perlesvaus* reprend le mystérieux personnage de Chrétien, mais réoriente en même temps la quête du Graal dans une perspective chrétienne unilatérale. Dès lors, le Roi Pêcheur n'a plus rien à révéler, son savoir en creux n'existe que dans la référence littéraire au *Conte du Graal*. Pour éviter une explication impossible, car inexistante, et les piétinements des *Continuations*, l'auteur ne peut qu'éliminer le personnage.

Lorsque les rois parlent, notamment dans les première et troisième *Continuations*, ils n'apportent que des réponses à caractère historique qui ont une valeur extra-textuelle³⁵⁷. Ce sont les explications fondées sur l'histoire de la lance et sur celle de Joseph d'Armathie, identiques à celles délivrées chez Robert de Boron dans le *Roman de l'Estoire dou Graal*. Chez celui-ci comme chez les continuateurs, les événements sont marqués du sceau de l'authenticité, mais le sens qui leur est attribué reste extérieur au texte et au récit romanesques. Or le roman de Chrétien tient en échec ces interprétations, ou, du moins, ne peut s'en satisfaire. Pour Jean Frappier, « c'est volontairement, en artiste très conscient, que [...] Chrétien a laissé subsister ou a créé autour du graal un halo d'incertitude³⁵⁸ », et ce critique a d'ailleurs démontré combien il était vain, aujourd'hui encore, de restreindre l'énigme du Graal à une interprétation ou un dogme³⁵⁹. Les révélations du Roi Pêcheur ne sont donc guère que des « secrets de polichinelle », puisque le lecteur, ne serait-ce que par la *Première Continuation*, et le caractère justement historique de ces réponses, les connaît déjà. Cela expliquerait pourquoi le personnage offrirait si volontiers de tout révéler à Gauvain : les secrets qu'il lui livre n'en sont plus pour personne, mais les continuateurs peinent à les renouveler car, depuis Robert de Boron, le lecteur familier des cycles arthuriens n'a plus rien à apprendre sur l'histoire du Graal.

Le savoir des rois rejoint celui des ermites quand l'énigme romanesque trouve une réponse dans les Évangiles. L'histoire de la Crucifixion relève du sacré et de la révélation : dès lors, les rois pêcheurs deviennent, comme les religieux, les dépositaires d'un savoir préétabli et non, comme chez Chrétien, d'une science peut-être nouvelle, philosophique, construite par l'esprit humain. La dualité de ce savoir,

³⁵⁷ Cf. *supra*, p. 105.

³⁵⁸ Jean Frappier, « Le Graal et l'Hostie », *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, p. 139.

³⁵⁹ « Le Graal et ses feux divergents », *ibid.*, p. 323-405.

maintenue en équilibre dans le *Conte du Graal* entre le Roi Pêcheur et l'oncle ermite tend en réalité à l'unité dans les autres œuvres, même quand les deux personnages sont conservés. Leurs discours se confondent dans la référence à la vérité divine. La *Queste post-Vulgate* offre toutefois un épisode intéressant, où le Roi Pellehan, figure dans ce cycle du Roi Méhaigné, partage réellement sa connaissance. En lui se superposent la fonction herméneutique de l'ermite et un savoir situé hors du texte sacré. A Corbenic, Galaad verse trois gouttes de sang contenues dans le Graal sur les plaies de Pellehan et le guérit ainsi du Coup Douloureux. Le Roi décide alors de se consacrer à Dieu et de se faire ermite :

« *Je m'en vois de ci, que ja a home ne feme ne parlerai plus a ceste foiz, ainz me rendrai a un hermitage qui pres de ci est.* » (t. III, § 591, p. 323)

En quittant Corbenic, Galaad, Bohort et Perceval ne se rendent pas directement à la mer comme dans la *Queste*, mais reviennent presque sur leurs pas, à l'ermitage de Pellehan. Là, ce dernier dévoile aux trois élus les énigmes de la *Beste Glatissant*, de la *Fontaine de Garisson* et de la dame de la chapelle. Pour la première fois, un roi du château du Graal révèle un savoir concernant les merveilles de Logres :

« – *Ha ! dit li rois Pelleanz, ce sunt sanz faille des aventures dou roiaume de Logres. Grant tens a que ces merveilles avindrent. Et je vos en dirai la verité tele com je la sai [...]* » (t. III, § 603, p. 351).

Les explications des merveilles se trouvent dans le passé et relèvent d'un savoir ancien, oublié, mais non révélé. L'histoire de la *beste glatissant* remonte à *jadis* ; celle de la fontaine s'ouvre sur cette phrase :

Veritez fu, et li ancien home le tesmoignent encor, que au tens Josep d'Arimathie vint en ceste terre li rois Mordrains et Nasciens si sororges (§ 609, p. 366).

Comme l'aventure de la fontaine bouillonnante du *Lancelot*, elle appartient à un savoir collectif. Même si la présence de Joseph d'Arimathie renvoie aux temps christiques, ce savoir n'a rien de charismatique. Quant à la dame de la chapelle, elle était du lignage de Perceval et son histoire n'est pas une nouvelle allégorie. Le savoir du Roi Ermite est donc ancré dans l'univers de la fiction ; Pellehan et les merveilles de Logres participent de la diégèse, ils n'en sont pas exclus comme les ermites de la *Queste* et leurs interprétations exégétiques. Nul ne l'interroge sur le Graal ou la lance, si bien que son discours, malgré la conversion érémitique, peut enfin s'éloigner de l'Histoire pour se consacrer au conte. L'omniscience lui fait alors défaut, car seul

Dieu la lui garantissait. Eloigné du *saint vessel*, son savoir n'est que le vestige d'une connaissance suprême dont il est maintenant privé :

« *Tant com je fui en la chambre dou Saint Vessel soi je la verité des greignors merveilles del roiaume de Logres, car iluec les me descouvroit la divine voiz, mes puis que je m'en sui partiz, n'en soi je plus q'un autre home* » (§ 613, p. 373).

Bien loin du savoir vertical des ermites prophètes de la *Queste*, Pellehan ne possède plus qu'un savoir humain horizontal attaché aux énigmes de la fiction et non aux mystères divins. Ayant quitté l'Autre Monde du Graal, il en a perdu les pouvoirs, mais il n'est pas devenu un ermite touché par la grâce. En ce sens, il est représentatif du cycle de la *post-Vulgate* où, comme dans le *Tristan en prose*, la fiction romanesque prend le pas sur un mode d'écriture biblique.

Souverains de l'Autre Monde, les Rois Pêcheur, Méhaigné et Pellehan sont les dépositaires jaloux d'un savoir dont ils tirent leur pouvoir. Les diverses représentations de ces personnages présentent un roi stérile, blessé, défait de tous les attributs du pouvoir temporel. Rois sans guerre – sauf dans *Perlesvaus* –, rois sans cour, ils vivent en dehors de la politique, des peuples, des territoires et des conflits. Souvent, ils représentent un savoir officiel dont, contrairement aux ermites, on se satisfait mal et dont l'on ressent les limites. Ils sont en effet aussi les gardiens silencieux d'un autre savoir, encore obscur mais non révélé, qu'ils emportent avec eux à la fin du roman.

2. Les fées

Les fées possèdent un savoir différent de celui des rois car elles n'ont pas vocation à révéler les énigmes du Graal et de la lance. Leur champ de connaissance ne s'applique pas aux merveilles de l'au-delà et ces magiciennes deviennent au fur et à mesure de savantes adeptes des arts libéraux. Dans le *Bel Inconnu* et au début du *Lancelot en prose*, les fées détiennent la connaissance de l'identité des hommes : la fée à *Blances Mains* donne un nom et un lignage au *Biaus Desconeüs*, tandis que la Dame du Lac prive Lancelot de ses origines et ne les lui apprendra jamais. La fée de l'Île d'Or doit ses pouvoirs à l'enseignement des sept arts que son père, un *molt rices roi* (v. 4933) lui a prodigué :

Les set ars sot et encanter

Et sot bien estoiles garder,

Et bien et mal, tot ço savoit ;

Mervillous sens en li avoit (v. 1933-1936).

Son savoir est d'abord scientifique et moral, mieux : il s'explique, contrairement à celui du Roi Pêcheur du *Conte du Graal*. Niniane n'est, à l'origine, qu'une demoiselle lettrée, instruite par Merlin, qui connaît *les forches des paroles et des pierres et des herbes* (*Lancelot*, t. VII, VIa, § 1, p. 38). Le processus de rationalisation des fées dans les romans du XIII^e siècle les rabaisse au rang de simples mortelles³⁶⁰, lesquelles font appel à un maître pour accéder à la connaissance. Elles se distinguent ainsi pleinement des autres détenteurs de savoir, élus charismatiques, diables protéiformes et rois de l'au-delà. Figures vraiment humaines du savoir, malgré le soupçon que fait peser sur Niniane la présence de Merlin, elles s'intéressent aux individus plus qu'à la destinée collective. La voix de la fée *as Blances Mains* se fait ainsi entendre *apertement* après le Fier Baiser et dissipe l'obscurité dans laquelle il se trouve. Elle dévoile à Guinglain, fils de Gauvain et de la fée Blanchemal, son lignage, mais son savoir n'a rien de surnaturel : amie de Blanchemal, elle se rendait souvent chez elle pour le voir, avant qu'il ne fût chevalier. Si le mode de révélation paraît merveilleux, en revanche la résolution de l'énigme est tout à fait rationnelle. La Dame du Lac est de même l'unique dépositaire de l'identité de Lancelot, identité qu'elle lui dissimule comme à tout son entourage, car Lancelot est appelé à se découvrir par lui-même : « *Ne nus de la maisnie a la damoisele ne savoit son non fors que ele seulement* » (t. VII, VIa, § 11, p. 43) précise en effet le narrateur.

En règle générale, le savoir des fées est pragmatique : elles enchantent, créent des lacs illusoire, enferment leur amant dans des prisons d'air, mais ne détiennent pas de secret. Elles ne sont pas les figures de la connaissance vers qui se tournent les chevaliers pour déchiffrer le sens du monde. Elles tiennent leur savoir de la terre, des pierres et des herbes, non de l'au-delà ou de la philosophie. Humaines, encore un peu païennes, elles représentent les forces chtoniennes et ne peuvent manifestement pas prétendre à la connaissance abstraite ou révélée. Pourtant, elles jouent un rôle

³⁶⁰ Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 298.

essentiel dans le questionnement sur l'identité, c'est-à-dire sur la connaissance du sujet, non sur celle du monde ou de l'Histoire.

V. Instance narratrice et voix du conte

Au niveau extradiégétique, la voix narrative s'affirme parfois omnisciente et jalouse de ce savoir qui lui confère le statut d'un créateur. Dans le *Lancelot* et le *Tristan en prose*, elle se joue des personnages en multipliant les situations d'incognito où la révélation identitaire est sans cesse retardée. Annie Combes observe que le jeu du nom s'étend sur plus de trois cents pages au début du *Lancelot*, bien que « le parti pris de la voix narrative [ne soit] pas motivé par un mystère effectif quant à l'identité du personnage³⁶¹ ». Le nom de Lancelot est en effet connu dès la première page et le maintien des périphrases dans la désignation du personnage participe d'un processus de « métalepse inversée », où « le narrateur feint de rétrograder ses connaissances au même niveau que les personnages, si bien qu'il semble ignorer ce qu'il est censé connaître pertinemment³⁶² ». Certes il y a un enjeu poétique qui consiste à associer l'identité du chevalier à l'aveu de son amour à Guenièvre, mais ce faisant, le narrateur s'émancipe de la voix du conte et s'affirme comme le maître du jeu, dépositaire du destin des personnages qui, sans son consentement, ne peuvent accéder au savoir.

Le *Tristan en prose*³⁶³ développe le procédé et multiplie les variations sur le thème de l'incognito et de l'identité problématique, dans une œuvre où les autres énigmes semblent disparaître. Sauf dans la quête du Graal tristanienne, les personnages sont rarement confrontés à une démarche herméneutique. Merveilles et énigmes s'étiolent, si bien que le sens du monde ne pose plus autant question que dans la *Queste* et le *Lancelot*. Les détenteurs traditionnels du savoir n'ont plus guère l'occasion de s'exprimer, mais semblent relayés par la voix narrative qui se désigne comme le dépositaire du savoir. En de nombreux passages, elle revendique une omniscience qu'elle fait partager au lecteur, affirmant de façon récurrente sa supériorité sur les connaissances des personnages. Quand les chevaliers se rencontrent

³⁶¹ Annie Combes, *Les voies de l'aventure. Réécritures et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001, p. 204.

³⁶² *Ibid.*, p. 207.

³⁶³ *Le Roman de Tristan en prose*, éd. Ph. Ménard, *op. cit.*

incognito, elle désamorce rapidement le suspens par des formules telles que : « *Et se aucuns me demandoit qui li cevaliers estoit, je diroie que ce estoit Seguradés* » (t. I, § 76, p. 143) / « *Et se aucuns me demandoit qui li doi cevalier estoient, je diroie que li uns estoit Lancelos du Lac et li autres Palamidés* » (t. I, § 99, p. 164)³⁶⁴. La situation est topique et favorise le plaisir du lecteur de connaître ce que les personnages ignorent, mais elle suggère une instance créatrice affranchie de la voix du conte telle qu'elle se présente par exemple dans *Perlesvaus*. Dicté par un ange, ce récit transcrit des énigmes mais n'en est pas responsable : si l'identité du chevalier dans le tonneau de verre ou la question de la statue dans la fontaine ne sont jamais résolues, cela ne relève pas de la volonté d'un auteur invisible et muet derrière la voix divine. Tout le passage du tournoi au Château des Pucelles fonctionne sur l'énigme identitaire de Tristan. Seuls le narrateur ou Tristan lui-même peuvent répondre aux questions de Gauvain, d'Arthur ou de Palamède : « *Sainte Marie ! fait mesire Gavains, ki puet estre cis cevaliers ?* » (t. II, § 78, p. 189) / « *Diex ! fait li rois. Ki puet il estre ?* » (t. II, § 131, p. 263). Le nom de Tristan n'est, *a priori*, pas une énigme ; il le devient grâce à l'instance auctoriale qui l'exploite de façon particulière. La curiosité des personnages et leur éventuelle satisfaction dépendent de son bon vouloir, non de celui d'un herméneute au hasard d'une rencontre. Dans le *Tristan*, le savoir tout-puissant du créateur ne se cache plus sous le masque de personnages-relais, ermites, rois pêcheurs, diables en tous genres supposés être les seuls dépositaires des connaissances convoitées par les autres. Il témoignerait ainsi de la naissance d'une conscience littéraire au travail où le sujet de l'énonciation opère un retour en force. C. – A. Van Coolput pense en effet que « le *Tristan en prose* ne présente pas la copie transparente d'une écriture originelle et sacrée. L'œuvre ne prétend plus détenir le Sens ni la Vérité : elle connaît ses propres limites, qui sont celles de celui qui l'énonce³⁶⁵ ». Créateur ostensible des énigmes dont il détient la clef, le narrateur détient une nouvelle forme de savoir, celle de l'univers romanesque dont il est désormais le maître.

³⁶⁴ Edition de la *Vulgate*, sous la direction de Philippe Ménard, Genève, Droz, 9 vol., 1987-1997.

³⁶⁵ Colette-Anne Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde*, Louvain, Leuven University Press, 1986, p. 220.

Le savoir appartient en toute logique aux figures d'autorité, la plupart du temps dépositaires d'un savoir préconçu ou révélé qui ne leur appartient donc pas en propre. C'est un enjeu majeur de la lutte du diable et de Dieu, et un soupçon pèse toujours sur ses origines quand il ne relève pas explicitement de la parole divine. Bien souvent, la curiosité est un danger voire un péché, et la parole des représentants d'un autre type de savoir demeure fréquemment empêchée. La volonté herméneutique et l'acte interrogatif se trouvent alors en inadéquation avec les modalités d'acquisition du savoir : si les héros ont appris à poser des questions, les autres personnages ne savent pas encore vraiment répondre à leurs attentes, ou peut-être plutôt aux nôtres...

Chapitre II. Figures interrogées et sans savoir : les quêteurs de sens

Face aux possesseurs de savoir se tiennent les quêteurs de sens, lesquels se divisent en deux catégories. On observe d'abord ceux qui résolvent les *devinailles*, ceux qui, contre toute attente, répondent aux questions pièges qui leur sont posées. Peu nombreux, ils cèdent majoritairement la place aux instances interrogatrices qui témoignent d'une volonté de savoir afin de rétablir ou de comprendre l'ordre du monde. Dans les deux cas, ce sont des héros – protagonistes de l'histoire et/ou élus d'une mission ou d'une quête – qui remplissent ces fonctions. Pourtant, tout dans leur démarche les oppose *a priori* : les premiers sont questionnés, les seconds interrogent. Les révélateurs de *devinailles* ne doivent cependant pas être confondus avec les détenteurs de savoir, tels que nous avons pu les analyser précédemment. Ils partagent en effet avec leurs homologues questionneurs une ignorance réelle ou postulée : du point de vue de leur interlocuteur, ils sont ceux qui ne savent pas ou ne devraient pas savoir. Ils diffèrent dans leur mode d'appréhension de la connaissance, mais ils se rejoignent sur la position d'infériorité qu'on leur prête face au savoir. En réalité, les divergences entre *devinaille* et échange problématique induisent une attitude différente entre les figures *a priori* ignorantes : d'un côté des élus, qui ont l'intuition d'une révélation, de l'autre des quêteurs de sens, conscients que la signification du monde et des aventures ne leur est pas donnée d'avance. C'est ce qui distingue les héros archaïques des romans antiques ou des situations antiquisantes des « nouveaux héros » de l'univers arthurien, voire de la matière de Bretagne.

I. De la *devinaille* à l'échange problématique : vers les nouveaux héros

1. Les élus de la question, héros des *devinailles*

Edyppus et Apollo, sollicités par Pyn ou le géant aux *devinailles*, répondent d'emblée aux questions posées, s'opposant ainsi au pouvoir tyrannique des instances diaboliques. Mus par un destin similaire qui doit les conduire au trône et à l'inceste, ils ne peuvent que résoudre l'énigme qui a valeur de test. C'est une épreuve d'élection

qui leur permet d'accéder à la reconnaissance : le *symbolon* grec s'exprime ici doublement, d'abord dans la complétude reconquise du sens de la parole, ensuite dans la reconnaissance des liens de parenté entre Edyppus, Apollo et leurs mères respectives. Le savoir dont ils font subitement preuve ne leur sert qu'en ce moment précis et ne modifie guère leur appréhension du monde. Les personnages, en répondant, se révoltent contre un pouvoir monstrueux, mais ce savoir, proche de l'illumination, ne les affecte ni ne les transforme en particulier. Il a pour fonction de les désigner comme des héros, lesquels se caractérisent alors par l'intuition de ce savoir prédestiné. Ce sont les élus de la réponse qui se distinguent fondamentalement de l'autre catégorie de héros : les élus de la question.

Seul Apollonius, parmi ceux qui résolvent des *devinailles* dans les romans du Moyen Âge, échappe à la force intuitive. Les manuscrits français d'*Apollonius de Tyr* s'accordent manifestement sur ce point : d'après le manuscrit de Vienne (XV^{ème} siècle) édité par Michel Zink, Apollonius cherche la solution de l'énigme d'Antiochus dans des livres³⁶⁶, ce que confirment par exemple les manuscrits de Florence³⁶⁷ et de Londres³⁶⁸ qui présentent également une version vernaculaire en prose de *L'Historia Apollonii*. Dans le manuscrit de Florence, après avoir entendu l'énigme, Apollonius « *encercha la science et se combati ela sapiencie et laide deu trova le noel delaquestion* », puis rentré à Tyr, il « *ouvri la [huce] de ses livres*³⁶⁹ » où il trouve confirmation de sa réponse. Le manuscrit de Londres offre en substance le même contenu :

*Appolin [...] comencha a estudier, car il estoit bon clercus et moyennant la grâce de Dieu trouvera la declaration de la dite question*³⁷⁰ ».

Le passage se prolonge ainsi :

³⁶⁶ Cf. *supra*, p. 76.

³⁶⁷ Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 123.

³⁶⁸ Londres, British Library, Royal 20 C. II.

³⁶⁹ Transcription diplomatique établie par Séverine Dinjar, *La tradition manuscrite des versions en prose française du Roman d'Apollonius de Tyr : le profil particulier des rédactions de Florence et de Rome*, mémoire présenté à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve sous la direction de Colette-Anne Van Coolput-Storms, 2004, annexe 1.

³⁷⁰ Nouvelle édition du *Roman d'Apollonius de Tyr*, *op. cit.*, p. 270, extrait du manuscrit de Londres (f. 210ab-213d) publié en annexe et contenant le début du roman et l'épreuve de l'énigme d'Antiochus (p. 266-274).

Appolin [...] commença a estudier de toute sa puissance et ouvrit son entendement pour mieulx savoir la declaration de la dite question. Et quant il eubt assez estudié et veillié de jour et de nuyt [et] mis tout son effort et toute sa diligence qu'il peut en nulle maniere, il ne peut trouver meilleure declaration³⁷¹ ».

A une conception archaïque et tyrannique du savoir, Apollonius oppose la force de *clergie* méconnue d'Edyppus et d'Apollo. Ce n'est pas une intuition élective qui fait d'Apollonius un héros et lui permet de résoudre toutes les énigmes qui jalonnent son parcours, mais un savoir préalablement acquis. Certes l'énigme initiale reste le moteur de l'action, mais elle ne devient pas le signe d'un destin implacable qui précipite son héros vers des événements incontrôlables. Apollonius est maître de son savoir comme il reste maître de lui et résiste à la tentation de l'inceste.

Dans les romans et cycles arthuriens, seul l'Apollo du *Tristan en prose* résout des *devinailles* et, dans le prologue antiquisant où il trouve sa place, il représente une sorte de héros désormais obsolète. Les temps archaïques révolus, le héros des *devinailles* cède la place aux quêteurs de sens, les nouveaux héros bâtisseurs de leur propre savoir. Au lieu de répondre aux questions, ceux-ci en posent, mais paradoxalement, ils endossent un rôle bien plus actif. Devenir un héros signifie alors apprendre à poser des questions, c'est-à-dire apprendre à reconnaître l'énigme pour tenter de la résoudre. Le héros n'est plus le « sauveur » de Thèbes ou de la forêt qui rétablit l'ordre sous l'influence d'une force quasi magique, en tout cas surhumaine, mais celui qui acquiert le droit et le pouvoir d'interroger. Le premier type d' élu perçoit d'emblée le sens de l'étrangeté, de l'incompréhensible, tandis que le second type d' élu est un initié qui s'engage dans la quête herméneutique. En ce sens, qui mieux que Perceval incarne cette transformation du héros romanesque dans le premier des romans du Graal ?

2. De Perceval au nouveau héros

Dernier protagoniste de Chrétien de Troyes et pionnier des multiples quêtes du Graal, Perceval est à cheval entre plusieurs traditions de héros littéraires. S'il commence sa vie chevaleresque comme un quêteur d'aventures, avide d'exploits à la

³⁷¹ *Ibid.*, p. 272.

manière d'Yvain au début du *Chevalier au Lion* ou d'Erec, accusé de *recreantise*, il devient, après la visite au Château du Graal, un quêteur de sens, désireux de poser les questions du Graal et de la lance et d'en connaître les réponses³⁷². Il est surtout à la charnière entre la classe des devineurs et celle des questionneurs au moment où la *devinaille* n'est plus un ressort romanesque fondamental. Comme le rappelle Michel Stanesco, « contrairement à Œdipe, le héros qui répond sans hésiter à la question du Sphinx, Perceval est un héros qui n'arrive pas à poser les questions³⁷³ ». Chez le Roi Pêcheur, Perceval, en ne posant pas la question attendue, rate en fait l'occasion de devenir un héros ; il ne se reconnaît pas dans le rôle de l' élu qui doit formuler l'énigme, c'est-à-dire la faire exister en l'actualisant par la parole. Incapable d'interroger, Perceval est pourtant apte à *deviner* son nom quand sa cousine le lui demande :

*Et cil qui son non ne savoit
devine et dit que il avoit
Perceval li Galois a non,
et ne set s'il dit voir ou non,
et il dit voir, si ne le sot (v. 3558-3563).*

L'acte divinatoire de Perceval est très proche de celui d'Édyppe dont la réponse se fonde sur une intuition, non sur la réflexion, et, comme l'affirme Philippe Ménard, « il s'avère que notre romancier ne veut pas donner une explication naturelle à cette découverte du nom. Tout au contraire, il use délibérément du mot *deviner*, chargé d'irrationnel et de mystère³⁷⁴ ». A ce moment du récit, Perceval dépend encore d'un autre modèle héroïque, modèle qu'il lui faut dépasser pour devenir un héros moderne, moins jouet du destin que conscience à l'œuvre dans le monde. D'ailleurs, loin de le transformer en élu, la *devinaille* de son nom condamne Perceval. L'intuition ne lui apporte ni gloire, ni victoire, car elle révèle son impuissance à devenir le héros qu'il

³⁷² Jean-Jacques Vincensini écrit : « A travers son destin, le *Conte du Graal* raconte l'effort tenace pour « com-prendre » et faire communiquer, par la pensée et sa mise en fable aventureuse, la diversité désespérante des mots, des états de la conscience, des actes et des êtres qui se présentent, à tous les étages de la vie, comme inadmissiblement séparés », *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996, p. 299.

³⁷³ Michel Stanesco, « Le secret du Graal et la voie interrogative », *D'armes et d'amour*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 165.

³⁷⁴ Philippe Ménard, « La révélation du nom pour le héros du *Conte du Graal* », *art. cit.*, p. 64.

doit être : il devient dans la bouche de sa cousine « *Perceval li cheitis* » (v. 3568), « *Perceval maleüreus* » et « *mesaventureus* » (v. 3569-3570).

Pourtant, au début du roman, Perceval n'hésite pas à poser une multitude de questions aux chevaliers de la *Gaste Forest*, et cette curiosité naïve est bénéfique au personnage : c'est parce qu'il interroge les chevaliers qu'il en devient un lui-même. Il est à ce moment conscient que le sens lui échappe et « le questionnement, loin de conduire à une unique réponse, suscite une inflation d'interrogations³⁷⁵ ». Paradoxalement, alors qu'il semble sur le point d'achever son apprentissage et de devenir « *celui qui de chevalerie / avra tote la seignorie*³⁷⁶ » (v. 1059-1060), il semble régresser plus bas encore que le *nice* qu'il était au départ. En réalité, il marque davantage un arrêt dans sa progression vers la maîtrise du monde et de la parole qu'un véritable échec. Au début du roman, ses questions sont des demandes d'information pratique : qu'est-ce qu'une lance ? Un haubert ? Un écu ? Chez le Roi Pêcheur, il se trouve, selon M. Stanesco, dans une situation difficile due à un apprentissage discontinu, « car non seulement il n'a pas eu de maître pour les *saintes choses*, mais la *doctrina* chevaleresque elle-même est incomplète. L'erreur d'interprétation est donc inévitable, car ce n'est pas la volonté de connaître la signification du Graal qui manque à Perceval, il décide seulement de poser la question plus tard [...] et à *un des vallés de la cort* (v. 3306)³⁷⁷ ». Les questions du Château du Graal ne se résument toutefois plus à une simple demande d'information, sinon comment expliquer le retour nécessaire de Perceval en ces lieux « pour se renseigner sur ce qui n'est plus depuis fort longtemps une énigme pour personne, pas même pour lui³⁷⁸ » ? Sa cousine, la Laide Demoiselle à la mule et l'ermite lui ont en effet révélé, à tour de

³⁷⁵ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 430.

³⁷⁶ Prédiction initiale du fou à la cour d'Arthur, selon laquelle la demoiselle qui ne rit jamais ne rira plus avant d'avoir vu ce chevalier.

³⁷⁷ Michel Stanesco, « Le chemin le plus long. De la parole intempestive à l'économie du dire dans le *Conte du Graal* », *D'Armes et d'Amour*, op. cit., p. 158. L'auteur de l'article explique en effet que le processus interprétatif est, au Moyen Âge, envisagé méthodiquement et de façon ordonnée. Pour accéder à la connaissance, il faut observer, d'après le *Metalogicon* de Jean de Salisbury, quatre moments essentiels : « la *lectio*, qui clarifie le texte, la *doctrina* ou compréhension spirituelle, la *meditatio* ou pénétration dans la profondeur de la vérité, et l'*assiduitas operis*, celle-ci comprise en général à l'époque comme la pratique chrétienne en vue de la saisie de la connaissance », p. 154-157.

³⁷⁸ *Ibid.*, « Le secret du Graal et la voie interrogative », p. 172.

rôle, la fonction et le contenu du Graal. Entre les deux visites, Perceval aura fait « l'expérience de la maturation de la parole³⁷⁹ » et compris que pour devenir un héros et accomplir sa mission, il importe bien plus de poser des questions que d'y répondre. Son silence se comprend alors comme « le lieu du passage douloureux, mais obligé, vers la mise en question de l'être, en d'autres mots, le lieu de la Signifiante du Dire même³⁸⁰ ».

Les *Continuations* intègrent d'ailleurs parfaitement cette nouvelle dimension du héros. Hormis celle de Manessier, elles apportent des réponses au mieux incomplètes aux questions posées et, chez Wauchier de Denain comme chez Gerbert de Montreuil, le texte s'arrête quand Perceval a acquis le droit de poser la question et l'a effectivement posée. Ceci accompli, il peut prendre la place du Roi Pêcheur, signe qu'il est arrivé au bout de son apprentissage et a démontré qu'il était le héros attendu pour cette fonction. Le caractère inachevé de la plupart des *Continuations* indique que le personnage a atteint le plus haut degré d'héroïsme possible et, qu'avec la question, les épreuves s'achèvent. Le signe ultime de l'élection ne réside pas dans la révélation de la réponse mais dans la formulation de la question³⁸¹.

Au contraire, le silence de Perceval dans le *Conte du Graal* le ramène en un sens vers l'enfance : à l'apogée de son parcours, Perceval redevient brusquement un *infans*, celui qui ne parle pas, qui ne sait pas. Quand il questionne les chevaliers dans la forêt, Perceval sort doublement de l'enfance : il acquiert une parole qui le projette vers le monde adulte de la chevalerie auquel il n'aura alors de cesse d'appartenir. Ici, muet face à l'oncle – substitut du père ? – et au Graal, il retombe littéralement en enfance. Parler et interroger, c'est (re)devenir un adulte, et le Perceval des *Continuations* a retenu la leçon. Ainsi, à la fin de la *Continuation* de Wauchier, Perceval questionne sans relâche le Roi Pêcheur, mais ce dernier retarde sans arrêt ses explications en incitant Perceval à manger avant de parler. Aux interrogations portant sur le chevalier de la chapelle et de l'arbre illuminé, le Roi répond ainsi :

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 172.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 178.

³⁸¹ Michel Stanesco définit ainsi la quête du Graal : « Et dans la mesure où le questionnement non encore proféré l'emporte sur le questionné, déjà ou ultimement désigné, on comprend que la quête du Graal, c'est moins une ultime découverte que l'aventure de l'homme à la recherche de la parole : une *herméneia* », *ibid.*, p. 160.

[...] « *Bien lou savroiz,
Mais un petit ainz mangeroiz ;
Si en seroiz plus liez assez,
Qu'annuit avez esté lassés.* » (v. 32387-32390)

Les pensées de Perceval, tendues vers les énigmes du Graal, de la lance et de l'épée s'opposent ensuite aux injonctions réitérées du Roi :

*Li rois de bien mangier li prie,
Molt l'en semont, molt l'en argüe* (v. 32420-32421).

Cédant aux instances du chevalier, il lui révèle le mystère de l'enfant, mais diffère encore le reste:

*De l'arbre [...]
Et de la chapelle et dou cors
Dou chevaliers qui estoit mors,
De la lance ne dou Graal
Ne m'orroiz conter bien ne mal,
Devant que vos mangié avroiz
Et un petit haitiez seroiz* (v. 32490-32498).

A nouveau, l'opposition entre le désir de parler et de connaître de Perceval et la nécessité de manger se manifeste :

*Percevaux estoit si destroiz
Qu'il ne manjoit ne ne bevoit,
Et li boens rois lou semonoit
De mangier molt tres doucemant* (v. 32502-32505).

Au Moyen Âge le péché de la langue est lié à celui de la gourmandise, et la constatation selon laquelle « goût et parole procèdent du même organe et que souvent le désordre de l'un va de pair avec celui de l'autre³⁸² » est très ancienne. Pour saint Grégoire, « au fur et à mesure que le ventre se remplit, [...] la langue ne connaît plus de frein³⁸³ ». Les invitations répétées du Roi Pêcheur à se nourrir devraient donc se comprendre comme une demande de silence : il y a un temps pour tout et l'on ne peut manger et parler en même temps, au risque de briser un tabou³⁸⁴. Dans cette

³⁸² *Les péchés de la langue*, C. Casagrande et S. Vecchio, *op. cit.*, p. 114.

³⁸³ *Ibid.*, p. 115.

³⁸⁴ Danièle James-Raoul rappelle que la règle monastique « de faire passer les plaisirs de la table avant ceux de la parole » s'est au Moyen Âge étendue au monde séculier et est particulièrement bien

hypothèse, Perceval redevient alors un *infans* privé de parole et de connaissance. Jean-Jacques Vincensini propose une lecture différente de la scène du Graal chez Chrétien, lecture qui nous invite à une autre interprétation du passage de la *Continuation* de Wauchier. L’auteur champenois nous offrirait au contraire une leçon originale selon laquelle « la correspondance entre les deux actes [parler et manger], preuves de sociabilité, est brisée : le bel équilibre entre échange de mets et échanges de mots est rompu – qui mange bien et beaucoup, parle peu (car il se souvient trop)³⁸⁵ ». Quand le Roi Pêcheur incite Perceval à manger, il ne lui enjoint peut-être pas tant de se taire que de mesurer sa parole afin de poser la bonne question plutôt que de les accumuler. Mais, paradoxalement, au moment où le Roi fait définitivement de Perceval le héros qu’il aspire à être depuis Chrétien, « *li miaudres [...] de toz* » (v. 32574), ce dernier se mure dans le silence, incapable de proférer la moindre parole, comme s’il était revenu au point de départ ou qu’il n’y avait désormais plus rien à dire :

Percevaux est si trespansez

Qu’il ne set qu’il puisse dire (v. 32576-32577).

Silence d’ailleurs fort opportun, qui évite au Roi – et à l’auteur – d’apporter de réelles réponses aux épineuses questions laissées en suspens.

Perlesvaus, que l’on peut, à certains égards, considérer comme une autre continuation du *Conte du Graal*, s’ouvre sur le thème du silence de Perceval qui là non plus, n’a pas su être le héros attendu :

N’estoit pas baus de parlez [...]. Mes, par molt poi de parole qu’il delaia a dire, avindrent si granz meschaances a la Grant Breteingne que totes les illes et totes les terres en chaïrent en grant doleur » (p. 23, 17-21).

Néanmoins, cela relève davantage ici du *topos*. L’auteur ne semble pas en effet faire preuve d’une véritable compréhension du problème ; du moins n’en saisit-il pas toute l’ampleur. Si le silence de Perlesvaus est responsable du malheur du Roi Pêcheur, en revanche nul besoin de poser la moindre question pour conquérir le Château du Graal, et le Roi meurt avant que Perlesvaus ait pu s’adresser à lui. En réalité, cet épisode est

observée dans les romans de Chrétien de Troyes. Nous sommes alors, selon elle « en droit de penser que, par son silence, le héros ne fait que suivre l’ordre habituel des choses et se plier au bon usage que lui intime la tradition. De plus, il est à noter qu’une fois la scène du Graal et le repas terminés, les langues se délient, comme de coutume ! », *La parole empêchée*, *op. cit.*, p. 267.

³⁸⁵ Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, *op. cit.*, p. 291.

presque secondaire à l'échelle du roman et il ressemble plus à une banale aventure guerrière qu'à l'aboutissement d'une quête spirituelle. L'entreprise héroïque de Perlesvaus ne trouve en fait pas là son aboutissement ; elle se prolonge sur l'Ile des quatre Cors où, à la fois, il pose de multiples questions et épouse totalement sa destinée de chevalier élu. Le silence initial du personnage n'est pas conjuré au Château du Graal mais sur cette île merveilleuse où, face à l'énigme du chevalier dans le tonneau de verre, il répare sa faute en posant une question. A bien y regarder, la situation finale correspond totalement à celle des *Continuations* de Wauchier et de Manessier, qui s'achèvent, comme *Perlesvaus*, sur l'accomplissement du héros, son accès à la royauté et, malgré tout, une question à jamais ouverte et une promesse de réponse non tenue.

L'histoire de Perceval se fonde d'ailleurs, selon Jean-Claude Lozach'meur, sur un mythe indo-européen de la connaissance rattaché à la légende du Fils de la Veuve, « un récit symbolique » où « la Quête de la connaissance [...] occupe une place de premier plan³⁸⁶ ». En effet, « la scène centrale de la Légende de Perceval [scène du Château du Graal] est bien une scène d'initiation³⁸⁷ » telle qu'on peut la retrouver dans les récits celtiques *La Mort de Cú Roi* (domaine irlandais), *Kulhwch et Olwen* (domaine gallois) ou *Peronnik l'idiot* (domaine breton)³⁸⁸, ou, pour ce qui nous concerne, dans des romans arthuriens comme *Le Bel Inconnu*. Certains chercheurs ont depuis longtemps démontré la parenté – ne serait-ce que thématique et structurelle – entre *Le Conte du Graal* et *Le Bel Inconnu*³⁸⁹. Perceval et Guinglain passent tous deux une enfance isolée dans la forêt auprès de leur mère et, ignorant au départ leur propre nom, ils ne l'apprennent qu'après une série d'épreuves initiatiques. Le Fier Baiser permet à Guinglain de découvrir son identité tout comme la visite de Perceval chez le Roi Pêcheur et la vision du cortège du Graal semblent favoriser la révélation de la sienne. La femme-serpent du *Bel Inconnu* symbolise la connaissance à laquelle accède enfin le héros au moment fort du roman : le Fier Baiser en constitue en effet l'acmé et, à la manière de l'épisode du Roi Pêcheur, il marque un tournant

³⁸⁶ Jean-Claude Lozach'meur, « Du mythe au roman » I, *PRIS-MA* III/1, jan-juin 1987, p. 62.

³⁸⁷ J.-C. Lozach'meur, « Du mythe au roman » II, *PRIS-MA* III/2, juil-déc. 1987, p. 141.

³⁸⁸ Textes cités et étudiés par J.-C. Lozach'meur, *ibid.*, p. 138.

³⁸⁹ Voir par exemple Gaston Paris, « Guinglain ou le Bel Inconnu », *Romania* XV, 1886, p. 1-24 et J.-C. Lozach'meur, « Recherches sur les origines indo-européennes et ésotériques de la légende du Graal », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1, Poitiers, jan-mars 1987, p. 45-63.

considérable dans l'œuvre³⁹⁰. Dans les deux cas, cet instant crucial détermine la structure du roman et engage un changement thématique profond qui en modifie le sens et la portée. Cependant, à la différence de Perceval, Guinglain n'est pas un quêteur de sens : s'il avoue ignorer son nom, il ne s'interroge jamais dessus – Perceval non plus d'ailleurs –. Pour le connaître, il ne doit pas poser de question mais faire preuve de courage dans une aventure merveilleuse. L'épreuve reprend la place et la fonction que Chrétien avait assignées à la question, et Guinglain subit passivement les paroles de la *guivre*. La révélation de la fée se rapproche de l'intuition mystérieuse, d'origine magique ou divine, qui caractérise Edyppus ou Perceval quand celui-ci *devine* son nom. La voix de la fée et les réponses aux *devinailles* donnent naissance à un être qui acquiert une identité et par là même un destin, non à un sujet pensant et interrogeant, conscient d'un manque à combler entre le monde et lui. Contrairement au *Conte du Graal*, *Le Bel Inconnu* n'ouvre pas encore la voie à la subjectivité du héros romanesque. La subjectivité à l'œuvre dans ce texte demeure celle d'un poète amoureux, proche de la topique lyrique.

Il semble donc que les figures *a priori* ignorantes dans les jeux d'énigmes véhiculent non seulement deux conceptions du savoir, mais aussi deux conceptions du héros romanesque. A l'intuition révélée des devineurs s'oppose une certaine subjectivité des quêteurs de sens, lesquels prennent visiblement conscience du monde et de son étrangeté. Le sujet est à la fois dans et à côté du monde, sentiment qui se manifeste par l'interrogation. Au héros pensé par la destinée se substitue un héros pensant, pour lequel le sens du monde n'est pas inné. Tandis que l'énigme et le sens de l'énigme s'imposaient à Edyppus et Apollo sans nécessité de déchiffrement, il faut maintenant construire l'énigme pour tenter de la résoudre.

II. Les quêteurs de sens

Les figures en quête de savoir se répartissent en différentes catégories, selon le sens de leur interrogation. L'échange problématique caractérise la nature du questionnement, mais celui-ci peut être le signe de l'élection ou de l'exclusion des

³⁹⁰ Voir sur ce point l'article de Jeanne Lods, « *Le baiser de la reine et le cri de la fée. Etude structurale du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu* », *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin, Senefiance* n°7, Aix-en-Provence, CUER MA, 1979, p. 413-426.

instances énonciatrices. Si la question témoigne toujours d'une volonté de déchiffrement du monde, elle hiérarchise les quêteurs de sens selon leur valeur. Dans *Le Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron, l'une des premières fonctions du Graal est discriminante : il dispense la grâce aux élus et stigmatise ainsi les pécheurs :

*Ainsi ha Joseph parceü
Les pecheurs et conneü ;
Ce fu par le demoustrament
De Dieu, le roi omnipotent.
Par ce fu li veissiaus amez
Et premierement esprouvez (v. 2595-2600).*

Cette dichotomie se reproduit ensuite dans l'échange de questions et de réponses entre les exclus et les élus ; en effet « *li autres qui dehors estoient / a ceus dedenz mout enqueroient* » (v. 2603-2604). Petrus devient alors l'interlocuteur privilégié des pécheurs, avides de comprendre les nouvelles énigmes qui se manifestent à eux :

*« Que vous semble de cele grace ?
Que sentez vous qu'ele vous face ?
Et qui vous ha ce don donné,
Ne qui vous ha en ce enfourmé ? » (v. 2605-2608)*

Le dialogue souligne la hiérarchisation des personnages, entre figures ignorantes et figures savantes. Les premières interrogent les secondes sur l'origine et la nature de la grâce : « *Don puet si grant grace venir* » (v. 2614), et sur le Graal :

*« Et queu sera la renummee
Dou veissel qui tant vous agree ?
Dites nous, comment l'apele on
Quant on le numme par son nom ? » (v. 2653-2656).*

Face à leur ignorance, les élus ont réponse à toutes ces questions et témoignent, comme les ermites de la *Queste* par exemple, d'un véritable savoir charismatique. La grâce provient en effet du « *benooit Jhesu* » (v. 2620), tandis Petrus explique à propos du *vaissel* :

*« Qui a droit le vourra nummer
Par droit Graal l'apelera ;
Car nus le Graal ne verra,
Ce croi je, qu'il ne li agree » (v. 2658-2661).*

Dans ce texte, comme dans la version en prose, poser des questions devient le signe de l'exclusion et les réponses de Petrus ne remplaceront jamais la grâce dont ces êtres sont privés. L'échange problématique représente ici le contrepoint absolu des *devinailles* et illustre le renversement total des rapports de force et des valeurs entre questionneurs et questionnés. L'acte interrogateur est donc ambivalent : signe d'élection pour Perceval qui, en avouant son ignorance face au Graal, conquiert un statut héroïque et se désigne comme le meilleur de tous, il dénonce chez Robert de Boron le péché des exclus qui, jamais, n'auront accès au savoir divin.

Plus généralement, les quêteurs de sens du corpus arthurien manifestent par les questions une humanité et une subjectivité que reflète le désir de comprendre le monde. L'interrogation témoigne encore d'une faiblesse, du moins d'une infériorité par rapport aux figures savantes, mais elle n'est plus dans ce cas le signe discriminant du péché. Les rois comptent parmi les premiers quêteurs de sens, se distinguant ainsi des souverains de l'Autre Monde qui, comme le Roi Pêcheur ou Méhaigné, détiennent le savoir. Vertigier, Arthur ou encore Galehaut font appel aux sages, clercs, devins et magiciens, pour déchiffrer les énigmes qui s'imposent à eux. Ils s'inscrivent alors dans la tradition biblique des rois de l'Ancien Testament qui, sujets aux rêves et aux visions énigmatiques, font appel aux herméneutes porteurs de la parole divine³⁹¹. L'ignorance est pour eux synonyme d'échec et d'impuissance ; Vertigier est « *molt iriez et dist que jamés n'avroit joie, s'il ne savoit por coi sa tors chaoit* » (*Merlin*, § 19, p. 86, 37-38). Son désir de savoir témoigne d'une faiblesse qu'illustre l'expression topique « *jamais n'avoir joie* » : l'interrogation n'est pas ici le signe du pouvoir comme chez Perceval. L'énigme déstabilise de même Arthur, au début de *La Suite du Roman de Merlin* ; le songe inaugural de l'œuvre suscite en effet chez lui peur et désarroi : « *Li rois ot si grant paour de cest songe qu'il s'en esvilla et fu tant a malaise qu'il ne sot quel conseil il peuust prendre de soi* » (t. I, § 4, p. 2, 1-2). La longue conversation qui naît ensuite entre Merlin et Arthur place le roi en position d'infériorité au moment où les énigmes se multiplient pour lui : songe du dragon, *beste glatissant*, origine de sa naissance etc. Dans ce cas encore, le savoir auquel prétend Arthur ne vaut pas pour lui-même, simplement sans lui le pouvoir lui

³⁹¹ Nabuchodonosor, dans le *Livre de Daniel*, illustre particulièrement cette situation. Par deux fois, il fait appel au prophète Daniel pour interpréter ses songes, celui de la statue composite d'abord (II, 1-49), celui de l'arbre ensuite (IV, 1-24).

échappe. Quand il interroge Merlin sur le nom de son père, Arthur cherche moins à savoir qui il est vraiment, et donc à jouer les herméneutes, qu'à mettre en sa « *subjection la gregnour partie dou monde* » (t. I, 13, p. 9, § 6-7). Pour ces rois, questionner est un acte double ; c'est à la fois l'aveu d'une perte de contrôle sur le monde et une tentative pour réaffirmer leur autorité sur ce monde. Ils restent finalement étrangers à la démarche herméneutique ; même s'ils témoignent parfois d'une perception de la merveille et de l'étrange, leurs questions restent pragmatiques. Le mouvement vers l'autre qui caractérise la curiosité et la parole interrogative s'arrête finalement à soi ; la quête du sens semble se limiter à celle du pouvoir et ne souffre alors plus la comparaison avec celle de Perceval chez Chrétien.

Les questions posées par les chevaliers au gré de leurs aventures ont en revanche un sens un peu différent, et relèvent davantage de la recherche herméneutique. Face à l'énigme, ces chevaliers témoignent souvent d'une conscience aiguë de l'altérité et posent une question pour comprendre la *merveille* et l'intégrer ainsi à l'ordre du monde. Contrairement aux rois, l'ignorance ne représente pas un danger immédiat ou une mise en cause du pouvoir. Elle devient réellement la manifestation d'une subjectivité curieuse, désireuse d'acquérir le savoir pour lui-même, non à des fins secondaires. L'épisode d'Eliezer, le chevalier aux deux épées du *Lancelot en prose*, illustre particulièrement cette attitude. A la vue de ce chevalier, Gauvain « *se merveille molt durement et ausi font tuit li autre* » (t. II, LXI, § 3, p. 326), puis s'adresse ainsi à lui :

« *Or vos demant je en don que vos me diois por quoi vos portés ces .II. espees, kar il n'est pas us ne costume c'uns chevaliers en port .II.* » (LXI, § 5, p. 327).

Ce qui motive la question est explicite : porter deux épées n'est pas « *us ne costume* » ; c'est un choix étranger aux normes de la chevalerie, c'est-à-dire au monde du questionneur. La réponse ne lui apportera aucun pouvoir, et ce ne sont ni la colère, ni la peur, ni aucun sentiment négatif qui le poussent à parler. Eliezer sort ensuite une épée brisée de son fourreau, épée dont la pointe sanglante suscite une nouvelle question de Gauvain : « *et por Dieu dites nos en la verité, se vos le savés, kar molt le desir a oïr* » (LXI, § 7, p. 328). Dans les deux cas, la perception de la *merveille* génère certes la question, mais ce n'est pas vraiment elle qui favorise l'émergence de la subjectivité.

Ce sont les motivations de la question qui la font participer – ou pas – d'une démarche herméneutique où s'exprime un sujet pensant. En effet, la tour de Vertigier,

le songe prémonitoire d'Arthur ou la *beste glatissant* sont bel et bien des *merveilles*, et les personnages les perçoivent comme telles : Vertigier interroge ainsi ses clercs sur « *ceste merveille que ainsi chaoit sa tor* » (§ 19, p. 86, 40-41), tandis qu'Arthur s'exclame dans la *Suite du Roman de Merlin* : « *ore voi jou les gringnors merveilles que jou onques mais veisse* » (t. I, § 6, p. 4, 4-6). Mais elles entraînent moins chez eux la prise de conscience de l'altérité du monde qu'une déstabilisation liée au sentiment d'ignorance et d'impuissance. Seuls la conscience d'une anormalité et le désir de savoir poussent Gauvain à interroger Eliezer. La question ne révèle ni infériorité, ni perte de sa part et, une fois sa curiosité comblée, il peut poursuivre sa route. Gauvain est véritablement là un quêteur de sens, comme il ne le sera d'ailleurs plus dans la *Queste*. Le désir de résoudre l'énigme parce que justement c'est une énigme, et non parce qu'elle représente un danger personnel, transforme la relation au savoir des instances interrogatrices. D'un côté il souligne leur faiblesse, de l'autre, il fait apparaître une subjectivité consciente de l'altérité qui n'est plus vraiment en position d'infériorité. Bien que fils du Roi Pêcheur, Eliezer est (presque) un chevalier comme un autre ; lui-même est faillible, en proie au doute et au questionnement. Il est en effet en quête du chevalier qui pourrait ressouder l'épée et reconnaît s'être trompé en s'adressant à Gauvain et ses compagnons : « *je cuidoie plus de bien en l'un de vos qu'il n'a en tos* » (LXI, § 10, p. 329). Quant à son savoir sur l'origine de l'épée, il le tient des *anciennes estoires* dont il est dépositaire comme, selon lui, peuvent l'être ses interlocuteurs : « *vos avez bien oï et appris maintes fois par les anciennes estoires* » (LXI, § 12, p. 329), leur dit-il en guise de préambule. Ses connaissances ne sont donc pas le signe d'une supériorité comme chez Merlin ou les clercs prétendument savants.

Toutes ces situations d'échanges problématiques soulignent ceci : poser une question est un signe d'infériorité, voire d'exclusion. La parole témoigne d'un manque que l'instance interrogatrice cherche à combler pour tenter de gagner la grâce, le pouvoir ou la connaissance. Certes, certaines questions font apparaître une subjectivité qui transforme le personnage romanesque, lui apporte densité et complexité et dénote peut-être une attitude moins passive face au monde. Mais, dans les romans du Graal, les élus de la quête qui atteignent le savoir le plus profond se caractérisent paradoxalement par le silence. Les figures interrogatrices progressent dans leur compréhension grâce à leurs questions, toutefois celles-ci les disqualifient le plus souvent.

Dans son étude consacrée aux « quêteurs de *merveilles* » dans la *Queste del Saint Graal*³⁹², Micheline de Combarieu remarque ainsi que « l’outillage mental de qui s’interroge n’est pas forcément capable de lui fournir la réponse. Il arrive donc au quêteur de passer outre et d’agir comme s’il ne s’était pas rendu compte qu’il y avait lieu de s’interroger³⁹³ ». La capacité de questionnement instaure une hiérarchie entre les personnages et opère une première sélection entre les exclus de la quête, du savoir, et les autres. Au début de la *Queste*, Melyant convoite immédiatement la couronne d’or qui lui apparaît dans la forêt au lieu de s’interroger sur cette apparition pourtant insolite. Son regard ne suscite point en lui d’émerveillement – au sens d’étonnement – et, là où d’autres auraient pris conscience d’une faille entre le monde et eux, Melyant « *regarde cele aventure, si ne li prent fain de chose que il voie fors de la corone qui tant est bele* » (p. 41, 24-25).

Gauvain est meilleur chevalier que Melyant au sens où la merveille suscite toujours chez lui le questionnement. Cependant, dans la *Queste* comme dans les scènes à Corbenic du *Lancelot en prose*, voire la *Première Continuation*, ses questions sont décalées : il perçoit l’énigme mais il n’adopte pas la bonne méthode pour la résoudre. Sa démarche le maintient en échec. Quand, dans la *Queste*, il interroge un ermite au sujet du Château des Pucelles, c’est pour pouvoir en parler à la cour à son retour : « *Ha ! sire, fet messire Gauvains, dites moi la senefiance, si que je sache conter a cort quant je i vendré* » (p. 53, 31-33). Or l’explication est d’ordre religieux ; ce n’est pas une prouesse de plus à rapporter à Arthur, mais un enseignement personnel que Gauvain devrait suivre. Son refus de faire pénitence procède ainsi d’une incapacité à concevoir le bénéfice de la réponse. Gauvain pose la bonne question, mais ses motivations appartiennent à un autre univers romanesque où la conquête de la *merveille* se faisait pour la gloire terrestre d’Arthur, non pour l’élévation spirituelle personnelle. Lors de son séjour à Corbenic dans le *Lancelot*, Gauvain annonce déjà l’échec de tout questionnement au moment de la quête du Graal. Son attention se porte en effet bien plus sur la porteuse du Graal que sur le saint *vaissel* lui-même :

³⁹² Micheline de Combarieu du Grès, « Les quêteurs de *merveilles*. Etude sur la *Queste del Saint Graal* », *art. cit.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 437.

Après regarde la pucele, si se merveille plus assés de sa bialté que del vaissel, kar onques mes ne vit il feme qui de bialté s'apareillast a ceste : si muse a li si durement qu'a autre rien ne pense (t. II, LXVI, 13, p. 377).

Contrairement à Melyant qui convoite la couronne sans plus de considération, Gauvain exprime une subjectivité, il *se merveille*, mais se trompe d'objet. Il ne perçoit qu'une énigme secondaire qui l'empêche de s'interroger à juste titre³⁹⁴.

Les élus de la *Queste* se distinguent par leur capacité à identifier l'énigme et à appliquer la bonne méthode pour la résoudre. Bohort est, selon Micheline de Combarieu, le héros sage de la *Queste*, celui qui « perçoit la présence et pressent le sens des *merveilles*³⁹⁵ ». Contrairement à Gauvain, il fait preuve à Corbenic d'une véritable lucidité :

Et quant Boorz vit le Saint Vessel, si l'aoura moult doucement et l'anclina o plors et o lermes, car bien pensoit que c'estoit li Sainz Graal dont il avoit maintes foiz oï parler » (*Lancelot en prose*, t. IV, LXXXI, 12, p. 271).

M. de Combarieu note encore qu'il n'est jamais *esbahiz* devant la merveille, mais s'interroge à juste titre et se la fait expliquer si nécessaire³⁹⁶. Dans la *Queste*, l'auteur lui prête la même attitude intellectuelle que dans la scène à Corbenic du *Lancelot* : la vision de l'oiseau qui donne son sang à ses petits l'étonne, il « *se merveille trop que ce puet estre* » (p. 168, 8-9). Mais Bohort ne se satisfait pas d'une impression subjective et la démarche explicative reprend très vite le dessus : « *Mes tant conoist il bien que ce est senefiance merveilleuse* » (p. 168, 10-11). Tandis que Gauvain se dérobe finalement à l'épreuve énigmatique, Bohort peut l'appréhender dans sa totalité.

Perceval, second élu de la *Queste* adopte selon M. de Combarieu une attitude opposée, sans toutefois rejoindre celle de Gauvain : il offrirait « la naïveté d'un regard qui ne s'étonne que des *semblances* des choses et des êtres et demeure, le plus souvent, inapte à s'interroger sur leur *senefiance*, et, à plus forte raison, à la découvrir par lui-même³⁹⁷ ». Ce propos mérite peut-être d'être nuancé. Perceval semble certes

³⁹⁴ Mireille Séguy considère aussi que « cette première exclusion signale et métaphorise l'étrangeté du personnage au monde du Graal en même temps qu'elle préfigure son échec aux aventures de la nuit », *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, op. cit., p. 53.

³⁹⁵ « Les quêteurs de *merveilles* », art. cit., p. 443.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 442.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 446.

beaucoup plus passif que Bohort, il ne *conoist* rien par lui-même et son intuition paraît plus limitée. Le combat du lion et du serpent sur l'île déserte ne fait naître en lui aucune question ; la *senefiance* ne l'intéresse guère, voire il ne lui vient pas à l'esprit que la *semblance* de ce combat appelle une interprétation. Pour lui, la chose est simple : il « *dist que que Nostre Sires li a envoiee cele beste por fere li compaignie* » ; l'aventure lui est *mout bele*, mais pas *merveilleuse* (p. 95, 4-5). Certaines de ses questions sont par ailleurs secondaires : à son arrivée sur l'île, le *preudom* de la *nef* offre à Perceval de le *conseiller* de tout ce qu'il voudra. Mais au lieu de lui soumettre les étranges visions et aventures qu'il a subies, il s'étonne en premier lieu de la présence et de la réalité de l'exégète :

« *Merveilles me dites [...] qui me dites que vos venistes ça por moi conseillier. Mes je ne voi pas coment ce puis estre, car en ceste roche ou je sui ne me savoit nus fors Diex et moi. Et encor m'i seussiez vos, ne cuit je mie que vous sachiez mon nom, car onques mes a mon escient ne me veistes* » (p. 100, 16-21).

On retrouve ici la naïveté du regard limité à la *semblance* des choses dont parlait à juste titre M. de Combarieu. Mais les questions décalées de Perceval n'ont rien à voir par exemple avec celles de Gauvain. L'énigme heurte peu sa conscience car, en tant que manifestation divine, elle fait partie du monde. Le narrateur présente en effet Perceval comme « *un des chevaliers qui plus parfètement croit en Nostre Seignor* » (p. 95, 13-14). Sa naïveté devient en quelque sorte signe d'élection : Perceval cherche moins que Bohort à comprendre et à interpréter puisqu'il sait que toute explication procède de Dieu. Pour lui, la *senefiance* est inhérente à la *semblance*, si bien qu'il ne peut percevoir autant d'apparente inadéquation ou d'étrangeté entre elles que Bohort, Lancelot ou Gauvain. En ce sens, il est l'exact opposé de Melyant qui ne s'interroge pas parce qu'il ne comprend que le côté sensible et terrestre des choses, et se rapproche davantage de Galaad, l'imperturbable élu.

Galaad se situe en marge du groupe des instances énonciatrices et, à la limite, l'énigme lui est inconnue. L'élu de la quête est paradoxalement celui qui n'interroge jamais personne, ne se *merveille* jamais, ne doute jamais. A la manière d'Œdipe aux portes de Thèbes, il est destiné à la révélation sans avoir à engager lui-même une véritable démarche herméneutique. Au début de la *Queste*, alors que l'épée fichée dans le perron de marbre semble à toute la cour d'Arthur une *aventure merveilleuse* (p. 5, 16), pour Galaad, « *ce n'est mie de merveille* » car, ajoute-t-il : « *l'aventure*

estoit moie, si n'est pas lor » (p. 12, 12-13). Seul l'épisode de la *nef* de Salomon et de l'épée *as estranges renges* génère en lui la conscience de l'énigme : « *je voi [...] assez greignors merveilles que je ne vi onques mais* » (p. 203, 22-23), avoue-t-il à ses compagnons, sans pour autant poser de question. La seule interrogation de Galaad s'adresse à la sœur de Perceval qui fait office d'herméneute : « *Or nos dites coment l'autre avint* » (p. 209, 7), lui demande-t-il à propos de l'épée *felonessse*. En cette circonstance unique, on remarque toutefois que l'interrogation est indirecte et qu'elle ne concerne pas un fait révélé mais historique. L'histoire du coup douloureux qui tient lieu de réponse ne relève pas comme les songes, les visions ou, mieux, le Graal, de l'allégorie chrétienne. L'*aenigma* gravée sur la lame de l'épée : « *et a celui a qui je devroie estre plus debonere serai je plus felonessse* » (p. 206, 16-17) est résolue grâce à la connaissance acquise de la sœur de Perceval, non par élection divine. C'est pourquoi Galaad ne déchoit pas à poser cette question, car les *semblances* divines lui sont par nature limpides et non énigmatiques.

Par ailleurs, l'épisode de la *nef* de Salomon présente de nombreuses questions collectives derrière lesquelles on ne peut qu'imaginer la parole de Galaad dont les interrogations, à supposer qu'elles existent, sont ainsi étouffées. A la vue du bois naturellement teint de la *nef*, ils « *s'en merveillierent mout, car ne sorent coment ce pooit avenir* » (p. 226, 10-11) et, après lecture des lettres du fourreau « *si comencent a rire et dient que ce sont merveilles a veoir et a oïr* » (p. 206, 9-10). Ainsi traités, pour un temps, à égalité, les trois héros ne formulent guère que des questions indirectes ou implicites. Plus curieux est ce rire face à l'énigme : comment l'interpréter ? Chez Merlin, il témoigne d'un savoir supérieur ; ici il n'en est rien. Par ce rire incongru dans une situation aussi solennelle, les personnages manifestent une prise de conscience de l'étrange, d'une discontinuité entre leur perception du monde et ce qui se présente à eux. Le plus surprenant est sans doute de prêter un tel rire à Galaad, le chevalier christique, personnage fantoche au service d'une idéologie³⁹⁸ auquel l'auteur prête une rare fois une réaction humaine et le fait imperceptiblement pencher du côté terrestre. D'ordinaire, les aventures de Galaad sont en effet, selon E. Baumgartner, ce qui le constitue « *en semblance de*, l'investit et le *demonstre* à la

³⁹⁸ Selon Albert Pauphilet, rapporter à Galaad les prophéties et les préfigurations attachées au Christ, c'est « faire d'un héros de roman le but, la raison suprême de tout l'Ancien Testament », *Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map, op. cit.*, p. 145.

chevalerie arthurienne comme le *Chevalier Desirré*, comme le nouveau Messie de l'univers chevaleresque, chacune d'elles donnant la preuve de la souveraineté au monde du héros [...], de son rôle de rédempteur³⁹⁹ ». Personnage dénué d'humanité et, aussi en ce sens antithèse criante de Gauvain, figure de l'humanité pécheresse, Galaad se rapproche discrètement ici des quêteurs de sens. Ce rire collectif face à la merveille lui confère en cette occurrence unique la subjectivité qui les caractérise. Ailleurs, Galaad fait disparaître épreuves et énigmes : il n'a rien à prouver, connaît d'avance sa mission et ce qu'elle lui réserve.

Le cycle de la post-*Vulgate* offre cependant un autre visage au personnage. A plusieurs reprises, Galaad y pose en effet des questions. Les nouvelles énigmes du cycle post-*Vulgate* attisent sa curiosité et lui confèrent ainsi une certaine humanité. Véritable quêteur de sens, Galaad gagne alors une subjectivité qui lui fait perdre un peu son côté fantôme. Certes, il demeure l' élu des révélations, mais pour les obtenir, il lui faut reconnaître son incapacité à les appréhender seul, sans intermédiaire entre Dieu et lui et, par conséquent, interroger les exégètes. La *Queste* post-*Vulgate* délaisse d'une certaine manière le Graal et renouvelle sa matière romanesque grâce à la *beste glatissant*, objet d'une nouvelle quête qui supplante en partie la première. Or, tandis que le Graal ne suscite – et pour cause – aucune question chez Galaad dans le cycle de la *Vulgate*, la *beste glatissant* éveille sa conscience de l'étrange et, ce faisant, le relègue au rang des autres quêteurs de sens, le détourne de sa mission christique et réduit ainsi l'écart entre l' élu et les autres chevaliers. Lorsqu'il aperçoit pour la première fois la bête, Galaad s'exclame : « *Par Dieu, qu'il seroit benneuré qui pourroit savoir dont ces voix puent venir, qui dedans ceste beste sont repostes !* » (t. II, § 83, p. 112). La seconde fois, Bohort déclare que seul Galaad peut connaître la vérité de cette aventure, la *beste glatissant* étant en effet définie, depuis la *Suite* post-*Vulgate* du *Merlin*, comme « *une des aventures dou Graal* » (t. I, § 17, p. 14, 9). Pourtant la réponse du héros est un aveu d'ignorance : « *Ne scay, fait il, mais je voudroie bien que Dieu l'a meust octroyee, car, certes, c'est une chose que je savroie volentiers* » (t. II, § 121, p. 160).

Que reste-t-il ici du personnage qui, dans l'épisode de l'épée au perron, ne voyait que signe limpide et divin d'élection là où les autres se *merveillaient* ? Il est

³⁹⁹ Emmanuèle Baumgartner, *L'arbre et le pain. Essai sur la Queste del Saint Graal*, op. cit., p. 106-107.

d'ailleurs à noter que la réplique de Galaad au roi Arthur dans la *Queste* disparaît ici : le chevalier ôte l'épée du perron sans affirmer que l'épreuve est sienne et ne mérite donc pas que l'on s'interroge à ce sujet. La vision du cerf blanc et des quatre lions, commune aux versions *Vulgate* et post-*Vulgate*, génère encore une réaction sensiblement différente chez Galaad. Dans la *Queste*, il enjoint à ses compagnons de suivre l'animal car, dit-il : « *je cuît que ceste aventure est de par Dieu* » (p. 234, 22-23). L'idée de doute inhérente au verbe « *cuidier* » est contrebalancée par la fonction actualisante du mode indicatif « *est* » : si Galaad ne possède pas immédiatement la clef de l'énigme, il sait déjà qu'il faut utiliser la grille interprétative chrétienne. En revanche, la version post-*Vulgate* supprime cette référence : « *Or nous metons après [...] car li cuers me dit que nous en aprendrons aucune chose* » (t. III, § 432, p. 61-62), déclare-t-il simplement. Enfin, après la scène de Corbenic, les trois élus rejoignent l'ermitage de Pellehan, où Galaad, et lui seul, pose clairement au roi une question :

- « *Sire, por Dieu, dites moi une chouse que je vos demanderai, dont je suis mout desiranz de savoir. Et je cuît que je nel porroie savoir en cest païs se par vos non.*
- *Dites, fait li rois, car je vos en dirai volentiers ce que j'en sai.*
- *Sire, dit Galahaz, je ai veu en cest païs trois merveilles : l'une si fu de la Beste Glatissant, l'autre de la Fontaine de Garisson, la tierce d'une dame d'une chapelle* » (t. III, § 603, p. 350-351).

La demande de Galaad ne se fonde pas cette fois dans une voix collective, et le personnage affirme à la fois son ignorance et l'inadéquation d'une clef interprétative religieuse. Pellehan est le seul à connaître la réponse à des énigmes romanesques qui ne relèvent en rien de l'allégorèse chrétienne comme le Graal ou les visions. L'herméneute comme les énigmes posées appartiennent entièrement à l'univers profane de la fiction : elle seule peut en donner les réponses. En reconnaissant ces trois énigmes et en les formulant, Galaad entre alors pleinement dans la fiction romanesque et quitte son rôle de nouveau Messie, porte-parole d'un idéal de vie religieux. Le roman à thèse cède le pas à la fiction revendiquée qui en détourne le principal support. Dans la *Queste Vulgate*, la grâce divine lui confère une clairvoyance qui dissipe à ses yeux les énigmes, alors qu'ici il devient le premier des quêteurs de sens.

Les instances à l'œuvre dans l'énonciation des énigmes nous enseignent deux choses : d'abord que la subjectivité du personnage littéraire s'affirme dans le passage de la *devinaille* à l'échange problématique, subjectivité ensuite corollaire de l'émergence d'un autre type de héros. Car ce qui détermine le personnage héroïque dans les romans arthuriens de notre corpus, c'est cette capacité à saisir la présence énigmatique, à poser des questions et donc à signifier la volonté de comprendre le monde pour agir sur lui ou sur soi. Ne pas éprouver la nécessité d'interroger c'est, soit comme Apollo appartenir à la catégorie des héros archaïques, soit, comme le Galaad de la *Queste Vulgate*, refuser l'intégration au personnel romanesque. Avec l'échange problématique comme moteur de l'action, un « je » commence à s'exprimer, même s'il trouve rarement un autre « je » pour lui répondre. Le savoir des figures d'autorité délivre des réponses souvent préétablies qui brident cette subjectivité. Le roman arthurien du début du XIII^{ème} siècle laisse entrevoir un sujet pensant, auquel la voix officielle du conte et les figures autoriales imposent encore de fermes limites.

Chapitre III. Un échange complexe et souvent insatisfaisant : le rendez-vous manqué des questions et des réponses

Dans l'échange énigmatique, la communication pose souvent problème : questions sans réponse ou réponses jamais demandées, décalées, incomplètes ou inadéquates sont légion. La co-présence des deux types d'instances précédemment définies n'induit pas nécessairement un échange complet et satisfaisant pour la construction ou le rétablissement du sens. Bien souvent, questions et réponses se manquent ou se trompent mutuellement, biaisant les règles de l'échange. Seule la *devinaille* offre vraiment une adéquation parfaite des questions et des réponses, mais on a vu combien ces occurrences étaient limitées dans le corpus arthurien.

I. La *devinaille* ou l'adéquation parfaite de la question et de la réponse

Les quatre devineurs que sont Edyppus et Thideüs du *Roman de Thèbes*, Apollonius et Apollo font disparaître, grâce à leur réponse, à la fois l'énigme et celui qui la pose. Pyn et la vieille diabolique meurent en entendant les paroles des héros, et emportent finalement avec eux la mémoire de l'énigme initiale : nul n'en reparlera, nul ne se la réappropriera par la suite. La solution rétablit la communication rompue et ouvre la voie au sens propre comme au figuré : les routes bloquées par les monstres laissent de nouveau circuler les voyageurs, tout comme le sens retrouvé redonne au langage la transparence et la fluidité qu'il avait perdues. La réponse d'Edyppus et de Thideüs met fin au blocage de la communication que manifeste une parole répétitive parce que privée d'interlocuteur. La formule obscure, vide de sens et repliée sur elle-même trouve enfin une signifiante qui, dès lors, la fait mourir. Longtemps séparés, signifiant et signifié se superposent et, de ce fait, rendent caduque la *devinaille* qui n'existe que par la figure de l'*aenigma*, laquelle repose justement sur l'impossible réunion, *a priori*, du signifiant et du signifié.

Malgré les dénégations d'Antiochus, Apollonius rétablit la vérité des relations incestueuses entre le père et la fille : ils seront, comme le Sphinx, punis de mort et,

une fois l'énigme résolue, il n'en est plus question, preuve qu'Apollonius avait trouvé la bonne réponse. A la fin du roman, l'échange d'énigmes entre le héros et Tarsia ouvre aussi la voie à la véritable communication, car, comme le rappelle Michel Zink, « les devinettes de Tarsia sont libératrices et salvatrices. Elles le sont dans leur visée, qui est de guérir Apollonius de sa mélancolie. Elles le sont dans leur résultat, qui est la reconnaissance du père et de la fille⁴⁰⁰ ». A l'issue de la série d'énigmes, l'inceste potentiel est cette fois totalement conjuré car, en rétablissant leur lien de parenté, les personnages accèdent aussi à leur véritable identité. La réunion de l'être et du nom met fin aux énigmes et à la tentation de contrevenir aux liens du sang. La transparence du langage et des relations familiales s'oppose en tous points à la situation initiale à la cour d'Antiochus où le mensonge est corollaire de l'inceste. Chaque énigme résolue meurt dans l'instant de la réponse et permet aux personnages d'accéder progressivement à la signification des êtres et des choses. L'énigme du miroir de Tarsia métaphorise ainsi la relation intellectuelle du père et de la fille en même temps que leur rapport au langage :

En moi n'a point de certaine figure ne d'étrange, aussi j'ay en moi replendisseur par dedans aussi comme se fust une estoille divine, laquelle ne demoustré riens fors ce qui par avant luy est demoustrée⁴⁰¹.

Pour M. Zink, « Apollonius et sa fille se renvoient des demandes et des réponses qui s'ajustent exactement, comme si une seule intelligence se contemplait dans un miroir⁴⁰² ». Mieux que le *Roman de Thèbes* où Edyppus ne peut échapper à l'inceste – ce que Claude Lévi-Strauss considère comme une communication abusive, excessive⁴⁰³ – les *devinailles* de Tarsia offrent un modèle d'adéquation des mots aux choses, des *semblances* et des *senefiances*. Si, paradoxalement, la communication fonctionne bien dans les *devinailles*, c'est parce que ce motif discursif trouve en partie là sa raison d'être. Face au chaos – peur, famine, inceste, mensonge, destruction etc. – que génère ou qu'entretient la parole obscure, la seule issue est la réponse claire et univoque ; la *devinaille* n'en appelle d'ailleurs pas d'autre. Elle est vouée à disparaître quand elle est résolue car, bien que non actualisée dans le récit comme nous l'avons démontré à propos du géant aux *devinailles* du *Tristan en prose*, elle a une fonction

⁴⁰⁰ Michel Zink, *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, op. cit., p. 19.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 214.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰³ Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 314-317.

narrative. Pour que l'histoire se poursuive et s'achève, il faut qu'Edyppus réponde à Pyn et Apollo au géant. Mais elle se limite à cette fonction d'élément déclencheur que le récit oublie sitôt l'étape franchie. Il en va en revanche différemment des échanges problématiques qui, pour être réussis, doivent rester insatisfaisants.

II. Insatisfaction et incomplétude de l'échange problématique

En tant que démarche herméneutique, l'échange problématique, ne peut toujours se concevoir comme une unité de récit clairement limitée ayant une incidence purement fonctionnelle sur le cours de la narration. La quête de sens se heurte souvent à un processus communicationnel incomplet qui rend son résultat incertain. Soit l'échange de questions et de réponses est amputé d'une partie ou de l'autre, soit il s'accomplit de façon décalée et inadéquate.

1. Questions oubliées et réponses perdues : l'échange incomplet

Le cas le plus évident de dysfonctionnement communicationnel se trouve dans *Le Conte du Graal*, où Perceval reçoit des réponses à des questions qu'il n'a pas posées. On connaît la célèbre analyse des mythes percevaliens de Claude Lévi-Strauss, pour qui la réponse offerte à une question non posée définit le contraire d'une énigme⁴⁰⁴. Michel Stanesco ouvre son étude consacrée au « secret du Graal et à la voie interrogative » sur le même constat, et note de ce fait une certaine absence de logique du roman⁴⁰⁵. Tandis que Perceval ne demande rien et ignore tout, le secret du Château du Graal est connu de sa cousine, de son oncle ermite, et se répand comme une traînée de poudre à la cour d'Arthur grâce à la Demoiselle à la mule. C'est à se demander ce que le jeune héros peut encore chercher à savoir, si ce n'est justement apprendre à questionner, c'est-à-dire à envisager une conclusion d'ordre herméneutique. La quête de Perceval ne vise pas à résoudre une énigme tuée dans l'œuf, au contraire, Chrétien de Troyes élimine grâce à ce personnage la moindre

⁴⁰⁴ Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, *op. cit.*, p. 314.

⁴⁰⁵ « Le secret du Graal et la voie interrogative », *art. cit.*, p. 165.

possibilité de *devinaille* et nous signifie clairement qu'ici, poser une question pour posséder une réponse ne sert à rien. En privant Perceval de la parole interrogatrice et en multipliant les scènes explicatives – notamment celles de la cousine et de l'ermite – l'auteur souligne paradoxalement l'inefficacité des réponses et la toute puissance de la question. L'apparente inflation des réponses n'est qu'un leurre que les diverses *Continuations* essaieront de combler, inversant alors le processus lancé par Chrétien. Dans ces textes, l'éparpillement et la multiplication des questions neutralisent la démarche interprétative et réduisent la possibilité des réponses. Dans les trois *Continuations* consacrées à Perceval, le questionnement du personnage se heurte à l'impasse que constitue toujours la réponse. Chrétien avait prévenu ses lecteurs : celle-ci n'est pas l'essentiel. Or en faisant revenir Perceval chez le Roi Pêcheur, les auteurs des *Continuations* se voient dans l'obligation de rendre ces réponses essentielles et de faire aboutir la quête herméneutique que, chez Chrétien, le héros devait seulement accepter d'entreprendre. Les questions de Perceval comme celles de Gauvain ne trouvent alors guère d'écho, et c'est toujours en vain – sauf chez Manessier – qu'ils demanderont par exemple pourquoi l'épée est brisée.

Le jeu des fausses énigmes lancé par Chrétien génère dans les cycles et romans qui suivront un certain engouement. Bien qu'opposé à Perceval en tant qu'instance énonciatrice, Galaad se trouve en un sens dans une situation très proche. Comme le jeune Gallois, Galaad accède à toutes les réponses sans jamais poser de question. Sa quête n'est pas herméneutique puisque le sens du monde lui est transparent, mais mystique. Néanmoins, il saura tout, verra tout ce qu'il a cherché, *quis*, mais non demandé. Le secret du Graal ne se manifeste pas envers Galaad comme la résolution d'une énigme mais comme l'aboutissement de la foi qui, par définition, ne souffre aucune interrogation, aucune mise en question. C'est d'ailleurs bien en ce sens que le Christ en personne s'adresse aux élus à la fin de la *Queste* :

« *Mi chevalier et mi serjant et mi loial fil, qui en mortel vie estes devenu esperitel, qui m'avez tant quis que je ne puis plus vers vos celer, il covient que vos veoiz partie de mes repostailles et de mes secrez, car vos avez tant fet que vos estes assis a ma table [...]* » (p. 270, 5-9).

Que le Graal dissimule un secret de famille, une réponse philosophique, une *sainte chose* ou tout simplement Dieu, il esquivé les questions et se dérobe à l'énigme.

L'auteur de *Perlesvaus* reprend lui aussi le thème du Graal sur le mode de la question muette. Par trois fois, celle-ci se fait remarquer par son absence : d'abord dès

les premières lignes qui rappellent l'échec du héros et les conséquences néfastes de son silence, ensuite lors de la visite de Gauvain au Château du Graal, enfin dans l'épisode de la reconquête de ce château. Malgré les apparences, la question du Graal n'est qu'un prétexte qui sert à justifier la double entreprise romanesque et allégorique de *Perlesvaus*. L'entreprise herméneutique lancée par Chrétien semble se maintenir dans le leitmotiv désormais topique de la question du Graal, mais elle se déplace en réalité vers une interprétation typologique des événements où les questions et les réponses sont destinées à se compléter mutuellement, et non à s'esquiver. Le silence de Gauvain chez le Roi Pêcheur n'a pas du tout la même dimension que celui de Perceval dans *Le Conte du Graal*, même s'il repose sur une double réécriture de ce roman. Dans *Perlesvaus*, la question ne semble pas forcément réservée au héros et, selon l'ermite du Château de l'Enquête, Gauvain pourrait tout aussi bien réussir : « *or n'oubliez pas a demander, se Diex le volt consentir, ce que li autres chevaliers oblia* » (p. 113, 2272-2273).

La parole procède ici de la grâce divine, non d'une prise de conscience individuelle et, contrairement à Perceval, Gauvain ne formule pas les questions en pensée ni ne les retarde, il les oublie tout simplement. Le cortège du Graal prend une signification explicitement chrétienne et offre au chevalier la vision de la Passion, de la Résurrection et de la Trinité. Absorbé dans la contemplation de trois gouttes de sang tombées sur la table, Gauvain se tait. L'épisode, clairement inspiré de la rêverie courtoise de Perceval sur la neige, prend une dimension mystique. Le chevalier, *toz esbahis de l'esgarder*, n'est plus que regard : il ne « *pot oster ses ieuz des .iii. gotes de sanc* » (p. 119, 2443-2444). Le passage tout entier est saturé d'occurrences des verbes « *veoir* » et « *senbler* »⁴⁰⁶, lesquels fonctionnent alors comme des antonymes d'« *ouïr* » et de « *dire* » : « *Missire Gavains se test, qui pas n'entent au chevalier, ainz regarde contremont* » (p. 120, 2453-2454). Malgré l'insistance des compagnons du Roi Pêcheur, le Graal n'est plus un objet de questionnement, mais de contemplation ; c'est une *merveille* qui ravit le regard et l'esprit et se révèle en même temps. En regardant la scène, Gauvain perçoit le sens mystique du cortège qu'il n'est nul besoin d'interroger. La question attendue ne permettrait pas d'en mieux expliquer

⁴⁰⁶ « [...] *et li senble qu'il voit enmi le Graal la forme d'un enfant* » (2438-2439) ; « *Et vois, ce li est avis, par deseure un home cloufichié en une croiz [...]. Missire Gavains le voit [...]* » (2448-2450). Pour l'expression « *et li senble* », voir l. 2429, 2437, 2438, 2447.

le sens ; elle n'a d'ailleurs d'autre fonction que de guérir le roi, comme une vulgaire formule magique. Enfin, quand Perlesvaus reconquiert le Château du Graal contre son oncle, le Roi *del Chastel Mortel*, le Roi Pêcheur est déjà mort. Ainsi, les reliques réapparaissent et la quête est achevée sans qu'aucune question ait finalement été posée. Simple enjeu de bataille guerrière ou objet mystique témoin de la vérité du christianisme, le Graal ne peut être mis en question. Le texte essaie vainement de maintenir cette illusion, mais ici encore, la question disparaît et l'énigme avec elle. D'une manière générale, questions et réponses coïncident bien rarement dans les romans du Graal qui trouvent manifestement un plaisir et une raison d'être dans l'organisation de ces rendez-vous manqués.

Par ailleurs, certains romans arthuriens détachés du thème du Graal, mais *a priori* fondés sur la résolution d'une énigme, présentent la même caractéristique. Pour la critique, l'acmé du *Bel inconnu* se trouve au centre du récit, au moment où la *guivre* révèle l'identité de Guinglain⁴⁰⁷. Les propos de la voix se présentent comme des réponses à des questions que l'on aurait posées, comme le prouve la structure grammaticale de l'interrogation indirecte :

« *A tant a une vois oïe*

Qui bien li dist apertement

Dont il estoit et de quel gent » (v. 3212-3214).

Pourtant, le héros ne s'interroge jamais lui-même sur son identité et si quête du nom il y a, celle-ci n'existe peut-être que pour les personnages de la cour qui questionnent le jeune homme à son arrivée, et pour le lecteur dont l'horizon d'attente se dessine à cet instant-là. L'énigme du *Bel Inconnu* n'en est pas une pour le principal intéressé qui obtient, comme Perceval, une réponse à une question que tout le monde, sauf lui, a déjà formulée. Il faut ainsi nuancer cette lecture du roman que l'on pense souvent « lire comme une quête du nom et des origines par un personnage inconnu de tous et de lui-même⁴⁰⁸ ». *Li Chevaliers as .II. Espees*, qui repose sur une intrigue analogue en plusieurs points à celle du *Bel Inconnu*, traite de la même façon son héros. Comme

⁴⁰⁷ « D'un point de vue sémiotique, il s'agit [...] de l'action décisive, celle qui en structure profonde définit le conte : le passage du contenu inversé au contenu posé, la restauration du méfait », écrit Francis Dubost, « *Tel cuide bien faire qui faut* : le "Beau Jeu" de Renaut avec le merveilleux », *Le Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le Beau Jeu de Renaut*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1996, p. 47.

⁴⁰⁸ Michèle Perret, « Statut du nom propre dans *Le Bel Inconnu* », *ibid.*, p. 91.

Guinglain, Mériadeuc ignore son nom qu'il découvrira au terme d'une série d'aventures où il aura démontré sa valeur. Et comme dans le roman de Renaut, seuls les autres personnages posent la question de son identité. Ses interlocuteurs ont beau insister : « *vostre drois non, / ki est il ?* » (v. 10764-10763), « *vostre drois nons voeillies dire / tel con vous l'aves de parrain* » (v. 10768-10769), lui demande-t-on, il n'aura pour toute réponse qu'un aveu d'ignorance :

*« Quant a la cour valles estoie,
Tous iors apeler me faisoie
Le biel vallet, ne autre non
Ne sai je voir ke j'aie non »* (v. 10771-10774).

Jamais le chevalier au deux épées n'exprime le désir de savoir nécessaire au questionnement et à la transformation de la méconnaissance en énigme. C'est Gaus, le fils du roi de Norual qui présente au héros la lame où son nom est gravé et qui formule à sa place la demande :

*« Et por ce le demant
Dist il, ke des or en avant
Est il bien drois, ke vous sacies
Vostre non »* (v. 10859-10862).

Une nouvelle fois, le personnage obtient une réponse à une question qu'il n'a jamais posée et qui n'existe que par la curiosité de ceux qu'elle ne concerne pas.

L'énigme, en tant qu'échange – problématique ou non – entre une question et une réponse, n'est jamais, dans les situations que nous venons d'évoquer, tout à fait pleine, tout à fait présente. Les deux pôles complémentaires, la question et la réponse, semblent présents et donnent l'illusion de se rejoindre l'un l'autre. Mais en réalité, l'échange est bien souvent incomplet, privé d'un de ses membres. Seule, l'illusion de l'énigme persiste alors.

2. Questions décalées et réponses inadaptées : l'échange inadéquat

Il apparaît encore à la lecture que, même si l'échange paraît complet, il se révèle souvent décalé et, de fait, toujours insatisfaisant. L'inadéquation fréquente des questions et des réponses favorise alors le détournement d'une communication

désormais illusoire, à l'intérieur d'un même texte ou dans l'esprit d'une continuation qui affiche pourtant la volonté de répondre aux questions laissées en suspens par une œuvre antérieure.

Ce phénomène est particulièrement représenté dans les *Continuations du Conte du Graal* où la thématique grandissante des questions⁴⁰⁹ génère des réponses de plus en plus ouvertes et donc floues. Le motif récurrent de l'épée brisée métaphorise d'ailleurs dans ces textes la résolution problématique et sans cesse différée de l'énigme. C'est d'abord la place changeante qu'occupe l'épée dans la plupart des processions du Graal qui suggère ce fonctionnement métaphorique. Dans la version longue de la *Première Continuation*, Gauvain effectue une deuxième visite au Château du Graal. La brisure invisible de l'épée lors de la première visite⁴¹⁰ devient ostensible quand les deux moitiés de l'épée s'offrent l'une après l'autre à la vue : la première est en effet posée sur la bière du chevalier mort, tandis que le roi apporte la seconde. D'un passage à l'autre, la brisure s'affiche ouvertement, comme si les chances de résoudre l'énigme de l'épée – pourquoi et comment s'est-elle brisée ? –, c'est-à-dire de faire coïncider la question avec une réponse adéquate, se réduisaient au fur et à mesure. A cet instant, une multitude de questions nouvelles se présente de plus à l'esprit du lecteur. Le roi de la seconde visite n'est manifestement pas le même homme que celui du début. Le premier s'apparente clairement à la figure du Roi Méhaigné⁴¹¹ tandis que le second, « *un chevalier grant et menbru, / De bel aage, auques chanu [qui] corone d'or el chief avoit* » (éd. W. Roach, v. 17333-17335) n'a rien d'un homme blessé ou mutilé. Qui est-il alors et que fait-il au Château du Graal ? Qui est de surcroît le mort sur la bière ? Quelle relation entretient-il avec le chevalier tué devant le pavillon de la reine Guenièvre⁴¹², et dont le roi se trouve en possession de la moitié de l'épée :

⁴⁰⁹ Cf. *supra*, p. 136-138.

⁴¹⁰ « *Et seur le paille par defors / Avoit une espee couchiee / Qui par le milieu iert brisiee, / Mais je ne fust aparceüe, / Se la chose ne fust seüe, / Que l'espee ne fust antiere* », éd. W. Roach (v. 3826-3831).

⁴¹¹ « *Molt par estoit riches d'avooir / Li sires qui gisoit ou lit, / Et molt eüst joie et delit, / Que molt estoit granz ses tresor, / Mais meheigniez estoit dou cors / Si que ne se pooit aidier* » (v. 3727-3731).

⁴¹² Au début de la branche V, un chevalier passe devant le pavillon de la reine sans la saluer. Gauvain se lance à sa poursuite, le persuade de rebrousser chemin malgré l'importante mission que l'inconnu prétend devoir accomplir, et s'engage à la mener à bien à sa place s'il lui arrivait malheur. Or il meurt subitement, frappé d'un javelot lancé par une main invisible. Gauvain reprend alors la quête de ce chevalier et (re)vient ainsi au château du Graal.

*Puis ist li rois et tint l'espee
 Qu'il ot en la sale aportee.
 C'estoit l'espee au chevalier
 Dont vos avez oï des hier,
 Qui fu ocis el paveillon* (éd. W. Roach, v. 17415-17419).

En demandant à Gauvain de rassembler les deux morceaux de l'épée, nous signifie-t-il que le mort sur la bière et celui du pavillon ne font qu'un ? Si le roi semble répondre en partie à la question de Gauvain sur l'épée et la bière, son explication laisse en réalité à désirer. Au lieu d'élucider la question de l'origine, le roi suscite une nouvelle série d'interrogations en mentionnant de façon incomplète le coup douloureux :

*Cil qui fu fez a cele espee
 Qui onc ne pot estre soudee.
 Onc si mal jeu ne nul si lez
 Ne fu de nule espee fez* (éd. W. Roach, v. 17535-17538).

Facteur d'échanges insatisfaisants qui ne combent aucun désir de savoir, l'épée brisée métaphorise ainsi en même temps ce processus et figure l'incapacité du langage à combler la faille entre les questions et les réponses.

Ainsi, dans la *Première Continuation*, les nombreux décalages et inadéquations entre les questions et les réponses trahissent les codes de l'échange communicationnel. Lors de la seconde visite de Gauvain, commune aux versions courte et longue, Gauvain ne pose aucune question sur le Graal, ce qui n'empêche pas le roi de développer une longue digression à ce sujet. A la place, le chevalier s'est enquis « *de l'espee et de la biere / Qui est la hors en tel maniere* » (v. 7425-7426), mais son interlocuteur diffère volontairement sa réponse pour lui parler d'abord du Graal, c'est-à-dire pour apporter la réponse que l'on attend depuis Chrétien de Troyes, mais qui, paradoxalement ne semble plus préoccuper le quêteur :

« *Mais avant vos vel faire sage
 De ce dont en vostre corage
 Dotastes orains, biaux amis, [...].
 Ce fu del Graal qui servoit* » (v. 7484-7491).

Cependant le sommeil aura raison du chevalier, et l'histoire du Graal et de Joseph d'Arimathie se substitue définitivement à la réponse attendue. Les règles du jeu

énigmatique sont bafouées ; les réponses anticipent les questions, et, de fait n'en tiennent pas compte.

La Troisième Continuation du Conte du Graal de Manessier⁴¹³ semble faire enfin coïncider questions et réponses. Le texte s'ouvre sur les dernières lignes de celui de Wauchier et se poursuit sous la forme d'un échange *a priori* satisfaisant de questions et de réponses. Perceval interroge successivement le Roi sur la lance, le Graal, le tailloir, les jeunes filles du cortège, l'épée brisée et le coup douloureux, l'arbre aux chandelles et, enfin, sur le corps conservé à la chapelle. Sans se faire prier, le Roi Pêcheur comble manifestement toutes ses attentes, entretenant ainsi la métaphore de l'énigme et de sa résolution, portée par la brisure et la soudure de l'épée. Toutefois, comme Mireille Séguy l'a démontré de façon convaincante⁴¹⁴, ce sont des réponses qui suggèrent d'autres questions, implicites certes, mais jamais résolues. L'histoire de la vengeance familiale menée par Perceval contre Partinal, le meurtrier du roi Goondésert, frère du Roi Pêcheur, dément l'apparente clôture du texte. Le mélange des sources d'inspiration chrétienne, pour l'histoire des reliques que sont le Graal et la lance, et profane, en ce qui concerne les thèmes de l'épée, de la guerre et des meurtres, contredit l'impression de saturation du sens. L'histoire de la mort de Goondésert reste ouverte et de nombreuses questions sont laissées en suspens : quelle est la cause de la guerre menée par Espinogrès contre Goondésert au cours de laquelle ce dernier trouve la mort ? Pourquoi le Roi Pêcheur porte-t-il atteinte à son intégrité physique, en se heurtant les cuisses du tronçon de l'épée qui s'est brisée contre son frère ? Le chagrin n'explique pas tout, et encore moins le lien magique entre la soudure, la vengeance et la guérison :

« *Saichiez, fist elle* [la nièce du Roi Pêcheur] *sanz atandre,*
Que par celui vangiez seroit
Qui les pieces rasambleroit
Mon pere que molt chier avoie ».
Et je, qui de duel me desvoie,
Pris les pieces que me randi
Ne onques plus n'i atendi,

⁴¹³ *La Troisième Continuation du Conte du Graal*, Manessier, éd. Marie-Noëlle Toury (d'après le texte édité par W. Roach, *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, op. cit.), Paris, Champion, 2004.

⁴¹⁴ Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, op. cit., p. 317-327.

*Parmi les cuises an travers
M'an feri, si que toz les ners
An tranchai, et sanz nul cuidier
Ne me poi onques puis aidier.
Ne jamés ne m'an aiderai
Tant que de cel vangiez serai (v. 32906-32918).*

L'histoire de la mort de la mère de Pinogrès, Branguemore, tuée par son fils dans la chapelle à la main noire, soulève encore des problèmes. La proximité des noms Pinogrès et Espinogrès pose la question de l'identité des personnages. La distinction onomastique reposant sur le seul suffixe *es-* suggère à tout le moins leur parenté : sont-ils père et fils ? Pinogrès est-il Espinogrès ? Y aurait-il eu, comme le propose Mireille Séguy⁴¹⁵, une relation adultère entre Branguemore et le Roi Pêcheur dont Perceval serait le fruit, ce qui expliquerait la guerre menée contre la famille du Roi Pêcheur et le désespoir de celui-ci à la mort de son frère, mort dont il serait alors responsable ? Hormis les explications religieuses dont il paraît difficile de s'écarter après la *Première Continuation* et le *Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron, les réponses d'ordre profane comblent mal l'attente du sens. Elles reposent sur le récit des événements, non sur l'élucidation de leur origine. A une réponse de type explicatif se substitue un discours narratif qui fait illusion. Le Roi Pêcheur n'omet aucun élément nécessaire pour comprendre la chronologie des faits, et énonce clairement leur succession logique dans le temps. Ses réponses aux questions de l'épée et de la chapelle prennent la forme d'un récit obéissant à la règle unique des connecteurs temporels : le Roi Pêcheur insiste ainsi sur les étapes de la mort de Goondésert, comme sur celles qui le poussent à s'automutuler :

*« Cil li ot fait promesse et veu
Que mon frere ocirroit **lou jor**,
Et il si fist sanz nul sejour
Par molt tres grant mesaventure.
Quant il vit qu'a la desconfiture
Estoient torné tuit li suen (v. 32842-32847).
[...]
Et je, qui de duel me desvoie,*

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 322.

Pris les pieces que me randi

Ne onques plus n'i atendi » (v. 32909-32812).

L'explication amorcée dans la relative « *qui de duel me desvoie* » n'est qu'un détail insuffisant, juxtaposé à la phrase, et, en même temps, écarté du récit principal. La mort de Brangemore est rapportée aussi sur ce modèle narratif, saturé d'indications temporelles au détriment de l'explication des causes, à peine amorcée :

An la chapelle devint none,

Sam plus, de prime jusqu'a none.

Plus n'i fu, illueques morut,

Car Pinogrés i acorut,

Son filz, qui lou chief li copa (v. 33035-33039).

Certes Perceval a seulement demandé « *de l'espee [...] / Conmant el brisa* » (v. 32813-32815), et n'a guère précisé la nature des informations qu'il souhaitait obtenir sur la chapelle, préférant une nouvelle fois une formule thématique : « *ançois orroie [...] / Et de la chapelle et dou cors* » (v. 33023-33025). Le décalage ne s'installe pas tant entre les questions et les réponses des personnages, mais entre celles des lecteurs et du texte : le Roi Pêcheur raconte bien comment l'épée s'est brisée et satisfait ainsi son interlocuteur, cependant la question de Perceval ne correspond pas à celle du lecteur. De ce fait, la réponse paraît décalée ou du moins incomplète ; malgré son apparente mais illusoire précision narrative, il lui manque toujours l'expression essentielle de la causalité.

Mieux que les *Continuations*, les vers de *L'Elucidation*⁴¹⁶ offrent un cas particulièrement exemplaire d'échange communicationnel faussé. Le titre de ce texte très court est prometteur et, en tant que prologue – bien que composé *a posteriori* – du *Conte du Graal*, l'œuvre devrait alors résoudre en amont les énigmes laissées en suspens dans l'œuvre de Chrétien. Mais le projet s'annonce d'emblée confus et contradictoire. L'auteur en effet :

Comence .i. romans hautement

Del plus plaisant conte qui soit :

C'est del Graal dont nus ne doit

Le secret dire ne chonter (v. 2-5).

⁴¹⁶ *The Elucidation. A prologue to the Conte del Graal*, éd. Albert Wilder Thompson, New York, Publications of the Institute of French Studies, 1931.

Il s'agit de raconter ce que nul ne doit révéler, d'élucider l'interdit :

Nus ne doit dire le secré.

Or m'entendés trestuit a mé (v. 13-14).

La juxtaposition initiale de ces deux affirmations contradictoires crée une confusion qui, d'emblée, suggère la question : quel est donc ce secret qu'il faut taire à tout prix ? L'accroche est efficace dans la mesure où le texte revendique à la fois une volonté d'élucidation et de dissimulation. Mais c'est également une mise en garde sérieuse : le jeu des questions et des réponses est soumis à des règles complexes et ne saurait être mené sans ambiguïté. Ainsi, le texte s'engage à résoudre l'énigme du Graal ; pourtant, les questions initiales semblent tout à fait étrangères à la réponse promise. Voici en effet le programme des élucidations tel que l'annonce l'auteur :

Si le conteront li escrit :

Qués gens les .vii. gardes seront,

Coment et quel cieff prenderont. [...]

Et si fu grans noise et grans bruis

Coment et por coi fu destruis

De Logres li rices païs ;

Moult en sot en parler jadis (v. 20-28).

La question des sept gardes pose en elle-même problème : à quoi fait-elle référence ? L'article défini employé dès la première mention : « *Car les .vii. gardes i seront* » (v. 17) les suppose connus de l'univers du lecteur ; or ils n'apparaissent nulle part ailleurs, si ce n'est de nouveau à la fin de *L'Elucidation* :

Ce sont .vii. conte natural

Qui trestout muevent del Graal (v. 381-382).

Ce sont les sept branches du conte, rapidement décrites et annoncées, qui ne seront toutefois jamais développées. Certes la question inaugurale revient dans l'énumération rapide des sept contes, mais elle n'est pas clairement résolue⁴¹⁷. Elle est de plus directement suivie d'une question familière pour un lecteur du *Conte du Graal* : comment et pourquoi le royaume de Logres fut-il détruit ? Quel est cependant le lien entre ces deux questions ? Pourquoi se succèdent-elles ? Ici encore, un

⁴¹⁷ V. 348-382. A. W. Thompson voit dans ce passage une série d'interpolations formant un prologue laissé inachevé mais qui fut, du moins, planifié et commencé. Il lui semble en effet impossible que le passage ait été composé intentionnellement pour l'œuvre. D'ailleurs, les sept branches se réfèrent pour la plupart à des épisodes plus ou moins connus des romans et cycles arthuriens, *ibid.*, p. 75-76.

décalage se manifeste entre la réponse attendue et celle du texte. Chrétien laisse en effet entendre que le motif de la *terre gaste* a partie liée avec la blessure du Roi Pêcheur ; on attend alors une explication qui éclaircirait cette mystérieuse relation de l'homme à la terre. Or, l'auteur de *L'Elucidation* fait remonter la destruction du royaume à la disparition des *puceles des puis* qui nourrissaient de leur coupe d'or les chevaliers errants et garantissaient ainsi, semble-t-il, la fertilité de la terre. Le jour où le roi Amangon viola l'une de ces fées et lui déroba sa coupe, elles s'évanouirent toutes, abandonnant derrière elles un royaume *agasti*. Quel rapport cependant avec la terre du Roi Pêcheur et le Graal tels qu'ils sont présentés chez Chrétien ? On reconnaît bien dans ce récit la coloration païenne de la corne d'abondance, voire la tradition celtique du chaudron nourricier magique des *Mabinogion*. De même, le vol de la coupe rappelle la mésaventure initiale d'Arthur dans le *Conte du Graal*, où le Chevalier Vermeil s'empare de la coupe de la reine. L'auteur de *L'Elucidation* rassemble ici deux motifs distincts du roman de Chrétien et transpose sur l'un les figures caractéristiques de l'autre. La coupe d'or volée, commune aux deux textes, reprend à son compte deux des attributs essentiels du Graal qui permettent son identification en tant que Graal : la fonction nourricière, le lien avec la *terre gaste*. Dès lors, le décalage entre une question directement liée à l'univers de Chrétien et une réponse qui détourne cet univers en créant, à partir de lui, un nouvel objet – la coupe des fées – est donc inévitable. Comme Manessier, l'auteur élucide sa question, mais n'élimine pas celle du lecteur du *Conte du Graal*. Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, l'univers de *L'Elucidation* ne coïncide volontairement pas avec celui de l'écrivain champenois. Sa réponse demeure par conséquent inadéquate : le vol de la coupe d'or ne peut expliquer, malgré les apparences, pourquoi chez Chrétien le royaume de Logres fut détruit. Le jeu d'élucidation et de dissimulation précédemment annoncé trouve ici son premier écho ; la suite est à l'avenant. Par deux fois, l'auteur annonce la révélation des *merveilles* du Graal, lesquelles sont à chaque fois différées, puis oubliées. Il rappelle tout d'abord les questions de Perceval :

Cil enquist de coi li Greaus

Servoit, mais pas ne demanda

De la lance por coi sainna

Quant il le vit, ne de l'espee

Dont la moitiés estoit ostee (v. 248-252).

La première question ne reprend pas fidèlement les termes attendus dans sa formulation chez Chrétien, tandis que la mention de l'épée brisée évoque bien plus les premières *Continuations*. Ainsi, si réponse il y avait, elle serait certainement encore décalée en regard du texte initial. Après le rappel du cortège du Graal, l'auteur nous invite de toute façon à la patience : oui, nous saurons tout, mais plus tard :

*Adont venoit la grans merveille
A qui nule ne s'aparelle.
Mais ja ne m'en orés parler,
Car Percevaus le doit conter
Ça en avant enmi le conte (v. 315-319).*

Par la suite, le récit bifurque néanmoins une nouvelle fois, au moment où l'auteur réitère son engagement :

*Si n'ert pas seü mais celé
Li biens qu'il sert, car francement
L'apprendera a toute gent.
Ensi con vos avés oï
Del roi Artu que je vos di,
Que il ot .iiii. ans tenu guerre (v. 450-455).*

Malgré son titre engageant, le texte de *L'Elucidation* ne rétablit pas l'échange énigmatique jusqu'au bout ; les premières explications donnent l'illusion d'une réponse, mais d'une réponse décalée, inadéquate. Par la suite, l'auteur se contente de les différer à l'infini, condamnant les questions et les réponses à un rendez-vous à jamais manqué.

Dans les textes qui s'inscrivent dans l'héritage direct de Chrétien, les énigmes du Graal et de ses satellites se prennent au jeu de la fausse élucidation au profit d'une nouvelle dissimulation. La véritable coïncidence de la question et de la réponse y semble impossible ; certes elles se rappellent l'une à l'autre par intervalles réguliers, mais elles se croisent de loin en loin sans jamais vraiment se rejoindre.

L'astuce romanesque consistant à décaler ou à transformer la question attendue se retrouve sous une autre forme dans *Le Roman de l'Estoire dou Graal* attribué à Robert de Boron, le seul texte pourtant – avant la *Queste* – qui « se démarque du Graal ambigu de Chrétien et même des *Continuations* pour prendre

résolument le parti d'une christianisation à outrance⁴¹⁸ », remarque Anne Berthelot. Dans ce roman, l'identité et la fonction du Graal ne font plus aucun doute, le vase ainsi nommé « *car nus le Graal ne verra [...] qu'il ne li agree* » (v. 2660-61), a recueilli le sang du Christ et, symbole et vecteur de la grâce divine, a permis à Joseph d'Arimathie de rester en vie. Au lieu de disparaître, l'énigme se déplace alors sur ce qu'on dit du Graal, sur les « *secretes paroles* » du Christ et de Joseph, que nul ne saurait rapporter *in extenso*, pas même Joseph (pour les confier à son successeur)⁴¹⁹ ». Les « *seintes paroles [...] ki sunt proprement apelees / Secrez dou Graal et nummees* » (v. 3332-3336) demeurent en effet un mystère jalousement gardé :

Joseph leur ha trestout retreit

Quanque la voiz dist entreseit,

Fors la parole Jhesu Crist

Qu'en la chartre li avoit dist (v. 3411-3414).

Quand le Graal semble avoir livré son secret, il s'ouvre alors sur une nouvelle énigme qui, si elle était un jour résolue, en mettrait encore à jour une nouvelle, à la manière d'infinies boîtes gigognes. Face à l'impasse des secrets divins, le narrateur « va, quelques vers plus loin, employer une autre stratégie narrative [...] en déplaçant l'énigme de l'objet au sujet du récit ». C'est ainsi que « Robert de Boron accède à l'existence sur les ruines du rêve d'une *estoire* du Graal entièrement dicible et scriptible⁴²⁰ ». A défaut d'en venir à bout, il élabore « une nouvelle création, encore plus originale peut-être : une *persona* d'écrivain dont le nom même est indissociablement lié à la matière du Graal⁴²¹ ». En d'autres termes, cette énigme *a priori* insoluble cède subrepticement la place à l'énigme du sujet énonciateur qui prend en charge les mystérieuses paroles tues par Joseph. L'instabilité et le flou énonciatifs du Graal favorisent l'émergence d'un sujet narrateur qui reprend à son propre compte *la grant ESTOIRE DOU GRAAL* (v. 3487) et, par conséquent, toutes les questions inachevées.

⁴¹⁸ Anne Berthelot, « Narrateurs du Graal », communication présentée lors du XXI^{ème} congrès de la Société Internationale Arthurienne à Utrecht, 21-28 juillet 2005. Nous remercions vivement ici l'auteur qui a bien voulu nous transmettre le texte de son travail.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*

Dans l'ensemble de ces textes, les énigmes se dérobent, échappent aux lecteurs et aux narrateurs, comme si *Le Conte du Graal* avait inauguré un nouveau mode de lecture et d'écriture, une *herméneia* qui conditionne le reste de la production romanesque. La réalité du monde n'est pas donnée de façon immédiate, tout comme le langage demeure opaque. Le rapport de la question à la réponse comme celle du signifiant au signifié est complexe. Le jeu des énigmes incomplètes ou décalées révèle un usage détourné du langage dont on peut se servir pour leurrer lecteurs et personnages à la fois. Dire le vrai en parlant clair n'est qu'un mirage du langage qui se met ici au service, non pas du faux, mais de l'illusion. Les échanges inadéquats ou insatisfaisants mettent à jour, par le biais du langage, l'illusion romanesque au sens d'une fiction ouvertement détournée de la vérité, mais qui revendique malgré tout un droit à l'existence. Désormais fondée sur le jeu trouble de l'élucidation et de la dissimulation, l'histoire d'Arthur n'est plus une simple légende née des chroniques guerrières, mais un véritable roman où les mots, comme les choses, aspirent à une *senefiance* rarement limpide. La *devinaille* complète et achevée qui, sur le modèle du *Roman de Thèbes*, restaure la communication et rend au langage toute sa clarté, devient l'exact opposé de ces échanges problématiques qui relèvent moins de l'énigme que d'un effet d'énigme apparemment propre aux textes arthuriens.

TROISIEME PARTIE

ENIGMES, EFFETS D'ENIGME ET POETIQUE DE L'ŒUVRE ROMANESQUE

L'étude des modes énonciatifs de l'énigme a démontré que, souvent, l'échange énigmatique se résout mal, de façon incomplète ou insatisfaisante. L'éclaircissement attendu du sens se dérobe, privant l'énigme de l'achèvement qui la ferait pleinement exister. Quand l'échange des questions et des réponses se transforme en jeu de cache-cache infini, l'énigme cède la place à ce que nous nommerons désormais l'effet d'énigme, expression plus adéquate pour désigner une majorité de situations énigmatiques dans le corpus. Un essai de définition et des études de cas précis s'imposent naturellement pour vérifier la pertinence du concept à l'épreuve des romans arthuriens. L'effet d'énigme offre aussi – nous en formulons du moins l'hypothèse – une clef d'analyse pour la poétique des œuvres. Elle favorise en effet, *a priori*, des modes d'écriture et de composition romanesques qui ancrent définitivement, et de façon consciente, les textes dans le domaine littéraire. Exploiter les énigmes et les effets d'énigme comme le font leurs auteurs, c'est, semble-t-il, revendiquer la valeur et l'autonomie de la création romanesque et créer les conditions – ou bien répondre à un désir – d'une réception en harmonie.

Chapitre I. L'effet d'énigme : essai de définition et situations types

L'effet d'énigme, que l'on pourrait nommer aussi l'énigmatique, rassemble dans les faits des situations diverses qui, si elles suscitent un effet similaire au nom duquel on peut les regrouper, se fondent sur des procédés variés de destruction ou, de façon moins radicale, de mise en attente de l'énigme. Définir l'effet d'énigme selon des schémas directeurs valables pour l'ensemble des situations concernées pose donc une certaine difficulté. Si l'effet produit se perçoit plus aisément, il connaît cependant des degrés qui distinguent encore les cas les uns des autres. Il faut alors s'attacher à la manière dont naissent ces situations énigmatiques : quels facteurs les favorisent, lesquels les entretiennent ? D'emblée, le problème se pose en termes de composition et de réception.

La présence ou l'absence d'élucidation constitue un premier critère discriminant pour distinguer énigme et effet d'énigme. Robert Guiette propose cette définition de l'énigme : « ce qui cesse d'être au moment où la clarté se fait⁴²² ». Par comparaison, l'effet d'énigme serait ce qui se maintient dans l'obscurité, le questionnement qui jamais ne s'efface devant sa résolution, et qui, puisqu'il ne peut aboutir, est paradoxalement condamné à hanter le texte et la mémoire du lecteur. Ce que nous appelons l'effet d'énigme ne recouvre cependant pas tout à fait la catégorie de l'énigmatique, parfois convoquée par les théoriciens du genre. Tous deux favorisent un effet herméneutique très général que, dans le langage courant, l'on confond volontiers avec l'énigme. Pour Stéphane Bikialo, c'est « la configuration verbale [...] qui distingue l'énigme de l'énigmatique où l'on est dans du diffus et donc de l'interprétatif, ce qui touche à l'herméneutique⁴²³ ». Or la configuration verbale de l'échange problématique, clairement identifiée et définie dans la première partie, ressort souvent de l'effet d'énigme dans la mesure où la réponse différée peut ne jamais être livrée. L'énigmatique est davantage synonyme d'équivoque, d'ambiguïté, c'est un phénomène qui se manifeste quand il n'y a pas convergence du sens vers une seule réponse, mais concurrence de plusieurs réponses possibles, « mutuellement exclusives, mais que l'on

⁴²² Robert Guiette, *Forme et senefiance*, « Symbolisme et senefiance au Moyen Âge », Genève, Droz, 1978, p. 42.

⁴²³ Stéphane Bikialo, « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *art. cit.*, p. 17.

ne peut pas trancher »⁴²⁴. L'effet d'énigme, tel que nous essayons de le définir, englobe certes ce genre de situations, mais les dépasse largement. En tant qu'effet herméneutique, il ne se limite pas au résidu interrogatif inhérent à une réponse fatalement décevante ou à la nostalgie de l'attente tendue vers la résolution. Tout comme la réponse d'Œdipe à la Sphinx ouvre « vers l'énigmaticité de l'homme et [...] l'énigme de l'origine du mal [qui] sera de nouveau l'homme⁴²⁵ », l'énigme résolue en suscite parfois une autre. Elle cède ainsi la place à l'énigmatique sans épuiser les possibles de l'effet d'énigme.

L'effet d'énigme se rapproche davantage du « symbolisme sans signifiante » de Robert Guette, défini comme « sens caché, mais parfois sens littéral accompagné d'une possibilité de sens caché, sans plus. Symbole perçu, mais incompris : symbole qui garde son secret ou symbole ouvert aux interprétations multiples⁴²⁶ ». A la multiplicité des interprétations – critère précédent de l'énigmatique – s'ajoute l'idée de l'énigme insoluble, du sens qui échappe au lecteur non parce qu'il est trop obscur, mais parce qu'il n'existe pas *a priori*. L'effet d'énigme se définit alors comme la trace à demi effacée ou à demi oubliée d'une énigme qui, en raison même de son incomplétude, envahit le texte et accède à une existence diffuse au sein de l'œuvre. Contrairement à la *devinaille* qui meurt doublement au moment de sa résolution – la réponse annihile d'abord une question qui désormais n'aura plus lieu d'être, tandis que le texte n'en fait plus ensuite mention, la *devinaille* ayant joué et achevé son rôle –, l'effet d'énigme donne l'image d'un fantôme romanesque⁴²⁷, d'une présence en absence difficile à circonscrire dans l'œuvre.

D'apparitions multiples en suggestions rarement confirmées ou infirmées, l'effet d'énigme favorise et prolonge une atmosphère d'attente, propice à la démarche herméneutique et à l'imaginaire, que l'énigme achevée ne connaît qu'un temps donné.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴²⁵ Pierre Brunel, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG, 1988, p. 54. La réponse initiale d'Œdipe, « l'homme » le conduit à mener l'enquête sur sa propre culpabilité – le meurtre de Laïos – et lui fait découvrir que la racine du crime et du mal réside en lui-même, c'est-à-dire de nouveau en l'homme.

⁴²⁶ *Forme et signifiante*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁴²⁷ Nous devons aussi cette image des « fantômes » du roman à Robert Guette, qui lui donne cependant un sens un peu différent. Au chapitre « Lecteur de roman, lecteur de symbole », *ibid.*, p. 46-52, il postule qu'en raison de ce symbolisme sans signifiante, l'essence, la signification des choses échappait aux lecteurs, pris au jeu de l'énigme insoluble. L'image du fantôme métaphorise ainsi davantage pour lui une absence totale.

L'incomplétude ou le décalage des questions et des réponses, tels que la deuxième partie l'a montré, génèrent de fausses énigmes, des impressions d'énigme, sciemment entretenues par les textes et qui en deviennent parfois la clef de voûte. L'énigme en tant que telle constitue un segment narratif complet, que l'on peut isoler dans la diégèse. C'est le cas des *devinailles* dont on a montré qu'elles formaient de véritables motifs discursifs greffés sur un texte d'accueil. C'est aussi le cas des échanges problématiques complets – nous y reviendrons dans les cas d'élucidation totale –, même si la réponse à la question posée n'est pas immédiate mais repoussée plus loin dans le texte. Le segment narratif, quoique discontinu, n'en est pas moins achevé. L'effet d'énigme dépend au contraire d'une énigme sous-jacente qui n'est, au choix, ni clairement formulée, ni clairement résolue. Il représente dès lors une unité diffuse de signification en attente qui génère deux types de réception sur lesquels il nous faudra aussi réfléchir : une réception de type esthétique qui fait naître la beauté et le plaisir d'une situation obscure et mystérieuse, et une réception déceptive où l'attente jamais comblée se transforme en leurre. Il n'est pas encore temps de décider de la pertinence de l'une ou l'autre ; avant tout il faut maintenant nous pencher sur les cas précis de création de l'effet d'énigme dans les textes. On y distingue quatre modalités différentes favorables à la mise en place de l'effet d'énigme.

I. Les questions sans réponse

Faire poser une question à un personnage sans jamais lui accorder, pas plus qu'au lecteur, de réponse, constitue le premier moyen, le plus simple et le plus évident, pour susciter l'effet d'énigme. Plusieurs cas similaires ont déjà été analysés dans le cadre de l'étude énonciative, aussi nous concentrerons-nous ici sur la place et la fonction de ce dispositif dans les textes.

Le Conte du Graal s'achève le premier – sans doute certes involontairement – sur une question sans réponse de la reine :

Et quant la reine la voit,

Si li demande qu'ele avoit... (v. 8959-8960)

La question de Guenièvre n'est pas réellement énigmatique, car l'émoi de Lore qui accourt vers elle s'explique sans difficulté par le malaise d'Arthur qu'elle vient lui rapporter. Ce dispositif final redouble toutefois les autres questions semées au fil du

texte, notamment celle de la lance qui saigne. On se souvient en effet que l'oncle de Perceval lui explique ce que contient le Graal : « *une seule oïste* » (v. 6204) et à qui on le sert ; l'effet d'énigme propre au Graal ne relève donc pas de questions laissées en suspens.

Mais les deux derniers vers de Chrétien représentent à eux seuls l'un des principes de fonctionnement de l'œuvre, dont l'inachèvement s'interprète alors comme une mise en abyme de l'effet d'énigme généré par les autres questions sans réponse. Placée à la toute fin du roman, l'anodine question de la reine redouble l'appel à la continuation et à la recherche de réponse lancé par Perceval au milieu du texte. Si l'on doit accepter le caractère involontaire et hasardeux de l'issue du *Conte du Graal*⁴²⁸, il semble évident que Chrétien a, à son insu, proposé un mode de composition romanesque fondé sur l'ouverture et l'attente du sens que ses continuateurs ont observé et se sont sciemment approprié. Christine Ferlampin-Acher suggère également que la fin inachevée du *Conte du Graal* pourrait « correspondre à la prise de conscience du fait que l'ouverture est inhérente à l'écriture romanesque⁴²⁹ ». Wauchier de Denain et Gerbert de Montreuil achèvent par ailleurs leur *Continuation de Perceval* sur une série d'interrogations. Celles-ci témoignent sans doute d'une difficulté à élucider les symboles ou à inventer des solutions nouvelles, mais elles font aussi écho à un mode de création défini par l'attente qui petit à petit se transforme volontairement en refus de la clôture. L'effet d'énigme généré par les questions sans réponse chez Chrétien devient une « ficelle » romanesque chez les continuateurs. Wauchier et Gerbert l'ont bien compris en déplaçant les questions du milieu du roman – place attribuée chez Chrétien à la scène du Graal – à la fin, là où l'attente espère le plus être comblée. Plus qu'un aveu d'impuissance face à des symboles problématiques, ces interrogations finales témoignent d'une volonté de fonder le roman sur des effets d'énigme plus que sur de véritables énigmes complètes et achevées comme dans les romans antiques de *Thèbes* ou d'*Apollonius*.

⁴²⁸ Ceci malgré la proposition de Roger Dragonetti qui voit dans *Le Conte du Graal* une œuvre parfaitement achevée, *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1980.

⁴²⁹ C. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 334. L'auteur ajoute : « S'il est difficile d'affirmer que le hasard n'est pas le seul responsable de l'incomplétude du *Conte du Graal*, le succès de ce texte vient de ce que son inachèvement délivrait peut-être les romanciers d'une mauvaise conscience qui les contraignait à clore leurs œuvres, alors même que les contraintes internes du genre orientaient vers une orientation merveilleuse », p. 335.

L'auteur de *Perlesvaus*, dont le texte s'apparente aussi aux *Continuations*, exploite cette technique à la fin du roman. On se souvient d'abord de l'énigme jamais résolue du chevalier dans le tonneau de verre sur l'île des quatre Cors : malgré la promesse des prêtres-ermites qui y vivent, nous ne connaissons pas la réponse à la question de Perlesvaus. Elle doit lui être révélée à l'occasion de son retour sur l'île, retour que l'auteur se garde bien de raconter :

Josephes nos recorde que Perlesvaus s'en parti en tel maniere, ne onques puis ne sot nus hom terriens que il devint, ne li estoires n'en parole plus (p. 408, 10162-10164).

Cet effet d'énigme, que la perte de la valeur symbolique du château des Âmes a rendu nécessaire⁴³⁰, est immédiatement renouvelé grâce à la question de la chapelle du Graal. Après le départ de Perlesvaus, les gens *se merveilloient que ce pooient estre en cel manoir* (p. 408, 10171-10172), mais seuls deux chevaliers osèrent y pénétrer. Après leur visite, ils se firent ermites et ne révélèrent jamais ce qu'ils y avaient vu :

« Alez, fesoient il a cex qui leur demandoient, la o nos fumes, si savrez le porcoi. » Ainsi respondoient as genz. Cil dui chevalier morurent en cele sainte vie, ne onques autres noveles n'en pot on savoir par ex (p. 409, 10182-10185).

La réponse s'oriente nécessairement vers le domaine du sacré : les lieux ont abrité le Graal, les chevaliers sont devenus ermites et sont partout considérés comme des saints. Mais là n'est pas le problème : relancer une ultime énigme après le départ du Graal, c'est une nouvelle fois s'inscrire dans une esthétique de l'attente et de la continuité, bien qu'il soit assez improbable que *Perlesvaus* soit, comme le *Conte du Graal*, une œuvre véritablement inachevée⁴³¹. Seulement, l'histoire de Perceval et du Graal ne se réduit

⁴³⁰ Anne Berthelot remarque en effet à juste titre que le Château des Âmes qui abrite le Graal perd, après la mort du Roi *del Chastel Mortel*, toute portée symbolique dans la mesure où il ne recèle plus rien de secret. « Il est donc nécessaire, précise-t-elle, d' « inventer » un nouveau lieu où des merveilles analogues à celles du Graal puissent prendre place, offrant à Perlesvaus une nouvelle énigme, et un stade plus avancé de son destin », « *Perlesvaus* ou la fin du Graal », *Clore le récit : recherches sur les dénouements romanesques*, I, *PRIS-MA XIV/2*, n°28, juillet-déc. 1998, p. 115.

⁴³¹ Le roman de *Perlesvaus* semble en effet, comme l'explique Thomas Kelly, n'avoir ni début ni fin réels : « the *Perlesvaus* is both a continuation of an earlier work and the prelude to an announced sequel of its own », *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus. A structural study*, *op. cit.*, p. 24. Le fameux épisode du chevalier dans le tonneau de verre et l'intrigue apparemment inaboutie du conflit opposant Lancelot et Claudas confirment cette impression. Mais aucun manuscrit ne présente, à notre connaissance, de continuation du *Perlesvaus*, et ces effets d'inachèvement peuvent s'interpréter selon soit une volonté de

pas pour l'auteur à une quête achevée et une énigme résolue. Un roman de Perceval – hormis la version en prose de Robert de Boron qui fait, à la différence des *Continuations* et de *Perlesvaus*, partie d'un cycle – est par définition depuis Chrétien inachevé, et relancer l'attente à la fin par un double effet d'énigme, c'est revendiquer certainement un mode d'écriture romanesque et peut-être l'appartenance à un genre, « le roman de Perceval et du Graal » qui, ainsi, s'affirme et se définit en tant que tel.

La Suite du Roman de Merlin met en place de la même façon plusieurs effets d'énigme. Cette œuvre remanie toutefois le motif de la question sans réponse qui, désormais, trouve sa place au début du cycle de la *post-Vulgate*. En passant du roman suivi de ses continuations au cycle, l'effet d'énigme généré par une question laissée en suspens connaît une nouvelle disposition. La fausse clôture, qui semble constituer la « marque de fabrique » d'un type particulier de roman, se transforme en ouverture (plus ou moins fausse elle aussi) de cycle qui prétend désormais à la totalité et ne peut donc plus s'autoriser une fin aussi ouvertement inachevée. Le double épisode du Perron du Cerf illustre particulièrement ce phénomène.

Le Morholt, accompagné d'une demoiselle et de son écuyer, arrive à un carrefour où se trouvent une croix de bois et un perron de marbre qui porte cette inscription :

« *Sur cest perron puet l'en veoir avenir des merveilles du Saint Graal grant partie* ». Après redisoient : « *Ja nul ne demourra cy pour veoir de ces merveilles qui n'i soit mort ou mehaignés ou navrés a tout le moins jusqu'a tant que le Bon Chevalier y vendra qui mectra a fin les aventures* » (t. II, p. 438-439, § 480, 31-36).

D'emblée, le lieu se donne à lire comme une énigme : la demoiselle en connaît en effet le nom, mais en ignore la signification, ce qu'elle formule en une interrogative indirecte qui lance l'échange problématique :

« *Sachés, fait elle, que l'en l'appelle le Perron du Cerf. **La raison pourquoi il a le surnom du cerf ne say je mie*** » (p. 439, § 480, 41-43).

composition romanesque – que nous nous attachons à démontrer – soit comme un témoignage du lien, certes problématique, entre ce roman et le *Lancelot en prose*. Cf. Ceridwen Lloyd-Morgan, « The relationship between the *Perlesvaus* and the *Prose-Lancelot* », *Medium Aevum* LIII, 1984/2, p. 239-253 ; J. D. Bruce, *The Evolution of Arthurian Romances*, chap. XII : « The Relation of the *Perlesvaus* to the Vulgate Cycle », Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1928, vol. II, p. 145-172.

Malgré la menace gravée dans le marbre, Le Morholt décide de passer la nuit à cet endroit avec ses compagnons, témoins de trois aventures qui, à chaque fois, suscitent le questionnement et se transforment ainsi en énigmes. Ils assistent tout d'abord au combat nocturne de deux chevaliers *faés* muets, montés sur de grands chevaux, qui disparaissent, réconciliés, après une lutte acharnée⁴³², et provoquent l'interrogation implicite du Morholt :

« *Se Dieu m'aït, fait le Morholt, il me poise que je ne les mis a raison **tant que je sceusse aucune chose de leur estre*** » (p. 440, § 481, 28-30).

Surgit ensuite un cerf qui se couche sur le perron, aussitôt suivi de quatre lévriers qui le tuent et s'abreuvent de son sang. Un dragon survient, dévore les lévriers, se couche sur le cerf pour le réchauffer et lèche ses plaies pour lui redonner vie. C'est alors qu'il tombe du perron, mis à mal, semble-t-il, par les chiens qu'il a dévorés. Ceux-ci sortent en effet de sa gueule et repartent, *glatissant*, à la poursuite du cerf ressuscité, tandis que le dragon reprend son envol. Une nouvelle fois, l'étonnement des témoins transforme cette vision en merveille énigmatique :

« *Sainte Marie, **qu'est-ce que j'ay huy veu** ? Suis-je enchantés ou sui je conjurés ? Par foy, **je ne sçay que dire de ceste chose**. Il me semble que ce soit songe. – **Je ne sçay que j'en die**, fait la damoiselle, mes certes c'est la greigneur merveille que je ja cuidasse veoir* » (p. 441, § 482, 2-6).

Pendant leur sommeil, les trois personnages sont enfin frappés aux cuisses d'une lance invisible, coup auquel seul Le Morholt survivra et qui constitue la dernière énigme :

« *Ha ! Dieux, **ce que est** ? Onques mais homme ne vit si grant merveille avenir ne si grant mesaventure que ces .II. ainsi occis, et si ne **savons ne comment ne en quel maniere** ! Par foy, de si grant deablie n'oÿ je oncques maiz parler ne nul ne l'oÿra dire qu'il ne tiengne a fable et a mensonge* » (p. 443, § 484, 2-7).

⁴³² La taille remarquable de leurs montures, leur silence, leur apparition nocturne et la comparaison de la demoiselle avec des *homs mors* (p. 440, § 481, 28) en font certainement des chevaliers *faés*, voire de véritables fantômes. Selon Laurence Harf-Lancner, l'être *faé* constitue d'abord le pendant masculin de la fée : il « est roux, tavelé (vraisemblablement par la lèpre) et d'une taille anormalement grande » – taille ici transférée sur celle des chevaux – voué enfin « aux forces de la nuit », *Les fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984, p. 65. Claude Lecouteux précise qu'au Moyen Âge, le véritable fantôme est muet, comme le sont ici les deux chevaliers, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 184.

La seule réponse, commune aux quatre questions, délivrée le lendemain par un chevalier, n'apporte aucune véritable explication et installe de fait un effet d'énigme que la suite ne dissipe pas : « *mes nul ne s'en doit esmerveiller, car ce sont des aventures du Saint Graal* » (p. 444, § 484, 33-34).

L'aventure se répète peu de temps après pour Yvain, sa demoiselle et son écuyer. Mais la nuit est particulièrement obscure, si bien qu'ils ne peuvent qu'entendre le bruit du combat des deux chevaliers fantômes et ne voient rien de l'aventure du cerf, des lévriers et du dragon. De ce fait sans doute, ils ne posent aucune question au sujet de ce qu'ils perçoivent indistinctement. Plus que la vue, l'ouïe est ici indispensable à l'identification du phénomène énigmatique⁴³³. Enfin la demoiselle et l'écuyer trouvent aussi la mort, frappés cette fois d'un coup à la poitrine, tandis qu'Yvain, blessé à l'épaule gauche, s'interroge explicitement pour la première fois : « *Ne sçay, fait il, si m'aït Dieux, ne je ne vy qui ce fist ne je ne puis savoir comment ce pot estre fait* » (t. II, p. 472, § 506, 13-15) et avance, en guise de réponse, cette hypothèse : « *Et pour ce dy je que ce fu deables ou ennemis qui ainsi les a occis* » (p. 472, § 506, 17-18). Mais celle-ci est immédiatement invalidée par Keu et Girflet qui, comme le chevalier survenu près du Morholt, associent sans plus de précision l'aventure aux merveilles du Graal. L'effet d'énigme naît alors d'une multiplicité de questions précises auxquelles nul – ni lecteur, ni personnage – n'obtient ni n'obtiendra, au cours du cycle, de réponse précise. La simple mention du Graal, au lieu d'apporter l'explication attendue, épaissit encore le mystère et densifie l'effet d'énigme. Lui-même objet de multiples questionnements dans les textes précédents, le mot « graal » suffit à activer la pensée de l'énigme, à rappeler et à suggérer une question complexe. Associé aux *merveilles* du Graal – *leitmotiv* d'ailleurs jamais non plus clairement défini –, ce qui se présente d'abord au Perron du Cerf comme une énigme multiple est condamné à ne jamais trouver de réponse, et se dissout dès lors dans un nébuleux effet d'énigme. L'enjeu ne sera pas d'éclaircir ces

⁴³³ La perception de l'énigmatique rejoint ici celle du merveilleux, généralement lié à la vue, mais où le sens de l'ouïe joue aussi un rôle. Ainsi, observe C. Ferlampin-Acher, « des sons précèdent souvent le spectacle de la *merveille*, ce qui permet de jouer sur une vision différée et difficile. L'origine des bruits étranges reste énigmatique tant qu'elle ne peut pas être rattachée à une apparence plus facile à interpréter », *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 92.

questions, mais d'ouvrir le cycle à tous les possibles narratifs, quitte à en laisser ensuite certains de côté⁴³⁴.

Le Perron du Cerf repose en réalité sur un agencement complexe de motifs narratifs récurrents liés à d'autres énigmes du texte que les questions successives du Morholt, de sa demoiselle et d'Yvain rappellent opportunément. On y retrouve d'abord celui de la *Beste Glatissant*, présent au début⁴³⁵ et à la fin du cycle, et qui se décompose ici sous la triple figure du cerf, des lévriers et du dragon. La figure du cerf, dévoré comme la *beste* par un autre animal, en reprend en partie les caractéristiques, tandis que celle des lévriers synthétise la double composante de la *beste glatissant* : mangés par le dragon, ils subissent un sort identique à elle, et sortant de sa bouche, ils reproduisent de façon figurée la naissance des chiots. De fait, le dragon devient aussi une figure de la *beste*. On observe en même temps une inversion de la configuration du motif tel qu'on le rencontre ailleurs, puisque l'acte de dévorer précède ici la sortie du corps, même si le dragon ne met pas réellement bas comme la bête, mais dévore les chiens avant de leur (re)donner symboliquement naissance. Comme dans la première occurrence du motif, la poursuite initiale reprend dès que les lévriers sortent de la bouche du dragon, ce qui confère à ce motif un caractère itératif se prolongeant jusqu'à la fin des aventures du Graal.

Le coup mystérieux assené aux personnages rappelle ensuite le motif du coup douloureux. L'invisibilité de l'arme lui prête un caractère magique semblable à celui de la lance merveilleuse dont Balaain frappe le roi Pellehan⁴³⁶. L'objet se rattache encore à la figure de la lance vengeresse, car la mort des demoiselles et des écuyers fait écho aux

⁴³⁴ Cette interprétation rejoint celle proposée par Michèle Szkilnik dans son article « La joute des morts : Suite du Merlin, Roman de Perceforest, Chevalier au Papegau », *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002 : « Quel est le sens de cette aventure sentie comme suffisamment importante pour être vécue de manière quasi-identique par deux séries de personnages ? C'est une merveille du Graal et l'explication doit contenter le lecteur. Par définition, les aventures du Graal sont des mystères que le chevalier qui en est témoin doit accepter sans les comprendre », p. 347.

⁴³⁵ La première apparition de la *beste glatissant* intervient dès les premières lignes du roman. Arthur perçoit le bruit de la bête que poursuit Pellinor et transforme la merveille en énigme dont la clef ne sera délivrée qu'à la fin de la version post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal*. A la question d'Arthur qui amorce l'échange problématique : « Or me di, fait li rois, que chou est », Merlin répond aussi en l'éludant : « Che est [...] une des aventures dou Graal » (t. I, p. 14, § 17, 8-9).

⁴³⁶ T. I, p. 160-161, § 202-203.

meurtres commis par le chevalier invisible. La mort d'un chevalier sous le *conduit* de Balaain a fait naître un peu plus tôt dans le roman une énigme, formulée ainsi par les *cambrelenc* d'Arthur : « *Sire, qui a cest chevalier occhis ? – Ne sai, fait-il, se Diex m'aït* » (t. I, p. 133, § 173, 17-18). Balaain, qui prend en charge la quête de ce chevalier, la résout en identifiant le meurtrier invisible à Garlan, le frère du roi Pellehan. La question, posée en des termes proches au Perron du Cerf, suggère de ce fait une réponse identique que le texte nous interdit pourtant, puisqu'à ce stade du récit Garlan est mort. La présence implicite de cette première énigme redouble alors le premier effet d'énigme, né simplement de l'absence de réponse.

Le motif du Perron du Cerf repose donc sur des énigmes *a priori* qui se transforment en réalité en effets d'énigme. L'emboîtement complexe de multiples énigmes réellement résolues par la suite, repousse la compréhension du phénomène en tant qu'effet d'énigme et en obscurcit davantage la signification fantomatique. Il comble surtout l'ambition de l'auteur de se situer en amont du cycle arthurien et de créer un horizon d'attente par un jeu d'échos et de réécritures mêlé de fausses énigmes et, par conséquent, de vaines interrogations.

La *Continuation* de Gerbert de Montreuil exploite, comme les deux premières, la question sans réponse pour créer l'effet d'énigme final caractéristique des romans qui racontent la quête de Perceval. Malgré les promesses initiales du Roi Pêcheur et les actions de Perceval qui bouclent métaphoriquement les épisodes demeurés ouverts chez Chrétien ou les autres continuateurs⁴³⁷, Gerbert sème son texte d'indices qui sapent les effets de clôture et préviennent le lecteur que croire aux réponses attendues n'est qu'un leurre. En ce sens, l'effet d'énigme ne s'explique pas par un désarroi de l'auteur face aux questions posées, et ne se résume pas à un simple bégaiement final. C'est un mode de composition romanesque sciemment mis en œuvre, implicitement revendiqué ou mis en abyme à plusieurs reprises.

⁴³⁷ Perceval accomplit la prédiction de l'épée qui se brisera en un seul *peril*, et la fait réparer chez le forgeron Trébuchet que mentionne Chrétien. Par ailleurs, Gerbert est le seul continuateur à rapporter le retour de Perceval chez Blanchefleur et le mariage des jeunes gens. Sur l'effet d'achèvement et de boucle chez les continuateurs, voir l'article de Matilda Tomaryn Bruckner, « Looping the Loop through a Tale of Beginnings, Middles and Ends : From Chrétien to Gerbert in the *Perceval* Continuations », *Por le soie amistié. Essays in honor of Norris J. Lacy*, éd. Keith Busby, C. M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 33-51.

Au début du roman, Perceval retourne à la cour d'Arthur et y raconte les événements vécus chez le Roi Pêcheur. Quand il explique qu'il n'a pu obtenir de réponses car il n'en était pas encore digne et que l'épée était mal ressoudée, Keu lui tient ce discours étonnant, en contradiction totale avec les promesses du texte :

*Vous querez la bee et la muse,
Vous resamblez celui qui muse
Trestot le jor a la carole
Por che que la gens en parole.
Tout aussi avez vous alé :
Por che que on en a parlé
Querez che qu'en ne puet savoir ;
Vous ne faites mie savoir.
Cuidiez vous mius valoir que nus ?
Anchois serez viez et chenus
Que vous en sachiez ce ne coi [...]
Li cent vif deable d'enfer
Vous ont fait voer en emprendre
C'on ne puet veoir ne aprendre (v. 1295-1310)*

La *fole langue* moqueuse (v. 1318) de Keu a paradoxalement raison. Comme la *muse* et la *carole*, la quête de Perceval n'est qu'un divertissement offert aux lecteurs ; c'est la matière même du roman qui se réclame pleinement ainsi de la fiction. Le reproche de Keu à Perceval d'agir *por che que la gens en parole* est loin d'être faux : les aventures du héros ne sont que le prétexte à une écriture du divertissement qu'il ne faut pas confondre avec celle de la vérité⁴³⁸. Mais derrière les propos de Keu, s'exprime aussi un auteur-narrateur qui se joue d'un Perceval-lecteur bien naïf. Croire que dans un roman la question du sens possède une réponse, c'est méconnaître la véritable fonction de ces questions qui est d'étourdir le lecteur au rythme de la *carole* romanesque, au risque, comme les prisonniers de la *carole* magique du *Lancelot en prose*⁴³⁹, d'oublier les frontières du réel et de l'imaginaire, du monde et de l'autre monde. Perceval le quêteur de sens et de vérité prend d'ailleurs, à la fin de l'épisode, un autre visage et use lui-même de la *fole langue* habituellement propre à Keu. Il le tourne en dérision et, ce

⁴³⁸ Cf. *supra*, p. 164.

⁴³⁹ T. IV, LXXXIX, 34-36, p. 234-236.

faisant, fausse les valeurs de clarté et de *senefiance* qu'il semble accorder au langage, quand il croit qu'on peut lui révéler la vérité de ses aventures. Permettre au mauvais parleur d'énoncer une vérité – le roman confirmera en effet sa prédiction – revient à inverser les valeurs du langage et doit éveiller la méfiance du lecteur.

Par deux fois, l'auteur fait mentir la parole des pseudo-garants de la vérité et dépositaires d'un savoir sacré : le Roi Pêcheur et le Roi Ermite. Ce dernier confirme solennellement à Perceval qu'il apprendra tout ce qu'il veut savoir :

*Biaus dous amis, dit vous avons
La verité et le sermon,
Or si vous comant et semon
Que vous molt bien le retenés :
Se de pechié vous astenez,
Si porrez paradis conquerre,
Et del Graal que alez querre
Porrez savoir la vraie enseigne
Et de la lance por coi saigne (v. 8750-8758).*

Le Roi Ermite tient un discours en tous points opposé à celui de Keu. Pourtant, contrairement aux attentes, c'est ce discours-ci qui est trompeur. Comme en témoigne finalement la soudure parfaite de l'épée, Perceval n'est jamais retombé dans le péché, mais le texte fait mentir la parole de l'ermite. Qui triche avec la parole ? L'auteur-narrateur ne prétend jamais répondre aux questions de Perceval ; il délègue cet engagement aux personnages. La promesse d'une réponse est de l'ordre du discours fictif et romanesque ; elle n'est pas le fait de l'auteur qui, à travers la pirouette finale, s'affirme comme le maître du récit et du discours. Même les personnages les plus symboliquement fiables, car porteurs de valeurs agréées en hors-texte, tiennent, sur le fil de l'action, de faux discours que le romancier se fait fort de contredire.

Le dernier ermite chez qui séjourne Perceval se fait encore l'écho de cette manipulation de la parole. Sous couvert d'une longue admonestation où il condamne la *losengerie* chez un chevalier, les propos de l'ermite dénoncent implicitement le caractère trompeur du roman :

*Li losengier [auparavant comparés au goupil] sont de tel forge
qu'il mentent por gent decevoir ;
si ne les puet on percevoir
as paroles, que blanches ont :*

issi la gent decevant vont (v. 14262-14266).

Or le romancier qui promet et fait désirer une fin et des réponses qu'il ne donne jamais, n'est-il pas comparable au *losengier* ? A exploiter l'aspect trompeur de la fiction en prétendant résoudre des énigmes dont il fait le *leitmotiv* de son œuvre, il ment et *deçoit* le lecteur, pris au piège d'un roman qui refuse de livrer des réponses qui lui sont extérieures – l'explication historique et religieuse – et qui ne lui appartiennent donc pas. L'effet d'énigme créé par la question sans réponse n'est donc pas chez Gerbert une simple facilité permettant à la narration de se dévider, mais un trait constitutif du genre romanesque auquel l'auteur entend bien circonscrire son texte.

Outre les énigmes du Graal, de la lance ou de l'épée, la quatrième *Continuation* sème au fil du texte plusieurs questions qui, elles non plus, ne trouvent jamais de réponse et que le personnage oublie, comme autant de fausses pistes ou de possibles narratifs que le roman envisage puis laisse capricieusement tomber. Au cours du même épisode où Perceval séjourne chez les treize ermites, le héros laisse en suspens deux questions. La première concerne un chevalier « *qui ot le chief / tot ars et le col ensemment* » : Perceval demande à son écuyer « *l'achoisson / coment et par quele raison / estoit cil si mal atornez* » (v. 8322-8329). Mais le jeune homme passe son chemin sans répondre et Perceval s'en souvient trop tard, une fois qu'il a quitté la demeure des ermites :

*Lors li revient une pensee
Des chevaliers que il vit ars,
Dont dist : « Certes je sui musars,
Quant je nel dis al Roi Hermite :
Bien m'en eüst la verté dite [...] »* (v. 8888-8892).

La question est alors condamnée à rester sans réponse et Perceval, appelé à d'autres tâches, ne s'en soucie plus. L'épisode ultérieur du Chevalier au Dragon fournit une éventuelle explication, mais le lien entre les deux épisodes n'est jamais évoqué. A son arrivée chez les ermites, le héros détache ensuite un écu suspendu au cou d'une jeune fille, épreuve réservée à l'élus de la quête du Graal et de la lance. Mais une nouvelle fois, il se sépare de la demoiselle avant de lui demander « *de l'escu ou ele le prist* » (v. 8859) :

*Lors s'apense et dist : « Par saint Pierre,
Or sui je fols, que n'ai enquis
Ou li escus que j'ai conquis*

Fu pris, et qui le m'envoia. » (v. 8866-8869)

Malgré ses regrets et une maigre tentative pour suivre la jeune fille, il est trop tard pour apprendre quoi que ce soit. La double omission d'une question rappelle évidemment la faute initiale de Perceval chez le Roi Pêcheur, mais chez Gerbert elle prend une autre signification. A travers elle, le romancier multiplie des effets d'énigme qui relancent et diversifient le cours de la narration et apparaissent finalement comme la clef de voûte du roman de Gerbert, voire, peut-être, du roman arthurien sur la période qui nous intéresse.

II. Les réponses multiples

A l'inverse du procédé des questions sans réponse, l'effet d'énigme peut naître également de la mise en concurrence plus ou moins volontaire et explicite de réponses multiples. L'absence, de ce fait, d'une solution arrêtée, nuit à la clôture de l'énigme qui se poursuit au fil du texte, voire entre les récits eux-mêmes, et disparaît alors au profit d'un effet d'énigme.

1. L'effet d'énigme du Graal

Le cas le plus probant est celui du Graal qui, au gré des romans et des cycles, est soumis à de multiples interprétations complémentaires, divergentes ou concurrentielles. L'enjeu ici n'est pas de rechercher un supposé sens caché ou allégorique du Graal dans les textes arthuriens, mais d'essayer de comprendre comment l'existence même d'un sens caché s'impose petit à petit au lecteur – moderne et médiéval – comme une évidence. La critique s'est plusieurs fois intéressée à l'évolution du thème du Graal et a ainsi dégagé les *senefiances* diverses que recouvre l'objet depuis Chrétien de Troyes⁴⁴⁰. Mais elle s'est moins interrogée, en terme de réception, sur les conséquences de cette

⁴⁴⁰ Rappelons, entre autres, le récent ouvrage de Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, *op. cit.*, l'article d'Anne Berthelot, « The atypical Grails and the ravages of intertextuality in the thirteenth century », *Text and intertext in Medieval Arthurian Literature*, éd. N. J. Lacy, New York and London, Garland publishing, 1996, p. 209-218, ainsi que les études de référence de Jean Frappier réunies dans *Autour du Graal*, *op. cit.*, et d'Alexandre Micha, « Deux études sur le Graal », *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976, p. 462-479.

diversité du sens. Le risque inhérent à cette démarche est certes de chercher à reconstituer un mode de lecture artificiel, que n'aurait peut-être pas expérimenté le public de l'époque. Mais cette diversité présente dans les œuvres témoigne, à tout le moins, d'une connaissance des autres textes et d'une volonté de s'inscrire en marge ou dans leur sillon, voire de s'en démarquer.

L'énigme du Graal lancée chez Chrétien⁴⁴¹ suscite, d'abord dans *Le Conte du Graal* lui-même, une multitude de réponses plus ou moins directes⁴⁴² que l'on peut distinguer ainsi : réponses explicites, périphrastiques et implicites.

a) *Les réponses explicites*

Les réponses explicites aux questions portant sur la nature, l'origine ou le contenu du Graal reposent sur l'association claire d'un thème – le Graal – et d'un propos – l'élément de définition proposé –. Elles se concentrent dans les premiers romans du Graal, avant ou en dehors de la transformation de la matière en cycle ou, pour *L'Estoire del Saint Graal*, au début du cycle de la *Vulgate*. Chrétien le premier indique que :

*tant sainte chose est li graax ;
et tant par est esperitax
que sa vie plus ne sostient
que l'oïste qui el graal vient* (v. 6209-6912).

La nature du Graal en tant que contenant sacré a soulevé de nombreuses questions : est-ce un calice, une pyxide⁴⁴³ ou un descendant des chaudrons magiques des légendes

⁴⁴¹ Enigme relevant de la catégorie de l'échange problématique : une question est ou devrait être posée, mais la réponse nécessite une démarche herméneutique et rencontre des obstacles qui en retardent la révélation.

⁴⁴² Christine Ferlampin-Acher observe également que « la pluralité des textes du Graal constitue un ensemble dont les contradictions [...] entretiennent la polysémie, enrichissant le réseau sémantique et repoussant à l'horizon fuyant du possible un sens ultime », *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 493. Sur la constitution du réseau de sens du Graal dans les divers textes de la tradition romanesque, voir en particulier les p. 488-501.

⁴⁴³ Alexandre Micha voit dans le Graal de Chrétien une pyxide, « c.-à-d. un vase destiné à contenir la réserve eucharistique », *De la chanson de geste au roman*, *op. cit.*, p. 463.

celtes⁴⁴⁴ ? Le texte de Chrétien en offre explicitement une première définition que l'on peut résumer ainsi : le Graal est un objet sacré qui contient l'hostie dont se nourrit le Roi Pêcheur. Il demeure évident que « volontairement, en artiste très conscient, [...] Chrétien a laissé subsister autour du graal un halo d'incertitude⁴⁴⁵ », mais dans l'économie stricte du roman, l'énigme est formellement résolue. L'effet d'énigme trouve donc d'abord sa source dans la confrontation de cette réponse avec celles, radicalement différentes, mais tout aussi explicites, de Robert de Boron.

Le Roman de l'Estoire dou Graal christianise le Graal, s'engouffrant ainsi dans la brèche chrétienne ou du moins religieuse ouverte par l'hostie de Chrétien. Cette dernière disparaît toutefois chez Robert de Boron qui élimine de fait la réponse du *Conte du Graal* au profit des siennes. Robert répond explicitement aux trois questions que l'on se pose au sujet du Graal : celles du contenant, de la nature et de l'origine. La première mention du Graal est celle d'« *un veissel mout gent / ou Criz feisoit son sacrement* » (v. 395-396). L'objet n'est pas encore nommé et l'identification ne se fait, pour un lecteur non averti – mais, dans le domaine du Graal, aujourd'hui comme hier, en est-il réellement ? – que plus tard. La question de l'origine du Graal est néanmoins résolue, rapidement suivie de celle du contenu. Grâce à Joseph d'Armathie, « *or fu li sans touz receüz / et ou veissel touz requelluz* » (v. 573-574) ; le Graal devient désormais une relique. De Chrétien à Robert, la réponse à l'énigme multiple du Graal évolue par contiguïté : l'hostie évoque en effet immanquablement le *sacrement* du partage eucharistique, lequel renvoie à l'image du sang christique. L'association encore implicite du Graal à l'eucharistie devient explicite quand la voix divine s'adresse à Joseph :

*Cist veissiaus ou men sanc meïs,
Quant de men cors le requellis,
Calices apelez sera* (v. 907-909).

La dernière question de la nature de l'objet est maintenant résolue : le Graal est un calice, recouvert d'une « *platine qui sus girra* » (v. 910). A cet endroit du récit, il n'est

⁴⁴⁴ Jean Frappier associe partiellement le Graal aux récipients celtiques dont le contenu se renouvelle mystérieusement. La référence aux « *luz ne lamproies ne saumon* » (v. 6205) que le Graal ne contient pas, par opposition à l'*oïste*, n'a selon lui « plus rien de déconcertant [si ces vers] font allusion à la forme première du conte et si l'opposition des poissons et de l'hostie est celle du graal païen et du graal christique », « Le Graal et l'hostie », *art. cit.*, p. 145.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 139.

pas encore nommé, et il faut attendre pour cela la confrontation des élus et des pécheurs :

*Par droit Graal l'apelera ;
Car nus le Graal ne verra,
Ce croi je, qu'il ne li agree* (v. 2659-2661).

Si, au Moyen Âge, « *par le non conuist an l'ome*⁴⁴⁶ », l'adage se vérifie aussi pour l'objet. La nomination complète l'exposé des trois attributs fondamentaux du Graal et fonctionne comme un indice d'achèvement : c'est l'ultime révélation qui semble clore toute possibilité de formulation d'une autre question et, par conséquent, d'ouverture vers une autre réponse. Robert de Boron a manifestement réussi dans cette entreprise et a confisqué pour longtemps le sens explicite de l'énigme du Graal. Pour autant, les réponses qu'il apporte ne font pas oublier les vers de Chrétien, auxquels ceux de Robert se superposent plus qu'ils ne les concurrencent réellement.

La lecture intertextuelle, consciente de ces variations, que nous postulons ici ne représente toutefois, pour la réception médiévale, qu'une hypothèse et se distingue ainsi d'un mode de lecture critique plus contemporain. A notre connaissance, aucun manuscrit ne rassemble le *Conte du Graal* et les textes attribués à Robert de Boron. Ceux-ci entrent, notamment pour le *Merlin*, dans la composition des manuscrits cycliques, tandis que la version en vers du *Roman de l'Estoire dou Graal* n'est conservée que dans le seul manuscrit 20047 du fonds français de la Bibliothèque Nationale⁴⁴⁷. L'on ne peut dès lors que postuler l'existence de tels manuscrits qui attesteraient, pour l'époque médiévale, de ce type de lecture. Les manuscrits du *Conte du Graal* contiennent en revanche très souvent tout ou partie des Continuations du roman de Chrétien⁴⁴⁸. Or, les continuateurs du *Conte du Graal* reprennent les réponses

⁴⁴⁶ Selon les propos de la mère de Perceval à son fils dans le *Conte du Graal*, au moment du départ du jeune homme (v. 560).

⁴⁴⁷ Précision apportée par William A. Nitze, dans son introduction à l'édition du texte. « Il y est précédé par une *Image du monde* (84 feuillets) et il comprend lui-même 55 feuillets, de 32 vers à la page. A la fin du *Joseph* (f° 55 recto), le texte continue, sans interruption, avec un fragment du *Merlin* en vers, jusqu'au verso du feuillet 62, où il s'arrête au milieu d'un paragraphe », *op. cit.*, p. V.

⁴⁴⁸ Voir la description détaillée des manuscrits de William Roach, *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The First Continuation*, vol. I, II, III, t. I, p. XVI-XXXIII, *op. cit.* Dans l'introduction à l'édition de *La Troisième continuation du Conte du Graal*, *op. cit.*, Marie-Noëlle Toury rappelle également que les trois premières continuations « sont conservées dans douze manuscrits qui contiennent aussi, sauf un, le *Conte du Graal* de Chrétien, sur lequel se greffent très précisément les

imaginées par Robert, et font désormais aussi du Graal le vase sacré qui recueille le sang du Christ. La *Première Continuation* (version courte) offre ainsi ces explications :

Car c'est icil Graaus por voir

Que nostre Sire tant ama

Que il de son sanc l'onora

Au jor que il fu en crois mis (v. 7498-7501).

Manessier, dans la *Troisième Continuation*, reprend lui aussi la version christique inaugurée par Robert de Boron :

Ce saint vaisel, [Joseph] ne s'en deçut,

Tandi et le saint sanc reçut (v. 32709-32710).

Mais revenu d'Orient et réintégré à l'univers arthurien et à la matière de Bretagne, le Graal retrouve une partie des attributs qu'il possédait chez Chrétien. Bien qu'il ne soit plus question d'hostie, le Graal fait de nouveau partie d'un cortège et, passant d'une chambre à l'autre, retrouve implicitement sa fonction initiale de service à un tiers. De Chrétien à Manessier, les réponses se sont ainsi multipliées sans que l'une ne parvienne véritablement à s'imposer. En tant que *Continuations* de *Perceval*, les textes des successeurs du maître champenois s'inscrivent nécessairement dans sa lignée, malgré les emprunts concurrentiels à Robert de Boron. Le palimpseste des réponses, impossibles à effacer complètement de la mémoire du lecteur et du texte, génère alors un effet d'énigme qui ne peut que s'accroître au fur et à mesure de la réécriture et de la lecture. Face à une variété de réponses aussi complémentaires que concurrentielles, l'échange problématique ne peut, malgré les apparences, pleinement aboutir.

b) Les réponses périphrastiques

La partie centrale de la *Vulgate*, le *Lancelot-Graal*, offre une majorité de réponses que nous qualifierons de périphrastiques, dans la mesure où le Graal n'y est plus soumis à une définition explicite décomposée en thème et propos, mais à une

continueurs » (p. 8), notamment, et pour exemple, le manuscrit de Mons, Bibliothèque Publique, 331 / 206, où « le *Perceval*, amputé du Prologue de Chrétien, est suivi immédiatement des trois *Continuations* » (p. 9), ou le B.N.F fr. 12576, le seul à contenir l'ensemble des *Continuations* du *Perceval* et où la *Continuation* de Gerbert de Montreuil est interpolée entre celle de Wauchier et celle de Manessier.

description de l'objet ou de ses manifestations. La question explicite de la nature, de l'origine ou de la fonction du Graal disparaît en effet de ces textes où la quête de la vision – notamment dans la *Queste* – remplace celle du savoir. Gauvain lui-même, le moins céleste des chevaliers de la Table Ronde, comprend que face au Graal, il faut renoncer aux enjeux traditionnels de la quête. L'objectif n'est plus pour lui de découvrir pourquoi la lance saigne, comme chez Chrétien, ni de conquérir le pouvoir ou la royauté. Ici, il s'agit de voir : « *ne revendrai a cort por chose qui aviegne devant que je l'ait veu plus apertement qu'il ne m'a ci esté demostrez, s'il puet estre en nule maniere que je lou puisse veoir ne doie* » (p. 16, 21-24), déclare-t-il. Gauvain méconnaît en revanche la nature de la vision qu'impose la quête du Graal : séduit, comme dans le *Lancelot en prose*, par l'aspect matériel de l'objet, il recherche la vision charnelle là où la quête impose la vision béatifique, réservée à Galaad. En ce sens, la vision ne s'oppose pas vraiment au savoir, elle en est le vecteur privilégié ; voir et savoir se confondent dans l'expérience ultime de Galaad où, selon l'analyse de M. Combarieu, « il s'agit de se transformer, de se libérer d'une vision terrestre qui s'en tient à la *samblance* [...] pour atteindre la vision béatifique de Dieu qui est voie (la quête), vérité [...] et vie (celle de Galaad ne lui est pas enlevée mais changée)⁴⁴⁹ ».

En l'absence de quête formulée en terme de savoir, le désir implicite de connaître doit alors se satisfaire de réponses en absence qui apportent toutefois des éléments nouveaux ou complémentaires aux réponses explicites. Dans la *Queste*, Josephes apporte bien une réponse en adéquation apparente avec le texte de Robert :

« *Ce est, fet il, l'escuele ou Jhesucriz menja l'aiguel le jor de Pasques o ses deciples. Ce est l'escuele qui a servi a gré toz çax que j'ai trovez en mon servise ; ce est l'escuele que onques hons mescreanz ne vit a qui ele ne grevast molt. Et por ce que ele a si servi a gré toutes genz doit ele estre apelee le Saint Graal* » (p. 270, 27-33).

Le jeu de paronomases *Graal /gré* rappelle la formule de Robert de Boron, mais l'auteur de la *Queste* y introduit une nuance : on passe en effet de la vue qui *agree* au service *a gré*. Du plaisir au sème de la volonté, le Graal-*escuele* ne comble plus l'âme par la vision, mais par la nourriture corporelle et évidemment spirituelle qu'il diffuse. Le changement est ténu, mais induit toutefois un léger infléchissement de la réponse. Par ailleurs, le Graal n'est plus ici qu'une relique de la Cène, non de la Passion. La réponse

⁴⁴⁹ Micheline de Combarieu du Grès, « Voir Dieu ou l'apocalypse du Graal », *art. cit.* p. 469.

de Josephes maintient ainsi une certaine ambiguïté que les mentions périphrastiques du Graal se gardent bien d'effacer. Après la première apparition à la cour d'Arthur, le Graal est couramment désigné sous la périphrase du « *Saint Vessel* ». En un sens, cette dénomination apporte elle aussi une réponse descriptive à la question de la nature du Graal, nature identique à celle que lui confère Robert qui emploie également le mot. Mais elle semble, sinon contredire, du moins infléchir les paroles de Josephes qui définit explicitement l'objet comme une *escuele*. Le sens des mots est proche et *veissel* comme *escuele* renvoient aux dernières heures de la vie du Christ ; mais la nuance est bien là, entretenue par une périphrase récurrente qui densifie encore l'effet d'énigme autour du Graal. *L'Estoire del Saint Graal*, sans doute composée après la *Queste*, ne lève d'ailleurs pas le doute, au contraire. Dans l'épisode où Nascien aperçoit les mystères à l'intérieur du Graal, les deux termes sont employés concurremment dans la même phrase : « *Mais quant il virent la sainte escuële, si dist Nasciens ke tout chou qu'il avoit veü estoit noiens a veïr encontre chel saint vaissiel* » (t. I, § 264, p. 163, 1-2). L'apparente précision de la désignation périphrastique entretient le doute d'une partie du cycle à l'autre et brouille imperceptiblement les réponses explicites qu'elle répète et nuance à la fois. D'un texte, voire d'une phrase, à l'autre, les choses sont et ne sont pas tout à fait identiques.

Les manifestations physiques du Graal fonctionnent enfin comme autant de réponses périphrastiques, dans la mesure où elles en offrent une description parcellaire. Le Graal n'apparaît pas visiblement dans la *Queste* – il est recouvert *d'un blanc samit* –, mais il se manifeste physiquement par les coups de tonnerre suivis d'un rayon de lumière, par le silence qu'il impose aux chevaliers *autresi come bestes mues*, par les *bones odors* qu'il dégage puis, enfin, par l'apparition merveilleuse de la nourriture *come chascuns desirroit* (p. 15). Chaque phénomène apporte une information nouvelle sur le Graal et peut se comprendre comme un élément de réponse à la question de la fonction et des attributs de l'objet. Chacun le désigne en fait par métonymie : le tonnerre, la lumière, les odeurs, etc. représentent une partie de ce qu'est le Graal ou en révèlent du moins un aspect. Chaque manifestation répond à sa manière à la question du Graal : c'est ce qui provoque à la fois l'ombre et la lumière, le bruit et le silence, ce qui satisfait le corps et l'esprit. Le caractère morcelé des réponses métonymiques s'ajoute aux désignations périphrastiques sans pour autant se fondre en elles ni favoriser l'unité de la réponse. Bien plus, les manifestations du Graal par métonymie sapent l'effet totalisant des réponses explicites des personnages de Robert ou, dans la *Queste* même, de

Josephes. La scène de la Pentecôte du Graal en fait un objet protéiforme et insaisissable qui ne peut se réduire aux explications ou aux périphrases qui suivent. Elle suggère au contraire, grâce au procédé métonymique, une infinité d'autres manifestations merveilleuses et, par conséquent, le caractère fatalement incomplet de toute réponse. Le Graal devient ainsi, comme le souligne Alexandre Leupin, « signifiant d'un *rien dont on peut tout dire, à l'infini* ; il est le lieu "même" du grand babil de la littérature [...]. [...] le Graal de la *vulgate* est le pur signifiant d'un désir de sens qui ne trouve à s'incarner en aucun objet, qui ne peut trouver de définitive représentation⁴⁵⁰ ».

c) *Les réponses implicites*

A la différence des réponses explicites ou périphrastiques, les réponses implicites excluent de leur mode de formulation ou de leur co-texte lexical le vocable « Graal ». Grâce à la réécriture de motifs, elles reposent sur des associations qui suggèrent une parenté avec le Graal, et proposent donc une clef interprétative souvent contradictoire avec les autres réponses. Les motifs de la coupe d'or des fées dans *L'Elucidation*, du *veissel* d'or et de la cuve de sang du seigneur des Marais dans *Perlesvaus* illustrent particulièrement le cas de figures proches du Graal dont la *senefiance* concurrence implicitement les autres types de réponses.

La fonction nourricière des coupes d'or de *L'Elucidation* et le lien qu'elles entretiennent avec la *terre gaste* permettent de les assimiler en partie au Graal dont elles « représentent une sorte de projection extérieure (et de multiplication)⁴⁵¹ ». Figures d'un contenant à vocation nourricière et réparatrice, elles appuient en un sens les réponses aux fonctions du Graal fournies par Chrétien ou les premiers continuateurs. Mais le déplacement de l'objet du château du Roi Pêcheur aux puits des fées désamorce partiellement les réponses explicites qui s'appuient sur une interprétation religieuse. Certes *L'Elucidation* se donne à lire comme un prologue au *Conte du Graal*, mais pris dans le réseau mouvant des romans du Graal, elle offre une réponse contradictoire à la

⁴⁵⁰ Alexandre Leupin, *Le Graal et la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 153-154.

⁴⁵¹ Maria Luisa Meneghetti, « Signification et fonction réceptionnelle de *l'Elucidation* du *Perceval* », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 1987-1988, 2 vol., t. II, p. 61.

triple question de son origine, de sa nature et de sa fonction telle qu'y répondra par exemple Robert de Boron.

Perlesvaus offre par ailleurs d'intéressantes variantes de la figure commune au Graal et à l'ensemble de ces motifs : celle du *veissel* ou de la coupe. En route vers le château du roi Gurgaran, Gauvain s'arrête à une fontaine de marbre incrustée de pierres précieuses dont « *au mestre piler pendoit uns vessiax d'or a une chaainne d'argent* » (p. 101, 1952-1953). Gauvain y voit d'abord « *une ymage si proprement figuree que ce sanbloit que ele fust en vie* » (p. 101, 1953-1954), puis, alors qu'il tente de s'emparer du *veissel*, une voix le lui interdit : « *Vos n'estes pas li buens chevaliers cui on en sert e qui on en garist* » (p. 101, 1957-1958). Un jeune clerc arrive alors à la fontaine et verse dans son propre *vessel d'or qarré* le contenu de celui suspendu au pilier. Suivent enfin trois demoiselles qui transvasent de même l'eau de la fontaine dans trois vaisseaux d'or, d'argent et d'ivoire. Quand elles repartent, il semble à Gauvain « *q'il n'en eüst que une* » (p. 101, 1969), tandis que le clerc déclare porter la coupe au bon chevalier « *qui gist chiés son oncle malades, le Roi Hermite* » (p. 101, 1973-1974). Le Graal n'est à aucun moment mentionné mais l'épisode concentre les diverses figures associées au Graal dans les autres œuvres. L'allusion à la maladie du Roi et au service du *veissel* renvoient d'abord à Chrétien ; la représentation de la Trinité et la présence du clerc confèrent à l'objet un sens religieux que l'on retrouve chez Robert ou dans la *Queste* ; l'or et la fontaine lui apportent en revanche une connotation profane proche des coupes d'or de *L'Elucidation*. La confrontation du thème folklorique et de la doctrine chrétienne donne un résultat paradoxal que le lecteur médiéval peut cependant comprendre comme une allégorisation du fonds païen⁴⁵². Par son caractère composite, l'épisode suggère surtout implicitement des réponses contradictoires quant à la nature du Graal entre les textes, et au sein du roman lui-même.

L'effet d'énigme ainsi créé s'intensifie à travers le double motif de la cuve, qui partage avec le Graal et le *veissel* d'or la figure récurrente du contenant. La première occurrence du motif est particulièrement frappante et suit immédiatement l'épisode de la fontaine. Le fils du roi Gurgaran, à qui Gauvain a repris l'épée qui servit à décapiter Saint Jean Baptiste, est mort, tué par un géant. Son père fait alors « *metre son fil en un veissel d'araim tot plain d'eue, et le fet cuire et bollir a ce feu, et fet penndre la teste del*

⁴⁵² « An allegorization of a pagan background », selon Nitze, *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus, op. cit.*, t. II, p. 165.

jaiant a sa porte ; et quant la char de son fil fu cuite, il la fet detrenchier au plus menuement qu'il pot, et fet mander toz ses homes de sa terre, et en done a chascunt tant com la char dure » (p. 105, 2061-2066). Puis Gurgaran décide de se faire baptiser. A la scène de cannibalisme succède un épisode tout aussi barbare, reposant également sur le motif de la cuve ou du récipient. Le Seigneur des Marais, ennemi de la mère de Perlesvaus, est vaincu par ce dernier qui lui réserve, ainsi qu'à ses chevaliers, une mort particulièrement cruelle :

Il fet aprester une grant cuve et amener emi la cort, et fet amener les .xi. chevaliers, et lor fet les chiés couper en la cuve et tant saignier com il pourent rendre de sanc ; et puis fet les cors oster et les chiés, si que il n'ot que le sanc tot pur en la cuve. [...] Il le [Seigneur des Marais] fet pendre en la cuve par les piez, si que la teste fu el sanc dusc'as espales ; puis li fist tant tenir que il fu noiez et esteinz (p. 233-234, l. 5389-5400).

A travers ces deux épisodes se dessine alors une représentation du Graal, défini ainsi dans l'ouverture du roman : le « *saintisme vessel [...]o quel li precieus sans au Sauveur fu receüz au jor qu'il fu crucefiez por le pueple rachater d'enfer* » (p. 23, 1-3). Ils rappellent en effet implicitement cette réponse initiale. Le Graal partage avec les récipients de la fontaine et de Gurgaran l'appellation de *vessel* et contient, comme la cuve de Perlesvaus, du sang. Or l'image du sang possède dans le roman une fonction structurante, laquelle permet ici d'associer à travers la double figure du sang et du contenant, deux épisodes *a priori* opposés, et d'y voir peut-être deux variantes d'un même motif narratif⁴⁵³. Par la suite, le Graal connaît un nouvel infléchissement et devient, après la reconquête du Château des Âmes, le premier calice où « *Dex voloit [que] fust sacré ses cors* » (p. 305, 7228). A la différence du *Conte du Graal* et des autres textes, l'objet n'est donc plus seulement la pyxide qui contient l'hostie, ni le *veissel* où Joseph recueillit le sang du Christ, ni l'*escuele* pascale ; il est tout cela à la fois et cumule donc les fonctions des autres vases sacrés « faisant du sacrifice du sang

⁴⁵³ Antoinette Saly constate ainsi que « de même que dans l'intrigue romanesque le thème de la vengeance s'entrelace à celui de la reconquête du Graal, au sang du Christ versé pour la rédemption du genre humain fait pendant celui des ennemis du *saintisme lignage* que leur fait verser son vengeur pour le triomphe de la Nouvelle Loi et le rachat des siens. Les deux grands thèmes, savamment imbriqués, du Graal et de la vengeance sont sous-tendus par l'image du sang », dans : « L'image du sang dans le Roman de *Perlesvaus* », *Images, structure et sens. Etudes arthuriennes, Senefiance* n°34, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994, p. 166.

l'offrande suprême où se résume la rédemption⁴⁵⁴ ». En ce sens, les épisodes de Gurgaran et du Seigneur des Marais symbolisent la double fonction eucharistique du Graal, à la fois gardien de la chair et du sang de Jésus, fonction eucharistique étrangement resémantisée dans un contexte païen d'avant la Nouvelle Loi, où la loi du Talion l'emporte sur le pardon⁴⁵⁵.

La présence conjointe de réponses explicites à valeur chrétienne et de réponses implicites multiples fondées sur le syncrétisme produit dans *Perlesvaus* un double effet : d'un côté, les interprétations générées par les motifs fondés sur la figure du contenant font écho au sens religieux et eucharistique qui se dégage de l'ensemble de l'œuvre. De l'autre, elles soulignent le foisonnement d'explications possibles et multiplient les champs d'application d'un Graal tiraillé entre le sens chrétien et la multiplicité des sens païens suggérés par les figures de l'or, de la fontaine, du repas cannibale et de la vengeance familiale. Dès lors, au lieu de résoudre l'énigme, *Perlesvaus* ravive presque à chaque instant l'effet d'énigme.

D'un roman du Graal à l'autre, les réponses aux interrogations du Graal se complètent ou se contredisent, se superposent l'une l'autre sans jamais réussir à s'effacer totalement, générant ce que l'on peut nommer le palimpseste du Graal. Comme de chaque côté d'un miroir, les choses sont et ne sont pas les mêmes ; incapables de se résoudre dans l'unité, elles entretiennent ainsi leur mystère et leur ambiguïté.

2. Le motif de l'arbre merveilleux : parcours de l'énigme à l'effet d'énigme

Les *Continuations* de Wauchier et de Manessier et le *Perceval en prose* offrent un autre cas intéressant de passage de l'énigme à l'effet d'énigme grâce au procédé des réponses multiples. Les épisodes⁴⁵⁶ de l'arbre à la voix, à l'enfant et aux chandelles de

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁵⁵ *Perlesvaus* justifie de la sorte le traitement qu'il fait subir aux chevaliers du Seigneur des Marais : « *Dex conmanda en la Viez Loi et en La Nouvele que l'en feïst justice des traïtors, et je la feré de vos* », p. 234, 5387-5388.

⁴⁵⁶ Pour la *Deuxième Continuation* : v. 24614-27635 (l'arbre à la voix), v. 31432-507 et v. 32439-32498 (l'arbre à l'enfant), v. 32070-32089 (l'arbre aux chandelles) ; pour la *Troisième Continuation* : v. 32980-

la *Deuxième Continuation*, de l'arbre aux chandelles de la *Troisième Continuation*, et celui de l'arbre aux deux enfants du *Perceval* en prose forment un motif narratif que l'on peut désigner ainsi : « l'arbre qui guide le héros ». Aux figures constantes de l'arbre et de Perceval – protagoniste des trois textes – s'ajoute en effet la fonction /guider/ remplie par des figures variables : la voix, la vue, un ou deux enfants. C'est, dans tous les cas, leur présence qui confère un caractère merveilleux à l'épisode et génère une énigme. Sauf pour l'arbre à la voix, chaque interrogation de Perceval liée à la nature de l'arbre trouve sa réponse dans un échange problématique achevé et, chaque situation se distinguant de l'autre par la présence d'une figure variable, il semble aussi que chaque occurrence du motif suscite une énigme différente pleinement résolue.

Sur la route du Mont Douloureux dans la *Deuxième Continuation*, Perceval aperçoit « *sus un arbre qui molt iert hauz / [...] un anfant sus une branche, / si haut asis qu'a une lance / n'i peüssiez vos avenir* » (v. 31432-31435), tenant une pomme entre ses mains. Celui-ci incite Perceval à se rendre au Mont Douloureux, mais reste sourd à ses questions :

*« Je voil demander vostre non,
Dont vos estes, de quel païs,
Ne por quoi vos estes asis
Sus celle branche an tel maniere ;
Et se dou roi qui est Peschiere
Me savroiz nule riens conter
Que je vos voille demander »* (v. 31474-31480).

La nature et l'identité de l'enfant, dont la nature merveilleuse ne fait aucun doute, – on ne peut trouver jusqu'à Rome de « *creature / qui fust de tant belle faiture* » (v. 31439-31440) – font naître une énigme aussi intrigante que celles de la lance et du Graal. Elle est d'ailleurs la seule que le Roi Pêcheur élucide à la fin :

*Ce estoit chose devine
[...].
Li anfes qui de l'arbre ala
Et vers lou ciel amont monta,
Vos montra par senefience*

33021 (l'arbre aux chandelles) ; pour le *Perceval en prose* : p. 241-242 du manuscrit de Modène, éd. B. Cerquiglini (l'arbre aux deux enfants).

Que haut el ciel sanz atandance

Devez panser au Criator (v. 32475-32481).

L'enfant est ici une figure christique qui apparaît pour signifier la réprobation de Dieu à l'égard de Perceval pour tous ses péchés et l'inciter à ne plus oublier le Seigneur.

Le troisième arbre que rencontre Perceval dans la *Continuation* de Wauchier n'a, *a priori*, rien à voir avec le précédent, et l'auteur prend soin de différencier leur description : le premier *molt iert hauz* (v. 31432), tandis que l'autre est *un arbre ramu* (v. 32072). La verticalité du symbolisme religieux cède la place à l'épaisseur et, en un sens, à une horizontalité liée à l'univers païen des fées. Cet arbre brille de *mil chandoilles* (v. 32075), mais au fur et à mesure que Perceval s'en approche, « *la grant clarté amenuisoit / et aloit a declinemant* » (v. 32084-32085). Au début de la *Continuation* de Manessier, le héros interroge le Roi Pêcheur à son sujet et apprend que c'est un arbre enchanté où s'assemblent les fées « *qui desvoient / iceus [...] / qui n'ont vers Dieu nule creance* » (v. 33004-33006). La fonction de guide de l'arbre à l'enfant est remplacée par la fonction inverse de l'égarement. Une nouvelle fois, l'énigme est résolue par une réponse qui se distingue complètement de la précédente.

Le traitement du motif dans le *Perceval en prose* rejoint en partie l'arbre à l'enfant de Wauchier. Mais, de nouveau, la description de l'arbre interdit de l'identifier totalement à celui-là. Il s'agit d' « *un des plus biaux arbres que il eüst onques mais veü, et estoit sor le forc de quatre voies par dejouste une molt bele crois* » (manuscrit de Modène⁴⁵⁷, éd. B. Cerquiglini, p. 241). Perceval y voit cette fois *aler deux enfans de brance en brance tos nus, âgés, ce li samble, de l'eage de sis ans* (Modène, p. 242⁴⁵⁸). Ils disent lui être envoyés du Paradis Terrestre⁴⁵⁹ pour le guider vers le château du Graal, puis, une fois leur message délivré, disparaissent, si bien que Perceval *douta que*

⁴⁵⁷ Le *Didot-Perceval*, autre version du *Perceval en prose*, donne, selon l'édition de William Roach, *The Didot-Perceval according to the manuscripts of Modena and Paris*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941, une version très proche : « *un des plus beaux arbres del monde el quarrefor de quatre voies joste une croiz* » p. 203, 1110-12.

⁴⁵⁸ Dans le *Didot-Perceval*, les enfants ont sept ans : « *Estoit chascun de l'aage de set ans* », p. 203, 1014.

⁴⁵⁹ Si l'on observe dans cet épisode l'influence de la légende de l'arbre de la croix, il serait, pour Antoinette Saly, « abusif de voir dans l'image de cet arbre l'arbre cosmique de la croix », dans la mesure où aucune des petites créatures n'est assimilée à l'Enfant-Dieu, « L'arbre illuminé et l'arbre à l'enfant », *art. cit.*, p. 177.

ce ne fust fanthosmes (Modène, p. 242⁴⁶⁰). Il faut l'intervention de Merlin pour confirmer la nature divine des enfants et élucider complètement la question :

« *Perceval, Merlins dont tu as tant oï parler te fait savoir que tu n'aies mie en despit çou que li doi enfant t'ont ensagnié, car saces que cil ensagnemens vient de par Jhesucrist, nostre Sauveor* » (Modène, p. 243⁴⁶¹).

Malgré la différence des contextes narratifs et de la nature des énigmes – questions et réponses –, le télescopage des motifs et, par conséquent de ces mêmes énigmes, s'impose. L'auteur du *Perceval en prose* emprunte manifestement à Wauchier les figures enfantines et le symbolisme religieux du motif. Cependant, deux situations presque identiques – exception faite du nombre et de l'âge des enfants – génèrent deux réponses opposées : tandis que la créature de Wauchier refuse de révéler quoi que ce soit à Perceval à propos du Roi Pêcheur et représente la condamnation divine, celles du *Perceval en prose* guident le héros vers la demeure de son oncle et, venus exprès du Paradis terrestre pour lui, confirment son statut d' élu au regard de Dieu. L'arbre aux chandelles contredit par ailleurs l'interprétation religieuse du motif dont il inverse les figures et la fonction principale. Ces traitements narratifs disparates n'effacent cependant guère l'unité du motif dont la configuration est, à chaque fois, reprise et respectée⁴⁶². De ce fait, la mémoire du ou des textes impose le rapprochement des échanges problématiques et met en évidence la disparité des réponses face à des situations narratives similaires de questionnement.

L'existence attestée de seulement deux manuscrits du *Perceval en prose* ne permet pas de tirer des conclusions objectives quant à la réception de l'ensemble des textes au Moyen Âge, le temps – ou les scribes – ne nous ayant *a priori* légué aucun manuscrit qui regrouperait ces *Continuations* et le texte attribué à Robert de Boron.

⁴⁶⁰ Notation absente du *Didot*.

⁴⁶¹ Le *Didot* ne fait pas intervenir Merlin. *Une voiz du ciel* qui confirme, comme dans la version de Modène, la direction à prendre, mais non la nature divine des enfants.

⁴⁶² L'image de l'arbre est, en elle-même, porteuse d'un symbolisme fort qui réunit inconsciemment les différentes occurrences du motif. Gilbert Durand constate ainsi que « l'image de l'arbre est toujours inductrice d'un certain messianisme », et que « dans l'imagination, tout arbre est irrévocablement généalogique, indicatif d'un sens unique du temps et de l'histoire », *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 396-398. Sans chercher à plaquer ces interprétations symboliques sur des textes qui se les approprient et les transforment en matériau romanesque, on peut supposer qu'elles participent, de façon latente, au rapprochement des motifs énigmatiques où la disparité des réponses contraste avec une certaine unité – consciente ou inconsciente – des manifestations.

William Roach a cependant démontré que l'auteur du *Perceval en prose* (*Didot-Perceval*) s'était probablement inspiré, entre autres, de la *Deuxième Continuation* attribuée à Wauchier⁴⁶³ ; l'on peut donc supposer qu'une lecture sinon concomitante, du moins consciente du substrat littéraire, a pu se produire au cours du Moyen Âge.

Le traitement multiple d'un même motif générateur d'interrogations produit donc davantage, malgré les apparences, un effet d'énigme qu'une énigme. Les arbres merveilleux se reflètent les uns les autres à travers les miroirs déformants des récits, favorisant ainsi le rapprochement kaléidoscopique d'énigmes initialement compartimentées. Les réponses se font alors écho et, de leur diversité impossible à unifier, font naître l'effet d'énigme.

III. Les questions latentes

Cas opposé à celui des questions sans réponse, les questions latentes ou supposées sont celles qu'aucun discours ne vient formaliser dans le texte. Elles ne sont relayées par aucune instance, auteur, narrateur ou personnage, mais apparaissent néanmoins en creux, suggérées par un texte qui en appelle désormais au lecteur-auditeur. A travers ces questions implicites, la clôture de l'œuvre implose ; celle-ci s'ouvre sur une réception définie sur le mode de l'interrogation qui favorise ainsi subtilement un autre effet d'énigme.

Le roman de *L'Atre Périlleux*, à part dans notre corpus car un peu plus tardif que les autres textes retenus⁴⁶⁴, s'ouvre ainsi sur une série de questions latentes qui ne trouveront leur résolution qu'à la toute fin de l'œuvre. Gauvain y est en effet confronté à son double – un chevalier inconnu que tout le monde croit être lui –, tué et mis en pièces par son meurtrier. Le seul témoin qui pourrait identifier le vrai Gauvain a malheureusement eu les yeux crevés par l'assassin. Ainsi, comme le constate Annie Combes, « à l'ouverture – ou presque – de cette œuvre, il y a plusieurs mystères : qui croit avoir tué Gauvain ? Pourquoi un tel meurtre ? Qui est le mort ? Ces questions,

⁴⁶³ « It is readily apparent that large sections of the work as it now stands have been taken with very little change from the *Perceval* of Chrétien and his continuator Wauchier », *The Didot-Perceval according to the manuscripts of Modena and Paris*, op. cit., 1941, p. 15.

⁴⁶⁴ *L'Atre Périlleux*, éd. Brian Woledge, Paris, Champion, CFMA, 1936, est daté du milieu du XIII^{ème} siècle.

dignes d'un roman policier, restent longtemps sans réponse⁴⁶⁵ ». Bien plus, elles ne sont en réalité pas posées ; le souci de Gauvain n'est pas de savoir qui a voulu le tuer, mais de se venger (v. 647). D'ailleurs, quand il retrouve le coupable, l'Orgueilleux Faé, celui-ci lui explique les raisons de son geste sans que Gauvain, qui a acquis sa vengeance, ne le lui demande. Certainement, comme l'explique Annie Combes, « le souci de l'œuvre n'est pas d'intriguer mais de convaincre, d'étonner par le récit inédit d'une rédemption. Aucun indice, le mystère, si magistralement créé est mis entre parenthèses, ne hantant le texte que de façon imagée, allégorique⁴⁶⁶ ». L'enjeu du roman est bien de déconstruire un personnage, Gauvain, qui devient *cil sans nom*, pour reconstruire un chevalier modèle, recréer l'univers arthurien et non se soumettre à son cadre un peu usé⁴⁶⁷. Les révélations finales et la guérison magique du corps mutilé et des yeux crevés ont moins une fonction d'élucidation que de clôture du texte et de recomposition symbolique du monde et du chevalier arthuriens. Les questions latentes génèrent des énigmes-prétextes qui, une fois l'action et le processus lancés, se font oublier jusqu'à la fin. L'auteur en joue pour susciter un effet d'énigme déceptif qui s'efface derrière une réflexion métaphorique sur la re-composition d'un personnage romanesque.

La Mort le Roi Artu s'achève, quant à elle, sur une multiplicité de questions latentes que la fameuse scène de l'épée au lac ne peut manquer de susciter, du moins chez le lecteur actuel. Comment Arthur sait-il qu'il doit jeter Excalibur à l'eau ? D'où lui vient la certitude que « *sanz grant merveille ne sera ele pas perdue* » (§ 192, p. 248, 74-75) ? Quelle est cette main qui sort de l'eau ? Comment sait-il que la *nef* des fées viendra le chercher ? Il est difficile de savoir dans quelle mesure ces questions ont pu exister dans l'esprit d'un lecteur médiéval qui joue avec la féerie, et accepte peut-être plus facilement qu'elle vienne régir la fin du récit. Aucune de ces questions ne se

⁴⁶⁵ Annie Combes, « *L'Atre Périlleux*. Cénotaphe d'un héros retrouvé », *art. cit.*, p. 172.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 173. Voir également le chapitre consacré à *L'Atre Périlleux* dans l'ouvrage de Stoyan Atanassov, *L'idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 107-126. L'auteur analyse ainsi l'épisode de la fausse mort de Gauvain comme une mise en scène d'« une situation pervertie où les *verba* l'emportent sur les *res* et tendent à s'y substituer », p. 113. Dans l'ensemble du roman, « Gauvain cherchant à résoudre l'énigme au sujet du meurtre du pseudo-Gauvain, entreprend le combat de l'homme qui lutte pour se débarrasser de son double et affirmer sa véritable individualité », p. 122.

présente en effet à l'esprit du personnage qui, au moment de disparaître, possède le savoir inné des rituels et des circonstances de sa mort. Au moment où il paraît le plus faible et, peut-être de ce fait le plus humain, Arthur, dans un dernier soubresaut, meurt ainsi en héros de l'Autre Monde. L'absence de questionnement de la part de Girflet est toutefois plus étrange : s'il ne demande pas au roi pourquoi il doit jeter son épée au lac, il ne l'interroge pas non plus sur l'origine ou la signification de la main. Bien plus, il ne se *merveille* même pas de ce qu'il voit. Le contexte est éminemment merveilleux et l'on attendrait chez Girflet l'expression d'un tel sentiment. L'auteur insiste d'ailleurs sur les perceptions visuelles du personnage, lesquelles suscitent habituellement la prise de conscience d'une altérité et l'expression du merveilleux :

« il *vit* une main qui issi del lac et aparoit jusqu'au coute, mes del cors dont la mein estoit ne *vit* il point [...]. Quant Girflet ot ce *veü* apertement, la mein se rebouta en l'eve a toute l'espee [...], il se parti del lac et vient au rou ; si li dit qu'il a l'espee gitee el lac et li conte ce qu'il avoit *veü* » (§ 192, 82-86 et § 193, 1-6, p. 249).

Il assiste de même au départ d'Arthur avec Morgue et, une nouvelle fois, son regard s'arrête à la scène sans se prolonger dans l'expression de l'étonnement :

« il *s'arresta* desouz un arbre tant que la pluie fu passee et commença a *regarder* cele part ou il avoit lessié le roi ; si *vit* venir parmi la mer une nef qui estoit toute pleine de dames [...]. Quand Girflet, qui estoit el tertre, ot tout ce *regardé*, il retorna arrieres quanqu'il pot del cheval trere, et tant fet qu'il vient a la rive ; et quant il i fu venuz, il *voit* le roi Artu entre les dames [...] (§ 193, p. 250, 36-51).

Pourtant, à la vue de tels phénomènes dans une section antérieure du cycle, tout personnage se serait au moins *merveillé*. Les mains sorties de nulle part y représentent d'ailleurs la figure constante d'un certain nombre de motifs qui génèrent, chez les témoins, surprise et/ou questionnement. L'image symétriquement inverse de la main divine qui, à la fin de la *Queste*, emporte le Graal, est qualifiée de *grant merveille* (p. 279, 1-2), de même que celle qui, « *vermeille come charbons enbrasés* » (*Lancelot en prose*, t. I, IV, § 61, p. 69-70), plante une épée *ausi vermeille* sur les cercles magiques d'Hélie de Toulouse, et révèle ainsi à Galehaut le temps qui lui reste à vivre : « *vos m'avés par le mien escient mostré les plus grans merveilles qui onques fuissent veues* » (IV, § 63, p. 71) , déclare-t-il d'ailleurs. Dans les *Continuations de Perceval*, les épisodes récurrents de la main noire sortie du mur d'une chapelle suscitent

l'interrogation du héros et prennent place parmi l'ensemble des énigmes soumises au Roi Pêcheur. L'image de la main sortie de nulle part n'est donc pas une invention de l'auteur de la *Mort Artu*, mais, curieusement, elle n'est pas explicitement liée ici à une énigme, ni au merveilleux. Par la présence de l'eau – lac, pluie, mer –, des fées, de la *nef* et d'Excalibur, l'Autre Monde envahit l'espace et, empruntant aux traditions chrétiennes comme païennes ou celtiques⁴⁶⁸, se manifeste à travers un syncrétisme merveilleux troublant, propice à une situation énigmatique que le discours du narrateur ou du personnage devrait formaliser. La merveille se manifeste de façon presque topique : l'eau est, par définition, le lieu de l'Autre Monde, la main et les épées sont les supports d'énigmes récurrentes souvent liées à celle du Graal. Or, le Royaume d'Arthur détruit, les aventures achevées, tout se passe comme s'il n'y avait plus rien à comprendre ; les merveilles ne feront plus l'objet d'aucune quête et, plus que la mort du roi et des chevaliers, le silence résigné de Girflet signe la fin des aventures et du roman. Le personnage est avant tout un témoin des derniers événements du royaume arthurien, c'est pourquoi la narration insiste tant sur son regard : Girflet doit voir *apertement* (§ 193, p. 249, 1) la main saisir Excalibur pour pouvoir ensuite conter *ce qu'il avoit veü del roi Artu* (§ 194, p. 251, 10-11). Mais, comme lui, le lecteur constate sans rien dire ; réfugié sur un tertre, il n'attend plus l'aventure, ne questionne plus le monde, mais doit accepter la séparation définitive avec le temps, les lieux et les figures des énigmes. Cependant, les questions demeurent latentes : difficile en effet de renoncer à un mécanisme bien huilé et bien éprouvé. La parole suspendue de Girflet crée une attente et relance insidieusement une série de questions que le lecteur-auditeur emporte avec lui. *La Mort le Roi Artu* s'achève ainsi sur un subtil effet d'énigme qui persiste après la fin des aventures.

L'auteur de la *Suite du Roman de Merlin* l'a d'ailleurs bien perçu, et a tenté, par une réécriture en amont de la scène de l'épée au lac, de poser ces questions et d'y répondre. Après un combat où l'épée d'Arthur s'est brisée, Merlin l'emmène au bord d'un lac d'où surgit une main, brandissant Excalibur. Nul ne peut pénétrer ce lac enchanté, et il faut l'intervention d'une demoiselle qui semble marcher sur l'eau pour qu'Arthur obtienne l'épée. Merlin lui dévoile ensuite le secret du lac : au milieu se

⁴⁶⁸ Joël Grisward démontre de façon tout à fait convaincante la parenté de l'épisode avec la légende celtique de Cuchulainn d'une part, et celle de la mort de Batradz, issue du cycle indo-européen des légendes des Nartes d'autre part, « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batradz », *Romania* XC, 1969, p. 289-340 et 473-514.

trouve une roche sur laquelle s'érigent de riches palais, « *mais il sont si tout entour clos d'encantemens que nus qui par dehors soit nel puet veoir, s'il n'est de laiens* » (t. I, § 69, p. 54, 3-5), et la demoiselle traverse en réalité l'eau sur un invisible pont de bois. Le cycle de la post-*Vulgate* s'achève ainsi, malgré la grande proximité du texte portugais et de la *Mort Artu*⁴⁶⁹, sur une impression de clôture accrue et un effet d'énigme amoindri, du moins en ce qui concerne Excalibur et la main surgie du lac. Arthur ne pose pas, dans la *Suite du Merlin*, les questions attendues à la fin du cycle – il se contente de demander « *comment se puet estre que la damoisiele aloit par deseure l'iaue a pié sec* » (§ 68, p. 53, 18-20) – mais Merlin les devance et apporte les explications nécessaires. L'effet d'énigme ne s'estompe toutefois pas entièrement : il reste plusieurs questions, dont celles des dames de la *nef* et de la mort du roi. Contrairement à la version *Vulgate* où la disparition d'Arthur ne suscite dans le texte aucune question, et où le lecteur n'a semble-t-il d'autre choix que d'en admettre la féerie, dans la version portugaise Arthur fait de sa mort une véritable énigme. Il demande à Girflet de partir de sorte, dit-il, que nul ne sache jamais la vérité de sa fin, car ainsi qu'il devint roi *par aventure*, aussi doit-il quitter son règne *par aventure* : c'est pourquoi on le nommera désormais le Roi Aventureux⁴⁷⁰. En souhaitant ainsi tenir cachées les circonstances de sa mort, Arthur soulève presque explicitement l'énigme que la *Vulgate* semblait se refuser à formuler. La réaction de Girflet souligne d'ailleurs la teneur énigmatique des propos d'Arthur, car il lui demande s'il peut rester auprès de lui moins par amour ou fidélité, comme dans la *Vulgate*⁴⁷¹, que par curiosité : « *permettez-moi, lui dit-il, de vous tenir compagnie, afin que je sois témoin de votre fin*⁴⁷² ». Reste enfin toujours en suspens la question de

⁴⁶⁹ Le chapitre LVIII (§ 677-683) « Mort du Roi Artus », t. III de l'édition de Fanni Bogdanow, *op. cit.*, s'inspire en grande partie de la *Mort Artu* dans la version de la *Vulgate*. Cf. notes sur le chap. LVIII, t. IV, vol. 2, p. 458-462.

⁴⁷⁰ « *Ca mia fin se achega, e nom é cousa posta que nêhuĩr sayba verdade de mia fin, ca bem como eu aqui per ventura fuy rey, assi passarey deste reyno per ventura, ca nêhuĩr nom se podera louvar, des aqui adiante, que certamente sayba que seera de mim. E por esto quero que vos vaades, e pois fordes qe mim partido, se vos preguntarem novas de mim, responde-lhis que rey Artur veo per ventura e per ventura se partiu, e ele soo foy Rey Aventureoso* », texte établi d'après la *Demanda portugaise*, chap. LVIII, § 679, p. 469 (nous soulignons).

⁴⁷¹ « *Sire, fet Girflet, comment porroit ce estre que ge vos lessasse ici trestout seul et m'en iroie* », § 193, p. 249.

⁴⁷² « *Ay, senhor ! Meerce, dise Giflet. Por Deus, ssofrede-me que vos faça companha, ata que vey [a] a vossa fin* », chap. LVIII, § 679, p. 469 (nous soulignons).

l'origine du lac et des fées qui le peuplent. La figure du château invisible, dissimulé sous les eaux, renvoie, dans la *Suite du Roman de Merlin*, à celui de Ninienne, bâti sur lac de Diane et, dans le *Lancelot en prose*, à la demeure de la Dame du Lac. Cependant, le lac d'Arthur n'est pas celui de Lancelot et, sous couvert d'élucidation, l'effet d'énigme persiste et se déplace vers la question latente de l'origine.

IV. L'énigme nébuleuse : les *muances* de l'épée dans les *Continuations de Perceval*

Les quatre *Continuations de Perceval* ajoutent aux énigmes de la lance et du Graal, celle de l'épée brisée que le héros doit tenter de ressouder⁴⁷³. Le chevalier, Gauvain ou Perceval, interroge à chaque fois le Roi Pêcheur sur la nature de cette épée et/ou l'origine de sa brisure :

- *Première Continuation* (version courte) :

Et de l'espee et de la biere,

Qui est la hors en tel maniere,

Vos demant, car jel vuel savoir ;

S'il vos plaist, dites m'en le voir (v. 7425-7428, éd. C.-A. Van Coolput-Storms)

- *Première Continuation* (version longue, première visite de Gauvain au château du Graal):

Si viaus que li sire li die,

Et por quoi l'espee forbie

Etoit desur la biere mise (v. 3875-3877, mss *EMQU*, éd. W. Roach)

- *Deuxième Continuation* :

A tout le mains de ceste espee

Qui a ceste table est posee,

Orroie je molt volentiers (v. 32509-32511)

⁴⁷³ Cf. notre article « L'épée brisée : métaphore et clef de l'énigme dans les *Continuations de Perceval* », *art. cit.*

– Troisième Continuation :

*Ha ! biaux sire, si ne vos griet,
Fait Percevaux, mes de l'espee
Que nos avomes resodee,
Conmant el brisa voil oir (v. 32812-32815)*

– Quatrième Continuation :

*De maintes choses demandai,
et une espee rassaldai
qui adont ert par mi brisie (v. 17047-17049)*

L'échange problématique se complique cependant au sein d'une même Continuation ou entre les Continuations elles-mêmes. En effet, d'une version ou d'un passage à l'autre, le référent de l'épée change, et l'arme est soumise à des *muances*. Aucune explication ne peut donc *a priori* satisfaire universellement l'énigme de l'épée brisée. Hormis chez Manessier, l'absence de réponse favorise déjà l'effet d'énigme, renforcé par le caractère nébuleux de l'épée. L'instabilité de l'objet même de l'énigme interdit ou sape toute tentative d'élucidation et transforme de ce fait « l'énigme » de l'épée brisée en effet d'énigme.

A elle seule, la *Première Continuation* n'offre pas moins de trois épées brisées différentes. Dans la partie commune aux versions courte et longue, Gauvain doit ressouder celle du chevalier tué au pavillon, dont une moitié est posée sur un chevalier mort, gisant sur la bière, et l'autre apportée par le roi. Dans la version longue, Gauvain effectue une première visite au château du Graal où il est confronté à deux autres épées. La première est posée sur la bière qui suit le Graal dans le cortège : « *par le milieu iert brisiee, / Mais ja ne fust aparceüe, / Se la chose ne fust seüe, / Que l'espee ne fust antiere* » (v. 3828-38231). Mais c'est la seconde, offerte au Roi par sa nièce, que Gauvain doit cette fois assembler. Introduite dans le discours par le possessif « *ma* »⁴⁷⁴, elle se distingue explicitement des deux autres. Par ailleurs, bien que l'identification des deux épées posées sur les bières soit tentante, rien ne l'autorise vraiment, car dans la version longue, le chevalier au pavillon n'est pas encore intervenu dans le récit. Ces

⁴⁷⁴ « *Lors a li sires apelez / Quatre vallés, si dist : " Alez, / Si m'aportez ma bone espee." / Cil corent, si l'ont aportee, / Mais elle iert parmi peçoiee. / Et li vallet l'i ont bailliee/ A leur seignor tote par pieces. / Et saichiez c'une de ses nieces / Li ot l'espee peçoiee / Par molt grant chierté anvoiee* », mss EMQU, v. 3881-90.

épées sont de plus associées au motif de la vengeance et du coup douloureux, contrairement à l'épée offerte par la nièce du roi, laquelle renvoie directement à celle que le Roi Pêcheur donne à Perceval chez Chrétien. Dans la version courte enfin, l'identification de l'épée à celle du chevalier au pavillon est problématique. La moitié de l'épée sur la bière est d'abord dite « volée » : « *Endroit le pis, signeur, avoit, / Devers la meure, d'une espee / La moitié, dont l'autre ert volée* » (v. 7188-7190)⁴⁷⁵, avant d'apparaître entre les mains du Roi !

Puis ist li rois et tient l'espee

Qu'il ot en la sale aportee.

C'estoit l'espee au cevalier

Dont vos m'avez oï traitier,

Qui fu ocis au pavellon.

[...]

Adonques a l'espee traite

Qui par le miliu estoit fraite ;

A monsignor Gavain la tent

Et li bons chevaliers la prent.

Signeur, l'autre moitiés gioit

Seur le pis del mort trestot droit (v. 7343-7364).

Chez Manessier, il n'est plus question de chevalier au pavillon ni de la nièce du Roi Pêcheur : l'épée fait désormais partie du cortège du Graal et de la lance :

Et uns vallez après venoit,

Qui portoit une nue espee

Qui par milieu iert tronçonee

An deus moitez sanz nul mantir (v. 32408-32411).

Elle devient l'arme dont Partinal se servit pour tuer Goondésert, le frère du roi Pêcheur, et qui se brisa à cette occasion. La fille de Goondésert en apporta les morceaux à son oncle qui se mutila avec l'un des tronçons. Celui qui ressoudera l'épée vengera donc la mort de Goondésert⁴⁷⁶. Manessier transforme ainsi les éléments des deux précédentes

⁴⁷⁵ Les manuscrits *L* (version courte) et *M Q U* (version longue) présentant la même leçon, on ne peut conclure à une faute de copiste.

⁴⁷⁶ *Troisième Continuation*, v. 32812-32948.

Continuations pour intégrer à son récit à la fois le thème celtique, féodal et épique de la *vendetta* familiale et les données de Chrétien.

Gerbert de Montreuil participe aussi à cet effet de *muance* grâce au dédoublement opéré entre l'épée brisée du Roi Pêcheur et celle de Perceval qui se rompt sur les portes du Paradis terrestre, et que seul Trébuchet, le forgeron qui en a trempé l'acier, pourra réparer. Gerbert attribue au forgeron du *Conte du Graal* la paternité de cette épée et réalise peut-être ainsi la prophétie du *Conte du Graal*, selon laquelle l'épée que le Roi Pêcheur offre à Perceval *volera en pieces* à la bataille (v. 3649). Gerbert, comme Chrétien, rappelle en effet que le forgeron ne fabriqua à *Cothoatre* que trois lames de cette nature et qu'il mourra après avoir réparé celle de Perceval.

Se dessine alors un vaste réseau intertextuel dans lequel les épées se télescopent, se rappellent les unes aux autres grâce à certains traits récurrents, sans toutefois jamais se superposer exactement. Chaque nouvelle épée apparaît au lecteur familière et étrangère, car privée d'un référent et d'un propriétaire stables, son identité devient floue et se brouille. Par le jeu des *muances*, les multiples épées brisées interdisent toute réponse à la question qui leur est inhérente. L'unité et l'uniformité apparentes de « l'énigme de l'épée brisée » reposent sur un effet d'optique : la récurrence de la question dans un contexte très proche masque en réalité la diversité des situations. Il n'y a guère, en ce sens, qu'un effet d'énigme, mais pas d'énigme à proprement parler.

Les effets d'énigme reposent ainsi sur l'omission ou la confusion de l'un des trois membres constitutifs de l'énigme : la question, la réponse, l'objet de l'interrogation. D'une œuvre à l'autre, il serait illusoire de croire à une volonté commune des auteurs de créer un effet d'énigme collectif tel que le produit par exemple le Graal. Mais ceci témoigne d'une certaine réflexion sur la composition romanesque, et met en lumière des variantes qui favorisent, aujourd'hui comme au Moyen Âge, le rapprochement des œuvres et conditionnent leur réception. L'effet d'énigme passe à la fois par une écriture du creux, du silence ou du paradoxe et du dédoublement ou du miroir, laquelle dessine peut-être une poétique du roman arthurien.

Chapitre II. Enigmes, écriture, composition romanesque : fonction poétique de l'énigme

Enigmes et effets d'énigme constituent apparemment une clef poétique du roman arthurien. La création romanesque, au sens de structure narrative et mode d'écriture, dépend de la mise en œuvre des énigmes qui jalonnent les récits. L'étude de leur utilisation et de leur agencement au sein de la diégèse permet d'y entrer par une porte nouvelle, et de fonder l'hypothèse d'une poétique de l'énigme⁴⁷⁷ propre aux romans arthuriens. Nous voudrions ainsi répondre à une double question : l'énigme joue-t-elle un rôle dans la composition romanesque des œuvres du corpus ? Quelle(s) fonction(s) signifiante(s) recouvre-t-elle exactement ? La réflexion sur l'énigme comme principe d'écriture et de réécriture, à l'intérieur d'un texte ou d'un texte à l'autre, engage par ailleurs la notion de motif narratif. En tant qu'élément de composition romanesque, l'énigme rejoint le motif, dont elle conditionne la création et l'identification. Une poétique de l'énigme engage enfin nécessairement une réception particulière dont il conviendra d'analyser les enjeux et les effets.

I. Entretien et structure du récit

Enigmes et effets d'énigme constituent des éléments récurrents des textes du corpus. Dans quelle mesure en déterminent-ils cependant la composition ? D'un point de vue purement structurel, l'énigme revêt dans le récit plusieurs fonctions à caractère poétique et, de façon plus précise que les notions de quête ou d'aventure, conditionne ainsi l'agencement du récit.

⁴⁷⁷ Par commodité, nous rassemblons dans cette partie sous le terme « énigme » les énigmes au sens propre et les effets d'énigme définis dans la partie précédente. Il conviendra, plus tard, de revenir sur leur distinction. Dans le cadre d'une réflexion globale sur la poétique de l'énigme, on constate que les deux phénomènes participent d'un effet de composition commun qui justifie, pour un temps, l'utilisation du mot « énigme » dans son acception la plus large.

1. Fonction dramatique

La première fonction de l'énigme dans l'économie du récit consiste à annoncer ou cadrer une action ou une série d'actions formant un épisode. Elle remplit alors une fonction dramatique dans la mesure où elle lance une action qui devra s'achever plus tard, ou structure du début à la fin une aventure qui peut se lire comme l'accomplissement d'une énigme. Les deux types d'énigmes que sont l'*aenigma* et l'échange problématique jouent ici un rôle comparable : le propos obscur au même titre que le rapport différé de la réponse à la question favorisent un effet dramatique, lequel place l'action au premier plan et dynamise de fait le récit. Le cas des songes de Galehaut dans le *Lancelot en prose* et du motif du chevalier tué d'une main invisible devant le pavillon royal, dans les *Continuations de Perceval* et *La Suite du Roman de Merlin*, démontrent et illustrent particulièrement cette utilisation de l'énigme.

a) *Les songes de Galehaut*

Les rêves de Galehaut, qui font suite à son départ et à celui de Lancelot en Sorelois, constituent une double énigme : ils reposent en eux-mêmes sur des images obscures qui en brouillent la compréhension immédiate. Le recours au bestiaire – le serpent qui sort de la chambre de Guenièvre et le léopard – signale un sens allégorique, caché, qu'il faut décrypter, tandis que la présence des deux cœurs, dont l'un se transforme en léopard, témoigne aussi de la nécessité d'une démarche herméneutique. La conclusion du second rêve : « *Et maintenant me sechoit li cuers et tos li cors et m'ert avis el songe que je moroie* » (t. I, II, § 10, p. 7) lui confère un tel caractère prophétique que l'échange problématique s'impose et se substitue à l'*aenigma* : « *Ice sont li dui songe por coi j'ai tant pensé, ne jamais ne serai a aise devant ce que je sache certainement que ce senefïe, et si en sai je ja aucune chose* » (II, § 10, p. 7-8). Galehaut amorce ensuite un début d'interprétation et *devine*, pressent, le malheur qui l'attend : « *Mes cuers m'esmaie trop qui me devine grant mal a avoir* » (II, § 19, p. 12), dit-il à Lancelot, avant d'ajouter : « *Mes cuers ne devine de nule poor qui puist avenir que de deus : c'est de vos et de moi* » (II, § 20, p. 12). Les songes de Galehaut se définissent ainsi comme énigme par étapes successives : paroles métaphoriquement obscures, elles suscitent à la fois chez leur auteur le questionnement et l'intuition d'une réponse à

éclaircir. L'exposé de ce songe – lié à la *maladie* de Galehaut – aux clercs d'Arthur en confirme le caractère hautement énigmatique : « *Vos me juerrois sor sains que vos m'en discoverrois la verité ne ja rien ne m'en celerés de chose que vos puissiés encerchier par force de clergie* » (t. I, IV, § 18, p. 42). L'épisode dans son ensemble est saturé d'indices lexicaux propres à l'énigme, comme en témoigne déjà le vocabulaire de la recherche et de l'élucidation dans les propos de Galehaut. Les clercs, quant à eux, retracent la logique de la démarche herméneutique à travers leurs réactions puis leurs paroles : à l'étonnement « *si se merveillent molt durement et dient que molt a ci estrange songe* » (IV, § 19, p. 42), succèdent la réflexion et l'interrogation active : « *A si grant chose savoir covendroit prendre conseil tot par leisir* » (IV, § 19, p. 42), déclarent-ils avant de se mettre *en molt grant paine de ceste chose encerchier* (IV, § 20, p. 43).

Des rêves de Galehaut aux révélations d'Hélie de Toulouse sur le terme de sa mort, le récit forme un tout fortement structuré et encadré par une imbrication d'énigmes multiples qui confèrent à la scène son unité, tout en remplissant une solide fonction dramatique⁴⁷⁸. Le premier clerc répond ainsi à la question de Galehaut par une autre énigme fondée sur *une merveilleuse avision* (IV, § 22, p. 43) : un grand lion venu d'Occident affronte un autre lion couronné venu d'Orient jusqu'à l'intervention d'un léopard qui rétablit la paix entre les deux. Les figures animales du lion et du léopard rappellent, dans un premier temps, celles des rêves de Galehaut dont elles semblent alors épaissir la dimension énigmatique. Une seconde énigme s'imbrique dans la première dont elle diffère l'élucidation : « *Je ne poi onques tant encerchier que je seuisse qui li dui lion estoient ne li lieupart* » (IV, § 22, p. 44), déclare le clerc. Dépendantes l'une de l'autre, les deux énigmes se déploient en figure de chiasme, puisqu'il faut attendre la résolution partielle de la deuxième énigme avant de comprendre le sens de la première. Le clerc Boniface révèle d'abord l'identité des deux

⁴⁷⁸ Christine Ferlampin-Acher observe par ailleurs le parallèle entre les songes d'Arthur et ceux de Galehaut : « Le lien entre les deux épisodes est [...] souligné par Galehaut lui-même qui justifie sa confiance dans les rêves par l'exemple d'Arthur dont le déshonneur fut annoncé précédemment (I, II, 12), rapport qui est renforcé par le fait que Galehaut consulte les clercs envoyés par Arthur en personne (I, IV, 11), et que pour sa conjuration Hélie de Toulouse utilise, selon ses dires, le même *livret* que les clercs d'Arthur (I, IV, 58). [...] Ces échos nourrissent la complexité du motif en enrichissant les réseaux signifiants. Ainsi, par approfondissement, le texte, partant d'un phénomène évident, en arrive à une énigme dont la solution est différée », *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 471.

lions : « *Mais je sai bien, fet il, qui fu li lions coronés : ce fu mesires li rois Artus et vos [Galehaut] fustes cil qui devers Occident venoit. Mais je ne poi onques savoir qui cil estoit qui la samblance du lieupart avoit* » (IV, § 23, p. 45). Différée de quelques lignes, la *senefiance* de ce dernier se veut chose obscure et secrète, *aenigma* profonde que seul un homme de l'art peut comprendre. Le dépositaire de ce savoir est Pétrone, un clerc qui mit par écrit les prophéties de Merlin et qui « *plus avoit mise s'entente en astronomie, por ce qu'ele aiguisse home a savoir de repostes choses qui fetes sont et qui sont a venir* » (IV, § 24, p. 46).

Pourtant, l'opacité de l'énigme ne tient qu'à sa mise en scène : le recours au bestiaire est un trait caractéristique des prophéties de Merlin telles que les écrit par exemple Geoffroy de Monmouth⁴⁷⁹. Utiliser le masque animal, c'est s'inscrire dans la tradition des obscures paroles du prophète et affirmer le caractère nécessairement énigmatique des propos tenus. Le succès des prophéties de l'*Historia Regum Britanniae* aux XII^e et XIII^e siècles⁴⁸⁰ explique sans doute l'intégration par la réécriture de ces formes dans le roman, en même temps qu'elles cautionnent leur nature profondément énigmatique. Peu importe alors que les masques soient un peu transparents : le conflit des deux lions et la présence de la couronne renvoient nécessairement le lecteur à l'épisode, encore assez proche, de la guerre entre Arthur et Galehaut, tandis que le léopard désigne unilatéralement dès la *Suite* historique du *Merlin*, et de façon récurrente dans le cycle, le personnage de Lancelot. L'énigme n'est donc ici que pure convention ; elle n'existe que par la mise en scène d'un processus qui remplit dans le récit une autre fonction que celle d'une véritable démarche interprétative. D'ailleurs, une fois la question posée, l'élucidation vient rapidement : « *Cil qui par le lieupart est senefiés si fist la pes de vos et de mon seignor le roi* » (IV, § 25, p. 46-47), affirme Pétrone, avant de résoudre définitivement l'énigme du songe de

⁴⁷⁹ Catherine Daniel écrit, à propos des prophéties de Merlin dans l'*Histoire des rois de Bretagne*, que « leur code repose essentiellement sur le fait que sous le masque animal est caché un personnage. C'est ce code, largement emprunté à la tradition celtique, qui va faire le succès des prophéties de Merlin », dans « Les clefs des prophéties de Merlin au XII^e siècle : exégèses des prophéties exposées par Geoffroy de Monmouth », *Les Clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, op. cit., p. 322.

⁴⁸⁰ Catherine Daniel précise qu'« au XII^{ème} siècle, les prophéties attirèrent l'attention de nombre d'érudits » : Orderic Vidal les cite dans son *Histoire ecclésiastique*, l'abbé Suger dans sa *Vie de Louis VI*, ou encore Alain de Lille qui « a livré un commentaire complet des prophéties de Merlin [...] et dont l'influence perdurera pendant tout le Moyen Âge », *ibid.*, p. 322.

Galehaut : le léopard est le *fil al roi mort de duel*, qui donnera naissance au meilleur chevalier. Ce léopard lui *toli en une hore de jor le cuer* et lui prendra aussi la vie, s'il n'en est « *gardés par le serpent qui la moitié de [lui lui] toloit* », serpent qui n'est autre que « *la roine ou dame ou damoiselle qui entor la roine converse* » (IV, § 25, p. 46-47).

La scène suivante reprend, en l'amplifiant, la structure des énigmes-cadres et encadrées. Elle s'inscrit d'abord dans le prolongement de l'énigme initiale en exploitant, à nouveau, le thème de la mort de Galehaut. Le clerc Agarnice lui décrit la vision d'un pont de quarante-cinq planches au bout duquel il tombe à l'eau, à cause du même léopard vu en songe qui retire et emporte les planches. Là encore, l'explication demeure partielle : « *ce sai je bien que c'est li termes devisiés de vostre vie. Mais je ne sai pas se les planches senefient chascune ou un an ou un mois ou une semaine ou un jor, kar l'un de ces quatre termes lor covient a senefier* » (IV, § 27, p. 48), lui dit-il. Galehaut reprend l'interrogation indirecte d'Agarnice et confirme, de ce fait, le statut énigmatique de cette nouvelle vision : « [...] *vueil je que vos me diés la verité sor ce que vos encerchiés sor ceste chose* » (IV, § 29, p. 49), ordonne-t-il à Hélié de Toulouse. La réponse est cependant retardée par le rappel de prophéties de Merlin, prophéties elles aussi conventionnellement énigmatiques. La perspective de la mort de Galehaut et les soupçons qui, de plus en plus, pèsent sur Lancelot, ouvrent sur l'annonce du meilleur chevalier du monde qui « *a en escripture la senefiance de lion* » (IV, § 35, p. 53), par opposition au léopard des songes précédents. Contrairement aussi au léopard qui correspond à une figure unique, Lancelot, le lion est un masque polyvalent qui s'applique aussi bien à Galehaut, à Arthur ou à Galaad. La confusion n'est toutefois encore qu'apparente : associé au *mieldre chevalier*, le lion désigne sans exception Galaad, et ce depuis le début du cycle. Dans un second temps, le propos semble néanmoins s'obscurcir grâce à l'image contradictoire de la *merveilleuse beste* qui se superpose à celle du lion :

Ele avra viaire et teste de lion et cors d'olifant et autres membres ; si avra rains et nonbril de pucele virge enterrine, si avra cuer d'acier dur et serré qui n'avra garde de flechir ne d'amoloier ; si avra parole de dame pensive et volenté de droit jugier (IV, § 38, p. 54).

Ici encore, le texte adopte une structure en chiasme qui permet d'emboîter et de multiplier les énigmes tout en jouant sur le moment attendu de la résolution. Hélié explique en effet immédiatement à Galehaut la signification des attributs de la *beste* avant de revenir, une nouvelle fois sur le lion et le léopard. Hélié, porte-parole des

prophéties de Merlin, n'évoque jamais Lancelot nommément, bien qu'il soit clairement associé à la figure du léopard. Ses origines sont connues, de même que les raisons de sa représentation sous les traits de cet animal – c'est le meilleur après le lion –, mais le clerc conserve à son égard une formulation métaphorique et périphrastique qui le maintient dans le discours énigmatique : « *Merlins dist que del roi qui mora de duel et de la roine dolerose istra uns merveillos lieupars* » (IV, § 39, p. 55). Certes, Hélie reste fidèle aux supposées paroles de Merlin, mais elles ne sont obscures que pour la rhétorique : Galehaut les décrypte aussitôt, et le lecteur-auditeur a assez de mémoire pour se souvenir des parents de Lancelot.

Comment expliquer alors le recours systématique à une formule énigmatique qui a perdu tout son mystère ? Prise dans un système d'échos et de rappels, elle est le fil conducteur qui donne au passage son unité et, ajoutée ou insérée aux autres énigmes, elle accentue le procédé rhétorique de l'*aenigma*, leur conférant ainsi une densité ou une épaisseur de plus. Ces métaphores et périphrases, usitées et répétées, ne voilent plus les choses qu'en transparence et, se transformant petit à petit en stéréotypes, semblent davantage convoquées pour la beauté ou la poésie de leur formule que pour mettre à jour un sens caché. De ce fait, elles se rapprochent de l'effet d'énigme. Enigmes presque fausses parce que systématisées, elles participent néanmoins d'une atmosphère et, surtout, parce que tirées des prophéties de Merlin, elles solennisent l'épisode, doté ainsi d'une tension et d'une fonction dramatiques accrues.

Une dernière variante du songe initial de Galehaut clôt la série des prophéties et des images obscures : un dragon merveilleux – Galehaut, variante du lion d'Occident – sera sur le point de conquérir le *Regne Aventuros*, mais en sera empêché par *li merveillos lieupars*. Les deux animaux « *après s'entrameront tant entr'els deus qu'il se tendroient tot une meisme chose* », jusqu'à ce que « *li serpens al chief d'or [la reine] traitroit a li le lieupart et li toldroit sa compaignie por lui saoler* » (IV, § 43, p. 57). Hélie livre aussi immédiatement les clefs de la prophétie, comme si le but n'était pas de poser des énigmes puis de les résoudre, mais de signifier, par la formule énigmatique, le caractère inéluctable d'un destin qui, depuis le début du passage, se met en place. La révélation finale de l'énigme des planches ne fait que le confirmer : il ne reste plus à Galehaut que trois ans à vivre.

Sous couvert d'échanges problématiques – les personnages s'interrogent et exploitent le lexique propre à ce type d'énigme – l'épisode se fonde en réalité sur des énigmes rhétoriques. L'auteur joue à la fois du mode d'écriture des prophéties de

Merlin et du simple pouvoir évocateur de la mention de ces prophéties pour leur donner, par les répétitions et les variantes, une obscurité qui n'est plus que convention. On suppose, dès lors, une certaine délectation de l'auteur et des lecteurs-auditeurs à écrire puis à entendre des énigmes formellement insolubles, mais dont le cycle arthurien a déjà livré les clefs. L'emboîtement et la succession d'énigmes similaires, ou liées par l'utilisation de figures proches, servent davantage la poétique de l'œuvre qu'un véritable enjeu d'élucidation centré sur un épisode particulier. Ainsi mises en scène, elles annoncent la mort prochaine de Galehaut et dramatisent profondément l'événement, tout en contribuant à la structure du roman. Elles permettent de plus de rattacher au thème du Graal l'aventure *a priori* annexe de l'amitié de Lancelot et Galehaut. La mort de ce dernier, causée par l'amour adultère de Lancelot et Guenièvre, préfigure aussi la catastrophe finale de la *Mort Artu*. L'énigme se met ainsi au service d'un récit dynamique dont elle dessine la trame, lance et dramatisé les moments-clés et laisse percevoir le projet structurel.

b) L'énigme du chevalier au pavillon

Plus que le vecteur de transmission d'un savoir, l'énigme devient et s'affirme dans le cas présent comme un outil au service de la composition romanesque, un prétexte à la mise en œuvre d'énigmes aux enjeux supérieurs. Dans les trois premières *Continuations* de *Perceval* et la *Suite du Roman de Merlin*, l'énigme récurrente du chevalier tué au pavillon remplit exactement cette fonction. Elle permet en effet de rattacher les aventures de Gauvain ou de Balaain au thème de la quête du Graal et de structurer le récit en évitant la succession linéaire d'épisodes décousus. Par ailleurs, elle entraîne un dédoublement des énigmes, puisqu'à celles du château du Graal s'ajoutent désormais celles de la mort et de l'identité du chevalier. Elle favorise ainsi un récit complexe et cohérent où les actions, ainsi mises en perspective, s'enchaînent selon un axe dynamique propice aux élucidations différées.

L'épisode ouvre la branche V de la *Continuation-Gauvain*, consacrée en partie à la visite de Gauvain au château du Graal. Un chevalier passe près du pavillon de la reine sans la saluer, désarçonne Keu qui voulait le contraindre à le suivre et explique à Gauvain qu'il ne peut revenir sur ses pas. D'emblée, le chevalier prend un caractère

énigmatique qui ira s'amplifiant au fur et à mesure ; il a en effet entrepris une tâche aussi mystérieuse qu'exceptionnelle :

*« L'uevre que j'ai enprise, sire
Ne me loist a nul home dire,
Qu'il n'en a nul jusc'a la mer
Qui la poïst pas asomer,
Ce saciés, fors le cors de moi »* (v. 6879-6883).

La motivation de sa quête forme une première énigme *in absentia* qui ne sera verbalisée clairement qu'après sa mort. Le coup invisible qui frappe le chevalier alors qu'il accompagnait Gauvain au pavillon, constitue une deuxième énigme, aux yeux mêmes du personnage qui meurt sur cette interrogation : *« Dex ! por coi m'ont ocis ? / Certes onques rien n'i mesdis. »* (v. 6937-6938). Le décès du chevalier suscite les questions latentes depuis son apparition, lesquelles se posent au moment où toute réponse semble désormais compromise :

*Lués ciet cil mors, puis ne parla ;
Ne nus hom ne li demanda
Sen non et qel hom il estoit,
N'ou il aloit ne dont venoit* (v. 6953-6956).

Les questions protocolaires sur l'identité et la mission du personnage se transforment pleinement en échange problématique dont l'issue semble bien incertaine, comme le montrent les propos des témoins puis du narrateur :

*« Sire Dex ! font il, dont est nes
Cist hom qui tant avoit biautés ? »
Onques nus d'iaus nel reconut
Ne ne set de qel terre il mut* (v. 6995-6998).

Gauvain demande d'ailleurs à la reine d'*enquestre* et d'*encerquier* (v. 7018) sur cette mort étrange, tandis qu'il soulève par son départ la seconde énigme liée au chevalier. Il lui a en effet promis de poursuivre sa quête, guidé par son destrier, sans rien savoir de son objet :

*« Cis bons destriers me doit mener
Por un grant besog aciever,
Ne sai qel part ne en quel terre,
Ne ne sai que je m'en vois questre »* (v. 7013-7015).

Le procédé est rapide et efficace ; un nouveau personnage, entré furtivement dans la narration, suscite une double énigme sous la forme d'un échange problématique dont la résolution s'annonce complexe et incertaine. L'origine, la mission et la mort du chevalier au pavillon ouvrent la cinquième branche du récit sur les énigmes du château du Graal et rattachent solidement le texte, en amont, aux aventures de Gauvain dans le *Conte du Graal*. Le cheval le mène en effet chez le Roi Pêcheur où le héros essaiera de ressouder l'épée brisée du chevalier mort⁴⁸¹, épée qui devient le support d'une nouvelle énigme que l'ensemble des *Continuations* tentera de résoudre.

Dans la *Deuxième Continuation*, majoritairement consacrée à Perceval, la quête de Gauvain et les énigmes afférentes font une réapparition discrète. Décidé à regagner le château du Roi Pêcheur, Gauvain rencontre en route son fils Guinglain auquel il raconte les événements. Comme dans la *Première Continuation*, ceux-ci remontent explicitement à la mort du chevalier. Du point de vue de Gauvain, les énigmes de la chapelle, du Graal, de la lance et de l'épée découlent de l'énigme initiale du pavillon de la reine :

« *Je n'eüsse, fait il, sejour
Ne jusqu'alors ne revenisse
Que je apertement oïsse
Del chevalier la verité,
Qui trespasa delez le tre
Ou iert ma dame la reïne* » (v. 31108-31113).

D'une continuation à l'autre, le lien structurel qui unit, dans le parcours de Gauvain, les épisodes, est affirmé ; il ne s'agit pas, pour le personnage, de mener à bien deux aventures différentes mais, par le biais de deux énigmes distinctes, d'accomplir une mission globale.

Centrée sur un processus d'élucidation, la *Troisième Continuation* fait aboutir, après les révélations du château du Graal, la double énigme du chevalier mort. Le Roi

⁴⁸¹ Pour G. D. West, dans un article consacré à ce chevalier au pavillon, Gauvain apporta lui-même l'épée au Château du Graal : « Grail Problems I : Silimac the stranger », *Romance Philology* XXIV, n°4, 1971, p. 601. Toutefois, rien dans le texte ne le laisse explicitement penser. Le lien qui unit le personnage au château du Graal demeure par ailleurs problématique ; l'auteur de l'article en propose cependant une interprétation intéressante : « the strange knight is not merely a sort of Grail messenger, but rather a candidate destined to attempt the test of the broken sword, and, if successful, to embark on any further adventures of the Grail », p. 603.

Pêcheur ayant délivré à Perceval toutes les explications souhaitées, il était logique que Gauvain connaisse la même satisfaction. S'il comprend, chez Manessier, qu'il ne mérite guère de retourner au château du Graal, il décide de reprendre sa quête initiale et :

Dit que de laienz partira,

Et s'i[l] puet, celle part ira

O il puisse anquerre et savoir

Dou chevalier occis le voir,

Conmant ot non et de quel terre

Estoit venuz et qu'aloit querre (v. 35079-35084).

L'énigme, reprise pour la troisième fois, forme l'une des strates d'écriture et de lecture des *Continuations* dont elle souligne une certaine unité. La répétition en fait l'un des éléments-clés de la structure narrative de la partie des *Continuations* consacrée au Graal, laquelle ne commence en réalité que dans la cinquième branche de la *Première Continuation*. Chez Manessier, les résolutions suivent d'ailleurs une structure en chiasme qui renforce le lien établi par le pseudo-Wauchier entre l'énigme du chevalier et celles du château du Graal, en même temps qu'elle permet au récit de se poursuivre un moment, après l'élucidation des questions centrales. Les révélations sur le chevalier au pavillon se font en deux temps, différant encore la clôture d'un récit dont la prolongation demeure, depuis les premiers vers et les explications du Roi Pêcheur à Perceval, une véritable gageure. La sœur du chevalier se présente d'abord à la cour d'Arthur pour rappeler à Gauvain la promesse faite à son frère et lui demander de la suivre pour l'accomplir. Après une série d'aventures, ils parviennent au château de la demoiselle que son frère devait venir défendre contre le roi Margon. Là, Gauvain apprend successivement l'objet de la quête du chevalier, l'identité de l'assassin et le nom de la victime : c'est Keu qui tua *an traïson*, avec son couteau, le chevalier Silimac.

Ces explications mettent un terme à la branche des aventures de Gauvain lancée par Chrétien de Troyes, mais transforment également ce qui se présentait comme une énigme complexe en effet d'énigme quelque peu déceptif. Dès le début, la mort et la quête du chevalier apparaissent comme des éléments merveilleux dont l'explication devrait, de ce fait, se trouver dans un autre monde. Le caractère secret de la quête, le coup invisible, la présence de l'épée de Silimac, brisée de surcroît, chez le Roi Pêcheur et le trajet linéaire de Gauvain depuis le pavillon jusqu'au château du Graal suggèrent un lien fort avec les énigmes du Graal et de ses satellites, dont le chevalier représenterait peut-être l'une des clefs. Or, il ne s'agit que d'une banale histoire de

demoiselle assiégée par un roi jaloux⁴⁸². L'énigme rappelée et amplifiée de continuation en continuation se dégonfle subitement et ne révèle, au bout du compte, qu'une seule chose : sa résolution importe peu et n'a pas d'intérêt en soi. Les attentes se soldent dans l'aveu d'une fausse énigme, laquelle se réduit à un lien structurant des *Continuations*. Manessier, qui en exploite toutes les possibilités, l'a bien compris : reprendre cette énigme lui permet de relancer la branche de Gauvain au-delà de ses limites, à travers notamment l'épisode du combat entre Gauvain et Keu. C'est aussi un moyen commode de différer encore la fin des aventures de Perceval et de clore définitivement le récit.

La banalité de l'explication contraste ainsi avec la mise en scène cadencée de l'énigme dont elle laisse d'ailleurs en suspens un certain nombre de données. Pourquoi Silimac ne pouvait-il expliquer le but de sa quête ? Pourquoi son cheval a-t-il mené Gauvain chez le Roi Pêcheur au lieu du château de la Sore Pucelle⁴⁸³ ? Que faisait, dans la *Première Continuation* son épée au château du Graal ? Enfin, si Keu est le coupable, comment expliquer les dernières paroles du chevalier, notamment la mention d'un meurtrier pluriel : « *por coi m'ont ocis ?* » et la trahison implicite d'un secret : « *onques rien n'i mesdis* » (v. 6937-6938) ? En parfait effet d'énigme, l'épisode s'achève sur une réponse insatisfaisante qui, par son incomplétude et son caractère stéréotypé, souligne la fonction majeure des questions initiales. Sous couvert d'une intrigante démarche interprétative, elles ne sont qu'outils poétiques entre les mains d'un auteur qui s'affirme comme un maître expérimenté de la création.

L'auteur de la *Suite du Roman de Merlin* reprend le motif de la mort du chevalier tué par une arme invisible sous la conduite de Balaain. Sur le modèle de la *Première Continuation*, l'épisode s'ouvre sur une série d'énigmes liées à ce personnage. Celui-ci passe en effet devant la tente d'Arthur – variante du pavillon de la reine – en se lamentant et reste sourd aux questions du roi à ce sujet. D'emblée, la raison de son chagrin dépasse la simple question de curiosité et s'impose comme une énigme : « *Ha ! Diex, tant me poise que je ne sai le secré de cel chevalier !* » (t. I, § 169, p. 129-130, 32-33), s'exclame Arthur. Le *secré*, en tant que « concept partant d'un certain *savoir*

⁴⁸² G. D. West dresse le même constat : « the banal tale is no real solution of the mystery of the strange knight », *ibid.*, p. 610.

⁴⁸³ G. D. West rappelle aussi qu'originellement, la Sore Pucelle est une nièce du Roi Pêcheur. Il en conclut qu'elle pourrait être alors la fille de Goondésert, ce qui ferait de Silimac un fils possible de ce même roi, et le neveu du Roi Pêcheur. Cela expliquerait qu'il soit en possession de l'épée brisée et un actant potentiel dans un récit de vengeance familiale, *ibid.*, p. 611.

dissimulé, inscrit dans une relation à l'autre qui se vérifie par le *refus* de la communication⁴⁸⁴ », suscite nécessairement l'énigme et engage chez les personnages une démarche interprétative. Lancé à sa poursuite, Balaain le convainc de revenir avec lui sur ses pas, à condition qu'il le prenne en son *conduit* et s'engage éventuellement à mener sa quête à sa place. Comme Silimac, le chevalier est alors mortellement blessé d'un coup de lance invisible qui suscite à nouveau l'interrogation d'Arthur : « *Certes, fait li rois, je ne vi onques si grant merveille comme ceste est, car je le vi ferir et si ne vi mie chelui qui le feri* » (t. I, § 172, p. 133, 5-7). L'interrogation des *cambrelenc* : « *Sire, qui a cest chevalier occhis ?* » (§ 172, p. 133, 17) et l'intervention de Merlin en confirment le caractère énigmatique : « *Et saches que a che jour que tu savras le non de lui avra si grant joie en ta court que devant ni après n'i avra autre qui soit aussi grans, et devant l'eure nel savras* » (§ 172, p. 133, 23-27). Ajoutée au départ de Balaain, monté comme Gauvain sur le destrier du mort, la prophétie construit un solide horizon d'attente en même temps qu'elle dramatise profondément l'action. L'énigme se présente en effet comme une longue aventure, déterminante pour l'avenir du royaume arthurien. Pourtant, les paroles de Merlin resteront lettre morte et sitôt la mission de Balaain accomplie, le récit abandonne le chevalier tué au pavillon du roi sans révéler son identité, sur laquelle les manuscrits de la *Queste* et de la *Mort Artu* post-*Vulgate* ne reviendront pas non plus.

Comme dans la *Continuation-Gauvain*, la fonction de l'épisode est de mener Balaain au château du roi Pellehan, où il doit asséner le coup douloureux. Entre le point de départ et le but final, l'auteur développe une stratégie narrative fondée sur la mise en scène de l'énigme et du processus de résolution. Merlin révèle le nom du coupable à Balaain, tout en lui conseillant, paradoxalement, de renoncer à cette quête à cause des malheurs qu'engendrera le coup douloureux. L'assassin est Gallan, le frère du roi Pellehan, gardien du Graal que Balaain est destiné à frapper du *cop de la Lanche Vencheresse* (t. I, § 179, p. 140, 25-26). L'énigme du chevalier au pavillon, dont nous ne connaissons jamais le *secré* ni le nom, demeure en partie irrésolue. Seul le nom du meurtrier importe dans l'économie d'un récit entièrement tourné vers la mise en place d'un destin placé sous le signe de la *mescheance*. Chevalier maudit et *mescheant*, Balaain est condamné à frapper le roi, et sa rencontre avec le chevalier du pavillon, tout comme la prophétie de Merlin, ne sont que les jalons qui permettent à la tragédie de se

⁴⁸⁴ Frédérique Le Nan, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250)*, op. cit., p. 25.

dérouler. La mort du compagnon de route de Balaain, frappé lui aussi de la lance de Gallan, sert à relancer l'énigme tout en retardant, en même temps qu'elle le rend inéluctable, l'épisode du coup douloureux.

En éludant les questions de l'identité et du désespoir du chevalier, l'auteur de la *Suite du Roman de Merlin* transforme, à sa manière, une énigme complexe en effet d'énigme au service de la poétique de l'œuvre. A partir des *Continuations*, il resserre le lien narratif entre cet épisode et celui du château du Graal en faisant du coupable le frère de Pellehan et en renonçant, au contraire de Manessier, à proposer une élucidation du reste. L'intérêt de l'échange problématique tient dans sa partie interrogative qui permet à l'auteur de créer une poétique de l'enchâssement, plus favorable aux enjeux du roman qu'une poétique de la juxtaposition. Contrairement aux chroniques guerrières de la *Suite-Vulgate*, la *Suite* romanesque inaugure en effet le nouveau cycle du Graal, en même temps qu'elle en annonce l'issue tragique. En ce sens, les effets d'ouverture, tels que les prophéties de Merlin, l'épisode du Perron du Cerf ou l'attente ici savamment orchestrée du coup douloureux, fonctionnent davantage comme des effets de clôture. Dans la post-*Vulgate*, l'histoire du royaume *aventureux* est une tragédie que tout contribue, dès le début à accomplir. La réécriture du motif du chevalier au pavillon, cette fois explicitement lié au début des aventures merveilleuses du royaume de Logres, en exploite l'énigme dans un but exclusivement poétique, et radicalise ainsi le procédé entrepris par les auteurs des *Continuations*.

2. Fonction structurante : l'énigme au fil du récit

Outre la fonction de dramatisation par effet d'annonce, d'encadrement ou d'enchâssement des épisodes, certaines énigmes contribuent à la structure des récits dont elles forment le fil directeur. Elles renforcent ainsi la cohérence des œuvres, notamment des cycles longs, sans doute écrits à plusieurs mains, dont la continuité thématique et structurelle dépend souvent de la continuité énigmatique.

En regard du corpus arthurien, de Chrétien de Troyes au *Tristan en prose* et au cycle de la post-*Vulgate*, il est bien évident que les énigmes et effets d'énigme liés au Graal et à ses satellites – lance, tailloir, épée brisée etc. – sont les premiers facteurs d'unité et de continuité d'une œuvre à l'autre, aussi disparates leur mode d'écriture ou leur projet auctorial soient-ils. A une époque donnée, du *Conte du Graal* aux derniers

cycles en prose, un récit arthurien – roman ou cycle – peut se définir comme une tentative de réécrire, repousser ou résoudre l'énigme du Graal⁴⁸⁵. Certes, le genre du roman arthurien ne se limite pas à la mise en scène de cette énigme et, pris dans son ensemble, il répond à différents critères plus ou moins variables incluant la reprise de motifs narratifs dont le Graal ne serait qu'un parmi d'autres⁴⁸⁶. Pour les romans en prose du moins, le lien est indéniable et, comme le remarque Emmanuèle Baumgartner, « on constate que, à partir du XIII^e siècle, tout roman ou toute nouvelle version d'un roman antérieur sur le Graal est écrit en prose et que, réciproquement, tout roman en prose (au XIII^e siècle du moins) traite d'une manière ou d'une autre le motif du Graal. En revanche, le Graal n'apparaît pas (*à l'exception des Continuations*⁴⁸⁷) dans les romans arthuriens en vers⁴⁸⁸ ». Si l'on considère l'ensemble de ces œuvres depuis *Le Conte du Graal*, y compris *Perlesvaus* qui peut se lire comme une Continuation de *Perceval*, il est clair que l'énigme – ou l'effet d'énigme – initiale de Chrétien, réactivée par chacun des auteurs – ceux des divers cycles depuis Robert de Boron et ceux des *Continuations* – forme le fil directeur d'un groupe de textes qui ont été compris, puis lus et réécrits, comme un ensemble presque continu et cohérent. En tant qu'énigme, le Graal détermine un sous-genre littéraire, celui des romans du Graal, et crée entre ces œuvres une relation originale d'interdépendance que ne connaissent pas les autres romans arthuriens. Plus qu'un motif qui favorise une impression de familiarité avec l'univers du roman, comme par exemple la chasse au blanc cerf ou la fontaine *aventureuse*, l'énigme sans cesse

⁴⁸⁵ Par commodité, nous désignons, dans cette partie, par l'expression « énigme du Graal » les diverses interrogations et modalités de l'énigme liées au Graal telles que nous avons pu les définir précédemment.

⁴⁸⁶ Le problème du genre du roman arthurien s'est posé à plusieurs reprises à la critique qui a vu, dans la notion de motifs souvent hérités de Chrétien, une clef d'analyse possible. Dans son ouvrage de référence sur la question, Beate Schmolke-Hasselmann s'interroge sur l'essence du roman arthurien et se demande si les éléments *a priori* récurrents comme les séquences d'ouverture et de clôture, les motifs ou la structure bipartite sont caractéristiques du genre ou seulement de l'auteur qui en est à l'origine, *The Evolution of Arthurian Romance. The verse tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge, University Press, 1998 (trad. de *Der arthurische Versroman von Chrétien bis Froissart*, Tübingen, Max Niemeyer, 1980). Dans son essai de définition et de classification du genre, Norris J. Lacy intègre également la notion de motifs à l'ensemble des critères retenus, « The Typology of Arthurian Romance », *The Legacy of Chrétien de Troyes, op. cit.*, t. I, p. 33-56.

⁴⁸⁷ Nous soulignons.

⁴⁸⁸ « Les techniques narratives dans le roman en prose », *The Legacy of Chrétien de Troyes, op. cit.*, vol. 1, p. 168.

remodelée du Graal forme une macro-structure qui dépasse les limites d'un seul texte pour englober et gouverner davantage un supra-ensemble romanesque qu'une sous-catégorie littéraire. Preuve en est que les données chronologiques cèdent souvent la place aux principes d'organisation logique de l'ensemble. Bien que composée après *La Queste del Saint Graal*, *L'Estoire del Saint Graal* ouvre le cycle du *Lancelot-Graal* et pose les données initiales de l'énigme que le reste du cycle entretiendra. Alors que les manuscrits du *Lancelot-Graal*, souvent fragmentaires ou incomplets présentent d'abord le *Lancelot* en tout ou partie, certains, lorsqu'ils contiennent le cycle complet, s'ouvrent bien sur *L'Estoire del Saint Graal*. Des cinq manuscrits cycliques de la Bibliothèque nationale de France⁴⁸⁹, tous placent *L'Estoire* au début, recomposant ainsi l'ordre logique de la narration. Cette démarche de reconstitution narrative entreprise dans les recueils manuscrits est par ailleurs proche dans le temps du moment supposé de l'écriture première. Le manuscrit BNF fr. 344, daté de la fin du XIII^e siècle, donne ainsi une version complète et ordonnée du cycle⁴⁹⁰. De même, *L'Elucidation* se définit comme un prologue au *Conte du Graal*, qui la précède pourtant chronologiquement. Le manuscrit de Mons, Bibliothèque Publique, 331/206, principal témoin du texte, contient ainsi dans l'ordre : *l'Elucidation*, le *Bliocadran*, le *Conte du Graal*, les *Première* et *Deuxième Continuations* suivies de celle de Manessier. Or, selon toutes probabilités, *L'Elucidation* a été composée après le roman de Chrétien et les deux premières *Continuations* dont elle reprend certains passages⁴⁹¹. L'ouverture du manuscrit sur ce texte témoigne donc d'un mode de lecture fondé sur une reconstitution *a posteriori* d'un cycle qui se définit ici par une unité thématique – le Graal – et une unité formelle – le vers –.

Il semble donc que, plus qu'un rapprochement thématique, l'énigme du Graal favorise un processus de structuration des œuvres entre elles. Certains motifs dits

⁴⁸⁹ Il s'agit des manuscrits B.N.F. fr. 98, B.N.F. fr. 110, B.N.F. fr. 113-116, B.N.F. fr. 117-120 et B.N.F. fr. 344. Il existe par ailleurs trois autres manuscrits qui donnent le cycle complet dans sa succession : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 3479-90, Bonn 536 et Londres Add. 10292-10294. Cf. *Le Livre du Graal*, *op. cit.*, introduction de Philippe Walter, p. LXVII.

⁴⁹⁰ Le catalogue des manuscrits occidentaux du fonds français de la B.N.F. décrit ainsi la composition du manuscrit 344 : « 1° L'Histoire du Saint Graal, de « ROBERT DE BORRON » [...]. 2° L'Histoire de Merlin, de « ROBERT DE BORRON » [...]. 3° Lancelot du Lac, la Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur [de GAUTIER MAP] [...] ».

⁴⁹¹ Cf. l'article de Maria Luisa Meneghetti, « Signification et fonction réceptionnelle de *l'Elucidation* du *Perceval* », *art. cit.*, p. 58.

arthuriens suscitent une création romanesque en étoile : à partir d'une situation ou d'un motif récurrents – par exemple la fausse mort de Gauvain ou l'arrivée à la cour d'un jeune inconnu – naît un ensemble de textes qui se rappellent fatalement les uns aux autres, sans pour autant imposer entre eux un ordre de lecture *a priori* ou *a posteriori*. Par nature, l'énigme du Graal favorise un autre système d'échos et de rapprochement des textes et impose, contrairement à la structure en étoile, une structure quasi linéaire, du moins progressive. De Chrétien au *Tristan en prose* et à la post-*Vulgate*, l'énigme du Graal s'est modifiée, a progressé, s'est vue tour à tour relancée et élucidée pour devenir, au terme du parcours, un objet éculé que les romanciers qui suivent renonceront alors à exploiter. Mais, en tant que telle, elle a permis au roman de devenir cycle, c'est-à-dire de se prolonger au gré d'une structure parfois chancelante mais toujours implicitement présente et d'amorcer, peut-être, un nouveau type de lecture proche du roman-fleuve ou du feuilleton moderne.

La reprise d'une même énigme et de ses variantes contribue ainsi fortement à la composition d'une œuvre, et déjoue les pièges de l'entrelacement dont l'effet de foisonnement tend parfois à produire une somme romanesque enchevêtrée. La structure du *Lancelot en prose* repose en grande partie sur l'énigme, ou plutôt l'effet d'énigme, de l'identité du héros qui naît dès les premières lignes et se prolonge, selon une série de variantes, tout au long du roman. Pour Alexandre Micha, ce sont les multiples quêtes qui y « lancent des complexes narratifs et sont autant de « têtes de lignes », mais qui, sans ruptures brutales s'intègrent dans une continuité. De longueurs variables, elles assurent une large pulsation par la multiplicité des épreuves distribuées sur un rythme plus ou moins haché⁴⁹² ». Le premier effet d'énigme identitaire remplit effectivement le premier tiers du roman et, s'il est dissipé au moment où Lancelot est admis à la Table Ronde, il ne l'est pas définitivement, contrairement à ce qu'affirme Ferdinand Lot⁴⁹³.

La question de l'identité de Lancelot sillonne en réalité toute l'œuvre, sous la forme d'échanges problématiques ou d'énigmes rhétoriques :

– chez la Dame du Lac, tous ignorent son nom. Or, la simple mention d'une telle situation la transforme en énigme :

⁴⁹² Alexandre Micha, *Essai sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987, p. 122.

⁴⁹³ « L'incognito de Lancelot remplit donc tout le premier tiers du roman : il n'est définitivement dissipé qu'au moment même où le héros va être reçu au nombre des compagnons de la Table Ronde », *Etude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1954, rééd. 1984, p. 19.

« [...] *ne nus de la maisnie a la damoiselle ne savoit son non fors que ele seulement, anchois l'apelerent en maintes manieres : li un l'apeloient le **Biau Trouvé** et li autre l'apeloient **fil de Roi**, et ele meisme l'apeloit isi souvent et teil eure estoit qu'ele l'apeloit **Riche Orphenin** » (t. VII, VIa, § 11, p. 43-44).*

L'expression de l'ignorance et les trois périphrases ancrent le problème de l'identité de Lancelot dans deux catégories d'énigmes, lesquelles se poursuivent et se concurrencent jusqu'à la fin. Son nom est à la fois un sujet d'interrogation qui motive la quête d'une réponse, et le mot caché à découvrir sous les formules obscures de multiples *aenigmae*.

– au moment de son départ pour la cour d'Arthur, la Dame du Lac relance la double énigme ; elle revendique le statut énigmatique du nom de Lancelot en lui en refusant et annonçant à la fois la révélation :

« *Biax fiex de roi, [...] vous ne savrés ore pas ne del peire ne de la meire la verité et si le savreis vous prochainement. [...] Et se li rois vous demande qui vous estes ne comment vous aveis non ne qui je sui, dites outreement que vous nel savés pas* » (t. VII, XXIIa, § 12-13, p. 268-269).

– dans le cimetière de la Douleuse Garde, Lancelot résout l'énigme pour lui, mais pas pour les autres personnages. Il découvre en effet son nom gravé sur une tombe : « *Chi gerra Lancelos del Lac, li fiex au roi Ban de Benoÿc.* » Et lors remet la lame jus et bien seït que *ch'est ses nons qu'il a veu* » (t. VII, XXIVa, § 32, p. 332), mais en nie la découverte.

– un ermite livre cet indice à Gauvain, parti à la recherche de Lancelot et dont le nom, sitôt révélé, redevient une *aenigma* : « *chil sera fiex au roi mort de duel* » (t. VII, XXVa, § 5, p. 336).

– après l'épisode de la Douleuse Garde, Gauvain apprend le nom de Lancelot et le révèle à la cour ; l'énigme identitaire du personnage semble alors résolue pour tous (t. VII, XLIa, 11, p. 426 et XLIIa, 2, p. 428).

– le questionnement sur le nom de Lancelot se déplace de la sphère des aventures à celle de l'amour : c'est désormais au tour de Guenièvre de s'interroger sur son identité et d'en apprendre la réponse : « *Or me dites, fait la roine, savés vous qui li chevaliers est ? [...] Et sachiés, fait ele, que c'est Lancelos del Lac, li mieudres chevaliers del monde* » (t. VIII, LIIa, § 122, p. 121-122).

– Lancelot revêt une nouvelle identité qui lui permet de réintégrer la sphère des aventures sur le mode énigmatique. Une fois « le fils de Ban » dévoilé, il devient « *le chevalier as armes vermeilles* » (t. VIII, LIVa, § 7, p. 137), celui qui rétablit la paix

entre Galehaut et Arthur, dont la cour souhaite connaître l'identité. Gauvain, avant de partir à sa recherche apprend par la reine qu'il s'agit encore de Lancelot (t. VIII, LIVa, § 13, p. 141).

– après le combat anonyme de l'Île Perdue, Gauvain s'enquiert de l'identité de son adversaire et l'obtient : « *Mais por Dieu, dites moi vostre non. [...] Et il en a moult grant honte, s'en rougist et toute voie dist qu'il est Lancelos.* » (t. VIII, LXXa, § 17, p. 431). Sa quête est achevée.

– en Sorelois, dans l'épisode des songes de Galehaut, le nom de Lancelot se cache derrière la figure allégorique du léopard qui en fait, à nouveau, une énigme rhétorique (t. I, IV, § 22, p. 44⁴⁹⁴).

– au début de l'épisode de la Charrette, Lancelot cache son identité à Gauvain qui regrette aussitôt de ne pas lui avoir posé la question. D'emblée, l'amant de Guenièvre suscite implicitement pour l'autre personnage le questionnement et le désir d'élucidation :

Quand Lancelos voit mon seignor Gauvain, si le conoist molt bien, mais il ne conoist mie lui. [...] et molt li poise quant il onques li demanda qui il estoit » (t. II, XXXVI, § 21, p. 10).

– à la tombe ardente, une double inscription livre deux *aenigmae* dont la clef est encore Lancelot. Les périphrases demeurent cependant obscures à Hector et Gauvain et relancent ainsi une modalité de l'énigme identitaire propre à Lancelot. La première le présente comme l'amant de Guenièvre :

[...] li chaitis chevaliers qui par sa maleurose luxure a perdu a achever les merveilloes aventures del Graal, celes ou il ne porra jamés recoverer. De ceste parole se merveillent molt andui li compaignon et dient qu'il n'entendent mie bien ce que les letres welent dire, kar trop obscurement parolent (t. II, LXV, § 25-26, p. 367).

Outre une fonction structurante, l'énigme possède une fonction dramatique : elle annonce les déboires de Lancelot dans la *Queste*. La seconde renoue avec l'image du « *fis a la roine dolerose* » qui, malgré ses élucidations répétées, demeure indéchiffrable : « *Gauvain [...] dist que de tos ces briés ne puet il riens savoir ne entendre, kar trop obscurement parolent* » (t. II, LXV, § 33, p. 370).

⁴⁹⁴ Cf. *supra*, p. 270-274.

– à Corbenic, l’image du léopard est exploitée à nouveau et demeure incompréhensible pour Lancelot qui se retrouve alors dans une situation proche de celle du début, où lui-même ignore son identité. Le changement de figure suffit à relancer l’*aenigma* car, tout comme il ignorait le sens des périphrases familiales – « le fils de la reine aux grandes douleurs », « le fils du roi Ban », « le riche orphelin » etc. – il ne peut interpréter l’allégorie animale, et resterait ainsi étranger à une partie de son être sans les explications d’un tiers :

« *Ja ceste tombe ne sera levee devant que li lieparz i mestra main, de qui li granz lions doit issir, et cil la levera legierement, et lors sera engendrez li granz lions en la bele fille au roi de la Terre Forainne.* » *Quant il a les lestres leues, si n’entant pas qu’eles vuelent dire et cil qui entor lui sont dient : « Sire, nos cuidons bien que ce soiez vos dont ces letres parolent [...] »* (t. IV, LXXVIII, § 46, p. 202).

– au Tertre Desveé, Lancelot se trouve dans une situation similaire, face à une inscription voilée qui le désigne, mais où il ne se reconnaît pas :

« [...] *et cil est estrez de la haute lignie au roi David.* » *De cels letres se mervilla moult Lanceloz, si ne set que dire et toutes voies entra il en son chemin* (t. V, XCI, § 6, p. 97).

– la dernière partie du roman s’achève sur une ultime variante de l’énigme identitaire du héros. Devenu fou après avoir été chassé par la reine, Lancelot est recueilli à Corbenic où nul ne le reconnaît. La découverte de son identité se fait en deux temps, d’abord par la fille de Pellès, puis par Perceval, alors que, remis de sa folie, il combat en l’Ile de Joie sous le surnom de *Chevalier Mefet* (t. VI, CVIII, § 7, p. 239).

On constate donc que, si une grande partie de l’énigme identitaire de Lancelot se concentre au début du roman, elle est sans cesse reprise et remodelée tout au long du texte et donne aux aventures du héros cohérence et continuité. Elle permet de plus d’organiser et de ramifier les différentes sphères où évolue le personnage : la sphère initiale de reconnaissance, la sphère amoureuse, celle de l’amitié avec Galehaut, celle du Graal et celle des aventures chevaleresques. Quelle que soit la dimension de l’aventure, elle présente d’une manière ou d’une autre un rappel ou une réécriture de l’énigme identitaire. En variant les modes énigmatiques et les destinataires des énigmes, l’auteur évite néanmoins la lassitude inhérente à ce genre de procédé. Il densifie et dynamise au contraire le récit, auquel il offre ainsi une structure latente sur laquelle

viennent se greffer des sous-ensembles organisés plus visibles, comme l'illustre le tableau récapitulatif suivant.

Tableau des variantes de l'énigme identitaire du héros dans le *Lancelot en prose*

	TYPES D'ENIGMES		
	<i>Aenigma</i>		Echange problématique
	Métaphore (allégorie)	Périphrase	
Enigme pour Lancelot (destinataire principal)	- le léopard (Corbenic)	- 1 ^{ère} énigme de la Dame du Lac - énigme de la tombe de Lancelot à la Douleuse Garde - énigme du Tertre Desveé	- 2 ^{ème} énigme de la Dame du Lac
Enigme pour autrui (destinataire secondaire)	- vision du léopard (rêves de Galehaut)	- 1 ^{ère} énigme de la Dame du Lac - énigme de l'ermite à Gauvain - énigme du chevalier <i>as armes vermeilles</i> - double énigme de la tombe ardente	- révélation de l'identité de Lancelot à la cour après la Douleuse Garde - questionnement de Guenièvre - début de la quête de Gauvain du chevalier <i>as armes vermeilles</i> - combat de l'Ile Perdue - début de l'épisode de la Charrette - la folie de Lancelot et le chevalier <i>Mefet</i> de l'Ile de Joie

Du fait des diversités catégorielles et énonciatives, l'énigme de Lancelot semble diffuse. Echanges problématiques et *aenigmae* se complètent ou se superposent pour démultiplier l'énigme initiale. Pourtant, comme le note Annie Combes, le *Lancelot* fait paradoxalement disparaître les secrets et énigmes présents dans *Le Chevalier à la Charrette* de Chrétien⁴⁹⁵. L'auteur du roman en prose fait preuve d'une volonté d'élucidation et le nom de Lancelot est en réalité donné dès les premières lignes. Lecteurs-auditeurs et narrateur savent immédiatement qui est l'enfant, puis qui se cache derrière les propos voilés, qui vient à bout de la Douleuse Garde, qui est le *fol* recueilli à Corbenic, qui est le chevalier *Mefet* ou *as armes vermeilles*... La fausse ignorance du narrateur relève, selon A. Combes, d'une « métalepse inversée » où « le narrateur feint de rétrograder ses connaissances au même niveau que les personnages, si bien qu'il semble ignorer ce qu'il est censé connaître pertinemment⁴⁹⁶ ». Certaines révélations sont extrêmement rapides, et les énigmes ne semblent posées que pour être immédiatement résolues : c'est le cas de l'interrogation de la reine ou de celle de Gauvain sur le chevalier *as armes vermeilles*. « Parce qu'il est difficile de *feindre* quand les lecteurs, peut-être, *savent*, le roman en prose élucide certaines énigmes avant même qu'elles ne soient posées⁴⁹⁷ », explique A. Combes. En réalité, l'énigme identitaire de Lancelot ne relève du début à la fin que d'une accumulation d'effets d'énigme dont le lecteur-auditeur est parfaitement conscient. Si énigme il y a, elle n'existe guère que pour les personnages, mais familier des prophéties, des allégories et des périphrases, le lecteur ne doute à aucun moment des réponses à apporter. Effet d'énigme massif, la question du nom et/ou de l'identification de Lancelot se met explicitement au service de la poétique du roman dans la mesure où elle déjoue d'emblée les attentes du lecteur-auditeur en matière d'énigme. L'enjeu n'est plus, comme chez Chrétien, de présenter sur ce mode un nouveau personnage, mais d'exploiter les possibilités d'écriture et de composition que cela peut offrir au roman.

Le rappel, à intervalles réguliers, de l'énigme directrice du Graal et de la lance forme par ailleurs, dans la *Continuation* de Gerbert, le squelette de la narration. La répétition des interrogations premières de Perceval subordonne l'ensemble des questions annexes que développe le roman, comme celles de la *beste glatissant* ou du

⁴⁹⁵ Annie Combes, *Les voies de l'aventure. Réécriture et conception romanesque dans le Lancelot en prose, op. cit.*, p. 234-239.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 239.

bouclier pendu au cou de la demoiselle. De fait, la hiérarchie entre énigmes – et donc intrigues ou quêtes – principales et secondaires s’organise de façon concrète et perceptible. Le *leitmotiv* des questions du Graal s’oppose à la formulation unique de questions parfois oubliées et structure ainsi en profondeur une œuvre aux ramifications pourtant nombreuses. L’énoncé de l’énigme principale varie de plus selon les locuteurs : d’un côté Perceval réitère ses interrogations, de l’autre une série de personnages à connotation souvent diabolique⁴⁹⁸ transforme la question en une phrase déclarative à la forme négative. L’opposition ainsi formée entraîne une dynamique du récit qui se construit sur une (en)quête contrecarrée par une série de contre-quêtes. Aux questions et négations s’ajoutent encore les prédictions de résolution, bien ou mal intentionnées, que formulent un certain nombre de personnages comme la demoiselle tentatrice. Ainsi composé, le récit résonne du début à la fin de la question du Graal et de ses satellites, question dont la réponse est tantôt contrariée, tantôt annoncée.

⁴⁹⁸ Sur le lien entre énigme, diable et personnage de type percevalien, cf. *supra*, p. 159-164.

Tableau récapitulatif des occurrences de l'énigme du Graal
dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil

<p style="text-align: center;">Interrogations sur le Graal et ses satellites : formulation explicite de l'énigme</p>	<p style="text-align: center;">Prédictions à visée mensongère ou prophétique</p>	<p style="text-align: center;">Négation d'une possible élucidation</p>
<p>- Perceval au Roi Pêcheur : <i>Demande al roi molt dolcement, / Si li prie hastievement / Del Graal que il porter voit / Ou va ne qui on en servoit / Et de la Lance por coi saine / Li die, et si ne li soit paine</i> (v. 5-10)</p> <p>- Perceval aux vassaux de Blanchefleur : <i>Qu'aler m'estuet le Graal querre</i> (v. 6970)</p> <p>- Perceval : <i>ains puis Percevox</i></p>	<p>- le Roi Pêcheur à Perceval : <i>Et lors si porriez demander / Et del Graal et de la Lance</i> (v. 37-38)</p> <p>- le gardien du Paradis à Perceval : <i>Et du Graal sanz nule doute / Sarez la verité certaine / Et de la Lance por coi saine</i> (v. 218-219)</p> <p>- la demoiselle tentatrice à Perceval : <i>Se vous de la Lance qui saine / Et du Graal porrez savoir / Toz les secrez, sachiez de voir / Par moi les sarez temprement</i> (v. 2536-2539)</p> <p>- Roi Hermite à Perceval : <i>Et del Graal que alez querre / Porrez savoir la vraie enseigne / Et de</i></p>	<p>- le gardien du Paradis à Perceval : <i>Ne del Graal sachiez de voir / Ne porrez les secrez savoir</i> (v. 197-198)</p> <p>- Keu à Perceval : <i>Querez che qu'en ne puet savoir</i> (v. 1301)</p> <p>- dame du château des pucelles : <i>Un affaire avez empris a grief / Dont nus ne puet venir a chief, / Ce est de querre le Graal</i> (v. 3199-3201)</p> <p>- la vieille diabolique (épisode chez Gornemant) à Perceval : <i>Ne ne saras a nul jor voir, / Dist la vielle, tant con je vive</i> (v. 5725-5726)</p>

<p><i>ne fu cois / que il n'alast le Graal querre / por demander et por enquerre / dont il vint et de coi servoit (v. 14084-14087)</i></p> <p>- Perceval à lui-même : <i>enquerre volrai et savoir / de l'aventure tot le voir, / Et del Graal et de la Lance (v. 16149-16151)</i></p> <p>- Perceval : <i>del Graal, qu'il vit desouvert, / volra savoir cui on en sert / du tailleoir, et de la Lance, et de l'espee l'assamblance (v. 16847-16850)</i></p> <p>- Perceval au Roi Pêcheur : <i>de maintes choses demandai (v. 17047)</i></p>	<p><i>la Lance por coi saigne (v. 8756-8758)</i></p>	<p>- le diable dans le perron : <i>ja mais ne le [le Graal] porra conquerre, / puis que je sui du perron fors (v. 14491-14492)</i></p>
--	--	--

3. L'énigme ou l'écriture de la faille et de la béance

La mise en scène de l'énigme conditionne à la fois un mode de composition et un mode d'écriture romanesque. Ce dernier se définit volontiers à travers l'image de la faille ou de la béance ; à la manière d'un échange problématique, le texte s'ouvre sur une attente dont il retarde la clôture. Le schéma bipartite de l'énigme, fondé sur la tension et le décalage entre le moment de la question et celui de la réponse se retrouve, transposé, dans la configuration poétique de l'œuvre.

a) *Le roman à énigme : de l'ouverture à la clôture du récit*

Sont d'abord concernés les romans dont l'enjeu premier est la résolution d'une énigme posée dès l'incipit. *L'Atre Périlleux*, *Li Chevaliers as deus espees* et *Le Bel Inconnu* répondent à ce principe : chacun d'eux s'ouvre sur une énigme identitaire dont la résolution est, ou semble, l'objectif final à atteindre.

L'Atre Périlleux repose ainsi sur un effet d'énigme lié à une triple question identitaire : celle du mort que l'on prend pour Gauvain, celle de Gauvain lui-même et celle de l'assassin, lesquelles sont élucidées à la fin. L'œuvre tend à satisfaire cette attente, en même temps qu'elle la diffère par une série d'épisodes qui visent, petit à petit, à entretenir puis à combler les failles du récit. L'ensemble de la critique s'accorde aujourd'hui pour reconnaître la structure rigoureuse de ce roman qui se construit, selon Lise Morin, autour de trois moments principaux : « l'éclatement initial de l'identité de Gauvain, l'épisode éponyme, et la reconstitution de l'identité perdue⁴⁹⁹ ». Elle constate de plus que « tous les combats singuliers dans lesquels s'engage Gauvain débouchent [...] sur la réappropriation d'un trait de son identité⁵⁰⁰ ».

⁴⁹⁹ « Le soi et le double dans *L'Atre Périlleux* », *Etudes françaises*, 32/1, 1996, p. 118. Cette opinion, généralement admise, remet en cause l'idée d'une œuvre maladroite, mal agencée, composée d'une série d'aventures plus ou moins bien juxtaposées, telle que la présente Alexander Haggerty Krappe : « Sur un épisode de *L'Atre Périlleux* », *Romania* LVIII, 1932, p. 260-264. Voir également l'article de Stoyan Atanassov « Le corps mis en morceaux dans *L'Âtre Périlleux* : illusion, sorcellerie, magie », *Magie et illusion au Moyen Âge*, *Senefiance* n°42, Aix-en-Provence, CUER MA, 1999, p. 11-19.

⁵⁰⁰ « Le soi et le double dans *L'Atre Périlleux* », *art. cit.*, p. 125.

Annie Combes établit le même constat⁵⁰¹ et dresse un parallèle entre le démembrement initial du corps et l'esthétique du roman. Dès l'ouverture, celui-ci exploite l'image de la faille, d'abord par le geste violent d'Arthur qui brise une lame de couteau dans un pain après l'enlèvement d'une demoiselle, placée sous la protection de Gauvain. Pour A. Combes, « la faille dans le pain est aussi la matérialisation d'une faille dans le monde arthurien. Un bouleversement est advenu, l'autorité du roi a été mise en péril [...]. Minimale, la dimension herméneutique désigne comme coupable et destiné au châtiment Gauvain, le chevalier indigne ». Or, « tandis que le roi commettait un acte symbolique, un meurtre réel se déroulait non loin de la cour », celui du pseudo-Gauvain dont le corps est littéralement mis en pièces. Par conséquent, « le couteau dans le pain, le démembrement d'un inconnu sont autant de recours au procédé de *déplacement* pour mettre à mort le neveu du roi⁵⁰² ». La béance énigmatique s'annonce ainsi par la double métaphore du pain fendu et du corps mutilé et se prolonge jusqu'à la fin, où le recouvrement de l'identité et la découverte du meurtrier vont de pair avec la reconstitution magique du corps ressuscité⁵⁰³. Le procédé semble d'ailleurs constamment mis en abyme ; en effet, « prolongeant la perte du nom proclamée par le héros, les questions portant sur l'identité des personnages tracent un réseau de plus en plus insistant », jusqu'à former « une trame de plus en plus prégnante⁵⁰⁴ ». Enfin, étudiant l'organisation des divers épisodes, A. Combes remarque que ceux-ci ne forment jamais un tout achevé, dont la clôture permettrait d'avancer vers une nouvelle étape. Au contraire, « les scènes se succèdent [...] en laissant apparente la faille qui leur ôte leur complétude⁵⁰⁵ ». Le tableau récapitulatif⁵⁰⁶ de ce système d'emboîtements et de chevauchements qu'elle propose est particulièrement éloquent : il laisse entrevoir une structure en chiasme où les épisodes centraux, tels que celui où Gauvain perd son cheval ou celui de l'épervier, sont rapidement comblés, tandis que l'énigme et la mutilation

⁵⁰¹ « La reconstruction du personnage s'effectue [...] par étapes, créant une durée grâce à laquelle vont se manifester les valeurs de courtoisie communément incarnées par le héros », « *L'Atre Périlleux. Cénotaphe d'un héros retrouvé* », *art. cit.*, p. 164.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 144-145.

⁵⁰³ « Métaphore du démembrement auquel est soumis le corps mort, la composition de l'œuvre en reproduit d'abord la dispersion des membres puis l'assemblage ultime », *ibid.*, p. 168.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 167.

initiales doivent attendre les dernières sections. Il semble donc que l'énigme – ou plutôt l'effet d'énigme – du début génère un mode d'écriture métaphorique et de composition romanesque emblématique de la structure même de l'énigme. Questions en suspens, faille, lame brisée, corps démembré, épisodes sectionnés constituent autant d'éléments qui participent de la lecture, pourtant déceptive, de *l'Atre Périlleux* comme d'un roman à énigmes.

Le Bel Inconnu et *Li Chevaliers as deus espees* se fondent sur une structure proche, comparable à celle de *L'Atre Périlleux*. Ils s'ouvrent également sur la formulation d'une énigme que le récit s'attache ensuite à résoudre. L'énigme du nom de Guinglain et sa résolution après le Fier Baiser encadrent la première partie du roman, laquelle progresse régulièrement vers la révélation du nom. Le manque initial se prolonge et se comble alternativement jusqu'à l'épisode de la *Gaste Cité*, grâce à une série de rappels ou de mises en abyme de l'énigme du Bel Inconnu. Comme le remarque Christine Ferlampin-Acher, « de nombreux épisodes se terminent par la révélation de noms et de liens de compagnonnage ou de parenté, jusqu'à ce que le héros lui-même découvre son identité et son lignage⁵⁰⁷ ». Si Guinglain ignore en effet Bliobliéris et ne lui demande pas son nom après le combat du Gué Périlleux, il ne manque pas d'interroger la demoiselle enlevée par un géant puis les trois compagnons de Bliobliéris. Il s'adresse d'abord ainsi à Clarie :

*Se li demanda en quel guisse
L'avoien cil jaiant trovee
Qu'iluques l'orent aportee,
Et coment a non, que li die ;
Qui est, ne dont, ne li çoilt mie (v. 882-886)*

Puis il interroge les compagnons de Bliobliéris :

*Li Descouneüs l'arainna,
Se li demande sa convine,
Coment il va, par quel destine,
Li doi conpainnon qui estoient
Qui asali l'ont, que querroient ? (v. 1196-1200)*

⁵⁰⁷ Christine Ferlampin-Acher, *La fée et la guivre : le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire*, Paris, Champion, 1996, p. XXXII.

Le combat contre l'Orgueilleux de la Lande marque une nouvelle étape dans le processus interrogatif. En réponse à la question de son adversaire, Guinglain s'approprié le surnom que lui a donné Arthur et se forge ainsi une première identité : « *mon nom m'avés rové à dire* » (v. 1482), déclare-t-il, en même temps qu'il s'inscrit dans un échange onomastique : « *Or vel je vostre non savoir* » (v. 1483), lui demande-t-il. Une véritable progression s'est alors instaurée depuis le premier combat contre Bliobliéris. A ce moment là, le héros est encore dépourvu de toute identité et l'épisode du Gué Périlleux métaphorise et met en abyme l'énigme qui vient d'être formulée à la cour. Bliobliéris rapporte ainsi sa défaite à ses compagnons :

« *Je vos dirai coment a non
Cil a cui fiançai prison :
Bel Descouneü se nonma.
Certes, si grant cop me donna
Qu'a painnes entendi son nom* » (v. 569-573).

Malgré la dénomination, le Bel Inconnu n'est pas réellement identifié ; son nom est difficilement perceptible pour son adversaire et sonne comme une identité creuse. Quand le héros se présente ainsi, il ne remplace en réalité une périphrase énigmatique, « *biel fil* », que par une autre, si bien que cette première épreuve renforce l'énigme initiale dont elle rappelle la présence.

Par ailleurs, Romaine Wolf-Bonvin pense que le bouclier parti d'or et d'argent, posé à l'entrée de la loge de Bliobliéris, métaphorise l'enjeu de la première partie du roman, « chiffré dans l'écu coupé, au “chef” d'or et au “pied” d'argent déposé à l'*uis* de la loge, écu dont la partition est soulignée par la coupe au milieu de l'octosyllabe⁵⁰⁸. Il porte, transposés sur le plan héraldique, le blond et le blanc qui renvoient aux noms des deux dames. [...] Au-delà du gué, l'écu est à l'emblème d'une quête clivée⁵⁰⁹ ». Mais le héros est aussi à l'image de cette quête et de ce roman, clivé par le dilemme de la femme et, d'abord, par la faille identitaire qui l'empêche de se présenter comme un être plein. Son nom n'en est pas un, il est d'ailleurs à peine audible, et l'enjeu de la première partie du roman est bien de (re)construire un être en comblant l'énigme du début, tout

⁵⁰⁸ « *Li ciés fu d'or, li piés d'argent* », v. 330.

⁵⁰⁹ Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, 1998, p. 144.

en rappelant à intervalles réguliers l'existence de l'énigme, et donc du manque et de la faille.

L'épisode du combat pour l'épervier fait encore écho à cette situation : la foule s'interroge vainement sur l'identité de Guinglain qui, cette fois, est défini par l'état de son armement :

[...] *et demandoient*
Del chevalier qui il estoit,
Qui l'esprevier querre venoit.
Pluisor respondent : « Ne savons ;
Mais itant dire vos poons
Que ses elmes est effondrés ;
Bien pert qu'il a esté portés :
Maint chevalier i ont feru.
Molt est encle en son escu,
De cols d'espees est orlés ;
Et ses haubers est descloés » (v. 1662-72).

En toute logique, l'état déplorable de ses armes témoigne de la vaillance et du courage du chevalier qui n'hésite pas à combattre. Mais il porte sur lui de multiples failles, tel son haubert *descloés*, peut-être emblématiques de son incomplétude initiale que le texte se plaît à entretenir sous la forme de multiples béances. Si l'on admet le sens allégué par G. Perrie au mot *enclé*⁵¹⁰, le bouclier troué du héros métaphoriserait alors totalement sa faille identitaire : privé de nom, il n'est pas non plus reconnaissable par ses armes. Le bouclier qui devrait permettre son identification renvoie lui aussi à l'incomplétude et à l'énigme fondamentales du personnage. Le statut énigmatique du héros contraste d'ailleurs dans ce passage avec la scène de reconnaissance familiale entre Hélié et sa cousine Margerie. D'un bout à l'autre de la première section, le poète décline ainsi l'énigme de l'identité du héros, oscillant entre rappels, progressions et transpositions poétiques du phénomène.

⁵¹⁰ Le sens du mot, lequel n'est attesté ni dans le dictionnaire de F. Godefroy, *op. cit.*, ni dans l'*Altfranzösisches Wörterbuch*, *op. cit.*, demeure obscur. G. Perrie Williams propose le sens de « trou », « encoche », sans pour autant l'appuyer avec certitude, et « *enclé* » pourrait tout aussi bien désigner une bosse. Le roman n'étant conservé que dans un seul manuscrit (Chantilly, Musée de Condé, 472), le sens du mot ou la leçon du texte ne peuvent malheureusement être confirmés par d'autres témoins.

La matière du *Chevalier aux deux épées* est très proche de celle du *Bel Inconnu* ; dans les deux romans, un jeune homme ignorant de son nom se présente à la cour d'Arthur et se lance dans une aventure qui lui permettra, à terme, de découvrir son identité. Mais contrairement au roman de Renaut de Beaujeu, la découverte du nom, liée à la résolution de l'énigme de l'épée qui saigne, constitue l'enjeu majeur du roman qui s'achève peu de temps après. Du point de vue de l'énigme, la structure du *Chevalier aux deux épées* rappelle donc davantage celle de l'*Atre Périlleux*, tendue elle aussi entre la formulation et l'élucidation d'une question. Cependant, l'énigme se comble petit à petit et se dédouble à la fois. Au milieu du roman, la mère du jeune homme lui apprend le nom de son père et ses titres nobiliaires, mais cette révélation rappelle et signale paradoxalement que la véritable énigme demeure inconnue :

« *Biaus fils, vous ne saves comment
Vous soies apieles encore,
Sire des Vaus de Blanquemore
Estes et du Lac de Jumeles. [...]
Vostre pere ot non Bleheris,
Mais vous n'en poes rien savoir,
Quel non doies encore avoir ;
Ne je sai quels il sera* » (v. 6818-6829).

La résolution partielle relance le récit au moment où il se double d'une seconde énigme, celle de l'épée qui saigne que seul le meilleur chevalier peut ceindre à son côté. Du point de vue du chevalier qui ne s'interroge pas sur son identité, elle constitue d'ailleurs la seule énigme qui rejoint finalement la première puisqu'à la fin, il lira son nom sur la lame. Ici, la béance est donc essentiellement celle de la structure romanesque soumise aux notions d'énigme et de quête que rien, contrairement à l'*Atre Périlleux* et au *Bel Inconnu*, ne métaphorise ou ne rappelle par le jeu rhétorique et poétique.

Cette absence de métaphorisation étonne d'ailleurs, par comparaison avec ces deux autres romans. S'agissant d'un texte plus tardif qui renoue avec la forme versifiée après les grandes compositions en prose, on peut s'interroger sur le sens de cette absence. Exploiter une énigme identitaire comme ossature romanesque fonctionnerait peut-être comme une reprise topique un peu vide. D'ailleurs, le personnage, dans son ensemble, demeure une création statique, voire fantomatique qui se limite à une fonction structurante dans le récit. Contrairement à ses modèles que sont Guinglain ou Perceval, eux aussi définis par le manque identitaire, Mériadeuc n'est jamais confronté

à une faille qu'il lui faudrait combler par la quête⁵¹¹. Chez les héros de type « bel inconnu », la révélation du nom ne se fait d'ailleurs pas à la fin du roman comme dans *Li Chevaliers as deus espees*, mais au milieu, ce qui leur confère de façon récurrente une structure bipartite. Ce motif-clé est intrinsèquement lié à la crise qui frappe alors le personnage : Perceval *devine* son nom alors qu'il vient d'échouer au Château du Graal, et quand Guinglain apprend le sien, il se trouve confronté à un véritable dilemme. Le nom n'est donc pas chez eux une fin en soi, mais un déclencheur qui pousse le héros vers le difficile apprentissage de son individualité et de sa mission. La résolution de la faille initiale – l'absence de nom – ouvre ainsi une autre faille chez le personnage. Or, dans ce roman, la révélation du nom est l'étape ultime des aventures du héros. En l'absence de faille morale ou comportementale, la faille identitaire n'est donc pas soumise à la métaphorisation. Dans *L'Atre Périlleux* et *Le Bel Inconnu*, les diverses métaphores de la faille ou de la béance illustrent et soulignent à la fois l'incomplétude énigmatique et le manque intérieur du personnage. Privé de cette déficience, Mériadeuc n'appelle pas ce genre de procédé. L'utilisation purement structurelle de l'énigme suscite alors une attente déceptive que l'on peut interpréter comme une mise en cause de la tradition romanesque ou, à tout le moins, comme une interrogation générique.

b) Ecriture et métaphore de l'énigme et de la faille dans les Continuations de Perceval

La mise en scène de l'énigme et le différé infini de sa résolution dans les *Continuations* passe par une écriture de la faille que plusieurs critiques ont déjà relevée et précisément analysée⁵¹². Celle-ci repose essentiellement sur le motif de l'épée brisée qui métaphorise la béance de l'écriture dans un ensemble de récits sans cesse appelés à se poursuivre. Puisque ressouder l'épée est la condition pour accéder aux réponses sur le Graal, la lance et leurs satellites, la narration se reconduit grâce à une double faille,

⁵¹¹ Sur Mériadeuc et le statut de ce personnage romanesque, voir notre article « *Li Chevaliers as deus espees* : la fabrique ratée d'un personnage ? », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, actes du 31^e colloque du CUER MA, 9-11 mars 2006, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n° 53, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 77-86.

⁵¹² Cf. Alexandre Leupin, « La faille de l'écriture dans les continuations du *Perceval* », *art. cit.*, Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, *op. cit.*, p. 96-104, Charles Méla, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.

celle de l'épée et celle du savoir, faille qui, à se combler, signerait l'arrêt de mort du récit. Pour Alexandre Leupin, la problématique de la faille est présente dès Chrétien de Troyes où la brisure s'inscrit déjà en toutes lettres sur l'épée que le Roi Pêcheur offre à Perceval : « désormais, l'épée ne peut plus prétendre à métaphoriser la totalité d'une écriture : elle n'en est plus que l'image en pièces, dispersée dans la synecdoque, postulant du même trait sa réunification⁵¹³ ». L'échec de Gauvain à ressouder l'épée dans la *Première Continuation* ouvre le texte sur la *Deuxième Continuation*, où la *creveüre* résiduelle sur la lame retarde encore la résolution des questions. La *Continuation* de Gerbert s'ouvre sur une double faille métaphorique à travers la *creveüre* apparue chez Wauchier, puis la brisure de l'épée de Perceval aux portes du Paradis, signe de son péché et d'une longue pénitence à accomplir avant d'achever sa quête – et le roman.

La disposition de l'épée dans les diverses versions des textes et sa place changeante au gré des processions du Graal accèdent encore le fonctionnement symbolique de l'objet, métaphore d'un mode d'écriture et de l'énigme⁵¹⁴. Dans la version longue de *La Première Continuation*, la brisure devient ostensible entre la première visite de Gauvain où l'épée sur le mort semble entière, et la deuxième visite où les deux moitiés de l'épée sont apportées l'une après l'autre :

*Et seur le paille par defors
 Avoit une espee couchiee
 Qui par le milieu iert brisiee,
 Mais ja ne fust aparceüe,
 Se la chose ne fust seüe,
 Que l'espee ne fust antiere (première visite, v. 3826-3831⁵¹⁵)
 [...]
 Seur le mort qui iluec gisoit,
 Endroit le pis, signeur, avoit,
 Devers le meure, d'une espee
 La moitié, dont l'autre ert volee.*

⁵¹³ « La faille de l'écriture dans les continuations du *Perceval* », *art. cit.*, p. 258-259.

⁵¹⁴ Cf. notre article, « L'épée brisée : métaphore et clef de l'énigme dans les *Continuations de Perceval* », *art. cit.*, p. 198-200.

⁵¹⁵ La version mixte rapporte la scène en ces termes : « *Qui par miliu ert pechoïe, / Mais a malaise ert percheüe, / Se ce ne fust chose seüe, / Qu'ele ne samblast tote entiere.* », Mss. *T V D*. v. 1379-1383.

Seur le paile gisoit desus

Li tronçons, si cler ne vit nus (seconde visite, v. 7188-7192)

D'un épisode à l'autre, la brisure s'affirme, comme si les chances de faire coïncider la question avec une réponse adéquate se réduisaient au fur et à mesure. A cet instant, les questions insolubles se multiplient en effet : quel est le roi de la deuxième visite ? Qui est le mort sur la bière ? Qui est le chevalier tué au pavillon ? Comment le roi se trouve-t-il en possession de la moitié de son épée ? Pourquoi ? Le Graal et la lance semblent eux-mêmes de plus en plus énigmatiques. Lors de la première visite, le cortège du Graal s'apparente fort à celui de Chrétien : un jeune homme porte la lance qui saigne, suivi d'une demoiselle en pleurs qui apporte le Graal⁵¹⁶. Or, lors de la deuxième visite, dont nous ne savons d'ailleurs pas réellement si elle se passe dans les mêmes lieux, la lance tient désormais seule toute droite « *sor un orcel d'argent* »⁵¹⁷, tandis que le Graal renoue avec le merveilleux profane puisqu'il sert à table. Ainsi, l'épée se rompt ostensiblement quand les merveilles s'accroissent, afin de signifier à la fois l'inadéquation de Gauvain face à cette mission, l'obscurcissement et la multiplication des énigmes.

La place qu'occupe l'épée dans le cortège accentue encore ce caractère métaphorique. Lors de la première visite, l'épée clôt le cortège, précédée, dans l'ordre, de la lance, du tailloir et du Graal. D'apparence entière, malgré la faille bien réelle, elle semble représenter à elle seule la somme des énigmes qui la précèdent, en même temps que le moyen de les résoudre. Placée à la fin du cortège, elle a manifestement partie liée avec les autres objets, et l'apparente soudure de sa lame donne l'impression que les énigmes sont sur le point d'être résolues. Contrairement à Perceval, Gauvain pose d'ailleurs les questions attendues. Or, lors de la seconde visite, les deux moitiés de l'épée sont séparées par le Graal et la lance, objets des quêtes de Gauvain et Perceval, et initialement chez Chrétien objets du questionnement. La première moitié apparaît en effet à Gauvain lors de son arrivée au château, tandis que la seconde est apportée par le roi après le repas. L'épée est ostensiblement coupée en deux comme le sont, dans la structure de l'énigme, la question et la réponse.

⁵¹⁶ Ed. Roach, mss *TVD*, v. 1330-13340 et 1357-13571, mss *EMQU* (version longue), v. 3776-3789 et 3805-3818.

⁵¹⁷ Mss *MQU*, v. 13325, Ms *L* (version courte) : « *Qui sist en un orcel d'argent* », v. 7325.

Dans la *Deuxième Continuation*, l'épée portée par un jeune homme intervient dans la procession après le Graal et la lance, mais elle reste sur la table, pendant que les deux autres objets disparaissent et réapparaissent⁵¹⁸ : elle est ainsi au cœur du cortège, comme elle est au cœur de l'énigme, et structure ce cortège comme elle structure métaphoriquement les deux phases de questionnement et de révélation qui font de la lance et du Graal des énigmes. Perceval interroge le roi, mais ressoude imparfaitement l'épée où il reste une *creveüre* qui l'empêche de connaître les réponses. La lame demeure imperceptiblement brisée comme l'énigme qui semble ne jamais devoir être résolue.

Dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, la formulation même de l'énigme s'accompagne d'un phénomène de rupture ou de coupure. On y retrouve évidemment le double motif de l'épée brisée, au moment où Perceval heurte les portes du Paradis et lors de la scène de questionnement chez le Roi Pêcheur. Le lien entre l'énigme et la faille ne se limite cependant pas à l'épée ; il se manifeste encore dans l'épisode du Siège Périlleux. A la cour d'Arthur, Perceval s'étonne qu'un siège reste vide et en demande cinq fois la raison à Arthur. L'insistance du chevalier, la répétition des questions et les réticences d'Arthur dramatisent la scène et transforment une simple curiosité en véritable énigme :

Le roi apiele, si rova
Qu'il li die, se il li siet,
Coment ce va que nus n'i siet
En cele chaire tant riche.
« Atendez, vous ne roi ne prinche
Qui i doie venir seoir ?
Volentiers saroie le voir
Coment va qu'ele est wide tant. [...]
Coment puet estre, por quel chose,
En la chaire seoir n'ose ? (v. 1378-1390)
 [...]
Sanz nule rien de decevoir,
De cele chaire le voir
Me dites sans delaiement (v. 1399-1401)

⁵¹⁸ V. 32396-32438.

[...]

Mais encor vous weil demander

De la chaiere l'achaison

C'on n'i siet, et par quel raison. (v. 1426-1428)

Arthur avoue enfin qu'une fée lui a remis ce siège où seul le chevalier destiné à conquérir le Graal et la lance pourra s'asseoir. Perceval tente l'épreuve et, aussitôt, la terre se fend :

Et la terre soz la chaiere

Fendi et se trait si arriere

Que a la chaiere n'adoise,

Que tout entor plus d'une toise

Estoit bien la terre fendue. (v. 1481-1485)

En sortent alors six chevaliers, autrefois engloutis dans l'abîme, que, selon la fée, « *cil qui le Graal devoit / Assomer et savoir la fin* » (v. 1573-74), devait délivrer avant que la terre ne se refermât sous lui, ce qui se produit effectivement :

Devant les piez a Percheval

Sont tot sis venu a estant,

Et la terre reclot a tant

Qui dusque en abisme ert crevee (v. 1496-1499)

L'énigme du Siège Périlleux est, comme celle du Graal et de la lance, associée aux images successives de la faille et de la soudure. La question et le test de Perceval génèrent une béance qui se referme quand l'identité de l'élu est dévoilée. On note d'ailleurs que l'épée brisée et le sol fendu partagent le même vocabulaire de la faille : tandis qu'une *creveüre* subsiste sur la lame, la terre, elle, est *crevee*. La *Continuation* de Gerbert, plus peut-être que les autres Continuations, repose sur une double poétique de l'énigme et de la faille. Aux questions initiales qui commandent l'organisation du roman et suscitent un horizon d'attente jamais comblé, se superposent une série de motifs métaphoriques qui transcrivent, dans l'écriture, le procédé énigmatique à l'œuvre dans le texte.

L'on serait également tenté de voir dans l'image de la plaie une autre métaphore d'une poétique de l'énigme, notamment dans le passage où Perceval est hébergé dans une abbaye. Il assiste en effet à la messe où communie le roi Mordrain au corps et au visage recouverts de plaies. Un moine répond alors aux interrogations de Perceval qui portent sur l'ensemble de la scène :

« *Del savoir ai je grant covit,
 Que la senefiance est grande,
 Por che sui de l'oïr en grande,
 Et molt le desir a savoir ;
 Sire, por Dieu, dites m'en le voir.* » (v. 10344-10348)

Il lui raconte l'histoire d'Evalach devenu Mordrain suite à sa conversion, et lui explique que ses plaies jamais refermées sont une punition divine pour avoir voulu contempler le Graal. Ses blessures ne guériront qu'à la venue du *vrai chevalier* (v. 10547) dans les bras duquel il pourra enfin mourir. Contrairement aux failles de l'épée et du siège, les plaies ouvertes ne sont pas explicitement destinées à se refermer au moment où Perceval posera la bonne question ou résoudra l'énigme. D'ailleurs le texte n'emploie pas à cet endroit les mêmes termes que dans les occurrences précédentes : le lexique de la *creveüre* en est par exemple absent, tandis la guérison des plaies n'est pas envisagée en terme de *fermeture*. L'enjeu est de *garir* le roi, mais il n'y a rien à attendre véritablement de cette guérison qui, malgré la proximité des images qu'elle convoque, ne se projette pas comme une élucidation. Dans la *Queste del Saint Graal* en revanche, le motif de la plaie annonce celui de la soudure et, par conséquent, l'aboutissement de la quête. A la vue de Galaad, les plaies de Mordrain se ferment, et le vieux roi peut enfin mourir⁵¹⁹. Cinq ans séparent encore cet épisode de la visite de Galaad au Roi Pêcheur, mais l'ellipse temporelle est telle⁵²⁰ que les deux événements se suivent véritablement dans l'espace de la narration et qu'ils se donnent à lire comme deux variantes métaphoriques d'un même phénomène.

c) Portes ouvertes et fermées : variantes métaphoriques de l'énigme

De façon plus anecdotique, les portes soulignent ou métaphorisent aussi une écriture de l'énigme. Signes de la clôture ou de l'ouverture, du passage d'un ici vers un

⁵¹⁹ « [...] *il en rendi tantost l'ame a Celui qu'il avoit si longuement servi, et trespasa entre les braz de Galaad. Et quant cil de laienz sorent ceste chose, si vindrent au cors et troverent que les plaies qu'il avoit eues si lonc tens estoient sanees : si le tindrent a grant merveille* », p. 263, 20-25.

⁵²⁰ « *A l'endemain, quant Galaad ot oïe messe, si se parti de laienz et comanda les freres a Dieu, et se mist en sa voie et chevaucha en telle maniere cinc anz entiers ançois qu'il venist a la meson au Roi Mehaignié* », p. 265, 12-15.

ailleurs, elles représentent parfois la difficile démarche de l'échange problématique. Ouvrir une porte, franchir un passage défendu, c'est, dans certains épisodes, tenter d'accéder à un savoir difficile d'accès ou protégé. Si leur présence est, le plus souvent, signe de l'épreuve ou de la frontière avec l'Autre Monde, elle peut dénoter une présence énigmatique dramatisée grâce au différé de la résolution.

Les multiples portes de la Douleuse Garde dans le *Lancelot en prose* sont emblématiques de ce procédé fondé sur le retardement décevant des réponses attendues. L'arrivée de Lancelot à la première porte est présentée de telle façon que l'obstacle « est démultiplié et que le lecteur, comme le héros, semble buter sur elle⁵²¹ », en raison de la double mention de cette porte. L'insistance sur la fermeture⁵²², ajoutée à une seconde enceinte et à la présence défensive du chevalier de cuivre sur le haut des murs, accroît la tension narrative en même temps qu'elle prolonge l'attente du dénouement⁵²³. Le combat différé de Lancelot contre les gardiens du lieu, puis la descente du héros sous la terre, à la recherche de la clef des enchantements, entretiennent et développent cette situation qui s'achève dans le bruit diabolique des profondeurs et le silence définitif quant aux explications espérées. Les jeux d'ouverture et de fermeture contribuent à un fort effet narratif, mais ils sont aussi les indices d'une présence énigmatique. La Douleuse Garde renferme un double secret, celui de l'identité de Lancelot gravée sur la lame du cimetièrre, où l'on entre d'ailleurs par une *posterne*, un *postis* (t. VII, XXVa, § 8, p. 338), et celui de la *cave* (t. VII, XLa, § 6, p. 415), où Lancelot doit franchir encore plusieurs *huis*. Même si l'issue est incomplète ou décevante, chaque porte est le signe d'une énigme, à la fois signe métaphorique d'une *aenigma*⁵²⁴ et d'un échange problématique finalement mal résolu.

⁵²¹ Christine Ferlampin-Acher, « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », *art. cit.*, p. 159. « Si la première mention laisse imaginer une chevauchée directe jusqu'à l'entrée, une description focalisée suit, donnant le point de vue de Lancelot qui se heurte à la porte puis examine le château et son environnement. La chevauchée jusqu'à la porte est ensuite mentionnée une seconde fois », *ibid.*, p. 159.

⁵²² « *Li chevaliers chevauche droit a la porte del castel tout contremont et quant il vient pres, si la treuve close et moult bien fremee, ne cele porte n'estoit nule fois overte* », t. VII, XXIVa, § 2, p. 313, « *Quant li chevaliers as blanches armes vint devant la porte et il la vit fremee, si en fu moult angoiseus* », XXIVa, § 5, p. 314.

⁵²³ Christine Ferlampin-Acher, « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », *art. cit.*, p. 159-160.

⁵²⁴ Cf. *supra*, p. 61-63.

L'épisode du château d'Escalon repose également sur l'ouverture d'une porte au fond d'une église. *L'aventure de la porte* (t. I, XX, § 11, p. 259) consiste à traverser l'église de la porte d'entrée à celle du fond qu'il faut ouvrir pour atteindre un autel. Or le lieu est envahi par l'obscurité et par une puanteur extrême qui soulève le cœur de ceux qui s'y aventurent. D'emblée, la situation excite la curiosité d'Yvain : « *Mais plus ne se puet tenir mesure Yvain que il ne demant a la damoiselle dont cele obscurtés puet venir et quele aventure ce puet estre* » (XX, § 10, p. 258). Une chaîne relie les deux portes, mais, malgré cela, Yvain échoue à franchir l'espace, anéanti par le froid, l'odeur et les coups divers qui pleuvent sur lui, et c'est Lancelot qui accomplit finalement l'épreuve. La narration s'attache alors particulièrement aux étapes de l'ouverture et du franchissement de la porte ; d'abord il « *a tant alé a fine force que devant la porte est venus ou l'ouverture parut* », puis « *il chiet si pres de la porte qu'a son bras i pot avenir et il ne fu mie esbahis, ançois geta les mains, si aert la porte et sache tot en gisant si durement que tot li cors sue, si l'a overte a force et maintenant failli tote l'oscurté ens* » (XX, § 19-20, p. 263-64). Comme dans l'épisode de la Douleuse Garde, l'insistance sur la porte et sur les effets de clôture et d'ouverture favorise la tension narrative et confirme la présence énigmatique que la question d'Yvain suggérait déjà. Une fois la porte ouverte, la demoiselle révèle aux chevaliers le mystère d'Escalon, jusqu'alors touché par le châtement divin.

Ces lieux qui, par une porte ou un obstacle équivalent, signalent un espace interdit ou protégé, où l'ici se confronte à l'ailleurs et le dedans au dehors, sont certes les lieux de l'épreuve, mais également ceux de l'énigme. Le Château du Graal, chez Chrétien de Troyes puis dans *Perlesvaus*, illustre particulièrement ce phénomène. Le pont-levis qui se relève sitôt que Perceval a passé la porte du Roi Pêcheur, rétablit la frontière que le jeune chevalier avait réussi à franchir et signale, en même temps, l'impossibilité d'obtenir la moindre réponse. Gauvain, dans *Perlesvaus*, connaît une situation similaire : l'épisode du Château du Graal où il doit poser les questions omises par Perceval est délimité par une série de portes tantôt fermées, tantôt ouvertes. La narration adopte d'abord le point de vue de Gauvain qui se trouve face à un château *avironné de grant mur* et dont l'entrée est *molt fort*, flanquée d'un lion enchaîné et de « *.ii. vilains massiz de coivre qui fischié estoient o mur, e descochoient par enging carriax d'aubaleste par grant force et par grant air* » (p. 91, 1691-1696). Le héros ne peut en fait y pénétrer sans avoir conquis l'épée qui servit à décapiter saint Jean-Baptiste. A son retour, les automates de cuivre et le lion ont disparu : Gauvain est enfin

digne de pénétrer chez le Roi Pêcheur et de résoudre l'énigme du Graal, à condition qu'il pose la question. Mais il reste silencieux, faute qui le condamne à ignorer l'énigme du Graal et qui se manifeste encore par une série de portes fermées qui le poussent, petit à petit, vers la sortie. Resté seul, après le repas, il voit d'abord *toz les huis clos et fermez* (p. 120, 2458.) ; au matin, alors qu'il souhaite prendre congé de son hôte, « *il trova les huis si verroilliez que il n'i pot entrer* » (p. 120, 2468-69) et demeure ainsi à la porte de la chapelle : « *vous en avez perdu l'entree par molt pou de parole* » (p. 120, 2474), lui explique une demoiselle. Une voix s'élève enfin pour lui signifier l'ouverture de la porte et son départ : « *Qui de çaienz n'est, si s'en aut, quex que il soit ; car li pont sont abessié et la porte overte, et li lions est en sa cave, et après ce covendra les ponz relever por le Roi du Chastel Mortel* » (p. 121, 2483-86). Comme chez Chrétien, les portes s'ouvrent pour favoriser une question et se referment quand l'énigme est demeurée latente et la réponse impossible à donner⁵²⁵.

II. De l'énigme au motif : continuité et réécriture d'une œuvre à l'autre

Quand elle participe, comme dans les cas précédents, de l'ossature interne de l'œuvre, l'énigme possède une fonction structurante intra-textuelle qui détermine en partie la poétique du texte. Elle relève en ce sens de la syntaxe de l'œuvre à laquelle elle confère une temporalité, un horizon d'attente, une densité et de nombreux effets narratifs. Une même énigme peut se retrouver par ailleurs à l'intérieur de différents textes ; elle entre alors dans un paradigme morphologique et revêt une fonction extra-textuelle comme principe de réécriture d'une œuvre à l'autre. Resémantisée et actualisée

⁵²⁵ Si les portes métaphorisent le procédé énigmatique, les ponts en revanche n'ont d'autre but que de mettre les chevaliers à l'épreuve. La symbolique de l'élucidation que, par comparaison avec les portes dont les ponts sont figurativement proches, l'on pourrait être tenté de leur appliquer, ne fonctionne pas. Les multiples ponts du *Perlesvaus* qui mènent successivement Gauvain, Lancelot et Perlesvaus au Château du Graal ne figurent pas les progrès des personnages dans une démarche herméneutique, et le franchissement d'un ou plusieurs ponts périlleux, comme dans le cas de Gauvain, n'annonce pas l'aboutissement du moindre échange problématique. Sur les ponts dans *Perlesvaus*, voir l'article de Silvère Menegaldo, « Simple pont et ponts multiples dans le roman arthurien médiéval : l'exemple de *Fergus* et de *Perlesvaus* », *Les ponts au Moyen Âge*, dir. Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 109-117.

dans un nouveau récit, elle devient un motif narratif et le support d'une écriture de la variante favorable à la création de l'effet d'énigme.

1. De l'énigme aux textes : définition et identification du motif narratif

La notion de motif est complexe en raison de ses multiples acceptions, lesquelles varient selon la discipline qui s'y attache : folkloristes, linguistes, formalistes en proposent autant de définitions différentes que nous reprendrons succinctement. Avant d'engager la réflexion sur les rapports de l'énigme au motif et aux œuvres, il paraît aussi important de rappeler certains principes-clés de composition des textes médiévaux nécessaires pour appréhender, dans ce contexte, la notion de motif.

a) Motifs et poétique du texte médiéval

Le texte médiéval s'écrit et se réécrit à partir des œuvres préexistantes ; le rapport de l'énigme au motif, que nous postulons, participe donc d'un mode d'écriture exemplaire. Au Moyen Âge, l'œuvre littéraire se fonde essentiellement sur la transformation des textes par la traduction, le résumé, l'interpolation ou la reproduction. Philippe Walter évoque à ce propos une « dialectique de la mémoire et du grimoire du texte médiéval », lequel ne conçoit aucune création littéraire *ex nihilo*, mais « réécrit toujours ce dont il hérite en ne se contentant pas de recopier servilement ses “sources” écrites et surtout orales⁵²⁶ ». Surtout, le « chantier » du texte médiéval s'appuie sur de véritables œuvres-matrices, connues et avérées, et non sur de simples modèles abstraits. D. Poirion parle ainsi du phénomène de la lecture-écriture, qui « divisant ou multipliant les éléments connus dans le texte-mère [...] opère comme un miroir à plusieurs facettes, pour donner au texte une plus grande richesse en réseaux signifiants »⁵²⁷.

⁵²⁶ Ph. Walter, « La Mémoire et le Grimoire des textes : réflexions sur une lecture mythologique de la littérature médiévale », *L'Hostellerie de pensée*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 487-499.

⁵²⁷ D. Poirion, « Écriture et réécriture au Moyen Âge », *Littérature* n°41, « Intertextualités médiévales », 1981, p. 109-118, repris dans *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 461.

C'est là que la notion de motif prend toute son importance. Les études critiques convergent en ce sens : ces micro-récits récurrents, à la fois stables et malléables, issus du passé, nés de la tradition orale, transmis de bouche à oreille, transformés, adaptés au fil du temps et des récits et conservant néanmoins des traits identitaires, forment le « matériel roulant »⁵²⁸ de la littérature médiévale. Cette idée forte, selon laquelle « la plupart des romans tirent leur substance des motifs venus du fond des âges et qui sont toujours vivants aux XII^e-XIII^e siècles »⁵²⁹, fonde en réalité toute démarche analytique des textes médiévaux. Tandis par exemple qu'A. Guérreau-Jalabert fait des « relations en apparence étroites avec les “motifs” de contes » l'un des caractères majeurs de la littérature arthurienne française⁵³⁰, D. Poirion définit la poétique du roman breton par le procédé de réécriture des motifs, allié à celui du retour des personnages⁵³¹. Mais ces motifs, sans cesse repris, intégrés à des formes ou des genres différents, voient par conséquent évoluer leur place et leur fonction dans la narration. Extraire un motif d'un récit pour l'intégrer à une nouvelle trame en modifie la signification comme celle de l'ensemble du texte d'accueil. C'est pourquoi l'on peut affirmer avec Jean-Charles Payen que « toute enquête sur les *topoi* met en jeu l'ensemble d'une poétique »⁵³². Réfléchir sur l'énigme en tant que paradigme morphologique récurrent dans un ensemble romanesque, devrait donc permettre de mettre en évidence certains principes de composition et de recomposition du corpus.

⁵²⁸ Formule de Gaston Paris, « Romans en vers du cycle de la Table Ronde », *Histoire littéraire de la France*, t. XXX, Paris, 1888, p. 48, cit. Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Nathan, Paris, 2000, p. 1 et p. 5.

⁵²⁹ *Précis de littérature française du Moyen Age*, dir. Daniel Poirion, chap. III « La mise en roman », Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, Paris, P.U.F., 1983, p. 107.

⁵³⁰ Introduction à l'*Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, p. 1.

⁵³¹ *Précis de littérature française du Moyen Age*, *op. cit.* p. 112.

⁵³² Jean-Claude Payen, *Histoire de la littérature française. Le Moyen Age*, chap. VII « *Topoi* littéraires et mentalités : constantes et interférences », Paris, GF Flammarion, 1997, p. 201. Précisons que pour l'auteur, le concept de *topos* « recouvre à la fois les clichés strictement verbaux et aussi les motifs ou thèmes auxquels recourent les genres parce qu'ils participent en quelque sorte de leur structure », p. 201.

b) Éléments de définition et d'identification d'un motif narratif

(1) Historique des démarches

Les travaux des folkloristes, comme ceux de Stith Thompson⁵³³, ont d'abord permis de dégager deux critères essentiels d'identification d'un motif : la récurrence et la dimension minimale, faisant d'un motif une unité indécomposable du récit, sa partie la plus élémentaire qui a le pouvoir de se maintenir dans la tradition et qui, agencée de façon variable, serait un élément déterminant de toute une forme de littérature. Le caractère anecdotique ou subjectif d'un certain nombre de critères retenus par les folkloristes rend toutefois leur usage incertain⁵³⁴ et impose le recours à d'autres méthodes.

La linguistique – sémiotique et sémantique – offre des bases de définition beaucoup plus formelles, et souligne d'emblée le paradoxe qui existe à faire du motif le plus petit élément du conte, et en même temps à le considérer parfois comme un micro-récit autonome pouvant alors entrer dans la classe des types⁵³⁵. Greimas et Courtès préfèrent définir les motifs comme des « unités figuratives transphrastiques, constituées en blocs figés : des sortes d'invariants capables d'émigrer soit dans des récits différents

⁵³³ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhague, Rosenkilde and Bagger, 6 vol., 1955-1958. *The types of the folktale*, d'A. Aarne, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FF Communication, 1961 (rééd. 1987), traduit et augmenté par S. Thompson, constitue également un ouvrage de référence qui se distingue cependant du précédent, en recensant non des motifs, mais des types, c'est-à-dire des histoires complètes, des contes, combinant plusieurs motifs.

⁵³⁴ Joseph Courtès observe ainsi que pour S. Thompson, dans *The Folktale*, le caractère frappant, anecdotique, du motif, constitue l'un des critères de sélection (« Motif et type dans la tradition folklorique : problèmes de typologie », *Littérature* n°45, 1982, p. 114-127). La grande subjectivité de cette définition l'oblige ainsi à se placer davantage du côté des connotations plutôt que du contenu. Le caractère subjectif, aléatoire de la classification, et donc de la définition, est confirmé par l'une des dernières sections du *Motif-Index*, X, regroupant les « incidents whose purpose is entirely humorous » (*op. cit.*, p. 21). S. Thompson ne nie d'ailleurs pas ce qui ouvre la porte à tant de critiques, et se justifie ainsi : « For the purpose of deciding on inclusion or exclusion, I have had no hard and fast principle. Anything that goes to make up a traditional narrative has been used. When the term motif is employed, it is always in a very loose sense, and is made to include any of the elements of narrative structure.[...] Aside from the general principle just given, no rule has been followed in choosing what should go into classification. I have tried to include all that becomes a part of tradition [...] », p. 19.

⁵³⁵ A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, article « Motif », p. 238-239.

d'un univers culturel donné, soit même au-delà des limites d'une aire culturelle, tout en persistant malgré les changements de contextes et des significations fonctionnelles secondes, que les environnements narratifs peuvent leur conférer⁵³⁶ ». Cette approche fait du motif un type – au sens d'Arne et Thompson – figuratif « qui possède donc un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit dans lequel il prend place⁵³⁷ ». La récurrence cède ainsi la place au caractère *migratoire* des motifs, tandis que sont écartés les contextes de production narratif et/ou énonciatif. Les notions de *configuration* et d'*invariance* semblent ainsi former des bases fiables pour cerner la notion de motif.

La théorie des « conditions nécessaires et suffisantes » (CNS) élaborée par Georges Kleiber, et celle des prototypes, exploitées aussi bien en lexicologie qu'en sciences cognitives, tentent de déterminer les critères d'appartenance à une catégorie⁵³⁸. Selon la première, deux objets appartiennent à une même catégorie s'ils partagent un certain nombre d'attributs identiques. Les catégories, pour être exploitables, doivent être clairement délimitées, et l'appartenance ou la non appartenance des objets répond au système du vrai ou du faux. Dès lors, tous les membres d'une catégorie possèdent un statut équivalent : un objet n'est pas plus éloigné qu'un autre des critères définitoires ; il n'existe donc pas de meilleur représentant d'une catégorie. Ce modèle, si rigoureux soit-il, pose de grands problèmes d'application dans le domaine littéraire où nous nous intéressons particulièrement à l'écriture de la variante et aux effets qui en découlent.

La théorie du prototype nuance considérablement ces idées. Les critères d'appartenance ne sont plus déterminés en termes de conditions nécessaires et suffisantes, mais en référence à un prototype, élu meilleur représentant de la catégorie. Tout en résumant l'ensemble des propriétés de la plupart des objets, la notion de prototype va de pair avec l'idée que tous les membres d'une catégorie n'ont pas un degré d'appartenance égal, mais en sont plus ou moins membres selon leur degré de représentativité. Cette théorie fait ainsi preuve de plus de souplesse, d'empirisme, mais rend par conséquent floues les frontières des catégories, d'autant plus que le prototype court le risque d'être bien souvent réduit à une donnée abstraite, artificielle, non réaliste,

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, sous la direction de Danièle Dubois, Paris, éd. du CNRS, 1991. Voir en particulier le chapitre V, Georges Kleiber, « Prototype et prototypes : encore une affaire de famille », p. 103-129.

et donc peut-être inexistante au cœur d'une œuvre littéraire. Elle demande donc à être nuancée et approfondie, mais offre la possibilité essentielle de prendre en compte l'écriture des variantes.

Une troisième voie se dessine grâce à la notion de « ressemblance de famille », introduite par L. Wittgenstein⁵³⁹. A mi-chemin entre les théories des CNS et du prototype, cette « structuration [...] permet aux membres d'une catégorie d'être reliés les uns aux autres sans avoir une propriété en commun qui définit la catégorie. Ce qui les unit, ce sont des similarités, des ressemblances qui s'entrecroisent, se recouvrent partiellement »⁵⁴⁰. Selon G. Kleiber, elle permet de ne plus considérer le prototype comme une représentation d'un concept ni comme « l'entité organisatrice d'une catégorie » : l'appartenance d'un objet à une catégorie selon son degré de ressemblance avec un prototype s'annule, laissant simplement place à des *effets prototypiques*. En même temps, la notion de ressemblance de famille permet d'intégrer une catégorisation fondée sur les CNS. Elle intègre en effet des propriétés communes entre les divers objets, mais ces propriétés ne se retrouvent pas forcément chez tous les membres : seulement au moins chez deux. Toute figure centrale disparaît alors pour permettre à des liens d'association entre les membres de se tisser. « Il faut et il suffit que chaque exemplaire de la catégorie partage au moins une propriété avec un autre membre de la catégorie », rappelle G. Kleiber⁵⁴¹, énonçant ainsi une nouvelle et unique condition nécessaire et suffisante. Chaque membre possède un point commun avec un autre membre, bien qu'au sein de la catégorie, certains n'aient rien à voir les uns avec les autres. Le problème de l'appartenance et du degré d'appartenance lié à la théorie du prototype paraît ainsi résolu⁵⁴².

Claude Brémond entreprend une réflexion similaire sur la notion de thème en littérature : un motif est en général une manifestation plus concrète d'un thème qu'il

⁵³⁹ L. Wittgenstein, *Philosophical investigations*, New York, Macmillan, 1953, cité par Michel Huteau dans *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, op. cit., p. 71.

⁵⁴⁰ Georges Kleiber, « Prototype et prototypes : encore une affaire de famille », *ibid.*, p. 106.

⁵⁴¹ *Ibid.* p. 113.

⁵⁴² G. Kleiber porte cependant une appréciation nuancée sur ce système auquel il reproche finalement une absence de hiérarchie et de pouvoir explicatif. Un obstacle majeur semble en effet se dresser en lexicologie pour construire la définition d'un mot, et organiser par exemple les différentes étapes d'un article de dictionnaire. Puisque tous les sens d'un mot connaissent selon ce principe une valeur égale, il devient impossible d'isoler un noyau sémantique commun pour un item lexical, et donc de désigner un sens général, couramment admis et employé, sur la base duquel peut s'établir la communication.

définit ainsi : « le thème s'impose à moi dans son existence concrète comme une série de variations dont chacune est perçue comme proche parente d'au moins une autre, et qui peuvent donc être ordonnées en chaînes ou en réseau »⁵⁴³. Il constate cependant que certains éléments peuvent ne rien avoir en commun directement. On peut en effet rencontrer deux éléments très différents dans deux récits proches ce qui l'amène à évoquer un *champ thématique* plutôt qu'un thème ou un motif à proprement parler.

L'école formaliste ouvre encore le panel des analyses possibles en termes de motifs ou de micro-récit dit folklorique et permet, après le détour par la linguistique, de rejoindre le domaine des études littéraires. On songe en premier lieu aux célèbres travaux sur la morphologie du conte de Vladimir Propp⁵⁴⁴, qui entreprend de décrire et de définir les contes selon leurs parties constitutives. Il nie ainsi toute division précise des contes en types comme le prône l'école finlandaise et en particulier A. Aarne. Pour lui, les types ne s'élaborent qu'au niveau des particules structurales, si bien que l'étude des motifs constitue le point de départ nécessaire de sa démarche. Cependant, V. Propp précise d'emblée qu'un motif ne saurait être une unité indécomposable du récit comme les folkloristes l'avaient formulé. En effet, « si le motif est un tout logique, chaque phrase du conte fournit un motif »⁵⁴⁵. Dès lors, le pont est établi entre cette notion et celle, chère à V. Propp, de fonction, qui vient finalement remplacer chez lui le motif. Considérer les fonctions des actants, c'est en effet se poser la question essentielle de l'action selon sa situation dans le récit⁵⁴⁶. Cette démarche offre deux principes intéressants : le premier consiste à mettre l'accent sur l'importance de la forme, considérée finalement par V. Propp comme la seule intelligible en regard du fond dépourvu de toute valeur signifiante. Un motif pourrait donc s'assimiler à un micro-récit, une phase narrative décomposable, dont la structure et la place dans l'ensemble du récit détermineraient le sens. Le second principe repose corrélativement sur la définition du motif en terme de fonction et permet de souligner l'importance de l'action.

Les travaux de Paul Zumthor complètent et nuancent enfin le formalisme proppien. Contrairement à V. Propp, il fait du type une appellation générique fonctionnant comme hyperonyme pour les clichés, *topoi*, formules, images-clés, motifs

⁵⁴³ Claude Brémont, « Concept et thème », *Poétique* « Du thème en littérature », 1985, n°64, p. 418.

⁵⁴⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, rééd. 1970.

⁵⁴⁵ *Ibid.* p. 22

⁵⁴⁶ « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue », *ibid.*, p. 31.

etc. Ici, le stéréotype lexical, formulaire, et le stéréotype-fonction se rejoignent donc et prétendent à un fonctionnement identique⁵⁴⁷ : « un type sera ici tout élément d' « écriture » à la fois structuré et polyvalent, c'est à dire comportant des relations fonctionnelles entre ses parties, et réutilisable indéfiniment dans des contextes différents⁵⁴⁸ ». On retrouve à nouveau l'idée qu'il ne peut s'agir d'un tout indécomposable, ainsi que le caractère composite du type, fait « de matériaux de réemploi⁵⁴⁹ ». Toutefois P. Zumthor introduit une nouvelle nuance intéressante : « Le type est une micro-structure constituée par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau fixe (soit sémique, soit formel) et un petit nombre de variables⁵⁵⁰ ». C'est l'idée de noyau fixe que nous retiendrons ici, et qui permet d'assouplir la dichotomie entre unité indécomposable et structuration variable d'éléments narratifs.

Les travaux inaugurés plus récemment par Francis Dubost dans le but d'établir un thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale⁵⁵¹, posent

⁵⁴⁷ P. Zumthor, dans son article « Topique et tradition », *Poétique* n°7, 1971, p. 354-365, établit une gradation entre les types liant un élément figuratif extra-textuel à certains choix lexicaux et à un moule syntactico-rythmique (comme les formules épiques), les types liant un élément figuratif, diversement interprétable selon les contextes, à des choix lexicaux et, moins nettement, à des choix syntaxiques (comme la désignation du *locus amoenus*), les types à dominante figurative, faiblement lexicalisés, sans marque syntaxique, et enfin les types très faiblement figuratifs au noyau principalement lexico-syntaxique (comme les tours archaïques du langage). Cette classification souligne l'élasticité de la notion de stéréotype, et permet de justifier notre choix d'écarter du champ de recherche les deux premières et la dernière catégories de P. Zumthor. Il n'est en effet pas possible d'intégrer à la notion de motif des types faisant intervenir des choix ou des structures lexico-syntaxiques. S'agissant ici d'analyser la réception d'épisodes des cycles et romans arthuriens, il faut prendre nécessairement en compte ce que V. Propp assimile à la fonction, à l'action. Les éléments relevant uniquement du descriptif ou de l'idéologie doivent donc être laissés de côté.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 354.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 354.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 355.

⁵⁵¹ Projet inauguré à Montpellier par Francis Dubost et l'équipe de recherche MA-REN-BAR et présenté dans les articles suivants : « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : *Le Thésaurus informatisé des motifs merveilleux* de la littérature médiévale », *Transferts de thèmes, transferts de textes*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Martínez, Barcelone, PPU, 1997, p. 21-47 ; « De quelques outils merveilleux rattachés à la Catalogne dans les *Otia Imperialia* et leur traitement dans le *Thésaurus informatisé* (équipe MA-REN-BAR) », *Languedoc – Roussillon – Catalogne. Etat, nation, identité culturelle régionale (des origines à 1659)*, actes du colloque des 20-22 mars 1997, éd. Christian Camps et Carlos Heusch, Université Paul-Valéry, Montpellier, p. 123-142. Le projet d'établissement du Thésaurus

également le problème de l'identification et de la formulation d'un motif narratif. F. Dubost a ainsi recours à la notion d' « unité élémentaire de la narration, unité intégrable à une unité supérieure, le type des folkloristes, par exemple, ou plus généralement à un segment narratif englobant⁵⁵² ». En tant qu' « unité élémentaire », le motif semble retrouver ici le concept d'unité indécomposable ; toutefois le critère d'intégrabilité introduit une nuance qui fait du motif une « unité de formalisation élémentaire des contenus⁵⁵³ ». Pour F. Dubost, un motif ne recouvre d'ailleurs pas un syntagme ou un ensemble textuel discontinu. Il s'agit au contraire d'« une unité transphrastique⁵⁵⁴ » ; c'est-à-dire que « la définition du motif se fait à l'aide d'une phrase qui en dégage la substance, narrative, descriptive ou discursive. [Or] cette phrase n'est pas donnée par le texte. Elle est à construire par le chercheur à partir du texte⁵⁵⁵ ».

On peut dès lors avancer l'idée qu'un motif se compose de ce noyau invariable et de figures variables, formant ainsi un ensemble qui ne saurait se superposer à un ou plusieurs syntagmes. Reste maintenant à préciser la nature de ce noyau et les éventuelles limites des variables.

(2) Motif et thème

A ce jour, les travaux de Jean-Jacques Vincensini⁵⁵⁶, consacrés à la recherche sur la pensée mythique dans la narration médiévale, font assez largement autorité en matière de motif narratif. A partir des théories de l'art d'Erwin Panofsky⁵⁵⁷, il dégage

est actuellement repris sous la direction de Jean-René Valette (Paris X) et Francis Gingras (Université de Montréal) et a fait l'objet d'un récent colloque organisé les 18-19 mai 2006 à Nanterre, Paris X : « Pour un thésaurus des motifs merveilleux : roman, chanson de geste, hagiographie ». L'ouvrage collectif *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, les Presses de l'Université Laval, 2006, témoigne encore de l'ampleur et de la dynamique de cette entreprise.

⁵⁵² « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : *Le Thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* », *art. cit.*, p. 23.

⁵⁵³ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, cité par F. Dubost, *ibid.*, p. 23.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁵⁶ Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narration médiévale*, *op. cit.*

⁵⁵⁷ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1969, cité par J.-J. Vincensini : *Motifs et thèmes du récit médiéval*, p. 55-56 et

trois niveaux de sens dans un motif : le premier se rattache à une composition de pures formes chargées de signification, une configuration de formes et de couleurs dans le domaine pictural, une disposition de figures ou une configuration⁵⁵⁸ d'un point de vue narratif. Le deuxième niveau de sens interprète ces formes en fonction de thèmes ou de concepts spécifiques ; le message de l'œuvre picturale ou littéraire est décrypté grâce à notre savoir culturel. C'est enfin une signification symbolique qui doit se dégager du troisième palier. Celle-ci dévoile la mentalité, le contenu d'une époque. Pour résumer, le sens d'un motif est triple : figuratif, thématique, symbolique. Cette perspective permet de faire entrer dans le motif un double noyau, constitué d'une part de la structure – la syntaxe du motif – et d'autre part du thème – la signification. Le noyau narratif construit repose sur un « ensemble invariant de figures sans bases actanciennes ni thématiques stables⁵⁵⁹ ». Les figures sont, au sein du micro-récit, organisées et logiquement réparties. L'invariance réside donc bien plus dans le parcours, la disposition des figures, que dans la présence, ici ou là, de telle ou telle figure. A ce stade, il s'agit en quelque sorte du « scénario » du motif, pris comme une séquence narrative récurrente où fonctions et actants sont parties prenantes. Un thème constant représente le deuxième atome du motif. Il découle en effet logiquement des approches d'E. Panofsky que les valeurs sémantiques d'un motif ne peuvent être reconnues hors du cadre configuratif : le fond et la structure fonctionnent ici en interdépendance.

Ce formalisme considérablement assoupli soulève néanmoins le problème de la définition du thème. En linguistique, on distingue fréquemment le thème (le sujet, ce à propos de quoi est énoncé la phrase ou le discours) du rhème (l'information fournie à propos de cet objet). Mais l'application directe de cette conception à l'analyse littéraire reste difficile. Tout d'abord, le langage courant emploie fréquemment le mot « thème » dans un sens inverse, proche du « rhème ». Ensuite, il faut bien reconnaître qu'un thème

dans « D'une distinction préalable à la définition des stéréotypes anthropologiques », *Ethnologie française* n°35, 1995, p. 257-265.

⁵⁵⁸ J.- J. Vincensini rappelle que « la recherche en narratologie et l'analyse du discours appellent « figure » une combinaison de traits de sens qui trouvent des expressions correspondantes mais variables au niveau du monde naturel, dans « ce que le langage ordinaire entend par « acception », « sens particulier » d'un mot [...]. Des « acceptions » recouvrant un même contenu sont synonymes [par exemple les] divers « animaux prodigieux », la grue, le héron ou la chèvre multicolore », *Motifs et thèmes du récit médiéval, op. cit.* p.60.

⁵⁵⁹ J.-J. Vincensini, « D'une distinction préalable à la définition des stéréotypes anthropologiques », *art. cit.*

en littérature ne se limite pas à un énoncé ; il est par conséquent nécessaire de distinguer un thème phrastique d'un thème discursif⁵⁶⁰. Lorsque Francis Dubost propose comme définition générale du motif merveilleux : « toute unité textuelle (narrative ou descriptive) organisée en un couple THÈME – PRÉDICAT, dont l'un des termes au moins possède un caractère surnaturel⁵⁶¹ », il entend, semble-t-il, le thème phrastique tel qu'il est formulé non dans le texte étudié, mais au moment de l'identification et de la délimitation du motif transphrastique. La construction d'un thème littéraire relève davantage d'un travail de lecture, consistant à réunir des éléments discontinus prélevés dans le texte. On peut aller encore plus loin dans le processus de dématérialisation du thème et y voir un véritable en-dehors du texte, « son interprétation la plus ultime et la plus abstraite, la plus immatérielle⁵⁶² ».

C'est d'ailleurs dans cette optique que J.-J. Vincensini aborde cette notion, qu'il définit selon un contenu sémantique minimal de nature conceptuelle : « Il n'a pas d'attache nécessaire avec les propriétés venant du monde extérieur : il se caractérise par un investissement sémantique abstrait. Sa formulation est uniquement conceptuelle : ainsi, la /bonté/, l'/équité/, ou l'/amour/, qui s'expriment à travers des figures du monde, variables selon les contextes, sont de nature non figurative⁵⁶³ ». Plus loin, il précise encore la nature de ce contenu sémantique, avançant qu'il est « de type fonctionnel⁵⁶⁴ », c'est à dire que « la signification sémantique dote les chaînes de figures d'une véritable *visée* sémantique : étendre une peau d'animal sert à... ; faire ingérer du cœur humain permet de... ; immerger une femme dans l'eau souhaite...⁵⁶⁵ ». Le thème permet donc de sémantiser conceptuellement une chaîne construite de figures narratives, figures définies en termes de fonctions ou d'actants. Le motif ne saurait donc être perçu indépendamment des contenus thématiques qui le sous-tendent, et à

⁵⁶⁰ Cf. Shlomith Rimmon-Kenan, « Qu'est-ce-qu'un thème ? », *Poétique* n°64 « Du thème en littérature », 1985, p. 397-406.

⁵⁶¹ « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : *Le Thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* », *art. cit.*, p. 26. F. Dubost propose ainsi quelques exemples de formulation de motifs, le prédicat apparaissant en caractères gras : « Animal **métamorphosé en être humain** », « la lance **qui saigne** », « le temps **arrêté** » (p. 26).

⁵⁶² Georges Leroux, « Du topos au thème. Sept variations. », *Poétique* n°64, 1985, p. 446.

⁵⁶³ *Motifs et thèmes du récit médiéval*, *op. cit.*, p. 68-69. J.-J. Vincensini se réfère ici particulièrement à l'ouvrage de Joseph Courtès, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, P.U.F., 1986.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 70.

l'invariance des figures semble correspondre celle des thèmes sous-jacents. Et si l'on peut très bien imaginer, compte tenu de sa valeur abstraite, qu'un même thème puisse être commun à diverses configurations, J.-J. Vincensini insiste sur l'unité du thème partagé par un parcours figuratif récurrent. Prenons cependant le thème du silence, étudié par Danièle James-Raoul⁵⁶⁶ dans la littérature arthurienne. L'auteur montre à quel point cette thématique est partagée par divers micro-récits, motifs et situations. Au contraire, J.-J. Vincensini s'est attaché à démontrer la constance thématique des récits de type mélusiniens dont il ramène à chaque fois la fable à trois parcours disposant dix figures⁵⁶⁷. C'est ici que la théorie des ressemblances de famille, propre à la linguistique, peut s'avérer utile. Pourquoi, en effet, ne pas considérer que deux motifs ne sont pas similaires, mais parents, lorsqu'ils présentent au moins un thème commun, malgré une configuration différente ? Contrairement à des considérations de premier abord, et notamment à la méthode des folkloristes, il faudrait peut-être envisager de comparer aussi certains motifs sur le plan sémantique.

J.-J. Vincensini parvient enfin clairement à hiérarchiser thème et motif : « le motif n'est pas de même niveau (rang) que le thème : il englobe et exprime divers invariants parmi lesquels des thèmes, unités englobées donc⁵⁶⁸ ». Motif et thème sont donc des notions disjointes, que les analyses structurales de Claude Lévi-Strauss, dont s'inspire en partie J.-J. Vincensini, avaient déjà séparées dans l'étude des mythes. Il s'agit en effet selon cette méthode de repérer d'abord des unités (symboles des mythes, figures). Mais celles-ci, et c'est là l'idée-clé du structuralisme, ne possèdent aucune identité stable en dehors de la place qu'elles occupent. C'est donc la position au cœur d'un réseau d'unités qui fait sens. On retrouve bien ici l'idée de configuration narrative. La méthode structurale distingue ensuite le motif, l'unité ou le groupe d'unités d'un thème plus abstrait. C'est de la confrontation de ces deux composantes que peut naître la signification du mythe, du conte, du récit. Ceci posé, nous pouvons accepter l'idée, contraire à celle de V. Propp, que les chaînes actanciennes véhiculent des valeurs sémantiques pour composer un motif.

Il reste maintenant à soumettre ces théories à l'épreuve des textes. On peut en effet se demander si l'invariance du thème ne serait pas uniquement valable pour les motifs exploités dans les récits à caractère incontestablement mythiques. Ceux-ci

⁵⁶⁶ Danièle James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, op. cit.

⁵⁶⁷ J.-J. Vincensini, *Pensée mythique et narration médiévale*, op. cit.

⁵⁶⁸ *Ibid.* p. 70.

conserver peut-être davantage de liens avec des motifs originels que les romans. Le récit mythique n'a pas pour but de détourner les motifs qu'il (ré)emploie, mais plutôt de les utiliser dans un sens qui les dépasse. Certes plusieurs motifs partagent un même thème invariant, mais il faut s'interroger sur l'invariance de ce thème au sein du corpus, malgré des configurations semblables ou proches.

(3) Proposition de méthode et sélection des critères discriminatoires

A partir des données précédentes, il est maintenant possible de construire les bases d'une définition et d'une méthode que l'approche des textes viendra nuancer, valider ou invalider. Il semble d'abord clair que, si nous pouvons sans nous leurrer intellectuellement, nous inspirer des diverses approches que nous venons de rappeler, il est difficile de les appliquer telles quelles⁵⁶⁹.

Nous retiendrons, dans un premier temps, la notion de ressemblance de famille qui permet de procéder à des rapprochements de différents motifs. Pour ce qui est de l'identification, nous retiendrons aussi l'idée du motif équivalent à un micro-récit, constitué de figures invariantes. Cependant, il faut préciser cette notion de figure, sans pour autant restituer la signification que lui confère J.-J. Vincensini, grâce notamment à la narratologie, et aux travaux de Joseph Courtès. Ceux-ci permettent en effet de placer les notions de fonction et d'actant, héritées de V. Propp, au cœur de la définition.

J. Courtès⁵⁷⁰ s'interroge par exemple sur le motif générique D. 1550 – *Waters magically divide and close*⁵⁷¹, décliné selon les divers objets facteurs de l'action : /eau/, /sel/, /racine/ etc. Il en vient à constater l'unicité de ce motif, contrairement à ce que peut laisser penser la présentation éclatée du *Motif-Index*. Il faut alors, selon lui, pour

⁵⁶⁹ Jean-Pierre Martin énonce d'ailleurs une remarque similaire dans son ouvrage *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation. (Définition de l'épopée médiévale)*, thèse de doctorat de troisième cycle, Centre d'études médiévales et dialectales, Université de Lille III, 1992 : « Un modèle n'a d'efficacité que s'il reproduit des structures réelles, concrètes ; s'il s'adapte aux textes qu'il décrit, sans les forcer à lui ressembler. C'est des textes seuls que peuvent être dégagés les éléments structurels nécessaires à leur analyse ; les modèles généraux sont des instruments, ils doivent fournir des concepts pour la définition des modèles particuliers, mais ne sauraient en tenir lieu », p. 79.

⁵⁷⁰ Joseph Courtès, « Motif et type dans la tradition folklorique : problèmes de typologie », *Littérature* n°45, 1982, p. 114-127.

⁵⁷¹ Selon la classification du *Motif-Index* de Stith Thompson, *op. cit.*

délimiter et identifier correctement un motif narratif, « établir une distinction entre une part de figuration invariante, permettant de reconnaître le motif comme tel (« ouvrir », « fermer » etc.), et une part de figuration variable⁵⁷² », correspondant par exemple aux rôles de l'objet à l'origine de l'action (l'eau, la racine etc.) ou de destinataire de l'action, pris en charge par des acteurs figuratifs de toutes sortes sans affecter le motif proprement dit. On peut ainsi isoler comme une unité stable le motif de « la séparation des eaux », par opposition à l'agent dont la représentation figurative reste plus variable. On observe ainsi d'un côté un micro-récit de l'ordre du *réalisé*, de l'autre de simples rôles figuratifs de l'ordre du *virtuel*⁵⁷³.

On peut désormais rechercher précisément le noyau du motif auprès de la fonction, au sens de V. Propp, et reléguer l'objet ou le sujet au rang de figure variable. Nous utiliserons de même l'expression « parcours figuratif » au sens de schéma fonctionnel. Un motif, en tant que micro-récit, se compose d'au moins une fonction, et la disposition récurrente de ces fonctions permet de réunir un motif identique sous la même appellation. Nous retiendrons cette définition de J. Courtès : un motif est « une forme syntaxiquement fixe dont les relations-fonctions sont investies sémantiquement par des parcours figuratifs invariants, hypotaxiquement invariables, et où les termes-actants sont recouverts par des figures plus ou moins variables dont la substitutivité n'affecte en rien la structure d'ensemble⁵⁷⁴ ». En d'autres termes, un motif se rattache à un réseau figuratif stable, composé au moins d'une fonction, reliant des éléments éventuellement changeants. Les textes montreront toutefois qu'un changement de variable peut affecter le thème et la signification d'un motif.

Reste maintenant à statuer sur le second noyau du motif de J.-J. Vincensini, le thème invariant. Le formalisme proppien définit le sens d'un motif uniquement selon sa position dans le récit, et renonce donc à attribuer le moindre sémantisme à un motif considéré en lui-même. Or, si la position d'un motif dans la narration peut transformer, amplifier ou détourner son sens, elle n'épuise certes pas la totalité des significations que peut épouser telle ou telle configuration⁵⁷⁵. Il faut par conséquent admettre la présence

⁵⁷² J. Courtès, « Motif et type dans la tradition folklorique : problèmes de typologie », *art. cit.* p. 116.

⁵⁷³ *Ibid.* p. 117.

⁵⁷⁴ *Ibid.* p. 125.

⁵⁷⁵ C'est l'idée que défend en particulier J.-J. Vincensini, et qui justifie sa définition du motif, reprise dans *Motifs et thèmes du récit médiéval*, *op. cit.* : « ni la chronologie, ni les positions narratives n'épuisent le sens des configurations qu'exploitent tel récit, tel roman ou tel conte. On touche là aux limites

d'un trait sémantique, né du schéma figuratif d'un motif, impliquant de le faire apparaître dans la formulation du motif. Nous mettons cependant en doute le caractère totalement invariant de ce thème qui peut être infléchi, voire inversé. Nous définirons donc un motif selon l'organisation des fonctions – figures invariantes – qui le composent, et selon le sémantisme engendré par ces fonctions, mais aussi par ses figures variables, et, finalement, par sa place et son mode d'insertion dans la narration.

Les cinq propositions suivantes résument les critères discriminatoires essentiels :

1. Un motif est un micro-récit récurrent dans la tradition. La sélection d'un motif doit donc répondre, en tout ou partie, à un autre motif dans un autre texte.
2. Du point de vue formel, le cœur du motif est la fonction, selon la définition de V. Propp, composée à la fois d'une action et d'un actant.
3. Par conséquent, la récurrence lexicale (d'un mot ou d'un ensemble de mots formant une description) ne peut être un critère. Tout au plus peut-il s'agir de figures variables et accessoires qui viendront souligner la parenté entre plusieurs motifs.
4. Des figures, au sens de J.-J. Vincensini, se répartissent autour de la fonction. Elles rejoignent, entre autres, les figures humaines, les objets, les situations statiques ou dynamiques déterminées par P. Zumthor⁵⁷⁶. Ces figures sont variables dans la dénomination, mais elles ont un rôle identique par rapport à la fonction. C'est l'ensemble composé de la ou des fonctions et de la ou des figures qui forme l'ensemble appelé « configuration narrative ».
5. Le motif est doté d'un investissement sémantique qui peut adopter deux comportements différents. Soit plusieurs configurations narratives identiques partagent un thème commun, soit d'un même thème peuvent naître des configurations différentes. En ce cas, on peut rassembler et comparer des

interprétatives des modèles narratifs, dénoncés depuis des décennies par des chercheurs venus de courants épistémologiques différents (cf. « La structure et la forme » de C. Lévi-Strauss) ». p. 87-88.

⁵⁷⁶ Les types de la troisième catégorie observés par P. Zumthor se répartissent selon lui en deux classes : celle des images humaines, statiques (par exemple celles du baron traître, de la femme perfide) ou dynamiques, liées à une action (par exemple celles du nain messager, du roi au conseil), et celle des images d'un objet (le château, l'épée...) ou d'une situation (la dame au bocage...), « Topique et tradition », *art. cit.*, p. 359.

motifs du point de vue sémantique, selon la théorie des ressemblances de famille.

2. Vers un motif énigmatique ? Quelques cas de figures

a) *Le motif de la calvitie et du bras mutilé*

Nous nous proposons ici de comparer sous le double angle de l'énigme et du motif narratif deux épisodes du *Perlesvaus* et du *Lancelot en prose*. Bien que situés dans une configuration narrative tout à fait différente, ces passages partagent deux figures et un thème communs qui permettent d'établir un lien de parenté – une ressemblance de famille – entre eux, et de les traiter en tant que motifs. De manière différente, tous deux font l'objet d'une énigme et suscitent un échange problématique. Le rapport de l'un à l'autre demeure cependant délicat en raison de la datation problématique de *Perlesvaus*. W. Nitze établit la rédaction de la deuxième version – celle du manuscrit de Bruxelles – entre 1212 et 1222, mais envisage la possibilité d'une première rédaction antérieure à 1212⁵⁷⁷. Thomas Kelly situe l'œuvre avant la *Queste del Saint Graal* et le *Lancelot en prose*, probablement autour de 1220-1225⁵⁷⁸. Le problème est en effet ici de savoir si le passage du *Lancelot* est antérieur ou non à celui de *Perlesvaus*, et dans quelle mesure on est autorisé à interpréter l'un par rapport à l'autre. Nous nous rangerons *a priori* à l'hypothèse de Thomas Kelly et Jean Frappier que postule également Anne Berthelot⁵⁷⁹, hypothèse que semble conforter le rapprochement entre nos deux motifs énigmatiques.

Au début du *Perlesvaus*, trois demoiselles arrivent à la cour d'Arthur le jour de la Saint-Jean. La première, montée sur une mule et richement vêtue, est chauve et porte le bras droit en écharpe :

⁵⁷⁷ *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus, op. cit.*, t. II, p. 81.

⁵⁷⁸ *Perlesvaus* est, selon lui, « an early prose text, composed most probably in the first decade of the thirteenth century », *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus. A structural study, op. cit.*, p. 15. C'est également l'opinion de Jean Frappier, rappelée par Th. Kelly, p. 14-15.

⁵⁷⁹ Anne Berthelot, « Le Graal en archipel : *Perlesvaus* et les “illes de mer” », *Mondes marins du Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n° 52, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, note n°6, p. 66.

Granz mestiers li estoit q'ele eüst le chief covert, car ele estoit tote chauve ; e portoit a son col son destre braz pendu en une estole d'or, e gisoit ses braz desus un orillier, le plus riche que nus veïst onques [...] (603-606, p. 48-49).

Elle est en réalité une messagère du Graal qui apporte à la cour le bouclier de Joseph d'Armathie, destiné au Bon Chevalier. Elle apprend surtout à la cour qu'à cause du silence de Perceval, le Roi Pêcheur « *est chäüz en une dolereuse langedur* » (634-635, p. 50) ; pour cette raison aussi, « *totes les terres en furent commeïes de guerre* » (640-641, p. 50) et Arthur lui-même avait perdu le sens de la largesse. La calvitie de la demoiselle en est enfin l'ultime conséquence :

« Sire, fet ele, mes chiés estoit molt biax et molt cheveluz e galonez de riche treceoir d'or, au point que li chevaliers vint en l'ostel le riche Roi Pescheur ; mes ge deving chauve por ce qu'il ne fist la demande ; ne ja ne serés mes chevelue devant ce que chevaliers i ira qi melt fera la demande que cil ne fist, o chevaliers qui le Graal conquerra » (649-654, p. 50).

A ce stade du récit, la demoiselle chauve ne constitue pas une énigme ; elle répond en effet d'emblée à la cour à la question latente des raisons de sa calvitie. Lorsqu'elle rencontre Gauvain, l'une des demoiselles qui l'accompagne lui reproche en revanche de ne pas lui avoir demandé pourquoi elle portait son bras en écharpe. Il est alors trop tard pour le faire :

« por neent le demanderiez ore, car ge no vos diroie pas, ne ja no savroiz se par le plus coart chevalier non du monde, qui est a moi e me va querre, ne me set o trover » (870-872, p. 59).

Lorsque Gauvain rencontre ce chevalier, il ne manque pas de l'interroger et obtient cette réponse :

Ele servi du Saint Graal de cele main le chevalier qui fu en l'ostel le Roi Pescheur, qui ne voust demander de coi li Graax servoit ; por ce qu'ele en tint le preciex vessel en coi li gloriex sans degote de la pointe de la lance, si n'envelt nule autre chose tenir devant ce q'ele revendra au saint liu o il est (1407-1411, p. 80).

Au château de l'Enquête, Gauvain questionne enfin l'ermite sur la chevelure perdue de la demoiselle : « *je me merveil molt de la damoisele qui tote estoit chauve, et dit q'ele n'iert jamés chevelue devant que li Bons Chevaliers avra le Graal conquis* » (2186-2188, p. 110), dit-il. Comme tout au château de l'Enquête, elle revêt une dimension allégorique que dévoile le prêtre :

La chauve damoisele senefie Fortune, ce dit Josephes, qui fu chauves devant le crucefiement Nostre Saignor, ne ne fu cheveluz devant a icele eure qu'il ot rachaté son pople par son sanc et par sa mort (2191-2193, p. 110).

La demoiselle est à l'image de toutes les *merveilles* et énigmes du roman : la *senefiance* qui lui appartient est d'ordre religieux, son histoire se rattache à celle du péché de Perlesvaus et à l'avènement du christianisme. Antoinette Saly observe toutefois que « le motif de la calvitie a une fonction symbolique qui paraît remonter à un fonds primitif indo-européen où l'aspect de la chevelure des déesses en rapport avec la terre et le pouvoir change en fonction d'une situation florissante ou misérable dépendant de leur royal époux⁵⁸⁰ ». Tout comme sa calvitie symbolise la disparition des biens et des richesses – les rois Pêcheur et Arthur en ont perdu pouvoir ou largesse, et la terre s'est vue dévastée par les guerres –, le bras bandé connote aussi la déficience royale : « le bras distributeur ne fonctionne plus, ne donne plus d'impulsion, la fonction royale se trouve du même coup paralysée⁵⁸¹ ». L'explication première du service du Graal se double ainsi d'une réponse symbolique secondaire qui fait pleinement écho au thème de la perte des biens et du pouvoir, inhérent à la figure du personnage chauve. L'image de la Fortune dans *Perlesvaus* rappelle d'ailleurs celle qu'en donne Chrétien dans *Le Conte du Graal*, à travers la bouche de la Demoiselle Hideuse :

*« Ha ! Percevaux, Fortune est chauve
derriers et devant chevelue⁵⁸² » (v. 4622-23)*

Dans le *Lancelot en prose*, l'épisode du songe d'Arthur évoque également la double figure de la calvitie et du membre atrophié ou mutilé :

⁵⁸⁰ Antoinette Saly, « Le Roi Arthur dans le *Perlesvaus* : le Mauvais Roi et la Chauve au bras bandé », *Mythes et dogmes. Roman arthurien. Épopée romane*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 90.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁸² Anne Berthelot, dans son article consacré à la chevelure dans le contexte du Graal : « *Fortune est chauve derriere et devant chevelue* : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n° 50, Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 23-33, considère la Demoiselle Hideuse du *Conte du Graal* comme « une simple figure de style, [...] une métaphore censée impressionner l'auditeur, et le lecteur, davantage que ne le ferait une expression plus abstraite », p. 26. Quant à la Demoiselle du Char du *Perlesvaus*, elle figurerait « la mise à plat d'une métaphore, déroulée comme un escargot et transformée tant bien que mal en motif linéaire, Fortune, descendue du ciel des personnifications, n'est plus « chauve derrière et devant chevelue », mais chevelue d'abord, puis chauve, puis à nouveau chevelue, lorsque la boucle est bouclée et le manque comblée », p. 27-28.

[...] *la nuit li avint une grant merveille, car il soigna que tout li cavel li caoient de la teste et tout li poil de la barbe : si en fu moult espoentés et par che demora encore en la vile. A la tierche nuit après li revint que il soigna que tout li doit li caoient des mains sans les palmes* (t. VII, XLIVa, § 1, p. 434-437).

Le songe constitue immédiatement une énigme pour Arthur qui convoque ses clercs pour en connaître le sens. Après tergiversations, ceux-ci acceptent enfin de le lui révéler : le roi est condamné à perdre ses biens et à subir la trahison de ceux auxquels il se fie le plus :

« *Sire, bien saciés que toute honor terriene vous covient a perdre et chil ou vous plus vous fiés vous fauront estre lor gré [...]* » (XLIVa, § 4, p. 436).

Malgré deux contextes narratifs radicalement différents et l'interprétation typologique de la demoiselle chauve au château de l'Enquête, plusieurs éléments se font écho et permettent de parler du motif de la perte des cheveux et du membre (bras ou main), signifiant la disparition de l'abondance et du pouvoir. On observe en effet la récurrence de deux figures essentielles : le personnage chauve (ou en train de devenir chauve) et le bras (ou, variante, la main) déficient. A ces deux figures se joint à chaque fois, de façon plus ou moins implicite, le thème de la perte des biens, des richesses et/ou des attributs royaux. Nous serions donc face à un motif exploité de façon très différente, mais porteur de figures et de fonctions communes qui permettent son identification. On peut ajouter à cela que la présence du motif suscite dans les deux cas une situation similaire qui se manifeste par l'énigme.

En admettant que la version cyclique du *Lancelot* soit postérieure au roman de *Perlesvaus*, ce que la proximité des représentations de Fortune entre ce dernier et *Le Conte du Graal* favorise peut-être, il est difficile d'imaginer une réécriture consciente par l'auteur du *Lancelot* de l'épisode de *Perlesvaus*. Mais, si l'on admet avec A. Saly que la figure – plus que le motif – de la calvitie remonte à un ancien fonds païen, l'on ne peut que constater l'épaisseur intertextuelle de l'énigme du songe d'Arthur. Héritier d'une tradition qui explique certainement l'utilisation de ces figures, il connaît à travers *Perlesvaus* et Chrétien une surenchère interprétative qui, à la fois confirme l'explication des clercs, dramatisant ainsi l'avenir du royaume arthurien, et en densifie l'aspect énigmatique. La perte des cheveux, de la barbe et des doigts d'Arthur fait implicitement écho, sans qu'elle soit nommée, à la Fortune, mais aussi, de loin en loin, au Graal, à la maladie du Roi Pêcheur et à la *Terre Gaste*, c'est-à-dire aux grandes questions qui régissent les romans de Graal. Le motif énigmatique repris, transformé et réactualisé

dans la narration opère de façon extra-textuelle et devient, même de façon anecdotique, un principe d'écriture et de réécriture d'une œuvre à l'autre. L'énigme se transforme mais, en tant que partie prenante d'un motif narratif, elle renvoie nécessairement à sa propre variante pour créer un autre effet d'énigme.

b) Réécriture de motif par combinaison

La réécriture combinée de plusieurs figures-clés du corpus arthurien, porteuses d'une ou de plusieurs énigmes, favorise un jeu mémoriel propice à l'effet d'énigme en même temps qu'une impression de continuité et de cohérence romanesques propre à cette littérature. Associées de façon variable selon les œuvres, ces figures composent des motifs très proches qui, eux-mêmes combinés et transformés, suscitent un sentiment de familière étrangeté et réactivent à chaque fois l'énigme initiale. Le cycle de la post-*Vulgate*, notamment le début à travers *La Suite du Roman de Merlin*, présente un cas de figure original par rapport à l'ensemble du corpus. Il est en effet le seul à combiner cinq grandes figures des romans arthuriens :

- la présence d'une arme magique, représentée par deux variantes possibles : la lance et l'épée
- la blessure infligée à un personnage royal, représentée par trois variantes possibles : les jambes, les cuisses ou les hanches
- la terre dévastée (*terre gaste*) par, selon les cas : la guerre, la stérilité, la disparition des hommes
- la guérison du roi
- le rétablissement de la terre

On remarque bien évidemment que les figures 2 et 4, ainsi que 3 et 5 se complètent par opposition, la seconde inversant et annulant les effets de la première. L'ensemble apparaît de façon variable dans les textes qui précèdent le cycle post-*Vulgate*, d'abord dans *Le Conte du Graal*, où, comme le constate Eugène Vinaver⁵⁸³, les trois premières figures ne sont pas liées entre elles en une séquence cohérente : la lance qui saigne préfigure la dévastation du royaume de Logres, mais elle n'est pas responsable de la blessure *par mi les hanches* (v. 3499) du Roi Pêcheur, due à un trait de javelot. La

⁵⁸³ Eugène Vinaver, *The Rise of Romance*, chap. IV "The Waste Land", Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 53-67.

guérison du roi n'apparaît enfin qu'en ligne d'horizon, mais elle dépend de la question de Perceval sur le service du Graal. Enfin, hormis la question latente du rapport du coup douloureux à la *Terre Gaste*, seule existe l'énigme de la lance.

Les *Continuations* entreprennent ensuite un processus de coalescence et, en même temps, de dédoublement, des différentes figures qui participent alors d'un même motif. La version courte de la *Première Continuation*⁵⁸⁴ reprend la figure énigmatique de la lance qui saigne, associée au cortège du Graal, mais dédouble la présence de l'arme magique à travers la nouvelle figure de l'épée brisée, responsable de la destruction du royaume de Logres⁵⁸⁵. A partir de ce texte, la lance est identifiée à celle de Longin, si bien qu'il devient difficile de lui faire porter la responsabilité du coup félon. Dans l'ensemble des *Continuations* et le cycle du *Lancelot-Graal*, l'épée se substitue par conséquent à la lance, apportant de ce fait une énigme supplémentaire – celle de l'épée brisée – au motif du coup porté par une arme magique, responsable de la dévastation de la terre. Il faut attendre ensuite les versions longues de la *Continuation-Gauvain* ainsi que les trois autres *Continuations* pour que la figure du roi blessé rejoigne explicitement celles de l'arme désormais dédoublée et de la *Terre Gaste*. Seule la *Troisième Continuation* de Manessier relate la guérison du roi, laquelle n'est cependant pas due à une action inversant l'effet mutilant de l'épée, mais à la victoire de Perceval sur Partinal, le meurtrier d'Espinogrès, frère du roi Goondésert.

L'Estoire del Saint Graal et la *Queste* dédoublent l'ensemble du motif selon deux configurations différentes : elles rapportent d'un côté l'histoire du roi Lambar, frappé du coup de l'épée qui entraîne la dévastation de sa terre et de celle de son meurtrier Varlan⁵⁸⁶, puis celle du roi Méhaigné, fils de Lambar, frappé dans la *nef* de Salomon d'un coup de lance magique *par mi oultre les deus cuisses* (*QSG*, p. 209, 31), châtement pour avoir pénétré en ce lieu et avoir empoigné l'épée⁵⁸⁷. Comme le constate

⁵⁸⁴ Considérée comme la version la plus antérieure du texte : « Pierre Gallais et Guy Vial ont montré de manière convaincante l'autorité du ms. L [l'une des versions de la rédaction courte], qui doit être relativement proche du « premier auteur » de l'œuvre », C.-A. Van Coolput-Storms, introduction à *La Première Continuation de Perceval*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸⁵ « *Li roiaumes de Logres fu / Destruis, et tote la contree, / Par seul le cop de ceste espee* » (v. 7476-7478).

⁵⁸⁶ *QSG*, p. 204.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 209-210.

E. Vinaver, les diverses figures ne se regroupent ici jamais que par trois⁵⁸⁸. On observe en effet cette configuration dans le premier cas : arme magique (épée) / blessure du roi (mortelle) / dévastation de la terre, puis celle-ci dans le second : arme(s) magique(s) (lance et épée) / blessure du roi / guérison. Galaad accomplira en effet cette dernière grâce au sang de la lance dont il doit oindre les jambes du roi⁵⁸⁹. De Chrétien à la *Queste*, les diverses figures se sont agglomérées pour construire plusieurs variantes d'un même motif, défini par la présence récurrente d'au moins deux figures et des thèmes de la transgression d'un tabou, de la blessure-stérilité ou de la guérison-abondance, l'arme magique gagnant au fur et à mesure la fonction /déclencher/ la blessure ou la réparation. De ce fait, les énigmes inhérentes à chacune de ces figures, telles que les posent *Le Conte du Graal*, les *Continuations* ou le *Lancelot-Graal* se télescopent nécessairement, multipliant et compliquant encore, par le jeu des variantes, leurs formulations.

Seul le cycle de la post-*Vulgate* et, en particulier *La Suite du Roman de Merlin*, combine les cinq figures du motif⁵⁹⁰ qui s'y manifesterait alors de la façon la plus complète. On retrouve les trois premières figures dans l'épisode où Balaain se venge de Garlan, le chevalier invisible responsable de la mort de deux chevaliers, l'un sous la protection de Balaain, l'autre son compagnon. Garlan est le frère du roi Pellehan, et Balaain le tue au cours d'un banquet organisé dans le château de Pellehan. Ce dernier poursuit Balaain, lequel, en quête d'une arme, traverse trois pièces du château, toutes plus belles les unes que les autres, avant, dans la troisième, de s'emparer d'une lance mystérieusement dressée sur la pointe dans un vase, et ce malgré l'interdiction proférée par une voix tout aussi mystérieuse. Muni de cette lance, il blesse le roi Pellehan aux cuisses, provoquant de manière inexplicable toute une série de catastrophes : le château s'écroule, ses hôtes, saisis de frayeur, y trouvent la mort, le royaume de Listinois est dévasté, les cultures détruites, nombre d'habitants périssent, et les survivants maudissent Balaain. La voix qui lui avait défendu de s'emparer de la lance déclare que les aventures et les merveilles du royaume *aventureux* ont dès lors commencé, et ne s'achèveront pas tant que l'outrage fait à Pellehan et à Dieu n'aura pas été racheté :

⁵⁸⁸ *The Rise of Romance*, chap. IV, *op. cit.*

⁵⁸⁹ *QSG.*, p. 271.

⁵⁹⁰ Eugène Vinaver ne dénombre que quatre éléments, l'arme miraculeuse, le coup douloureux, la dévastation de la terre et la guérison de la blessure, chap. IV, *op. cit.* Il nous semble judicieux d'y ajouter la restauration de la terre, en contrepoint, comme la guérison du corps, de la figure de la *Terre Gaste*.

Ore comencent les aventurez e les mervaillez du roialme aventurus, qui ne remanderont devant que chierement serra achaté che que la Seintim Lanche ont atouchez les mains ordes e cunchies e ont navré le plus prodhome dez princez (t. I, § 204, p. 161-162).

La fin de la *Queste post-Vulgate* achève la configuration du motif avec la guérison de Pellehan qui rappelle à cette occasion à Galaad avoir été blessé par Balaain, le chevalier aux deux épées : « *Veez ci li Cop Doloreus que li Chevalier as Deus Espees me fist. Par cestui cop sunt maint mal avenu* » (t. III, § 590, p. 321), explique-t-il.

Les diverses figures énigmatiques qui ont existé un certain temps indépendamment les unes des autres sont désormais inséparables. Par leur combinaison, le motif gagne à la fois en complexité et en cohérence ; son sens, ainsi que celui des énigmes qu'il véhicule, est réactivé. En effet, même si les questions inhérentes à la lance ou à la blessure du roi disparaissent, elles demeurent toujours latentes. D'un côté, elles semblent vaincues par un trop plein de signification, élaboré, répété de texte en texte, de l'autre elles conservent une part d'incomplétude grâce à une combinaison nouvelle. Pour la première fois, l'arme magique originelle, la lance, est à la fois responsable du coup douloureux, de la *Terre Gaste* et de la guérison du roi. La seule question jamais posée dans les œuvres au sujet de la lance demeure toutefois celle du saignement, or cette question et la réponse qui en a été faite – la lance de Longin – sont maintenant en deçà de l'exploitation des figures dans le récit. Si comprendre, comme l'aurait voulu Perceval, « *por coi ele sainne* » (CG, v. 3538-3539), reste un enjeu pertinent, il faudrait s'interroger encore sur le rapport de cause à effet avec la dévastation de la terre et les conditions de la guérison. L'élimination de l'épée, puis la double et originale qualification « *seintim* » et « *vengeresse* » de la lance dans *La Suite du Roman de Merlin*⁵⁹¹ ruinent les explications avancées dans la *Queste Vulgate* à propos de la *Terre Gaste* et de la blessure du Roi Mehaigné. Dans *La Suite du Roman de Merlin* et la version post-*Vulgate* de la *Queste*, la lance, impliquée à la fois dans la blessure, la dévastation et la guérison, revêt de nouvelles fonctions qui modifient le motif et les énigmes. Muettes et latentes, celles-ci restent en apparence identiques ; elles véhiculent en réalité de nouvelles interrogations qui ouvrent le champ à des réponses fantomatiques que rien, formellement, ne vient chercher ni élaborer, mais qui émergent pourtant inconsciemment du texte. De l'énigme initiale posée par Chrétien, naît par

⁵⁹¹ « *la Seintim Lanche* », t. I, § 203, p. 161, 28 ; « *le cols de la Lanche Vengeresse* », § 204, p. 162, 16.

conséquent un effet d'énigme complexe et diffus qui dépasse largement la question première et les réponses que les textes précédents ont apportées. Il permet ainsi d'entretenir une relation de continuité et de rupture avec ceux-ci, nécessaire à la poursuite de l'écriture romanesque arthurienne.

c) *Réécriture de motif par fusion*

Le renouvellement d'une énigme et la création d'un autre effet d'énigme se manifestent encore dans une réécriture par fusion, et non plus par combinaison, des figures éparses de motifs proches. *Li Chevaliers as deus espees*, roman arthurien assez tardif et, en tous cas, bien postérieur aux grands cycles en prose, en offre un exemple particulièrement probant à travers le motif de l'épée qui saigne. Le héros découvre un jour près d'une fontaine une épée « *toute vermeille / De fres sanc de la pointe a mont / Dusqu'anmi* » (v. 6346-6348). Le phénomène se révèle vite merveilleux, car Mériadec a beau frotter l'épée, celle-ci continue de saigner. D'emblée, la figure de l'arme sanglante rappelle la lance du *Conte du Graal* que l'ensemble des cycles et romans arthuriens exploite par la suite. On l'a vu dans le cas précédent, la lance et l'épée représentent deux figures dédoublées qui se complètent ou se substituent l'une à l'autre quand il s'agit d'opérer la fonction /frapper/ ou /blesser/. La fonction /saigner/ demeurait jusqu'à présent l'exclusivité de la lance ; elle est maintenant transférée sur une épée avec laquelle elle fusionne pour créer une nouvelle figure, chargée de tous les antécédents romanesques et énigmatiques des épées et des lances.

Le héros s'en empare et se met en quête d'une explication à ce sujet. Celle-ci se révèle au fur et à mesure du roman ; sa mère lui apprend d'abord que tous ceux qui tenteraient de tirer l'épée du fourreau mourraient, à l'exception d'un seul, destiné à devenir roi. L'inscription à la fontaine indique en effet ceci :

*A tout le plus aventureus,
A tout le plus chevalereus,
Au plus biel ki soit et sans non,
De ceste espee faisons don,
Et rois ert. Et ki la chaindra,
S'il non, sace k'il se plaindra,
Car il ert de meisme ocis* (v. 7197-7203).

A l'image première de l'épée sanglante s'ajoutent les thèmes complémentaires de l'élection et du tabou : nul ne doit ceindre l'épée sous peine de mort, sauf le chevalier destiné à accomplir l'aventure. L'arme renoue ici avec les attributs habituels des épées magiques telles que les *Continuations* ou la *Queste del Saint Graal* les présentent : un seul chevalier est habilité à souder l'épée brisée ou à brandir celle de la *nef* de Salomon, et ceux qui, malgré l'interdiction, s'en sont emparé, ont été tués ou blessés. C'est néanmoins le saignement qui, comme la lance de Chrétien, demeure l'objet premier du questionnement.

De retour à la fontaine, Mériadec trouve la réponse au phénomène : l'épée appartenait à un chevalier *faé* qui en frappa, lors d'un combat, Gaus, le fils du roi de Norual. Ce dernier en fut gravement blessé et seul un autre coup de cette épée, porté par le chevalier élu, peut conjurer le maléfice et guérir la plaie, ce qu'accomplit alors le héros. La double figure de la blessure et de la guérison par l'arme responsable du mal refait ici son apparition. Associée dans *La Suite du Roman de Merlin* ou, pour le Roi Méhaigné de la *Queste-Vulgate*, à la figure de la lance, elle est ici transposée sur une épée qui concentre en elle-même toutes les caractéristiques du motif précédemment étudié, à l'exception de la *Terre Gaste*. La lame porte enfin une inscription qui révèle l'identité du chevalier aux deux épées, se rattachant encore à une double tradition. En effet, la figure de l'inscription sur la lame évoque le message gravé sur l'épée que le Roi Pêcheur offre à Perceval, en même temps que la révélation soudaine du nom après une série d'épreuves rappelle encore la situation de Perceval, ou celle de Guinglain, le Bel Inconnu.

L'effet d'énigme lié à cette épée tient au fait qu'elle regroupe un ensemble disparate de fonctions traditionnellement associées à la lance, à d'autres épées ou à des personnages impliqués dans des situations énigmatiques. La seule figure de l'épée, variante de l'arme magique, opère ainsi les fonctions suivantes : /saigner/, /désigner un élu/, /faire l'objet d'une interdiction/, /porter un coup douloureux/, /guérir ce même coup/, /révéler une identité/. L'épisode ainsi recomposé suscite, par association et ressemblance, cette impression de familière étrangeté qui fait naître l'effet d'énigme. Les armes magiques, lances ou épées, subissent dans les romans arthuriens et notamment ceux du Graal un certain nombre de ces fonctions, mais en aucun cas, elles ne les cumulent. La fusion des deux figures possibles et de l'ensemble des fonctions qui, selon les occurrences des motifs leur sont attribuées, favorise l'écriture d'un nouveau motif qui revendique pourtant sa parenté avec d'autres motifs célèbres. La

présence *in absentia* du Graal, implicitement suggérée par la fonction /saigner/ propre à la lance du cortège, permet de créer un effet d'énigme certainement recherché.

La fonction poétique de l'énigme dans les œuvres du corpus est donc double. Elle est d'abord un facteur important de la cohésion romanesque à laquelle elle participe de diverses façons : élément déclencheur et dynamisant du récit, elle constitue aussi souvent l'épine dorsale d'un certain nombre de textes structurés d'après la récurrence et l'organisation d'une ou plusieurs énigmes, ou bien se manifeste encore comme mode d'écriture dont elle est le support métaphorique. En regard du groupe romanesque arthurien, l'énigme se révèle ensuite un principe de réécriture majeur, permettant d'établir un double rapport de rupture et de continuité entre les œuvres. Elle pénètre ainsi la notion de motif narratif et devient le support de jeux de réécriture complexes, propices à de multiples effets d'énigme, nés justement de ces ressemblances qui suscitent une impression de familière étrangeté, de présence fantomatique d'une figure déjà vue, et pourtant nouvelle, d'une présence en absence qui font croire à l'énigme, ou la réactualisent sans cesse.

Chapitre III. Lectures de l'énigme : pour une réception du roman arthurien

On s'est attaché, jusqu'à présent, à étudier les implications de l'énigme dans la littérature narrative arthurienne du point de vue de la structure, de la composition et de l'écriture des textes. L'appartenance de l'énigme à un double paradigme syntaxique et, en tant que motif, morphologique, met en lumière certains aspects de l'esthétique des œuvres. Il faut maintenant envisager l'autre côté de la poétique, et considérer les effets et les enjeux de l'énigme du point de vue de la réception. Puisque l'énigme conditionne un mode d'écriture, nous postulons logiquement qu'elle répond à un mode de lecture. La fonction esthétique du propos obscur constitue l'un des fondements de la réception des œuvres au Moyen Âge ; il convient donc d'abord de revenir sur ce plaisir de lire une pensée voilée. Mais la présence d'énigmes incomplètes propices à l'effet d'énigme semble surtout contribuer à l'élaboration d'un univers fictionnel : en suggérant un en-dehors du texte, elles favorisent en effet pour le lecteur-auditeur la création de mondes possibles.

I. L'obscurité du signe ou le plaisir de la pensée voilée

1. Fonction esthétique du symbole et du propos obscur

Les travaux de Robert Guette consacrés au symbolisme et à la notion de *senefiance* au Moyen Âge rappellent opportunément que la terminologie des théoriciens de cette époque est fluctuante, et que ceux-ci confondent fréquemment « allégorie » et « symbolisme »⁵⁹². Armand Strubel dresse d'ailleurs le même constat : « le lexique médiéval [...] emploie indifféremment *symbolum* et *allegoria* pour désigner la signification indirecte, mais le premier a un champ beaucoup plus restreint que dans la critique moderne⁵⁹³ ». Il précise que l'emploi du mot « symbole » est en réalité rare

⁵⁹² Robert Guette, *Forme et senefiance*, « Symbolisme et *senefiance* au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 30. Il précise : « On appelle *senefiance* le second terme du symbole, la leçon de morale ou de sagesse, l'application mystique et aussi l'exemple d'où une leçon est tirée », p. 36.

⁵⁹³ Armand Strubel, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 60.

au Moyen Âge et réservé à un usage théologique⁵⁹⁴. En littérature, la distinction entre ces deux notions serait alors de moindre importance⁵⁹⁵, l'intérêt étant l'effet obtenu, un « charme d'obscurité », « une angoisse, une inquiétude et sans doute une curiosité délicate⁵⁹⁶ ». A ce sujet, R. Guiette suppose ainsi que « allégorie et symbole ont, par l'habitude, développé un « esprit », une mentalité, une sensibilité qui, sans doute, ont permis un certain genre d'émotion. A ce genre d'émotion correspond un style spécial dont le charme agissait – ou mieux : devait agir – lorsqu'il était suscité par un climat d'énigme. Et il importait moins qu'on ne serait tenté de le penser, que ces énigmes pussent être résolues ». C'est ce que ce critique nomme « l'illusion et l'impression de symbole », voire « le symbole sans *senefiance*⁵⁹⁷ ». Il postule ainsi chez le public de Chrétien de Troyes un goût du mystérieux, gage de plaisir esthétique à l'écoute de ses œuvres⁵⁹⁸. Pris au jeu de l'énigme insoluble, le lecteur-auditeur y aurait fait l'expérience d'un « symbolisme résidant dans le fait même de se poser le texte comme une énigme. Sens caché, mais parfois sens littéral accompagné d'une possibilité de sens caché, sans plus. Symbole perçu, mais incompris : symbole qui garde son secret ou symbole ouvert aux interprétations multiples⁵⁹⁹ ». Balayant l'idée d'un sens caché accessible aux lecteurs médiévaux, mais aujourd'hui disparu – par exemple celui du cortège du Graal et de la lance –, R. Guiette émet l'hypothèse que la signification des choses leur échappait aussi⁶⁰⁰. Aujourd'hui comme hier, certains romans seraient ainsi peuplés de

⁵⁹⁴ « *Symbolum* évoque un mode unique de connaissance du sacré, celui qui conduit l'esprit de l'apparence à la réalité divine, par le passage du visible à l'invisible », *ibid.*, p. 60.

⁵⁹⁵ Dénonçant certaines tendances à recouvrir n'importe quel phénomène de sens non littéral, Armand Strubel estime que le mot « symbole » est, de toute façon, « peu approprié à la littérature surtout médiévale, car il transporte des connotations bien postérieures », *La Rose, Renart et le Graal, op. cit.*, p. 249. Considérant ensuite, comme R. Guiette, le flou de la terminologie et la confusion fréquente des termes « symbole » et « allégorie », il affirme qu'il est, dans ce domaine, inutile de les opposer car cela « n'apporte rien à la compréhension des relations entre le corpus romanesque et l'écriture allégorique », *ibid.*, p. 251.

⁵⁹⁶ R. Guiette, *Forme et senefiance*, « Symbolisme et *senefiance* au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 43.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹⁸ *Forme et senefiance*, « Lecteur de roman, lecteur de symbole », *ibid.*, p. 48-50.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 50-51.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 51. En cela, Robert Guiette s'oppose à Jacques Ribard, pour qui le symbolisme est continûment à l'œuvre dans la littérature médiévale. Ce symbolisme, selon lui, « ne tourne pas à vide. Il est, comme toute chose au Moyen Âge, "orienté", porteur d'un message, volontairement non explicite pour exiger du lecteur un effort de disponibilité, d'attention et d'approfondissement qui lui confère toute

« fantômes⁶⁰¹ » qui hantent délibérément les textes de symboles obscurs, de *senefiances in absentia*⁶⁰².

Malgré le caractère fatalement impressionniste de telles suppositions, cette image des fantômes du roman nous paraît particulièrement efficace et, avouons-le, séduisante. Elle illustre d'abord l'effet d'énigme que nous avons précédemment explicité, et permet ensuite d'envisager la création consciente d'une illusion romanesque⁶⁰³ fondée sur des semblants d'énigmes. Elle va de pair avec l'idée de la suprématie de l'esthétique sur l'herméneutique telle que les œuvres du corpus nous semblent, par certains aspects, l'illustrer : « l'obscurité, l'ambiguïté ou la gratuité semblent être les traits dominants des éléments signifiants dans les textes littéraires : que la *senefiance* soit éclatée ou fuyante n'est pas nécessairement un obstacle, mais lui confère, à la place d'une valeur cognitive improbable, une séduction esthétique incontestable⁶⁰⁴ ». Si la position de R. Guette constitue en 1954⁶⁰⁵, pour reprendre les termes d'A. Strubel, « un renversement complet des habitudes⁶⁰⁶ », le plaisir et la beauté inhérents à la lecture d'un propos voilé existent pourtant bel et bien dans la conscience des auteurs, théoriciens, poètes ou romanciers dès le haut Moyen Âge.

sa valeur formatrice », *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984, p. 11. Seule une lecture symbolique des textes médiévaux paraît pour J. Ribard « de nature à nous faire entrer plus avant dans leur interprétation », *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, Paris, Champion, 2001, p. 25. Selon lui, les auteurs du Moyen Âge « n'écrivent pas pour ne rien dire », mais soumettent leur art à une visée allégorique à travers « un langage résolument symbolique », *ibid.*, p. 29.

⁶⁰¹ *Forme et senefiance*, « Lecteur de roman, lecteur de symbole », *op. cit.*, p. 51.

⁶⁰² A. Strubel considère également que la « mentalité symbolique » de l'homme du Moyen Âge est un « fantôme conceptuel » qu'il faut distinguer d'un simple goût – toujours supposé – pour « le sens profond des apparences », *La Rose, Renart et le Graal*, *op. cit.*, p. 248.

⁶⁰³ Nous employons ici l'expression « illusion romanesque » au sens d'effet illusoire, à la limite déceptif, non au sens réaliste qui exprime ainsi la ressemblance factice entre le monde réel et le monde romanesque.

⁶⁰⁴ A. Strubel, « *Grant senefiance a* », *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁰⁵ Première date de parution de « Symbolisme et *senefiance* au Moyen Âge », *Cahiers de l'AIEF* n°6, juillet 1954, p. 107-122 et *Romanica Gandensia* VIII, 1960, p. 33-49.

⁶⁰⁶ « *Grant senefiance a* », *op. cit.*, p. 101.

2. De saint Augustin au XV^e siècle : quelques repères en faveur d'une esthétique de l'énigme au Moyen Âge

a) De la théorie du signe chez saint Augustin

Traitant de l'exégèse, saint Augustin consacre la deuxième partie de *De Doctrina Christiana*⁶⁰⁷ aux signes à interpréter dans l'Écriture, définissant le signe comme le support d'une double impression ou interprétation : « *Signum est enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*⁶⁰⁸ ». Constatant l'obscurité de certains passages des Écritures, il en décèle plusieurs avantages. Le dessein de Dieu est, à travers ces textes, de « dompter par le travail l'orgueil et sauver du dégoût l'intelligence de ceux pour qui les recherches faciles sont la plupart du temps sans intérêt⁶⁰⁹ ». Le discours allégorique possède par ailleurs un charme qui rend le discours religieux plus agréable, *suavius*, que de simples paroles au sens immédiatement limpide. Pour saint Augustin, on apprend mieux et plus volontiers une chose à l'aide de comparaisons qui rendent, pour un temps, la compréhension ardue :

*Nunc tamen nemo ambigit, et per similitudines libentius quaeque cognosci, et cum aliqua difficultate quaesita multo gratius inveniri. Quid enim prorsus non inveniunt quod quaerunt, fame laborant ; qui autem non quarerunt, quia in promptu habent, fastidio saepe marcescunt*⁶¹⁰ ».

Les passages obscurs de l'Écriture Sainte sont ainsi salutaires pour les esprits qui s'adonnent et dont ils compensent la « faim » dans des passages plus clairs, la crainte de Dieu et la piété devant protéger les exégètes de fausses interprétations⁶¹¹. Loin d'être un frein à la connaissance de Dieu, les signes obscurs en favorisent au contraire l'approche

⁶⁰⁷ *Œuvres de saint Augustin, XI. Le magistère chrétien*, « De signis interpretandis in scriptura », livre deuxième de *De Doctrina Christiana*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1949, p. 239-337.

⁶⁰⁸ « Un signe est, en effet, une chose qui, en plus de l'impression qu'elle produit sur les sens, fait venir, d'elle-même, une autre idée à la pensée », *ibid.*, trad. G. Combès et J. Farges, L. II, C. II, 3, p. 239.

⁶⁰⁹ « *ad edomandam labore superbiam, et intellectum a fastidio revocandum, cui facile investigata plerumque vilescunt* », *ibid.*, L. II, C. VI, 7, p. 244, trad. citée p. 245.

⁶¹⁰ « En réalité personne ne conteste qu'on apprend plus volontiers toutes choses à l'aide de comparaisons et qu'on découvre avec plus de plaisir les choses quand on les cherche avec une certaine difficulté. Les hommes en effet, qui ne trouvent pas d'emblée ce qu'ils cherchent, sont travaillés par la faim ; ceux, par contre, qui l'ont sous la main, languissent souvent de dégoût », *ibid.*, L. II, C. VII, 8, p. 246, trad. p. 247.

⁶¹¹ *Ibid.*, L. II, C. VII, 8-9, p. 246-249.

et l'amour. Ils nécessitent néanmoins la connaissance des tropes telles que « *allegoria, aenigma, parabola* », couramment usitées dans les Livres Saints, et qu'il faut comprendre pour dissiper les ambiguïtés⁶¹².

b) La tradition de la littérature énigmatique

Dans l'Antiquité grecque, la littérature des énigmes jouit d'un certain succès, et il était courant de terminer à cette époque un banquet par des échanges de devinettes. S'il est peu probable que les Romains soient à l'origine de nombreuses énigmes, seule la littérature latine nous a aujourd'hui transmis un recueil complet d'anciennes énigmes, celui de Symphosius que l'on situe approximativement entre les IV^e et V^e siècles⁶¹³. L'échange d'énigmes semble s'être maintenu comme source de divertissement populaire chez les Romains, comme en témoigne la *praefatio* des *Aenigmata* de Symphosius. Celui-ci prétend s'être en effet inspiré d'énigmes formulées à la fin d'un banquet, « *post epulas laetas*⁶¹⁴ » : « *hoc versus feci subito de carmine vocis* » (v. 15). Modèle, de ce fait, de la poésie énigmatique latine, il influença les auteurs celtes et anglo-saxons, particulièrement réceptifs à ce genre de littérature. Si les énigmes de Symphosius furent diffusées à l'échelle européenne, en Espagne, en Gaule ou en Italie⁶¹⁵, elles trouvèrent un fort écho, entre autres, chez les peuples d'outre-Manche. Aldhelm de Malmesbury⁶¹⁶, Alcuin⁶¹⁷ ou Tatwine, archevêque de Canterbury, s'inspirent ainsi en partie des énigmes de Symphosius. Le principe des périphrases énigmatiques employées pour décrire une chose de façon obscure génère chez les Celtes

⁶¹² *Ibid.*, L. III, C. XXIX, 40-41, p. 390-395.

⁶¹³ *The Enigmas of Symphosius*, ed. Raymond Theodore Ohl, introduction p. 9-15, *op. cit.*

⁶¹⁴ *Ibid.*, v. 5, p. 30.

⁶¹⁵ On rappellera, pour mention, le lien établi et commenté dans notre première partie, entre les énigmes de Symphosius, le *Roman d'Apollonius de Tyr* et le *Tristan en prose*.

⁶¹⁶ Les *Enigmata* d'Aldhelm forment une collection de cent énigmes insérées dans un manuel de métrique, *De metris et enigmatibus ac pedum regulis*, une œuvre de jeunesse autrement connue sous le titre : *Epistula ad Arcircium*. L'idée des cent énigmes provient à la fois du recueil de Symphosius, des énigmes de l'*Aristoteles philosophorum acerrimus*, énigmes en prose passées sous le nom d'Aristote et des énigmes de Berne, les *Aenigmata Tullii* composées en Italie du Nord au VII^e siècle (Franz Brunhölz, *Histoire de la littérature latine du Moyen Âge*, *op. cit.*, vol. 1, t. I, p. 196-198.)

⁶¹⁷ L'*Altercatio Hadriani et Epictiti* d'Alcuin présente des échanges de questions brèves et de réponses proches des *Joca Monachorum*, *ibid.*, vol. 1, t. 2, p. 35.

et les Anglo-Saxons des VII^e-VIII^e siècles un « plaisir poétique qui consiste à faire deviner l'objet par un de ses attributs⁶¹⁸ ». E. de Bruyne note ainsi que deux importantes collections d'énigmes du VII^e siècle sont attribuées aux Irlandais : les *Versus cujusdam Scoti de Alphabeto* et les *Quaestiones enigmatum rhetoricae*⁶¹⁹. Les thèmes animaliers ou végétaux y sont exprimés à travers une « langue obscure et entortillée, les objets sont longuement décrits par l'énumération et la répétition de leurs caractères ; tout est exprimé pêle-mêle, sans lien organique⁶²⁰ ». Les *Epistolae ad Acircium* d'Aldhelm de Malmesbury témoignent, au VII^e siècle, de l'engouement avéré chez les lettrés anglo-saxons pour une littérature énigmatique où se fait entendre un double héritage, celtique et romain à la fois⁶²¹, de même qu'au X^e siècle, les énigmes en langue vernaculaire du Livre d'Exeter. R. T. Ohl rappelle enfin que les échanges d'énigmes, tirés des modèles bibliques, demeurent fort populaires au Moyen Âge⁶²², comme en attestent les premiers dialogues en ancien anglais tels que *Salomon and Saturn* ou *Adrian and Rhitheus*, issus du catéchisme dialogué des *Joca Monachorum*⁶²³. Ces « livrets de conversation », parus principalement en Gaule à partir du VI^e siècle, « visaient surtout, sous forme de brèves questions et réponses, à graver dans l'esprit certaines singularités⁶²⁴ ». Ils présentent, en leur centre, sans doute le plus ancien recueil médiéval de devinettes.

⁶¹⁸ Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op. cit., p. 128.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁶²¹ « Chez Aldhelm, comme chez d'autres auteurs, l'amour profane de la devinette s'associe avec la passion religieuse du sens mystique : le poète s'amuse aux énigmes du savoir naturel, le moine conseille la recherche des quatre sens de l'écriture », *ibid.*, p. 148.

⁶²² « Such riddle-contests were quite popular in the Middle Ages, cf. e. g. the anonymous *Salomon et Marcolfus*, the *Salomon et Saturnus*, the *Altercatio Hadriani et Epicteti*, the *Disputatio regalis iuvenis Pippini cum Albino scholastico*, etc. », op. cit., p. 10.

⁶²³ « Evidence of the practice, as distinct from the theory, of "literary riddles" [...] is also abundant from early-medieval England, beginning with the Old English dialogue known as *Adrian and Rithheus* and *Salomon and Saturn*, derived from the catechistic dialogue known as the *Joca Monachorum* and *L'Enfant Sage*; the complex productions of Aldhelm, Alcuin and Tatwine, which in part use the riddles of the fifth- or sixth-century writer Symphosius; and the elegant vernacular riddles found in the tenth-century Exeter Book. A brief list of riddles in a manuscript from eleventh-century St. Augustine's, Canterbury, and attributed (falsely) to Bede shows some continuation of the tradition after the conquest », Andrew Galloway, « The Rhetoric of Ridling in Late-Medieval England : The "Oxford" Riddles, the *Secretum philosophorum*, and the Riddles in *Piers Plowman* », *Speculum* n°70, jan. 1995, p. 80.

⁶²⁴ *Histoire de la littérature latine du Moyen Âge*, op. cit., vol. 1, t. I, p. 144.

Les énigmes font encore partie du paysage culturel et intellectuel à la fin du Moyen Âge, notamment en Angleterre. Le réceptaire du *Secretum philosophorum*, lequel nous a été transmis à travers quinze ou seize manuscrits composés entre la fin du XIII^e et le début du XV^e siècles, rassemble un grand nombre d'énigmes présentes dans d'autres manuscrits de la même période⁶²⁵. L'auteur y regroupe selon les sept arts libéraux un certain nombre de secrets, et retient, dans la partie « Rhétorique », « les énigmes, les devinettes (*divinaciones*), et les propos à double sens (*cautele verbales*)⁶²⁶ ». Les énigmes recensées dans le manuscrit préexistent très certainement à l'oeuvre du copiste, et remontent probablement à une ancienne tradition orale. On y trouve par exemple une ancienne énigme dans la tradition du *Salomon et Saturnus* et des *Joca Monachorum* sur le thème de la naissance d'Abel, né avant son père Adam qui n'est jamais né, et engendré avant sa mère Eve qui ne fut jamais engendrée :

*Propterea queritur quis fuerit natus ante patrem et genitus ante matrem et habuit virginitatem sue socii et ad ejus humacionem erant omnes homines et mulieres exceptis duobus. Hoc videretur impossibile set tamen non est, nam Abel, filius Ade, fuit natus ante patrem*⁶²⁷.

A. Galloway précise que le traité « begins with “tricks” or experiments with writing and language and then generalizes the principle of deceptions outward into each of the liberal arts⁶²⁸ ». L'auteur en justifie d'ailleurs ainsi le titre dans les premières lignes :

Iste liber quem prae manibus habemus vocatur Secretum philosophorum, et intitulum ipso nomine quia in eo continentur quaedam secreta quae reputatione

⁶²⁵ Andrew Galloway relève notamment les manuscrits édités en 1930 par W. A. Pantin (manuscrits Pantin): Manchester, John Rylands University Library, MS Latin 394, London, British Library, MSS Arundel 507 et Harley 3362, Oxford, Bodleian Library, MS Douce 52, ainsi que les Cambridge University, Gonville and Caius College, MS 230/116 et London, British Library, MS Sloane 513 (*ibid.*, p. 69-70).

⁶²⁶ Description du manuscrit de Cambridge, Trinity College, 0.1.58 de Bruno Roy : « L'illusion comme art libéral. Interprétation du *Secretum Philosophorum* (XIII^e s.) », *Masques et déguisements*, études réunies par M.-L. Ollier, Montréal, Vrin, Presses de l'Université, 1988, p. 77.

⁶²⁷ Abel avait la virginité de sa grand-mère qui était la terre vierge de toute inhumation. Tous les hommes et les femmes assistaient à ses funérailles sauf deux, puisque Caïn et sa femme avaient été exilés du cercle familial. A. Galloway, *art. cit.*, p. 74. Cf. *supra*, note 176, p. 79.

⁶²⁸ *Art. cit.*, p. 72.

*vulgari sunt impossibilia, apud philosophos secreta et necessaria*⁶²⁹ (nous soulignons).

Selon Bruno Roy, le *Secretum Philosophorum* est « l'expression d'un mode de pensée typiquement médiéval, selon lequel tout ce qui est secret, énigmatique, indirect, ambigu, a tendance à transcender les disciplines et à s'imposer comme une catégorie universelle⁶³⁰ ».

Malgré l'absence constatée d'*aenigma* au sens où l'entend la rhétorique dans la majorité des œuvres du corpus, l'énigme, en tant que figure de style puis genre littéraire versifié ou dialogué, jouit du début à la fin du Moyen Âge d'une popularité constante. L'obscurité du propos en assure paradoxalement le succès ; A. Galloway présente d'ailleurs le *Secretum philosophorum* comme formant, à l'origine, un ensemble de tours ou d'astuces ("*tricks*") à destination des étudiants⁶³¹. En terme de réception, on retrouve ici une idée proche de celle de saint Augustin qui voit dans la difficulté interprétative du signe un gage d'agrément et d'accès privilégié à la connaissance. Aristote, déjà, estime dans la *Rhétorique* que « la plupart des bons mots se fait par métaphore et se tient d'une illusion où l'on a d'abord jeté l'auditeur : il devient plus manifeste pour lui qu'il a compris quand il passe à l'état d'esprit opposé à celui où il était ; l'esprit alors semble dire : « oui, c'est la vérité ; mais je m'étais trompé⁶³² ». Et d'ajouter que « les énigmes bien enveloppées sont agréables pour la même raison, car elles nous apprennent quelque chose⁶³³ ».

De l'Antiquité gréco-romaine au XV^e siècle, l'*aenigma* rhétorique ou littéraire ou, de façon générale, tout propos délibérément obscur, semble partager des effets réceptifs identiques, du plaisir – divertissement collectif ou jeu intellectuel – à une connaissance privilégiée. En dehors des œuvres romanesques, la littérature énigmatique fait ainsi, selon une longue tradition, l'objet d'une double réception, ludique et transcendantale, mais surtout populaire et diffuse. Les recueils de *devinailles* apparus en France au XV^e siècle témoignent encore de la vivacité et de la capacité de renouvellement du genre à la fin du Moyen Âge. Ces textes recouvrent deux réalités

⁶²⁹ *Ibid.* p. 73. Citation d'après Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, 2:811.

⁶³⁰ « L'illusion comme art libéral. Interprétation du *Secretum Philosophorum* (XIII^e s.) », *art. cit.*, p. 79.

⁶³¹ *Art. cit.*, p. 78.

⁶³² Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, L. III, 1973, trad. Médéric Dupour et André Wartelle, p. 69.

⁶³³ *Ibid.*, p. 69.

jusque là distinctes : l'énigme et la simple question comique⁶³⁴, et sont d'abord intégrés dans des compilations à caractère courtois. Les devinettes s'apparentent alors au jeu des « demandes d'amour », « questions de théorie ou de casuistique concernant l'amour, en prose ou en vers, et que l'amant pose à la dame ou vice versa⁶³⁵ ». On retrouve dans ces dialogues, précise Bruno Roy, « la quintessence de l'orthodoxie courtoise⁶³⁶ ». La présence, dans ce contexte, de devinettes populaires, parfois grossières, de tradition orale s'expliquerait par désir de « revanche » masculin sur l'image toute-puissante de la *belle dame sans merci*⁶³⁷. L'entrée en littérature de *devinailles* folkloriques, de tradition parfois très ancienne, souligne encore, du point de vue de la réception, leur caractère ludique ou, du moins, divertissant.

Chez les clercs et les lettrés, la pratique des énigmes telle que la proposent le *Secretum philosophorum* ou les manuscrits associés, favorise, au-delà du jeu, la cohésion sociale et intellectuelle du groupe des initiés. Si le *Secretum* fonctionne, selon A. Galloway, comme une sorte de guide afin de traiter et de résoudre les énigmes, d'autres manuscrits ne présentent aucune indication au lecteur, lequel, s'il ignore les informations contenues dans le *Secretum*, ne peut espérer trouver de solution⁶³⁸. La séparation des énigmes de leurs gloses explicatives suggère, pour le lecteur, un exercice d'envergure commandé par un principe sous-jacent d'exclusion intellectuelle et, de fait, sociale. D'une pratique de divertissement et d'accès à la connaissance, on passe alors à la définition d'une communauté réduite et spécifique, rompue aux *secreta*, qui trouve sa légitimité – et une certaine supériorité – dans la constitution d'un cercle fermé réservé à une élite. Le plaisir de lire un propos voilé devient ainsi plaisir d'interpréter ce qu'autrui ne peut comprendre, plaisir d'accéder par une voie détournée à une connaissance qui, formulée ainsi, ne peut qu'échapper aux mauvais herméneutes et souligner le caractère marginal – au sens positif du terme – des bons.

⁶³⁴ *Devinettes françaises du Moyen Âge*, éditées par Bruno Roy, *op. cit.*, p. 11.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 21-22. B. Roy précise que, selon le compilateur des *Adevineaux amoureux*, les devinettes sont posées exclusivement par des hommes aux femmes (p. 22).

⁶³⁸ *Art. cit.*, p. 83.

c) *Enigme et poésie*

Paul Zumthor nous rappelle opportunément que le plus ancien poème de langue romane qui nous soit resté est « une énigme, tracée dans la marge d'un livre de prières copié à Vérone vers 800, et dont l'objet est l'écriture même de qui le nota : métaphore fondamentale, et du reste depuis longtemps traditionnelle⁶³⁹ » :

*« Il attelait ses bœufs,
Labourait une terre blanche,
Poussant ainsi la charrue blanche,
Et semait une semence noire »*

Chaque vers désigne en réalité métaphoriquement, et dans l'ordre : les doigts, le parchemin, la plume et l'encre. La pratique littéraire de l'énigme, fort ancienne, ne se restreint donc pas aux recueils qui y sont exclusivement réservés, mais se retrouve, sous diverses formes, en poésie tout au long du Moyen Âge.

Au VIII^e siècle, la célèbre série des *Carmina figurata* de Raban Maur, rassemblée dans le *De laudibus sanctae crucis*, présente sans doute l'un des meilleurs exemples de poésie cryptographique. Ces poèmes figurés manifestent, selon P. Zumthor, « l'unité conceptuelle et symbolique de la page : les vers, lettriquement égaux, sont composés de façon à contenir, à des places déterminées, des lettres telles qu'elles forment (extraites des mots auxquels elles appartiennent, et reliées les unes aux autres) une phrase révélant le sens caché du poème⁶⁴⁰ ». Texte et iconographie se combinent pour créer un langage obscur, fondé sur diverses couches sémantiques, qui doit être décrypté pour parvenir au sens qui est le sien.

Dans un genre tout à fait différent, la fatrasie du XIII^e siècle, régie par des procédés qui « brode[nt] sur la trame des discours des éléments non discursifs, engendrant des coupures de sens plus ou moins prolongées⁶⁴¹ », génère elle aussi une forme de réception que l'on peut qualifier d'énigmatique. Ces formes poétiques visent en effet à briser toute continuité sémantique en combinant plusieurs procédés, notamment ceux du contraste et du déplacement ; il s'agirait ainsi avant tout, selon L. C.

⁶³⁹ Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, op. cit., p. 18.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

Porter d' « un jeu de conflit verbal⁶⁴² ». Il résulte de la fatrasie un non-sens né de la « simple juxtaposition de désignations incompatibles⁶⁴³ » qui diffère en cela de l'énigme. Celle-ci vise, par l'obscurcissement du sens, à révéler un savoir supérieur réservé aux exégètes qui sauront y accéder. Le texte fatrasique se situe en revanche « par-delà le vrai et le faux, par-delà ce qui importe et ce que l'on peut juger vain⁶⁴⁴ ». Du point de vue de la réception des textes, l'effet produit serait pourtant, dans un premier temps, semblable ; d'ailleurs, *aenigma*, *devinaille* et fatrasie ont en commun l'emploi du contraste et la création d'impossibilités. Etonnement et/ou incompréhension résultent de leur lecture, et seule la deuxième phase où se décident – ou non – la volonté ou la nécessité d'une démarche interprétative distingue la réception de la fatrasie de celle de l'énigme. Le non-sens de celle-ci peut et doit, *a priori*, être résolu tandis que « le non-sens fatrasique est pur⁶⁴⁵ » : il n'appelle pas au dévoilement d'une pensée.

L'allégorisme de l'école de Chartres au XII^e siècle enjoint encore le lecteur de poèmes de ne pas s'arrêter à la lettre du texte, à l'écorce superficielle, mais de « pénétrer jusqu'au noyau de la vérité cachée⁶⁴⁶ ». Chez ces auteurs, l'ornementation formelle du discours grâce aux figures de la métaphore, de la comparaison ou de l'énigme, trouve son fondement dans « le plaisir raffiné d'obnubiler une pensée précieuse ou de la découvrir sous des voiles plus ou moins épais⁶⁴⁷ ». Ici encore, l'utilisation de l'énigme va de pair avec la recherche d'une esthétique de production et de réception créée sur le modèle des Ecritures, lesquelles recèlent des vérités d'un ordre supérieur dissimulées sous un langage allégorique ou parabolique. Umberto Eco, dans son ouvrage consacré à l'esthétique médiévale, insiste d'ailleurs sur la portée allégorique de l'art, de la poésie en particulier, et note qu'au XIII^e siècle « la vertu allégorique des choses devient de plus en plus incertaine, pâle, conventionnelle », que « la signification allégorique du monde s'éteint petit à petit⁶⁴⁸ ». En revanche, explique-

⁶⁴² Lambert C. Porter, *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1960, p. 41.

⁶⁴³ P. Zumthor, *Langue, texte, énigme, op. cit.*, p. 84.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁴⁶ E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale, op. cit.*, t. I, p. 650.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 672. Sur l'énigme et la théorie de la pensée voilée – *involucrum* et *integumentum* –, cf. *supra*, p. 34-35.

⁶⁴⁸ Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad., Paris, Grasset, 1997, p. 123.

t-il, « le plaisir allégorique procuré par la poésie persiste, devenu coutumier et enraciné⁶⁴⁹ », comme en témoigne par exemple le *Roman de la Rose*, « prototype des poèmes allégoriques ». Loin de proposer une lecture desséchante des textes ou de se réduire à un simple exercice intellectuel, ce mode d'interprétation « voulait dire leur marquer une adhésion, en reconnaissant en eux le stimulus du plus grand plaisir imaginable, le plaisir, justement d'une révélation *per speculum et in aenigmate*, en un miroir et par le moyen de l'énigme⁶⁵⁰ ».

Cet aperçu rapide de certaines pratiques littéraires à la fin de l'Antiquité et au Moyen Âge confirme ainsi l'existence, chez les auteurs de ces périodes, du lien entre écriture de l'énigme et recherche consciente d'une esthétique de la réception : le plaisir et la beauté inhérents à la pensée voilée se manifestent tant du point de vue de l'écriture que de la lecture.

En regard de notre corpus, énigmes et effets d'énigme peuvent être perçus comme les conditions du plaisir esthétique des lecteurs-auditeurs d'hier comme d'aujourd'hui. La forêt de symboles à travers laquelle évolue l'homme du Moyen Âge s'étend en effet, même en dehors de toute référence religieuse, à notre univers actuel. Comme le suggère en effet J. Huizinga en 1919, « qui ne connaît des moments où les choses ordinaires semblent avoir une signification autre et plus profonde que la signification commune ?⁶⁵¹ ». La littérature médiévale, composée sur le mode de la réécriture et de la variation, induit nécessairement un mode de réception fondé sur la répétition. Si la beauté et la qualité du texte littéraire reposent sur la reprise – de motifs, de thèmes, de personnages etc. – et la recherche d'une meilleure *conjointure*, le maintien du plaisir et de l'attention du récepteur n'est en partie garanti que par la création de l'effet d'énigme. Le plaisir de savoir et d'anticiper alterne avec celui d'ignorer et de s'interroger, voire, celui plus subtil, de se situer dans une fausse ou prétendue expectative. La présence et la réécriture de variantes, telles que nous les avons exposées précédemment, favorisent chez le lecteur-auditeur ce que l'on peut nommer une attente par anticipation. L'esthétique du symbole obscur qui, selon R.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁵¹ J. Huizinga, *L'automne du Moyen Âge*, trad. française J. Bastin, Paris, Payot, 1932, rééd. Payot, « Petite Bibliothèque », 1992. Cité par Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, *op. cit.*, p. 92.

Guiette, ne vaudrait que par et pour lui-même, et aurait pour fonction première non pas d'appeler une élucidation mais de susciter une atmosphère propice au plaisir du texte – les fameux fantômes – s'accompagnerait alors du plaisir lié à la compréhension de choses complexes, comme le décrit saint Augustin pour le domaine religieux. L'effet d'énigme lié à la présence ou à la mention du Graal dans l'ensemble des textes, tel que nous en avons exposé le mécanisme, corrobore ainsi l'hypothèse de ce mode de réception. Quant à l'effet d'énigme créé par exemple par la réécriture de motifs, il suscite cette attente par anticipation qui serait, selon nous, facteur de plaisir et caractéristique de l'esthétique de la réception des textes romanesques qui nous intéressent.

L'intuition parfois confuse d'un double sens des choses peut entraîner toutefois deux types de réaction : en effet, cette sensation « tantôt prend la forme d'une appréhension morbide qui fait paraître toute chose pleine de menaces et d'énigmes qu'il faut à tout prix résoudre. Tantôt, et plus souvent, elle nous remplit de tranquillité et d'assurance en nous convainquant que nous avons part à ce sens secret du monde⁶⁵² ». C'est cette double réception du langage allégorique, et par extension, de la présence énigmatique dans le domaine romanesque, que nous postulons dans les œuvres qui nous intéressent, hier et, dans une certaine mesure, aujourd'hui.

3. Figures du lecteur

Il faut désormais soumettre la théorie de l'esthétique à l'épreuve des textes et nous interroger sur les manifestations éventuelles de telles modalités de réception de l'énigme au sein de la fiction. On peut en effet supposer que les œuvres qui mettent en scène des énigmes – toutes catégories confondues – dessinent en regard une figure du lecteur qui manifesterait non plus, ou non seulement, un désir d'élucidation tel que nous l'avons analysé dans la partie précédente, mais un plaisir ou un ressenti esthétique face à la présence énigmatique. En d'autres termes, énigmes et effets d'énigme participeraient, en tant que révélateurs d'une présence réceptive, à l'émergence de la subjectivité et d'une conscience littéraire⁶⁵³. Si, pour M. Zink, « le moment où la

⁶⁵² *Ibid.*, p. 92.

⁶⁵³ Nous empruntons ces notions à Michel Zink au sens où lui-même les définit : « On peut entendre par conscience littéraire l'ensemble des relations subjectives qu'auteur et public entretiennent avec la

littérature reconnaît que sa matière est fictive est aussi, [...] celui où l'auteur entre en scène⁶⁵⁴ », c'est-à-dire le moment du roman, ceci implique nécessairement la naissance du lecteur⁶⁵⁵.

Cette naissance se manifeste notamment chez Chrétien de Troyes dans *Le Conte du Graal* dont le héros Perceval, poussé dans une démarche herméneutique devient pour le lecteur, moins un modèle « qu'un reflet aussi ambigu, aussi complexe, aussi difficile à déchiffrer que lui-même, et dont pourtant le déchiffrement peut aider au sien propre⁶⁵⁶ ». L'œuvre sollicite la participation du lecteur, tenté lui aussi, de résoudre les questions diverses, de la Lance ou du Graal ou de combler les blancs du texte, dans un roman désormais défini « par une lecture où l'on est invité à participer à une quête du sens ouverte, à explorer de multiples possibilités et à éprouver des hésitations⁶⁵⁷ ». Mais, sans l'appui de la doctrine de l'Église qui permet de comprendre les passages allégoriques des textes religieux et fonctionne comme garde-fou face aux risques de dérives interprétatives, l'œuvre de fiction ne peut garantir au lecteur la moindre interprétation⁶⁵⁸. C'est là sans doute que réside toute la différence entre l'écriture profane du *Conte du Graal* et la portée religieuse de la *Queste del Saint Graal* confirmée et appuyée par chacune des gloses. Un mouvement de va-et-vient s'instaure ainsi entre lecteur-auditeur et personnage, dans la mesure où Chrétien, en nous montrant son héros dans une telle situation, favorise le transfert d'un acte interprétatif fictif, qui

production littéraire et qui définissent celle-ci en fonction de l'effet que l'auteur cherche à produire et de celui que le public s'attend à ressentir, des modes d'expression et des formes de l'imaginaire par lesquels l'un et l'autre conviennent de caractériser une œuvre ou un genre, et finalement, en fonction de l'idée de la littérature qui est ainsi supposée », dans « Une mutation de la conscience littéraire, le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e s. », *Cahiers de civilisation médiévale. X^e-XII^{es}*, CESCUM, Université de Poitiers, t. XXIV, 1981, p. 3.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁵⁷ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 369. L'auteur définit une lecture du merveilleux dont se rapproche inévitablement celle de l'énigme et de l'effet d'énigme, « lecture où le lecteur est impliqué : invité à participer, en tant que « quasi personnage », aux divers points de vue [...], il peut aussi s'approprier le texte et mener comme bon lui semble le jeu d'élucidation », p. 369.

⁶⁵⁸ Cf. Robert S. Sturges, *Medieval Interpretation. Models of Reading in Literary Narrative, 1100-1500*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991, p. 33.

n'existe et ne vaut donc que par ce que le texte nous en dit, vers un acte interprétatif réel actualisé dans et par la réception⁶⁵⁹.

En ce sens, et selon les critères distinctifs établis par U. Eco⁶⁶⁰, on peut postuler qu'un roman comme le *Conte du Graal* témoigne d'une évolution importante entre un mode de réception et une esthétique caractéristiques du Moyen Âge et de la Renaissance. Si le texte poétique médiéval et, par conséquent, le texte de fiction, peuvent se voir assigner plusieurs interprétations possibles sur le modèle des quatre sens de l'Écriture, ils ne peuvent en revanche recevoir une infinité de significations. Les gloses des songes ou des visions dans la *Queste* ou l'*Estoire del Saint Graal* participent en effet d'une telle vision de l'œuvre littéraire. Le *Conte du Graal* en revanche – peut-être, certes, en raison de son inachèvement –, favorise une lecture ouverte proche de l'herméneutique moderne, comme l'illustrent d'ailleurs l'ensemble parfois contradictoire des multiples lectures qui en ont été faites.

a) *Perceval et Gauvain, instances réceptrices*

La scène de la visite de Perceval au Roi Pêcheur, de l'arrivée du jeune homme au moment où il va se coucher, repose sur une série de notations esthétiques qui s'attachent, à travers la mention des formes et des couleurs, à représenter les lieux, les objets et les personnages. L'épisode, éminemment descriptif, s'organise en tableaux dont les caractéristiques dénotent une beauté conforme aux critères du Moyen Âge en la matière. La géométrie parfaite de la tour « *quarree* » (v. 3048) et de la salle « *qui fu quarree* » (v. 3073) du Roi Pêcheur répond à des normes esthétiques canoniques. Chez saint Augustin déjà, le carré, « figure où des angles égaux correspondent à des côtés égaux⁶⁶¹ », est supérieur en beauté au triangle, mais inférieur au cercle « dans lequel aucun angle ne vient rompre l'égalité continue de la circonférence⁶⁶² ». E. de Bruyne précise également que selon la doctrine architecturale de Vitruve, le cercle et le carré

⁶⁵⁹ *Ibid.*, « Chrétien involves us in acts of interpretation by showing his characters involved in similar acts », p. 41.

⁶⁶⁰ *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, *op. cit.*, p. 255-256.

⁶⁶¹ *De quantitate animae*, rapporté par U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 77.

« sont des figures parfaites apparentées à la structure même de l'univers⁶⁶³ ». Les notations géographiques comparatives associées à la tour et aux antichambres : « *l'an ne trovast jusqu'à Barut / si bele ne si bien asise* » (v. 3046-3047), « *jusqu'a Limoiges / ne trovast an ne ne veïst / si beles* » (v. 3066-3068), renforcent, de façon certes stéréotypée, la beauté des lieux.

Le jeu des couleurs, vives et contrastées, domine l'ensemble du tableau : le noir dont est revêtu le Roi Pêcheur, dont le « *chiés fu anchapelez / d'un sebelin noir come more* », le rouge saisi à travers diverses nuances, « *escarlate* » (v. 3064) comme le manteau dont on revêt Perceval, « *porpre* » (v. 3080) comme la pièce de tissu dont est enveloppé le roi, « *vermoille* » (v. 3189) enfin, comme la goutte de sang qui coule de la lance, le jaune et le roux, successivement évoqués à travers la mention du « *feu grant / de sesche busche, bien ardant* » (v. 3084-3085) et la chevelure de la nièce du roi, « *la sore pucele* » (v. 3133), le blanc, couleur de la lance et du fer (v. 3185) ou de l'ivoire (v. 3249). La mention des matières et des étoffes précieuses, « *escarlate* » (v. 3064), « *sebelin* » (v. 3079), « *porpre* » (v. 3080), « *arain* » (v. 3091), l'« *or* » et l'« *orfrois* » de l'épée (v. 3150 et 3152), l'« *or* » niellé des chandeliers (v. 3203), le « *fin or esmeré* » (v. 3221) du Graal serti de pierres précieuses « *des plus riches et des plus chieres / qui an mer ne an terre soient* » (v. 3224-3225), le « *tailleur d'argent* » (v. 3219), l'« *ivoire* » d'une table (v. 3249), l'« *esbenus* » des tréteaux (v. 3259), renforce le chromatisme de la scène tout en confirmant le caractère esthétique de ce qui s'offre aux yeux du héros. A la manière d'une miniature ou d'une enluminure, la beauté se donne ici de façon simple et immédiate ; le texte juxtapose des teintes plus éclatantes les unes que les autres, tranchées et délimitées, sans nuance, « qui produisent l'effet lumineux grâce à un accord d'ensemble⁶⁶⁴ ».

C'est bien évidemment le Graal qui, en tant qu'apparition textuelle, concentre tous les critères de la beauté et répond le mieux, dans cette scène, à l'esthétique de la *claritas*, fondée sur la lumière. Plus que pour la couleur particulière, c'est la luminosité en général ou la clarté solaire qui sont les garantes de la production et du plaisir esthétique. Comme l'énonce Isidore de Séville, la couleur procède de la lumière, de la chaleur du feu ou du soleil : « *colores enim dicuntur quod calore ignis vel sole*

⁶⁶³ E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op. cit., t. I, p. 259.

⁶⁶⁴ U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, op. cit., p. 79.

*perficiuntur*⁶⁶⁵ » ; « la beauté de la couleur est la beauté de la lumière, mais celle-ci dérive en dernière instance de la beauté du ciel orné des corps célestes, du soleil, de la lune, des constellations⁶⁶⁶ ». Eclipsant la lumière des chandeliers « *come les estoiles / qant li solauz lieve, et la lune* » (v. 3216-3217), la clarté du Graal procède alors, par comparaison, de la beauté du ciel et constituerait l'expérience ultime du beau. Les pierres précieuses qui l'ornent ne sont ni décrites, ni mentionnées ; leur beauté se situe au-delà de la couleur, dans la diffusion de la lumière. Comme l'observe Christine Ferlampin-Acher à propos des objets merveilleux, « la matière se résout [ici] en lumière⁶⁶⁷ », et le Graal entretient un pouvoir de fascination équivalent à celui des pierres précieuses ou translucides.

Le sens de la vue, incessamment convoqué dans cette scène, y est subordonné à l'expression de la *merveille* qui recouvre ici le sème de l'admiration suscité par une vision sensible⁶⁶⁸. La description de la lance qui saigne, fondée sur le contraste des couleurs rouge et blanche⁶⁶⁹, s'achève en effet synthétiquement sur ce mot : « *li vaslez vit cele mervoille* » (v. 3190), comme si la *merveille* recouvrait ici, en plus des sentiments de l'admiration ou de l'étonnement, celui de la beauté esthétique. Ainsi, quand Perceval se retient d'interroger son hôte, il agit certes selon les préceptes de Goornemant, mais aussi par peur « *qu'an li tornast a vilenie* » (v. 3199), ou « *que il n'i ait domage* » (v. 3236). Que craint exactement Perceval si ce n'est tout simplement, peut-être, de rompre la magie de la scène, de renoncer malgré lui à la jouissance esthétique extrême qui, nous venons de le montrer, ne peut que s'emparer du spectateur ? Parler revient à interrompre le cortège, prendre le risque de voir disparaître, et donc s'éteindre, les lumières et les couleurs qui lui permettent cette expérience unique. C'est d'ailleurs implicitement ce que lui révèle ensuite sa cousine : si Perceval avait posé la question, il aurait guéri le Vieux Roi, mais aurait, par conséquent, mis un

⁶⁶⁵ *Etymologiae*, XIX, cité par E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévales*, op. cit., t. I, p. 298.

⁶⁶⁶ *Etymologiae*, III, c. 21, commentaire d'E. de Bruyne, *ibid.*, p. 298.

⁶⁶⁷ *Merveilles et topique merveilleuse*, op. cit., p. 162.

⁶⁶⁸ « Liée au regard, la *merveille* est fréquemment spectaculaire », note également C. Ferlampin-Acher, *ibid.*, p. 126. Dans cette scène, la perception du cortège du Graal comme un phénomène merveilleux par le lecteur repose à la fois sur la description esthétique, et sur le sème récurrent de la vue.

⁶⁶⁹ « *et tuit cil de leanz veoient / la lance **blanche** et le fer **blanc**, / s'issoit une gote de **sanc** / del fer de la lance an somet / et jusqu'a la main an vaslet / coloît ceste gote **vermoille*** » (v. 3184-3189 ; nous soulignons).

terme définitif au cortège merveilleux. Comme le montre, par la suite, l'épisode des gouttes de sang sur la neige, l'expérience esthétique ne se réalise chez lui que dans le silence. Le premier contraste du rouge et du blanc qui avait suscité chez Perceval l'expérience de la *merveille*, c'est-à-dire du ravissement esthétique, se renouvelle ici. La contemplation poétique de la beauté sensible abstrait le sujet de tout désir de communication extérieure ; en d'autres termes, la parole nuit au plaisir du beau. Au château du Graal, Perceval préfère jouir jusqu'au bout de l'effet esthétique plutôt que de chercher à en comprendre l'énigme et de devoir, ainsi, renoncer à ce plaisir. Si, par ses interrogations intérieures et la quête qui suivra, il invite le lecteur à entreprendre, à ses côtés, une démarche herméneutique inaboutie⁶⁷⁰, il propose peut-être en cet instant un autre modèle de lecture. Les énigmes du Graal et de la lance constituent des sources de beauté et, par conséquent, de plaisir supérieurs, ce que souligne la description esthétique du cadre et des objets. Mais leur rationalisation et la recherche de l'intelligible, quoique fortes tentations, ne procureront sans doute jamais un tel plaisir esthétique au lecteur. Sans adhérer à l'idée d'un inachèvement voulu de l'œuvre, l'on ne peut que constater que les réécritures de la scène dans les *Continuations*, où la manifestation du cortège s'accompagne – sauf chez Gerbert, avant qui tout semble déjà révélé – de révélations totales ou partielles, ne renouvellent ni chez les personnages, ni chez le lecteur, l'expérience de la beauté à un tel degré. La présence énigmatique suscite, en soi, un plaisir qu'ici aucune glose ne peut concurrencer.

La réécriture de la scène dans *Perlesvaus* confirme, dans une certaine mesure, cette interprétation. Comme Perceval, Gauvain reste muet devant les apparitions du Graal et de la Lance. En réalité, la triple apparition du Graal devant Gauvain correspond aux divers degrés de la vision esthétique. Le Graal surgit d'abord, comme dans le *Conte du Graal*, dans un halo de lumière : la « *clarté* » qui émane de l'objet « *oscurissoit* » en

⁶⁷⁰ Christine Ferlampin-Acher observe toutefois que l'ambiguïté stylistique de la scène du Graal chez le Roi Pêcheur peut susciter un décalage entre le point de vue de Perceval et celui du lecteur. Elle observe, à travers une intéressante analyse syntaxique que « le *vessel* se déplacerait seul », ce qui « ne devrait pas manquer d'attirer l'attention du héros, comme c'est le cas au sujet de la lance qui saigne (v. 3193) : or Perceval s'interroge seulement sur *cui l'an en servoit* (v. 3232, v. 3281) et ne remarque pas cette étrange mobilité ». Elle envisage alors deux hypothèses : « soit ce Graal sans porteuse correspond à la perception de Perceval et la question qu'il pose est décalée (le lecteur n'y adhère pas), soit l'ambiguïté stylistique désolidarise le point de vue de Perceval (qui voit la porteuse et qui donc se pose une « bonne » question) et celui du lecteur », *Merveilles et topique merveilleuse*, *op. cit.*, p. 438.

effet celle de la vaisselle d'or, des coupes, et du « *riche chandelabre d'or ou les grosses chandoiles estoient* » (p. 118-119, 2422-2424). A l'intérieur du Graal, il semble alors à Gauvain « *q'il voie une chandoile* » (l. 2429-2430). La beauté sensible de la lumière, ajoutée à celle du sang qui perle sur la pointe de la lance, pénètre dans l'œil du personnage qui commence par en oublier « *le mengier* » (l. 2429). Dans un deuxième temps, le plaisir charnel né de la clarté extérieure cède la place à celui de la pensée ou de la raison qui, déjà, l'arrache à la vision matérielle et, par conséquent, à la parole que devait susciter, chez lui, cette vision : « *Missire Gavains est pensis, et li vient si grant joie en sa pensee q'il ne li membre de rien se de Dieu non* » (l. 2434-2435). La sensualité fait place à la joie de l'esprit – la *pensee* – qui lui permet alors de voir à l'intérieur du Graal « *la forme d'un enfant* » (l. 2439). La beauté physique de la lumière devient beauté spirituelle ; la vision de Gauvain lui permet d'accéder à une forme supérieure de connaissance dans la mesure où l'enfant préfigure le Christ. La joie de l'esprit est pour le héros celle de la révélation de la valeur symbolique du Graal : la clarté physique n'est autre que celle du Christ. La dernière vision, contemplative, achève le processus par l'intermédiaire des trois gouttes de sang, réécriture curieuse de la scène des gouttes de sang sur la neige du *Conte du Graal*. De même que la vue du sang arrachait Perceval à lui-même pour le plonger dans une profonde rêverie amoureuse, elle transporte littéralement Gauvain qui voit désormais au-dessus du Graal « *un home cloufichié en une croiz, et li estoit le glaive fichié eu costé* » (l. 2449-2450) :

Li mestre des chevaliers semont Monsignor Gauvain, et il esgarde devant lui et voit chaoir .iii. gotes de sanc desus la table, si fu toz esbahiz de l'esgarder, si ne dist mot (l. 2439-2441).

Tandis que l'expérience esthétique de Perceval demeure une expérience sensible, une *merveille* qui ne se perçoit qu'à travers l'œil charnel, celle de Gauvain le ravit totalement pour atteindre son âme. Le silence de l'un et de l'autre face à l'énigme n'est donc pas équivalent : le premier se tait par peur de fauter et de mettre fin à un immense plaisir esthétique et sensible, le second parce qu'il touche un instant, *esbahiz*, à la contemplation divine qui l'arrache aux préoccupations matérielles – guérir le Roi en est une – et lui accorde à la fois une vision christique et trinitaire : « *Atant es vos les .ii. damoiseles qui revienent par devant la table, et semble a Monsignor Gauvain q'il en*

ait trois » (l. 2446-2447)⁶⁷¹. Peu importe alors que la grâce fasse finalement défaut à Gauvain, comme en témoignent, pour Jean-René Valette, « l'oubli de la question mais surtout la fragmentation de la vision, son inachèvement⁶⁷² ». Quelle que soit la nature de la beauté, sensible, intelligible ou contemplative, les deux personnages nous proposent une lecture identique de l'énigme du Graal et de la lance. Leur beauté et le plaisir, voire la joie ou la félicité de l'âme que l'on peut en retirer sont bien supérieures à leur élucidation. Pour Perceval comme pour Gauvain, il vaut mieux voir et prolonger l'expérience esthétique plutôt que de la rompre par la parole pour en faire l'objet d'un échange énigmatique. Ce que nous disent, peut-être, les chevaliers, c'est que la beauté de l'énigme se suffit à elle-même, suffit à notre plaisir, voire nous comble plus que sa résolution.

b) Voiler le connu ou le plaisir esthétique sans cesse renouvelé

Les romans arthuriens à caractère didactique, comme l'*Estoire del Saint Graal*, la *Queste* et, dans une moindre mesure, *Perlesvaus*, multiplient songes, visions et rencontres énigmatiques dont le sens converge généralement vers une interprétation religieuse en accord avec la doctrine chrétienne. A la pluralité des signifiants répond ainsi l'unicité du signifié, indice d'une vérité supérieure. On se souvient ainsi que, dans *Perlesvaus*, le vieil homme du château de l'Enquête répond inlassablement à Gauvain que toutes les énigmes auxquelles il a été – ainsi que le lecteur-auditeur – confronté, ne

⁶⁷¹ Jean-Jacques Vincensini remarque également une différence entre le mutisme de Perceval et celui de Gauvain. Il estime cependant que celui de Gauvain, plus surprenant en raison des multiples admonestations des chevaliers pendant la scène, est le signe d'une faute et d'une infériorité du personnage. Certes, comme il le note justement, Perlesvaus fait preuve dans le récit d'une « mémoire sans défaillance », contrairement à Gauvain. Mais, hormis sans doute les ermites de la fin, seul celui-ci jouit dans le roman d'une telle vision laquelle, exceptionnellement dans *Perlesvaus*, lui permet d'accéder à la contemplation. Comment en effet lui reprocher de ne se souvenir de rien « *se de Dieu non* » ? C'est bien plutôt le contraire qui, dans la *Queste del Saint Graal*, l'exclura du groupe des élus, « Temps perdu, temps retrouvé. Rythme et sens de la mémoire dans le *Haut Livre du Graal (Perlesvaus)*, *Le Moyen Âge* CVIII, 2002/1, p. 43-60.

⁶⁷² « Personnage, signe et transcendance dans les scènes du Graal (de Chrétien de Troyes à la *Queste del Saint Graal*) », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, études réunies par Marie-Etiennette Bély et Jean-René Valette, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 209.

sont que des illustrations différentes, à vocation donc allégorique, de l'avènement de la Nouvelle Loi et de sa supériorité sur l'Ancienne Loi.

Dans l'*Estoire del Saint Graal*, la récurrence d'une même situation énigmatique auprès de personnages et dans des situations similaires, favorise l'autonomie herméneutique du lecteur confronté, de façon répétitive, à une même méthode interprétative et un même résultat. Les songes et visions du roi et du duc païens, Evalach et Ganor, au début et à la fin du roman, sont autant de manifestations du dogme chrétien qui, toutes, poursuivent un même but : en convertir les sujets. La vision trinitaire d'Evalach, fondée sur l'image des trois arbres fait d'abord écho à l'énigme inaugurale de l'œuvre dont la solution est, déjà, la Trinité. Les termes propres à la première formule énigmatique : « *De trois choses une et d'une chose trois ; et autrestant puet l'une comme les trois ; ne les trois naturellement ne sont autre chose ke une* » (t. I, § 4, p. 2) sont d'ailleurs repris dans l'épisode d'Evalach : « *après li estoit avis [...] ke li troi arbre que il avoit avant devisés en trois choses n'estoient c'une seule chose orendroit* » (t. I, § 96, p. 63, 25-28), favorisant ainsi la coopération interprétative du lecteur chrétien, plus avisé qu'Evalach, dans la réalité comme dans la fiction, du dogme trinitaire. Quant à la seconde vision d'Evalach de l'enfant miraculeusement apparu puis disparu d'une chambre, une voix lui explique que, de même que l'enfant est entré dans la pièce, « *autresi antra li Salveres du monde dedens le ventre de la Virge sans son puchelage empirier ne maumetre, et autresi s'en issi* » (t. I, § 98, p. 64, 4-6). Sous un dispositif différent, Ganor accède également à la révélation de la virginité de Marie, à travers, notamment, l'image de la rose en bouton, supérieure en taille et en beauté à toutes les autres fleurs : « *[...] ele fu virge devant et après, et fu jointe et close, ausi come la rose estoit, la ou il covient que totes autres femes soient ouvertes* » (t. I, § 695, p. 440, 2-4).

A la manière des textes sacrés, le roman produit une vérité à travers de multiples images ou récits allégoriques visant, tous, à l'enseignement et à la révélation du christianisme. Mais il manifeste aussi, à la fois, le plaisir scriptural de multiplier et de diversifier les voiles, et le plaisir de retrouver, et donc d'anticiper, un sens identique sous des énigmes en apparence différentes. Les passages évoqués ci-dessus ne mettent guère en scène de figures de lecteurs à la manière de Perceval ou de Gauvain, à moins de considérer les rois et ducs païens comme des sous-lecteurs, incapables de décrypter ce que le lecteur *in fabula*, implicitement inscrit dans et par le texte, est désormais en position d'élucider seul. Les visions d'Evalach et de Ganor fonctionnent, à la limite,

comme de fausses énigmes qui donneraient l'illusion d'un enjeu herméneutique, là où se trouve nécessairement une et une seule solution, préexistante à la formulation même de l'énigme en images. Elles témoignent ainsi, dans la réception, d'un goût attesté du propos obscur et volontairement obscurci, du plaisir de lire et de redécouvrir de façon voilée ce qui a déjà été dit et que l'on sait *a priori* de façon claire. La fonction informative, utilitaire du langage se limite donc au strict cadre de la fiction ; seuls Evalach, Ganor et leurs interprètes Josephés et Célidoine communiquent selon cette fonction. Pour les lecteurs-auditeurs du Moyen Âge et d'aujourd'hui encore, la fonction poétique du langage concurrence ici le dogme religieux qui s'efface un peu devant le jeu allégorique et métaphorique et le dispositif énigmatique.

Sous l'angle de la réception des textes, aussi problématique soit-il d'aborder les textes du Moyen Âge sous cet aspect et dans l'hypothèse de leurs lectures premières, la valeur et la force esthétiques des énigmes et des effets d'énigme nous semblent vérifiées. Si ceux-ci jouent un rôle fondamental dans la composition des textes auxquels nous nous intéressons, ils engagent aussi une poétique de la réception et nous permettent, peut-être, de comprendre un peu ce que lire ou écouter lire un roman arthurien aux XII^e et XIII^e siècles engage et signifie à cette époque. Il s'agit maintenant de poursuivre notre enquête sur la réception de l'énigme non plus en termes d'esthétique, mais en termes de conception et de représentation d'un univers fictionnel.

II. Les mondes possibles de l'énigme

L'exploitation conjointe de l'énigme et de l'effet d'énigme, telle que nous l'avons précédemment décrite dans les romans arthuriens, nous semble désormais primordiale en tant qu'élément constitutif d'un univers fictionnel. Nous postulons en effet que, du point de vue de la réception, l'écriture de l'énigme dans toutes ses variantes suggère un en-dehors du texte et contribue ainsi à l'élaboration de mondes possibles. Il s'agit bien entendu d'un concept récent⁶⁷³, ignoré des poéticiens et

⁶⁷³ Les premières réflexions sur la théorie des mondes possibles en littérature remonte aux années 1970-80, à travers notamment les travaux de Ludomir Dolezel : « Extensional and Intensional Narrative Worlds », *Poetics* VIII, 1985, p. 193-211, « Mimesis and Possible Worlds », *Poetics Today* IX/3, 1988, p. 475-496, et, plus récemment : *Heteroscomica. Fictions and Possible Worlds*, The John Hopkins University Press, Baltimore, London, 1998 et ceux de Thomas Pavel, en particulier *Fictional Worlds*, Harvard

théoriciens du Moyen Âge, mais qui paraît une clef d'analyse possible et fructueuse de cette poétique de l'énigme que nous entendons mettre à jour.

1. Enigmes et effets d'énigme en alternance : l'incomplétude du roman arthurien

Nous partons ici d'un constat : dans les romans qui nous intéressent, énigmes résolues et laissées en suspens – les effets d'énigme – alternent. Si aucun texte ne résout objectivement toutes les questions ou les points obscurs qu'il suscite sur les personnages, les objets ou les situations en général, nul ne les laisse non plus tous sans réponse. Quand certains prétendent saturer le sens par la glose didactique et religieuse, par exemple dans la *Queste del Saint Graal*, ou par le recours au mythe comme l'*Elucidation*, on ne se trouve jamais face à une œuvre ouverte au point de laisser le lecteur libre et contraint à la fois de tenter d'élucider toutes les questions posées, car Dieu est toujours là. Ce cas de figure, à la limite d'ailleurs de l'absurde, supposerait ainsi non un monde possible, mais une multiplicité infinie de mondes possibles où, puisque rien ne serait vérifiable – chose impensable pour le lecteur médiéval – rien ne pourrait non plus s'ouvrir sur la moindre probabilité. Pour Umberto Eco, un monde possible se caractérise en effet comme une probabilité sur laquelle s'ouvre le texte, « ce qui est configuré par la prévision exprimée⁶⁷⁴ », « un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit p , soit non- p ⁶⁷⁵ ». Le critique italien propose ici une définition d'un monde possible comme un monde complet, à la différence de certains philosophes qui « pensent que l'incomplétude est le principal trait distinctif des mondes de la fiction⁶⁷⁶ ».

University Press, 1986, trad. française *Les Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988. Une série d'articles, résumés d'un séminaire organisé à Paris VII en 2005/2006, y est également consacrée dans les « Ateliers » du site Internet *Fabula. La recherche en littérature* : http://www.fabula.org/atelier.php?Monde_possible.

⁶⁷⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milan, 1979, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1985 (trad. française), p. 147.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁶⁷⁶ « Lorsqu'il s'agit de mondes complets, on peut décider, pour toute proposition p , si p ou sa négation non- p est vraie dans le monde en question », Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 135. Parmi les philosophes auxquels il se réfère, il cite notamment Castañeda H.-N., « Fiction and reality : Their

Nous reviendrons, dans un second temps, sur ce lien entre fiction et incomplétude et retiendrons, pour commencer, l'idée d'un monde complet ou en attente de complétude. L'acte de lecture répond, en ce sens, à cette proposition d'Umberto Eco : « le lecteur qui compare un état donné de la *fabula* à son propre monde de référence ou au monde de ses propres attentes assume que cet état est un monde possible ; mais cela peut se produire parce qu'il ne possède pas encore le monde possible narratif dans sa totalité, et, comme il est persuadé que l'état de la *fabula* doit être d'une manière ou d'une autre complété, il a tendance à avancer des prévisions⁶⁷⁷ ». Or l'alternance d'énigmes résolues et d'effets d'énigme dans les romans arthuriens conditionne spécifiquement ce mode de réception, où le lecteur-auditeur, postulant que l'œuvre contient ou devrait contenir toutes les réponses – c'est-à-dire que la valeur aléthique de chaque proposition peut être vérifiée –, formule des hypothèses de sens ou entre dans un processus herméneutique dont il compte bien obtenir la clef. L'incomplétude, ou plutôt, ici, la fausse complétude du texte, se manifeste en termes de réception selon deux modalités : l'effet de masque et l'horizon d'attente.

a) *L'effet de masque*

En comblant des attentes du lecteur-auditeur, certains romans arthuriens laissent dans l'ombre des énigmes posées et jamais élucidées, ou bien un ensemble diffus d'effets d'énigme fondés sur les divers procédés que nous avons explicités. De la sorte, certaines propositions sont, comme l'affirme U. Eco, vérifiables dans le texte, tandis que d'autres restent à tout jamais en suspens. Si les lecteurs médiévaux et contemporains peuvent, au cours du *Conte du Graal*, énoncer et vérifier une proposition comme « le service du Graal est destiné au père du Roi Pêcheur⁶⁷⁸ » en réponse à la question « *del graal cui l'an an servoit* » (v. 3233), ils demeurent en revanche incapables de compléter celle-ci : « la lance saigne parce que ... » (« *por coi ele sainne ?* », v. 3538-3539). Ce double phénomène entretient sans doute l'illusion selon

Fundamental Connections », *Poetics* VIII, 1979, p. 31-62, Howell R., « Fictional Objects : How They Are and How They Are Not », *Poetics* VIII, 1979, p. 129-178 et Routley R., « The Semantical Structure of Fictional Discourse », *Poetics* VIII, 1979, p. 3-30.

⁶⁷⁷ *Lector in fabula, op. cit.*, p. 199.

⁶⁷⁸ L'oncle ermite explique en effet à Perceval ceci : « *Ma suer et soe fu ta mere, / et del Riche Pescheor roi, / que filz est a celui ce croi, / qui del graal servir se fait* » (v. 6200-6203).

laquelle tout ce qui pose, à un moment, question sera résolu tôt ou tard. Les élucidations totales occultent ainsi les effets d'énigme en suscitant, ou supposant, deux attitudes réceptives : d'un côté, elles laissent entendre que des réponses existent et qu'elles seront toutes données, de l'autre elles permettent de masquer, de faire oublier ce que l'on ne dira pas ou que l'on ne pourra pas dire. La démultiplication des énigmes et la diversion engendrée par certaines résolutions créent ainsi cet effet de masque qui contribue à l'incomplétude d'un monde romanesque illusoirement clos.

Dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, la scène centrale de la révélation du nom du héros représente l'accomplissement de l'énigme identitaire formulée à la cour d'Arthur dans les premières lignes. Celle-ci est ainsi parfaitement comblée, et le lecteur-auditeur a la satisfaction d'apprendre ce que le texte lui a sciemment fait attendre depuis le début. L'épisode de la révélation conserve cependant une petite zone d'ombre, un détail presque insignifiant qui génère toutefois un effet d'énigme dont la perception est aisément occultée par l'épreuve du Fier Baiser et les paroles de la fée. La mention d'une mystérieuse table aux *set dormans* aux moments-clé du passage suscite, éventuellement, une question implicite quant à la véritable nature et signification de cette table ; au-delà du référent, elle est cependant le signe verbal d'une énigme possible, à peine amorcée et sitôt révoquée. Quand Guinglain pénètre dans le palais de la *Gaste Cité*, l'auteur précise d'abord qu'« *Une grant table en mi avoit, / Qui seoit desus set dormans* » (v. 2920-2921). Après le combat contre l'enchanteur Mabon, la table refait son apparition dans le récit :

*Si s'en est maintenant alés
Tot droit a la table dormant ;
Trestot i va atastant,
Si come aventure le mainne,
Trovee l'a a quelque painne.
Quant il i fu, si s'apuia* (v. 3094-3099).

Enfin, après le Fier Baiser et la découverte de son identité, le héros se couche et s'endort sur cette même table :

*Molt estoit Guinglains travilliés ;
Deseur la table s'est couciés.
A son cief a son escu mis.
De dormir li est talens pris,
Car lassés est et travilliés.*

Dormi a, puis est esvilliés (v. 3253-3258).

C'est la description laconique initiale de cette table qui suscite l'effet d'énigme : que sont en effet exactement les *set dormans* sur lesquels elle semble posée ? La compréhension en est problématique, comme en témoigne par exemple cette traduction : « une table posée sur sept pieds fixes⁶⁷⁹ ». Le terme « *dormans* », déverbal de « dormir » contient bien pourtant en ancien français le sème du sommeil ; substantif masculin, il désigne en effet l'état de somme, par opposition à la veille. Romaine Wolf-Bonvin y voit également une table énigmatique, « parce que l'ombre d'une autre », celle de la Table Ronde. Mais, contrairement à celle-ci, souveraine et cosmique, « la Table aux sept dormants est une table du sommeil, vide, onirique et fixe. Evocation d'un espace immobile, circonscrit par le chiffre 7, au nom des épreuves franchies par le Bel Inconnu. Mais son nom dit aussi l'espoir d'une résurrection, à l'image des Sept Dormants d'Ephèse⁶⁸⁰, réveillés de leur sommeil funèbre après des siècles d'emmurement⁶⁸¹ ». D'un point de vue symbolique, la présence de la table, en référence à la légende des chrétiens persécutés par l'empereur Dèce à Ephèse, enfermés dans une caverne et plongés dans un sommeil de plusieurs siècles, puis réveillés pour porter témoignage de la résurrection après la mort, n'est énigmatique qu'en apparence. Le sommeil dans lequel est plongé Guinglain signifie le passage à une ère nouvelle, de l'ignorance du nom à la découverte de soi. L'obscurité qui règne dans le palais pendant le combat et l'épreuve de la *guivre* cède ainsi la place à la lumière quand le héros se réveille :

Grans jors estoit quant s'esvilla,

En la sale grant clarté a (v. 3259-3260).

Néanmoins, la triple récurrence de l'objet et la référence implicite à la légende que rien ne vient totalement clarifier ni confirmer, génère un effet d'énigme subtil fondé sur le non-dit. La description en creux de la table, construite sur une simple proposition relative dont la teneur interroge plus qu'elle ne précise et qualifie, suggère la possibilité d'une énigme sitôt désamorcée par la mise en scène primordiale de celle, achevée, de

⁶⁷⁹ *Le Bel Inconnu. Roman d'aventures du XIII^e siècle*, trad. Michèle Perret et Isabelle Weil, Paris, Champion, 1991, p. 60.

⁶⁸⁰ Rapportée, dans la version chrétienne, par Jacques de Voragine dans *La légende dorée*, trad. Teodor de Wyzewa, Paris, Seuil, « Points », p. 366-370.

⁶⁸¹ Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, op. cit., p. 177.

l'identité. Cette dernière fonctionne, vis-à-vis de l'énigme de la table, comme un masque. Une porte s'entrouvre vers un autre possible du texte, mais, sans jamais se refermer, est occultée par une autre ouverture, bien plus attendue et éclairante. La complétude apparente de la première partie du roman est ainsi sensiblement démentie par un effet d'énigme, pourtant contrebalancé par la résolution de l'énigme initiale. L'univers romanesque semble clos, et la proposition initialement inachevée « le Bel Inconnu s'appelle... » trouve ici sa fin : « ... Guinglain, fils de Gauvain », et peut être vérifiée. Mais le masque, si opaque soit-il, ménage des ouvertures qui transforment l'univers romanesque arthurien en un monde défini par l'incomplétude.

Le roman de *Perlesvaus* s'ouvre aussi sur une série d'énigmes que le texte choisit, par la suite, d'élucider ou de laisser en suspens. La première branche, consacrée aux aventures d'Arthur à la chapelle de saint Augustin, laisse entrevoir au lecteur-auditeur une série de perspectives à travers plusieurs situations énigmatiques. La première, et sans doute la plus étrange, est celle du songe de Cahus, désigné pour accompagner le roi dans son pèlerinage. Le jeune homme rêve en effet qu'Arthur part sans lui et qu'il lui faut le rattraper. Il parvient ainsi à une chapelle où gît un chevalier sur une riche litière, éclairée de quatre candélabres. Cahus en dérobe un pour l'offrir à Arthur puis, quittant les lieux, il rencontre un chevalier noir qui le somme de rendre l'objet. Face au refus de Cahus, il le tue d'un coup de lame sur le flanc droit. Malgré le caractère onirique de la scène, Cahus se réveille à Cardueil, blessé et mourant, le candélabre dans la chausse. Si le rêve et la mort du jeune chevalier sont qualifiés d'*aventure merveilleuse* (p. 30, 180), nul ne s'interroge sur le sens ou la raison du phénomène : comment le songe peut-il en effet devenir simultanément réalité ? Arthur l'interprète comme un signe divin et déclare que Dieu exige, de ce fait, qu'il entreprenne seul le pèlerinage. Pourtant, le songe de Cahus possède bien un caractère énigmatique en entretenant une relation obscure entre deux degrés de la fiction : le rêve et le référent réel d'un personnage. Comme l'explique M. Séguy, il place « le roman sous le signe d'un trouble des frontières séparant non pas seulement les deux sphères du sensible et du divin, mais aussi et avant tout, l'imaginaire et la "réalité"⁶⁸² ». Le fantastique naît alors du brouillage de ces frontières « non pas dans la conscience du

⁶⁸² Mireille Séguy, « Voir le Graal – Du théologique au romanesque : la représentation de l'invisible dans le *Perlesvaus* et la *Quête du Saint Graal* », *L'inscription du regard – Moyen Âge-Renaissance*, textes réunis par Michèle Gally et Michel Jourde, Saint-Cloud, ENS Editions, 1995, p. 90.

sujet, mais de façon objective en posant de façon irréfutable la réalité d'un événement impossible⁶⁸³ ». La mort de Cahus laisse le lecteur dans l'incertitude la plus totale car, comme l'analyse F. Dubost, « la situation inexplicable créée par la fiction impose de quitter l'axe horizontal de la causalité ordinaire, pour interroger l'axe vertical où il n'y a pas d'explication mais, dans le meilleur des cas, identification d'une cause transcendante⁶⁸⁴ ». Or, trois lectures différentes du phénomène merveilleux peuvent ici s'appliquer, selon l'ordre du *magicus*, des *mirabilia* ou du *miraculum*⁶⁸⁵, mais aucune n'apporte de réponse plus stable ou plus favorable que les autres⁶⁸⁶.

Ensuite, les analogies entre le songe et la *réalité* des personnages sont aussi importantes que les dissonances. Le caractère programmatique du songe se réalise en effet dans le pèlerinage d'Arthur, mais sur le mode du dédoublement : le roi s'arrête en effet devant deux chapelles et rencontre deux ermites. La présence du chevalier noir, qui reproche au roi de s'être emparé du candélabre, entretient l'ambiguïté entre l'univers du songe et celui de la réalité. Pourtant, aucune certitude n'est permise, et si Cahus rêve en

⁶⁸³ Francis Dubost, « La vie paradoxale : la mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge », *Une Etrange Constance*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁸⁵ Selon les trois catégories du merveilleux établies par Jacques Le Goff dans « Le merveilleux dans l'Occident Médiéval », *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, première publication éd. M. Arkoun, J. Le Goff, T. Fahd et M. Rodinson, *L'Etrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval*, 1978, p. 61-79.

⁶⁸⁶ Toujours selon F. Dubost, *art. cit.*, « trois réseaux d'indices s'offrent en effet au lecteur et ces trois réseaux correspondent aux trois catégories du merveilleux qui structurent au Moyen Âge la vision du surnaturel » (p. 30). Dans la perspective du *magicus*, « le sujet peut très bien avoir la conviction de se trouver ailleurs et d'accomplir des choses extraordinaires alors qu'il est plongé par le diable dans un état de profond engourdissement, ce qui est le cas du malheureux écuyer endormi dans son lit, tandis que son double onirique se rendait à la chapelle Saint-Augustin » (p. 31). Selon la lecture « bretonne » des *mirabilia*, une aventure solitaire attend Arthur, mais la reine, en imposant Cahus au roi, « aurait dérogé aux règles de l'aventure » et « introduit le souci de soi dans l'univers héroïque » (p.31). Enfin, dans l'hypothèse du *miraculum* « où Dieu serait véritablement l'instigateur de l'aventure fantastique, pourquoi aurait-il choisi les moyens du diable pour neutraliser l'insignifiant Cahus ? » Et « pourquoi préserver, au prix d'un meurtre, l'idéologie « bretonne » [...] dans un texte qui se réclame par ailleurs de la plus haute exigence spirituelle ? » (p. 32).

effet qu'il est blessé au côté droit, dans certains manuscrits, il se réveille en revanche blessé du côté gauche⁶⁸⁷.

Le reste de la branche est à l'avenant : le combat d'Arthur et du chevalier noir se solde par l'étrange blessure du roi, due à la lance enflammée de son adversaire, laquelle ne pouvait s'éteindre qu'ainsi ; la guérison d'Arthur, au contraire, n'est possible que grâce au sang de la tête coupée de ce même chevalier, mystérieusement circonscrit, comme ses alliés, par une *barre*, au-delà de laquelle il ne peut rien. A la chapelle de saint Augustin, Arthur assiste, de l'extérieur, à une messe où se manifestent des images de l'Incarnation, de la Passion et de la Trinité, à travers la présence d'un *bel enfant* (p. 35, 291), d'une « *dame si bele que totes les biautez du monde ne se porroient conparer a sa biauté* » (l. 294-95) et la vision d'un « *home, sanglant o costé, e sanglant es paumes e es piez, e coroné d'espines* » (l. 316-17). Dans ce passage, l'assimilation de la mère à la Vierge et de l'enfant au Christ est toutefois brouillée par d'autres indices. M. Séguy note en effet qu'une fois la messe achevée, ils ne disparaissent pas de façon inexplicable, mais s'éloignent main dans la main avec un cortège fabuleux, comme si d'apparitions mystiques, ils devenaient de véritables personnages de fiction : « tout se passe comme si l'image sainte avait pris corps, comme si la *semblance* avait résorbé la *senefiance* religieuse⁶⁸⁸ ». Là non plus, il n'y a pas d'interrogation explicite ni de véritable échange problématique, mais une ambiguïté est savamment entretenue entre les frontières du songe, de la vision et de la vie réelle.

De tous les effets d'énigme ainsi amorcés, seule la question du mystérieux cercueil s'épanouira dans le texte en tant que véritable énigme. Rappelant les enfances de Perlesvaus, la demoiselle qu'Arthur rencontre dans la forêt rapporte la question non résolue de l'identité d'un mort dans son cercueil, à l'intérieur d'une chapelle où le jeune héros et son père étaient un jour parvenus :

« *Sire, fet la damoisele au roi, li vallez demanda a son pere qex hom gisoit dedenz cel sarqueu* ». *Li peres li respondi* : « *Certes, biax filz, ge no vos sé dire, car li sarqueuz i est ançois que li peres mon pere fust nez, e onques n'oï dire a nului q'il seüst qu'il a dedenz, fors tant que les letres qi sont o sarqueu dient* :

⁶⁸⁷ Le manuscrit Hatton 82, Oxford (MS O), manuscrit de base de l'édition de Nitze et Jenkins, présente cette version : « *il hauça le braz senestre* » (p. 30, 167-68), tandis que le manuscrit 113 de Bern (MS Be) propose « *destre* ».

⁶⁸⁸ « Voir le Graal – Du théologique au romanesque : la représentation de l'invisible dans le *Perlesvaus* et la *Quête du Saint Graal* », *art. cit.*, p. 87.

qant li mieudres chevaliers du monde vendra ci, li sarqueuz overra, e verra on ce qu'il a dedenz » (p. 42, 470-475).

La branche VIII élucide par la suite cette énigme lorsque Perlesvaus, guidé par sa sœur, ouvre par sa seule présence le couvercle du cercueil, et apprend ainsi que « *cil qui el sarqueu gist fu uns de cels qui Nostre Seignor eda a desclofichier de la croiz* » (p. 229, 5218-5219). L'épreuve du cercueil favorise en réalité une double élucidation, dans la mesure où elle confirme, aux yeux de sa mère, l'élection de Perlesvaus.

Des multiples énigmes ou questions implicites que soulève la première branche, dont et non des moindres, celle du Graal, née paradoxalement du silence de Perlesvaus et non de la parole, seule celle du cercueil trouvera une réponse. Toutes les autres, jamais pleinement verbalisées et pourtant latentes en raison de l'ambiguïté qui les caractérisent, restent lettre morte. Elles ouvrent doublement le texte, d'abord en transformant cette première branche en véritable prologue à fonction (faussement) programmatique, ensuite en taillant des brèches dans l'univers romanesque. Celui-ci se montre ainsi tiraillé entre la tentation de l'incomplétude que manifestent les effets d'énigme, lesquels suggèrent d'infinis possibles romanesques, et celle de la complétude, du sens plein et fini tel que le représente l'énigme du cercueil. Tandis que les effets d'énigme nécessitent, pour exister, une réception active qui transformerait l'ambiguïté en questionnement, l'énigme se présente directement comme telle à travers l'échange différé de la question et de la réponse. Sa structure est, par essence, complète et achevée, à l'image de ce que le roman voudrait être ou, au contraire, commence peut-être à refuser. Le sujet même de l'énigme, la venue du Bon Chevalier et la Passion du Christ, relie l'histoire – celle de Perlesvaus – à l'Histoire – l'Évangile – et engage, de ce fait, une réponse unique qui ne saurait être reléguée dans le monde ouvert du possible. Combinée à d'autres énigmes apparentées à la vérité divine, comme celles du Château de l'Enquête, et qui s'inscrivent nécessairement davantage dans la mémoire du lecteur puisqu'elles se manifestent en deux temps – celui de la question et celui de la réponse –, celle du cercueil contribue à faire oublier, ou du moins à masquer les brèches initialement ouvertes dans le texte, en détournant, d'une certaine manière, le regard mémoriel du lecteur vers les ouvertures comblées.

Le traitement du Graal lui-même, notamment dans la *Queste del Saint Graal*, pose un réel problème quant à sa nature énigmatique : signe plein ou signe vide, participe-t-il davantage de l'effet de masque ou de l'effet d'énigme ? Tandis que les gloses des ermites et des moines verrouillent systématiquement le sens du texte dans

une visée chrétienne, le Graal relève-t-il encore de la faille romanesque ou comble-t-il finalement un sens préparé tout au long de l'œuvre ? D'un point de vue stylistique, tout effet de sens semble, dans la *Queste*, minutieusement orchestré et préparé. L'épisode du songe de Bohort par exemple, pour ambivalent qu'il puisse sembler, diffuse un réseau d'indices qui prépare et accrédite l'explication qu'en donnera le moine blanc. L'aspect trompeur du cygne blanc se révèle en effet d'emblée à travers la figure de comparaison : « *si li fu avis que devant lui venoient dui oisel dont li uns estoit si blans come cisne et ausi granz* » (p. 170, 31-32), laquelle est sitôt renforcée par l'insistance sur cette *semblance*, ainsi mise en doute : « *et cisne resambloit bien* » (p. 170, 32). En revanche, l'aspect *a priori* négatif de la corneille noire est comme suspendu dans la phrase par la proposition indépendante « *si li sembloit une cornille* » (p. 171, 1-2), encadrée de deux autres propositions où le regard onirique de Bohort « *il le resgardeoit* » (p. 171, 1) dépasse la semblance pour constater, de concert avec la voix narrative à travers la modalité assertive, la beauté de l'oiseau : « *mes molt ert bele de la nerté qu'ele avoit* » (p. 171, 2). Les propos du cygne, fondés sur un système hypothétique « *Se tu me voloies servir* » (p. 171, 3), s'apparentent ensuite à un marché indigne d'une parole divine. Le parallélisme lexical avec les paroles de la corneille souligne la différence de modalité : « *Il covient que tu me serves demain* » (p. 171, 9-10), déclare-t-elle à Bohort. L'expression impersonnelle du devoir ressenti comme une nécessité s'oppose ainsi à un marché de dupes fondé sur le désir et l'acquisition de richesses terrestres. L'interprétation du faux religieux repose ensuite sur un système de valeurs biaisé : l'oiseau blanc représente selon lui une demoiselle que Bohort repoussera et qui en mourra de chagrin, l'oiseau noir figurant le « *grant pechié* » (p. 179, 15-16) qui le poussera à agir ainsi. « *Car, ajoute le démon, por crieme de Dieu ne por bonté que tu aies en toi ne l'escondiras tu pas, ainz le feras por ce que len te tiegne a chaste, por conquerre la loenge et la vaine gloire del monde* » (p. 179, 16-19). L'accusation est de taille, car la vaine gloire, qui consiste à prétendre à la vertu pour susciter l'admiration des hommes, s'assimile à l'orgueil et détourne le chrétien de Dieu. Cependant Bohort ne peut, dans l'esprit du lecteur, souffrir de tels préjugés : la nuit du songe, il est en effet hébergé chez une dame qui lui prépare un « *lit bel et riche* » (p. 170, 20), mais le chevalier lui préfère par ascétisme « *la terre dure* » (p. 170, 25). L'humilité, au contraire de la vaine gloire, le pousse le lendemain matin à dissimuler son acte de contrition : « *quant il fu jorz et granz et biax, il entra ou lit et l'atorna en tel maniere que len ne se poïst apercevoir qu'il n'i eust geu* » (p. 172, 6-7). L'interprétation

orthodoxe de l'abbé blanc confirme finalement plus qu'elle n'infirme ce que la lettre du texte laissait entendre : l'oiseau noir signifie *Sainte Eglyse* (p. 185, 28), tandis que le blanc est figure de *l'anemi* (p. 185, 31). Dans la *Queste*, toute entreprise herméneutique semble ainsi, à l'image de celle de Bohort, balisée et verrouillée ; malgré le recours aux fausses apparences, le risque de mésinterprétation est nul et le sens se déroule, constant, le long d'un parcours protégé.

Comment interpréter alors la vision et la révélation en absence du Graal à la fin ? Le silence du narrateur comme du personnage, Galaad, peut-il être comblé, comme une évidence, par les multiples exégèses qui précèdent ? Celles-ci, comme le songe de Bohort, ne sont-elles pas au contraire autant de masques qui voudraient dissimuler la faille finale ? Les interprétations chrétiennes et théologiques du Graal, celles de Jacques Ribard et, plus récemment, de Jean-René Valette, penchent en faveur d'un Graal plein, d'une énigme finalement résolue à la lumière du contexte religieux. Dans la lignée d'Etienne Gilson⁶⁸⁹, J. Ribard assimile le Graal à la Grâce divine et y voit le « support “imagé” d'une aspiration à une forme de perfection⁶⁹⁰ ». Selon lui, la *Queste* « ne craint pas d'“abattre ses cartes” en déclarant sans ambages : “*Ce est li Sainz Graax, ce est la grace del Saint-Esperit*” (159, 1-2) et de reprendre, quelques lignes plus loin : “*Ce est la grace del Saint Graal*” (159, 4-6) – avec le renfort, si l'on peut dire, du jeu de mots très signifiant qui rapproche délibérément *Graal* et *Grâce*⁶⁹¹ ».

Jean-René Valette s'est interrogé sur les rapports qu'entretiennent les manifestations romanesques du Graal avec la religion et la théologie au Moyen Âge. Assimilé à une manifestation du sacré, le Graal donnerait à voir une « personne », mot qui « doit être naturellement entendu selon la tradition chrétienne, qui l'applique à la divinité avant de reporter sur l'homme une notion définie pour Dieu⁶⁹² ». Le parcours de Galaad le conduit ainsi à l'*unitas spiriritus* qui, selon Guillaume de Saint-Thierry, se produit « quand l'homme devient avec Dieu une seule chose, un seul esprit, non seulement par l'unité d'un seul vouloir, mais encore par je ne sais quelle expression plus

⁶⁸⁹ Etienne Gilson, « La mystique de la Grâce dans la *Queste del Saint Graal* », *Romania* LI, 1925, p. 321-347.

⁶⁹⁰ *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, « Le Graal et la Rose : la quête médiévale de la connaissance », *op. cit.*, p. 212.

⁶⁹¹ « Pentecôte du Graal dans le *Conte du Graal* et la *Quête du Saint Graal* », *ibid.*, p. 222.

⁶⁹² « Personnage, signe et transcendance dans les scènes du Graal (de Chrétien de Troyes à la *Queste del Saint Graal*) », *art. cit.*, p. 211.

vraie d'une vertu qui n'est plus capable, ainsi qu'on l'a déjà dit, de vouloir autre chose⁶⁹³ ». Au moment où Galaad regarde à l'intérieur du Graal, il atteint la vision de Dieu, au sens où « il s'agit moins de voir Dieu que de se voir de l'œil même de Dieu⁶⁹⁴ ». Ainsi, avance J.-R. Valette, « au moment où le chevalier Galaad parvient au terme de son parcours spirituel, il se voit de l'œil de Dieu, et c'est précisément ce retournement de la fin en principe qui permet d'expliquer l'insistance sur l'origine (*l'a començaille des granz hardemenz et l'achoisson des proescs*)⁶⁹⁵ », et de résoudre, ajouterions-nous, l'*aenigma* du Graal, de comprendre le propos obscur à première vue paradoxal ou incompréhensible⁶⁹⁶. En ce sens, le Graal est un signe plein dont la *senefiance* se construit au fur et à mesure que les élus, comme Bohort à travers son songe, cherchent à passer de la seconde ressemblance divine en l'homme, « lorsque l'âme raisonnable brûle d'imiter, en quelque sorte, par la grandeur de sa vertu, la grandeur du souverain Bien, et l'immutabilité de l'éternité divine par sa constance à persévérer dans le bien⁶⁹⁷ », à la troisième ressemblance finalement réservée à Galaad. Le verrouillage construit du sens dans les diverses gloses prépare ainsi le lecteur à une interprétation pleine en accord avec les principes théologiques de l'époque, si bien qu'il ne subsisterait alors aucun effet d'énigme lié au Graal.

Pourtant, Jacques Ribard l'admet, l'apport théologique ne résout pas toute la question ; le Graal demeure un symbole « volontairement mal défini [...] » qui ne se laisse pas « enfermer dans une signification close sur elle-même, mais se veu[t] constante invitation à l'herméneutique⁶⁹⁸ ». En réalité, si plénitude du signe il y a, elle ne peut exister que dans les limites d'un texte clos comme la *Queste*, pris séparément de l'ensemble des romans du Graal. Dès lors que l'œuvre est envisagée dans un processus

⁶⁹³ *Lettre aux frères du Mont-Dieu*, éd. J. Dechanet, Paris, Editions du Cerf, 1975, § 262, cité par J.-R. Valette, « Le héros et le saint dans la *Queste del Saint Graal* : image et ressemblance », « *De sens rassis* ». *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, éd. K. Busby, B. Guidot, L. E. Whalen, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 672.

⁶⁹⁴ P. Magnard, « Image et ressemblance », dans *Saint Bernard et la philosophie*, éd. R. Brague, Paris, PUF, 1993, p. 84, cité par J.-R. Valette, *ibid.*, p. 673.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 673.

⁶⁹⁶ *Cf. supra*, p. 30.

⁶⁹⁷ *Lettre aux frères de Mont-Dieu*, § 261, cité par J.-R. Valette, « Le héros et le saint dans la *Queste del Saint Graal* : image et ressemblance », *art. cit.*, p. 672.

⁶⁹⁸ *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, « Le Graal et la Rose : la quête médiévale de la connaissance », *op. cit.*, p. 219.

de filiation textuelle, la faille resurgit, le sens se fissure et, à l'échelle des romans et cycles du Graal, l'effet de masque des gloses est réactivé. On l'observe en amont d'abord avec le *Conte du Graal* qui n'assoit aucune certitude, ou le *Perlesvaus* qui, malgré la vocation chrétienne du Graal, lui fait subir un traitement différent de celui de la *Queste*. Intégrant une série de reliques – la couronne d'épines, le suaire, les clous de la Croix, l'épée de la décollation de saint Jean Baptiste – à la sphère du Graal, l'auteur du *Perlesvaus* fait de ce dernier « une figure de contiguïté, fondée sur l'établissement d'un contact⁶⁹⁹ », représentant par métonymie la Passion du Christ. Le Graal de la *Queste*, en revanche, est « une figure d'analogie, une *semblance*⁷⁰⁰ », une métaphore de la grâce qui a pour événement de référence la Pentecôte⁷⁰¹.

En aval ensuite, le cycle de la post-*Vulgate* bouleverse l'interprétation théologique de la *Queste Vulgate*. L'épisode du couronnement et de la mort de Galaad dans la *Demanda* comme dans la *Queste* tristanienne reste très proche de celui de la *Vulgate*⁷⁰². L'organisation interne de l'œuvre et ses variantes parfois considérables rouvrent néanmoins l'interprétation saturée de la *Queste Vulgate*. Ici, le verrouillage du sens dans les gloses de la première version de la *Queste* vole en éclats. Les passages herméneutiques censés préparer les élus à la vision de la grâce sont amputés : ainsi du songe de Bohort précédemment évoqué, de même que celui du lys blanc et du bois vermoulu qui préfigure le moment où il devra choisir entre secourir son frère Lionel ou une demoiselle menacée de viol. La disparition de ces rêves symboliques et, surtout, du travail herméneutique qui y est lié, ôte au passage sa valeur religieuse et réduit considérablement la portée théologique du parcours des élus vers le Graal, telle que la présente J.-R. Valette dans la *Queste Vulgate*. Ici, les moines blancs et les ermites se font rares. Pris dans un ensemble où la quête du Graal n'est plus l'unique moteur romanesque, leur discours herméneutique et religieux, concurrencé par les luttes internes à la Table Ronde, les haines lignagères ou la quête de la *beste glatissant* qui semblent envahir le roman au détriment du Graal, est sévèrement mis à mal. Le Graal se

⁶⁹⁹ Jean-René Valette, « Le Graal, la relique et la *semblance* : le *Perlesvaus* et la *Queste del Saint Graal* », *Formes et figures du religieux au Moyen Âge*, études réunies par Pierre Nobel, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 146.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 150-151.

⁷⁰² Cf. commentaire de Fanni Bogdanow sur le chapitre L de *La version post-Vulgate de la Queste del saint Graal et de la Mort Artu*, *op. cit.*, t. IV / 2, p. 415-422.

vide alors peu à peu du sens savamment et minutieusement construit dans la *Queste Vulgate*. Certes, Dieu demeure au Moyen Âge comme horizon d'espoir et donc d'attente, mais contrairement à la *Queste Vulgate*, la théologie n'épuise pas ici le Graal qui, du coup, devient une énigme comme les autres. Le fil métaphorique de la ressemblance et de la vision divines se perd au gré d'autres pérégrinations ou digressions romanesques qui relèguent presque le Graal au second plan. Moteur ou plutôt alibi romanesque, il devient un signe déconstruit dont le signifié s'est évanoui et dont seul le signifiant subsiste. A travers l'effacement de la dimension herméneutique, les masques sont tombés, mais l'effet d'énigme ne fait plus guère illusion.

b) L'horizon d'attente

L'exploitation conjointe d'énigmes et d'effets d'énigme dans un même texte contribue ensuite à la création d'un horizon d'attente⁷⁰³, dans la mesure où la résolution de certaines énigmes suggère pour le lecteur-auditeur la possibilité d'autres élucidations. L'incomplétude ou le caractère invérifiable de certaines propositions fonctionnent, à un moment du récit, comme autant de gages d'attention et d'investissement de ce même lecteur dans la trame de la *fabula*. La création de cet horizon d'attente à partir du jeu énigmatique se manifeste d'abord à travers la pratique de la suite ou de la continuation, caractéristique de l'écriture cyclique à laquelle tend de plus en plus le roman arthurien à la toute fin du XII^e siècle et dans le premier tiers du XIII^e. Gérard Genette⁷⁰⁴ établit entre « suite » et « continuation » la distinction suivante : la suite, d'ordre plus général que la continuation, n'implique pas que ce qui précède soit inachevé, tandis que la continuation suggère que la chose en était resté à un point qui ne la terminait pas. La suite « ne continue pas une œuvre pour la mener à son

⁷⁰³ Nous employons ici cette expression en référence à la théorie de Hans Robert Jauss qui définit ainsi l'expérience de l'horizon d'attente : « système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne », *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 54.

⁷⁰⁴ *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 223.

terme, mais au contraire pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme⁷⁰⁵ ».

La Suite du Roman de Merlin participe en ce sens des deux modalités d'écriture : elle apporte en amont des réponses à des questions laissées en suspens dans des romans qui lui sont chronologiquement antérieurs et, sème, en aval, des énigmes qu'elle ne résout pas, appelant après elle, non plus une suite, mais plus précisément une continuation qui prendra la forme d'un cycle complet. L'épisode où Merlin mène Arthur au bord du lac où une fée, marchant sur l'eau, lui apporte l'épée brandie hors de l'eau par une mystérieuse main, suggère par exemple un élément de réponse à la question implicite de la main surgie d'un autre lac pour saisir Excalibur à la fin de la *Mort Artu*. L'énigme de la *Terre Gaste* lancée dans le *Conte du Graal* puis reprise, sans être résolue, dans les deux premières *Continuations*, trouve dans le cycle en prose une explication que les romans en vers – *L'Elucidation* ou la *Continuation* de Manessier – n'avaient pas fournie de façon aussi resserrée avec les autres objets énigmatiques gravitant autour de la figure du Roi Pêcheur ou du Roi Méhaigné. Ce qui, dans les autres textes, se limitait à un effet d'énigme récurrent devient une énigme à part entière au moment où Balvain frappe de la lance qui saigne le Roi Pellehan, provoquant ainsi, par ce geste sacrilège, la dévastation de la terre. A travers ses choix d'écriture, la *Suite du Roman de Merlin* témoigne avant tout d'un mode de réception d'autres textes arthuriens. Le processus de transformation du roman en cycle ou de développement d'un cycle initial, comme celui du pseudo-Robert de Boron, est un mode d'écriture et de réécriture qui, partant d'une réception consciente et sensible à l'incomplétude de l'univers romanesque, tend à susciter un autre type de réception fondé, cette fois-ci, sur une prétendue complétude de ce même univers. Ce faisant, l'œuvre répond à des attentes supposées du lectorat – dans la mesure où l'auteur est lui-même, avant tout, un lecteur ou un auditeur –, mais comblant certaines failles, elle ouvre d'autres possibles romanesques. Pellinor en quête de la *beste glatissant* « pour savoir la vérité de li » (t. I, § 7, p. 5, 24-25) ou le sens de la double aventure du Perron du Cerf constituent par exemple deux nouvelles énigmes dans le cycle du Graal que le texte de la *Suite* se garde bien d'élucider.

Suite appelant elle-même une continuation, elle repose ainsi sur une alternance d'énigmes et d'effets d'énigme qui, tour à tour, permettent au lecteur de vérifier et de

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 282.

compléter certaines propositions du type : « une main sort du lac pour saisir Excalibur parce que... » ou « la terre du roi Méhaigné est dévastée parce que... », ou de susciter chez lui un nouvel horizon d'attente. Dans l'hypothèse d'un cycle post-*Vulgate* attesté, cet horizon d'attente se trouve d'ailleurs diversement traité : la version post-*Vulgate* de la *Queste* livre bien la *vérité* de la *beste glatissant*, mais ne revient toutefois jamais sur le Perron du Cerf, condamné à rester un effet d'énigme lié aux *merveilles du Saint Graal* (t. II, § 480, p. 438, 32-33).

La reprise, d'une œuvre à l'autre, d'un motif énigmatique favorise d'abord un effet d'énigme tel que nous l'avons exposé plus haut. Elle génère aussi un nouvel horizon d'attente à travers un mode de réception essentiellement fondé sur la perception de l'intertextualité. Intégrée à une nouvelle chaîne narrative, une énigme résolue une première fois dans une œuvre, puis reprise dans une autre, souligne que la complétude de l'univers de fiction demeure illusoire. À un premier horizon d'attente déjà expérimenté se superpose un second horizon qui se profile à la fois à l'identique et autrement. L'alternance entre énigme et effet d'énigme se manifeste alors entre deux textes, et favorise le télescopage de deux expériences réceptives : plus que l'intertextualité, une notion d'« inter-réceptionnalité » nous semble donc ici pertinente.

L'épisode de la *nef* merveilleuse commun à la *Première Continuation* et au *Perlesvaus* illustre ce phénomène⁷⁰⁶. La dernière branche de la *Première Continuation* s'ouvre sur l'arrivée nocturne d'un chaland avec, à son bord, un chevalier mort, un tronçon de lance fiché dans la poitrine. L'arrivée de *Perlesvaus* à la cour d'Arthur présente de nombreuses similitudes avec ce passage, notamment le contexte nocturne, l'insomnie du roi qui justifie sa présence au bord de l'eau, le temps clair qui permet de voir la *nef*, la clarté étrange et la richesse de celle-ci, la beauté du chevalier étendu sur une litière, éclairé de quatre cierges qui l'entourent. La *Continuation* exploite conjointement le motif du chevalier enferré qui appelle la vengeance de celui qui retirera le tronçon. Le chevalier représente alors une aventure merveilleuse que la cour d'Arthur doit mener à bien, et dont l'identité énigmatique ne sera révélée que lorsque sa mort sera vengée. Tandis que la cour s'interroge en effet sur la personne du mort, une lettre placée près de lui indique les modalités de l'élucidation : « *Lors savrai tote la maniere / Dont il est et qui l'a ocis* » (v. 8598-8599), précise Arthur. La branche s'ouvre

⁷⁰⁶ Cf. notre article « Des rivages d'Arthur à l'Île des quatre cors : *Perlesvaus* au gré des flots », *art. cit.*

et se termine sur la formulation et la résolution de l'échange problématique clairement formulé :

« *Dex ! font il, qui est cil qui gist*

En tel maniere sor cel dois ? »

[...] *Mais ainc au samblant et au vis*

Nus d'iaus ne l'a recouneü

Ne ne sot de quel terre il lu (v. 8516-8524).

Fils de la fée Branguespart et *Rois des isles* (v. 9458), l'identité de Branguemuers relève de l'Autre Monde. La nécessité d'accomplir une épreuve pour résoudre l'énigme entretient aisément ici un horizon d'attente finalement satisfait.

Dans le roman éponyme, probablement composé après la version courte de la *Première Continuation*, Perlesvaus hérite de toutes ces connotations merveilleuses, et s'il n'est pas mort comme Branguemuers, le lecteur peut d'abord en douter : en effet, il « *gisoit toz armes sor une table d'ivoire et avoit ses mains croisies desor son pis* » (p. 184, 4099-4102), à la manière d'un gisant. Quant aux quatre cierges, ils entretiennent aussi la confusion en suggérant une veillée funèbre. Dans cette position, Perlesvaus rappelle encore le chevalier de la chapelle, entouré de « *iiii estavauz [...] ardant* » du rêve de Cahus et entre ainsi en résonance avec l'étrange ouverture du roman et les effets d'énigme que ce passage génère. Il n'est cependant qu'endormi, comme l'apprend à Arthur le vieil homme présent à bord. A la manière du Roi des Iles, Perlesvaus constitue une énigme : il est celui de l'Autre Monde qui surgit à la cour et la bouleverse. D'ailleurs Arthur interroge son être, mais la réponse lui est refusée par le vieil homme, qui le prie de reculer pour ne pas réveiller Perlesvaus, marquant de cette façon la frontière entre le « réel » de la fiction et l'univers de la merveille :

– « *Sire, fet li rois, qui est li chevaliers ? – Sire, ce vos diroit [il] bien s'il voloit, que par moi ne savrez vos mie* » (p. 184, 4106-4107).

Cet emprunt à la *Continuation* tisse ainsi le lien entre le Roi des Iles enferré et Perlesvaus, appelant, pour un lecteur conscient de la réécriture, une nouvelle résolution d'une même énigme. Celle-ci se prolonge dans *Perlesvaus* à l'arrivée du personnage, embarqué sur une autre *nef* merveilleuse, sur l'Île des quatre Cors, où le héros s'interroge sur l'identité du mystérieux chevalier enfermé dans le tonneau de verre. Le questionnement sans réponse de Perlesvaus sur l'être de ce chevalier rappelle tout d'abord celui d'Arthur, dans la première *nef* merveilleuse, au sujet de Perlesvaus :

Perlesvaus l'esgarda a mervelles. Il revient arrieres au prodome e demande qui cist chevaliers est, et il li dit qu'il ne le puet ore mie savoir (p. 388, 9574-9576).

D'une mer et d'une *nef* à l'autre, le rôle du personnage s'inverse : celui qui représentait, pour Arthur, une énigme venue de l'Autre Monde se trouve au terme d'une navigation similaire face à un autre chevalier énigmatique que l'on peut désormais percevoir comme son double. Tout comme le vieil homme imposait à Arthur de maintenir une distance avec Perlesvaus, le tonneau de verre transparent constitue une frontière aussi invisible qu'hermétique. Le silence et le sommeil qui régnaient sur la *nef* se retrouvent ici : le chevalier du tonneau, coupé du monde, reste muet quand Perlesvaus s'adresse à lui, simplement peut-être parce qu'il n'entend pas. La précision du narrateur *si le voit tot vif* (l. 9573) implique d'ailleurs un doute, levé à ce moment, sur le chevalier – est-il mort ou vivant ? – de même que le sommeil de Perlesvaus, sa position de gisant et l'intertextualité avec la *Première Continuation* pouvaient laisser croire qu'il était mort. Un dernier indice dans la description des deux chevaliers suggère une identité entre eux : Perlesvaus est, dans la *nef* aux rivages d'Arthur, *toz armez* (l. 4099), de même que le chevalier du tonneau est *tout armé* (l. 9572). Ce détail d'habitude insignifiant dans la description d'un chevalier prend peut-être sens dans ce tissu de ressemblances implicites qui sont autre chose que des coïncidences textuelles. En réalité, le verre du tonneau ne jouerait-il pas le rôle d'un miroir, où Perlesvaus percevrait l'image qu'il a lui-même renvoyée au regard d'Arthur ?

Cette troisième variante d'un même schème énigmatique suscite ce phénomène d'« inter-réceptionnalité » puisque le dispositif premier, observé dans la *Première Continuation* et la première partie du *Perlesvaus* où l'énigme du chevalier est résolue – Arthur comprendra le lendemain qu'il s'agit du Bon Chevalier –, favorise un horizon d'attente propice à la résolution de la dernière énigme. La complétude des deux premiers micro-récits crée une attente conditionnée par la mémoire du lecteur, lequel espère de ce fait une explication quant à l'origine du chevalier dans le tonneau de verre. La réouverture d'un possible romanesque précédemment clos nous ramène néanmoins cette fois à l'incomplétude la plus totale. Aucune des propositions que le lecteur pourra avancer ne se vérifiera ni ne s'invalidera par la suite. La mise en scène par alternance et la réécriture de motifs ou de dispositifs énigmatiques jouent ainsi avec la mémoire des textes, et conditionne une réception nécessairement nourrie d'expériences de lecture qui, ainsi sollicitée, contredit à chaque fois l'apparente clôture de l'épisode précédent.

Non pas un, mais plusieurs horizons d'attente se télescopent dans la réception chaque fois renouvelée de ce qui s'avère énigme ou simple effet d'énigme.

2. Mondes possibles et monde romanesque

Il faut, dans un second temps, creuser cette notion d'incomplétude qui, pour Thomas Pavel, « reflète soit la nature de la fiction, soit celle de l'univers⁷⁰⁷ », à la différence près que « dans la fiction, l'indétermination frappe au hasard », tandis que dans le monde réel, « l'indétermination qui régit certains domaines semble [...] obéir à des contraintes bien définies⁷⁰⁸ ». S'il est en effet impossible de savoir combien d'enfants a eu un personnage comme Lady Macbeth, à « la question de savoir s'il y a de la vie sur Mars, la réponse existe, du moins en principe, et attend d'être découverte⁷⁰⁹ ». L'œuvre littéraire se définirait ainsi comme un monde – ou des mondes – possible(s), à distinguer du monde actuel ou monde de référence. Contrairement à ce dernier, on peut « postuler la pluralité des mondes de référence de l'univers de fiction, dont certains lui préexistent et d'autres sont construits par lui⁷¹⁰ ». F. Lavocat considère donc que « le propre d'un univers textuel est 1) de construire des objets auxquels il se réfère, 2) de dissimuler sa fictionnalité, 3) de générer par la lecture une infinité de mondes possibles⁷¹¹ ». En ce sens, le monde de fiction possède une autonomie en regard du texte qui le contient ; la possibilité d'autres mondes a en effet pour corollaire cette incomplétude que Marc Escola propose de reformuler en termes de saturation : « dire d'un monde de fiction qu'il est par définition incomplet, c'est dire qu'il n'est pas saturé – et c'est admettre que, dans une certaine mesure, il est saturable à l'instar d'une phrase complexe, en s'obligeant donc à penser sa structure comme une forme syntaxique⁷¹² ». Le monde textuel serait donc à la fois « ce monde que nous donne le texte et l'ensemble des variantes qu'il est toujours possible d'envisager⁷¹³ ». M. Escola note également que

⁷⁰⁷ *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 136.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁷¹⁰ Françoise Lavocat, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », art. en ligne dans la rubrique « Ateliers » du site *Fabula* précédemment cité, p. 5.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹² Marc Escola, « Mondes possibles et textes possibles », « Ateliers » *Fabula*, 26 janvier 2006, p. 2.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 3.

« c'est sur un tel espace des possibles conditionné par la syntaxe d'un texte qu'opèrent à la fois les réécritures, les forgeries ou continuations, et les transfiction⁷¹⁴ ». En ce sens, presque tout le mode de composition du roman arthurien entre la fin du XII^e et le premier tiers du XIII^e siècle répond à cette conception de la fiction narrative. Fondés sur la réécriture, l'amplification et le jeu des motifs, les cycles et certains romans arthuriens jouent sur un espace des possibles élastique qui, parfois, semble pouvoir se démultiplier à l'infini. L'ensemble des quatre *Continuations de Perceval*, l'existence d'un double prologue au *Conte du Graal*, le *Bliocadran* et l'*Elucidation*, le grand nombre, en raison des variantes manuscrites et des difficultés de recomposition, des cycles du Graal⁷¹⁵ déploient, à partir d'un monde fictif : M – *Le Conte du Graal* – une série d'autres mondes possibles : M1, M2 etc., lesquels s'ouvrent encore sur d'autres variantes romanesques possibles : M1', M1" etc.

Ainsi, l'incomplétude inhérente à toute œuvre littéraire, puisque de toute façon « dans les limites d'un texte fini, on ne peut pas tout dire⁷¹⁶ », peut par ailleurs devenir, savamment orchestrée par l'auteur, un enjeu esthétique majeur. Avec la théorie des mondes possibles, l'œuvre littéraire sort du textualisme pur et permet de comprendre le plaisir du texte autrement que par la contemplation du langage. Elle implique la reconnaissance du plaisir de s'immerger dans le monde évoqué par le texte, lequel « au lieu d'être considéré exclusivement comme un miroir qui reflète sa propre image, [...] devient une fenêtre qui nous permet d'observer le monde⁷¹⁷ ». Selon M.-L. Ryan, la théorie des mondes possibles contribue par conséquent à « l'explication des mécanismes cognitifs qui rendent l'univers textuel présent à l'imagination », et si elle ne dit pas tout sur « l'expérience esthétique, [...] elle révèle un aspect du plaisir du texte⁷¹⁸ ».

⁷¹⁴ Il poursuit : « [...] s'emparer d'un monde de fiction pour le transformer, le meubler à nouveaux frais ou étendre son périmètre, c'est toujours œuvrer sur une architecture de relations et de propositions dont la solidarité définit l'identité d'un monde – fût-ce pour en changer les dimensions et les lois », *ibid.*, p. 2-3.

⁷¹⁵ On compte, à tout le moins aujourd'hui, cinq cycles du Graal : celui du pseudo-Robert de Boron, le *Lancelot-Graal* (cycle de la *Vulgate*), le cycle post-*Vulgate*, les versions dites courte et longue du *Tristan en prose*.

⁷¹⁶ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 135.

⁷¹⁷ Marie-Laure Ryan, « Des mondes possibles aux univers parallèles », « Ateliers » *Fabula*, 4 mai 2006, p. 5.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

Cela posé, si l'incomplétude, variable selon les contextes culturels et historiques⁷¹⁹, définit le monde fictionnel, un univers romanesque qui mettrait en scène ses propres incomplétudes pour en jouer manifesterait ainsi la conscience totale de sa nature fictive. Ce phénomène de transgression qui interdit, pour un temps, au lecteur de faire semblant de croire à la complétude du monde fictif, constitue un cas de subversion narrative. Le recours à la métalepse, c'est-à-dire à une opération de court-circuit, s'entend comme une mise en cause des cadres de l'intrigue romanesque⁷²⁰. Certaines fictions « décrivent leurs propres courts-circuits⁷²¹ », soulignant ainsi la porosité du monde textuel, porosité avec le monde actuel ou de référence, mais également avec d'autres univers textuels. Cette pratique de la métalepse est particulièrement dans le mode de composition romanesque médiéval, où la narration fait, par emprunt ou par allusion, mouvoir le cadre narratif et entrevoir d'autres mondes possibles.

Le roman de *Méragis de Portlesguez* offre un intéressant cas de métalepse, sciemment mis en scène par l'auteur, à l'origine d'un effet d'énigme révélateur de la porosité du texte et de l'incomplétude fondamentale du roman. Après le tournoi de Lindesore, un nain surgit à la cour d'Arthur pour rappeler l'absence de Gauvain, parti depuis un an en quête de « *L'espeë as estranges renges, / La merveille* » (v. 1274-1275⁷²²). Cette quête, lancée dans le *Conte du Graal*, confère à cet objet un caractère énigmatique renforcé par le qualificatif « *estrangle* ». Cette épée, d'ailleurs implicitement dédoublée par le jeu de la rime dès le roman de Chrétien, puisque le Roi Pêcheur ceint Perceval l'« *estranges* » (v. 3147) d'une « *espee par mi les ranges* » (v. 3148) avant que la Demoiselle Hideuse ne mentionne « *l'Espee as Estranges Ranges* » (v. 4688) du puits de Montesclaire, connaît une grande postérité romanesque, notamment dans la *Queste* et l'*Estoire del Saint Graal*, ainsi que dans la version longue de la *Première Continuation* où Gauvain mène à bien l'aventure entreprise chez

⁷¹⁹ Thomas Pavel, dans *Univers de la fiction*, *op. cit.*, pose comme principe que « pendant les périodes qui goûtent en paix une vision stable du monde, l'incomplétude sera [...] réduite au minimum ». Ainsi, « les vastes constructions réalistes et les romans-fleuves, de Balzac à Zola, de Galsworthy à Martin du Gard, sont fondés sur l'idée que l'incomplétude peut être vaincue en principe et minimisée en fait », p. 136. « En revanche, les époques de transition et de conflit tendent à maximiser l'incomplétude des textes fictionnels, qui sont désormais censés refléter les traits d'un monde déchiré », p. 137.

⁷²⁰ Cf. l'article de Richard Saint-Gelais, « Les théories autochtones de la fiction », « Ateliers » *Fabula*, 8 décembre 2005.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 1.

⁷²² Raoul de Houdenc, *Méragis de Portlesguez*, éd. Michelle Szkilnik, Paris, Champion, 2004.

Chrétien. Si l'on postule, avec M. Szkilnik, que *Méragis* a été composé après le *Lancelot en prose*, entre 1225 et 1235⁷²³, la mention de l'*espee as estranges renges* dans ce roman constitue plus qu'un simple emprunt à une tradition littéraire ; elle porte en sus un effet d'énigme dense et diffus.

Or, Raoul de Houdenc ne raconte jamais cette quête de Gauvain, mais ravive la mémoire du lecteur à intervalles réguliers. Délivré de prison grâce à Méragis, Gauvain rappelle sa mission qu'il souhaite toujours poursuivre :

« *L'aventure que j'ai emprise
De l'espee me covient querre.
Se je retornoie en ma terre
Sanz li, m'onor seroit estainte.
Ja mes n'irai ainz l'avrai ceinte,
L'espee as renges des mervelles* » (v. 3457-3462).

A la fin du roman, l'auteur revient une dernière fois vers Gauvain, et rapporte avec un laconisme désinvolte l'issue de l'aventure :

[...] *Droiz est que die
Come sire Gauvains ala,
Qu'il devint e sè il trova
Cele espee qu'il ala querre.
Il la trova en la terre
La ceint. Aprés quant ill ot ceinte
L'espee e sa vertu atainte,
Si s'en retorna au plus tost
Qu'il pot [...]* (v. 5019-5027).

L'énigme de l'*espee as estranges renges* se limite ici à un effet d'énigme suscité par la simple intrusion dans la narration d'une énigme à multiples facettes, présente et développée dans d'autres récits. Par cette mention sans doute volontairement succincte, Raoul signale l'ouverture possible du monde romanesque de *Méragis* sur celui du *Conte du Graal*, des *Continuations* et du *Lancelot-Graal*. Cette épée qui n'est qu'une propriété accidentelle et secondaire de *Méragis* opère, par la prolongation de l'effet d'énigme, l'inclusion de cette œuvre dans un univers fictionnel plus large – les romans du Graal –, tout en dénonçant de façon claire l'incomplétude du monde de *Méragis*.

⁷²³ *Ibid.*, introduction à l'édition de *Méragis de Portlesguez*, p. 36.

A travers cette référence, Beate Schmolke-Hasselmann pense que Raoul situe la trame événementielle de *Méragis* dans une relation chronologique avec celle du *Conte du Graal*. Puisque la nature fragmentaire du roman de Chrétien empêche le lecteur de savoir si et comment Gauvain a achevé sa quête, Raoul nous délivrerait alors cette information, traitant de ce fait les événements non plus comme fictifs mais comme historiques⁷²⁴. Nous pensons au contraire qu'à travers ce clin d'œil totalement insatisfaisant du point de vue du récepteur et de son horizon d'attente, l'auteur souligne le caractère fictif de son œuvre. Au lieu de prétendre à la complétude de l'univers romanesque – chimère que poursuivent les continuateurs ou les auteurs des cycles en prose –, il met son lecteur-auditeur face à l'incomplétude incontestable du roman. Le rappel de l'énigme de l'épée non élucidée chez Chrétien ouvre davantage la brèche creusée par ce dernier, et laisse entrevoir, à travers ce jeu d'échos où les œuvres s'interpellent les unes les autres, une infinité de mondes possibles qui, de fait, soulignent le caractère éminemment fictif des textes. La métalepse, qui ne se manifeste pas ici au niveau de l'auteur-narrateur, mais par le déplacement et la transgression d'une unité narrative, se donne ainsi à lire comme un signe conscient de fictionnalité. Le roman arthurien, à travers l'exemple de *Méragis*, se représente alors comme un univers complexe, diffus, un monde possible autour duquel gravitent d'autres mondes possibles.

C'est en cela que cette théorie littéraire s'avère réellement opératoire : l'incomplétude et la possibilité, toujours envisageable, d'autres bifurcations, d'autres focalisations, d'autres ouvertures du récit sont le propre de la fiction, littéraire ou autre⁷²⁵. En cela, l'apport critique reste mineur et, de ce point de vue, le roman arthurien

⁷²⁴ « This means that Raoul is placing the events of *Méragis* in a chronological relationship with those of *Perceval*. There Gauvain has set off to look after the mysterious sword, but because of the limitation imposed by the fragmentary nature of the *Conte du Graal* there is no further information as to whether he succeeds. Raoul now furnishes this supplementary information in a manner suggesting that we are not dealing with fiction here but with a historical event, and in all probability this would have involved a certain comic effect », B. Schmolke-Hasselmann, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, op. cit., p. 213-214.

⁷²⁵ On pense aux nouvelles du recueil *Fictions* de Jorge Luis Borgès (Paris, Gallimard, coll. « Folio », nouvelle éd. augmentée, 1983) qui jouent admirablement de cette représentation de la fiction, la métaphorisent ou en font leur propre support narratif. « La Bibliothèque de Babel » (p. 71-81) imagine ainsi que « l'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales » (p. 71) dans lesquelles se trouvent des livres aux dimensions exactement identiques, formant ainsi une bibliothèque totale dont « les étagères consignent toutes les

ne se distingue en rien des autres fictions qui le précèdent ou lui succèdent historiquement. Ce qui en fait manifestement la spécificité, c'est qu'à travers ces exemples, et notamment celui de *Méraigis*, il prend conscience de cette caractéristique inhérente à la fiction et s'amuse à la mettre en pratique, voire à en tester les limites. Par le jeu des échos, suites et continuations, des énigmes et effets d'énigme qui traversent littéralement les oeuvres, on pourrait finalement considérer un ensemble de romans arthuriens comme une macro-fiction, un conglomérat dont chaque texte se voudrait la réalisation d'un monde possible d'un texte matriciel.

De ce fait, le roman arthurien semble pénétrer dans ce que l'on peut appeler, malgré les ambiguïtés inhérentes à l'expression, la modernité romanesque. D'abord, par le jeu revendiqué de l'incomplétude, qu'il se manifeste par l'effet de masque, les horizons d'attente croisés ou la présence implicite de mondes possibles, il se libère de la fonction référentielle du langage, de la tentation de la vérité et de l'Histoire, en un mot du modèle de l'écriture biblique pour s'affirmer comme fiction. Enigmes et effets d'énigme sont à la fois les causes et les conséquences des blancs et des failles du texte, lesquels cherchent moins à être comblés qu'à être perçus comme tels : le texte ne dit pas tout et, mieux, il le reconnaît, voire le revendique.

Pourtant, la tension entre l'écriture de la faille et le modèle de la création divine, où chaque *semblance* a une *senefiance*, reste forte. L'écriture allégorique dans les romans les plus christianisés, la *Queste*, l'*Estoire del Saint Graal*, ou, ce qui revient presque au même, l'écriture à vocation historique comme dans le *Roman de l'Estoire dou Graal* est toujours prégnante. Le monde romanesque s'ouvre dans ces textes sur un réseau de significations complet : la glose allégorique des ermites de la *Queste* est une forme de monde possible qui se veut hermétiquement clos, au contraire de celui de *Méraigis*. Chacun de ces univers romanesques repose sur la polyréférence – le monde

combinaisons possibles dans vingt et quelques symboles orthographiques (p. 75), et où chaque livre représente ainsi un autre possible textuel d'un autre livre. « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » (p. 91-104) illustre davantage encore la démultiplication infinie des possibles romanesques. Le livre imaginaire de Ts'ui Pên, justement intitulé *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, représente une sorte de roman total, « labyrinthe » où chaque possible narratif est envisagé. Le personnage de Borgès le formule ainsi : « Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. [...] Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d'autres bifurcations » (p. 100-101).

textuel renvoie à un autre monde –, mais le statut de ce second univers diffère. Un roman comme *Perlesvaus*, dont on a explicité le conflit permanent entre la lecture religieuse à sens unique, chaque aventure signifiant l'avènement de la *Nouvelle Loi*, et la lecture ouverte à plusieurs horizons d'attente, facteur d'incomplétude romanesque, illustre bien cette tension entre deux modes d'écriture opposés. D'un côté le texte, en prose notamment, s'érige sur le modèle d'une création achevée à visée didactique et historiciste, de l'autre, il bouleverse cette idée en créant un univers inachevé et inachevable, ouvert cette fois à l'imaginaire et à la pure fiction. La présence dans ces textes de personnages prétendument historiques, ou, du moins, possiblement considérés comme tels au Moyen Âge ne change rien : le lecteur peut croire, ou vouloir croire qu'Arthur a réellement existé et avoir conscience, grâce au jeu des énigmes et des effets d'énigme, que tout n'est que fiction.

Une telle poétique garantit doublement la réception des textes, tant au Moyen Âge qu'à l'époque moderne, pour des raisons toutefois différentes. Le lecteur actuel, sensible au jeu de l'enquête, avide de romans dont le genre n'acquiesce pas ses lettres de noblesse qu'au XIX^{ème} siècle, ne peut qu'être réceptif à l'effet de fiction qui se dégage de ces œuvres et lui garantit un espace de liberté voué au rêve, à l'imaginaire et à l'extrapolation. Le lecteur médiéval goûtait sans doute un plaisir comparable, lié aux vertiges de l'imagination. L'espace libéré par la fiction ne lui apparaissait toutefois certainement pas aussi vide, et donc aussi potentiellement riche de possibles, que pour le lecteur du XXI^{ème} siècle. Dans le monde réel comme dans celui du roman, Dieu reste en effet le garant d'un sens qui, s'il n'est pas révélé, n'en existe pas moins. Là réside aussi probablement la différence entre les œuvres mystiques de la *Queste* et de l'*Estoire del Saint Graal* et les autres romans arthuriens.

La persistance, dans tous les textes du corpus, de problèmes herméneutiques en fait, par définition, des univers incomplets, où la fiction s'écrit et se donne à lire comme telle, et pour elle-même. L'aveu d'incomplétude du roman entérine donc la reconnaissance de la fiction et, par conséquent, l'acceptation d'une différenciation fondamentale avec le monde réel, que le Moyen Âge considère comme clos. Comme le note Paul Zumthor, rien n'est plus étranger à l'homme médiéval « que l'effroi d'un Pascal devant les « espaces infinis », car pour lui le monde était clos. La notion d'infini, appliquée par les philosophes à Dieu seul, était de toute autre façon inconcevable⁷²⁶ ».

⁷²⁶ Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.

Enigmes et effets d'énigme jouent ainsi un rôle majeur dans la composition des œuvres sur lesquelles notre attention s'est portée. Facteurs de structuration, ils en dessinent la trame interne et participent des compositions cycliques. Ils révèlent à la fois une certaine unité du corpus arthurien et sa spécificité. Du point de vue de la composition comme de la réception, on découvre une poétique de l'énigme propre au roman arthurien. A travers elle, il figure une prise de conscience d'une démarche d'écriture nouvelle, laquelle se distingue des récits de fiction qui le précèdent et où il a pu puiser sa matière.

Les légendes celtiques dont on pense que nombre de romans arthuriens s'inspirent, et dont témoignent en partie les *Mabinogion*⁷²⁷, diffèrent en effet étonnamment de notre corpus sur ce point. La comparaison des récits gallois et français permet de le mettre en évidence : les contes gallois ne présentent guère d'énigme au sens où nous l'avons définie et ne suscitent donc, par conséquent, aucun effet d'énigme. Le constat semble *a priori* surprenant, dans la mesure où, d'abord, ces récits baignent dans une atmosphère merveilleuse et, où, ensuite, remontant à une source commune aux textes de Chrétien de Troyes, voire à certains passages des *Continuations*, ils témoignent toutefois d'une tradition celtique arthurienne antérieure aux romans français⁷²⁸. Si l'on observe en effet dans les *Mabinogion* les questionnements de certains personnages face à des situations problématiques, ceux-ci restent ponctuels et limités. Qu'ils trouvent – c'est le cas le plus fréquent – ou non une réponse, ils ne suscitent aucune démarche herméneutique. En quête d'objets, d'épreuves ou d'autres personnages, les êtres des *Mabinogion* ne se posent jamais les questions du sens ou de la cause.

⁷²⁷ *Cours de littérature celtique*, H. d'Arbois de Jubainville et J. Loth, vol. III et IV, *Les Mabinogion*, t. I et II, trad. éd. par Joseph Loth (réimpr. de l'édition de 1889), Osnabrück, Otto Zeller, 1969.

⁷²⁸ Pour Joseph Loth, les *Mabinogion* n'auraient été écrits qu'à la fin du XII^e siècle, mais remontent à un fonds primitif celtique bien plus ancien, bien qu'ils témoignent dans les versions manuscrites que nous connaissons d'une forte influence française (*ibid.*, p. 15-18). Voir sur ce point l'ouvrage de Morgan Watkin, *La civilisation française dans les Mabinogion*, Paris, Didier, 1962. Roger Sherman Loomis affirme également que vers 1100, Arthur était devenu, chez les Gallois, une figure légendaire syncrétique qui parvint ainsi dans les récits français, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949, p. 14.

La branche de « Manawyddan, fils de Llyr »⁷²⁹ illustre particulièrement le phénomène. Au début du récit, un coup de tonnerre provoque une nuée telle que nul ne peut voir ce qui l'entoure ; quand elle se lève, la campagne est vide, les habitants comme les bêtes ont disparu. Manawyddan se pose bien la question de savoir ce qu'ils sont devenus, mais sans ne jamais chercher à y répondre. La résolution viendra à la fin, sans que pourtant la moindre démarche herméneutique ait été entreprise : les personnages en quête – un moment – des disparus ne se demandent jamais pourquoi ils ont justement disparu. L'histoire de « Pwyll, Prince de Dyvet »⁷³⁰, pose de même plusieurs énigmes successives : qui est la femme montée sur un cheval si rapide que nul ne peut le rattraper ? Où a disparu le fils de Riannon le jour même de sa naissance ? Comment se retrouve-t-il à la porte de l'étable de Teyrnnon, dont les poulains nouveaux-nés disparaissent tout aussi mystérieusement ? Les deux premières questions trouvent leur réponse : la femme est Riannon, venue chercher Pwyll pour époux ; quant à l'enfant élevé par Teyrnnon, il retrouvera sa véritable identité à travers une scène finale de reconnaissance. Seules les causes de l'enlèvement et du transfert de l'animal à l'enfant restent sans réponse, pour autant que l'on se soit interrogé à leur sujet, ce qui n'est pas explicitement le cas. En l'absence totale de démarche interprétative, l'on ne peut parler ici d'effet d'énigme ni peut-être même d'énigme. Contrairement aux romans français dont nous nous attachons à démontrer la spécificité, le questionnement ne fonctionne dans les *Mabinogion* ni comme moteur de l'action, ni comme horizon d'attente. La *merveille* n'est pas *merveilleuse* au sens où elle suscite à peine l'étonnement et n'engage guère la subjectivité des personnages témoins. Elle se situe pour eux sur le même plan ontologique que tout autre phénomène que nous ne qualifierions pas de « merveilleux ». Dès lors l'échange problématique est impossible et, partant, l'effet d'énigme inenvisageable. C'est sans doute là que réside la différence entre un récit folklorique ou mythologique et un roman arthurien, tous deux nourris du même substrat celtique légendaire.

Le *mabinogion* de « Peredur ab Evrawc »⁷³¹, proche du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, et considéré comme un état antérieur de la tradition de ce récit⁷³²,

⁷²⁹ *Les Mabinogion*, t. I, *op. cit.*, p. 97-116.

⁷³⁰ *Ibid.*, t. I, p. 27-63.

⁷³¹ *Ibid.*, t. II, p. 45-110.

⁷³² R. S. Loomis introduit ainsi son étude de la tradition arthurienne appliquée au *Conte du Graal* : « We have found that again and again the Welsh versions of Chrétien's *Erec* and *Yvain* have preserved

diffère justement du texte français sur ce point. Au château de son oncle le roi boiteux, Peredur assiste au défilé d'une lance dont coulent jusqu'à terre trois ruisseaux de sang, puis d'un plat contenant une tête d'homme décapité. Contrairement aux autres *mabinogion*, l'idée que l'on puisse ici interroger le sens des choses affleure, du moins en ce qui concerne la lance, au moment où l'assemblée geint et pleure à son apparition :

Malgré cela le vieillard ne rompit pas son entretien avec Peredur ; il ne donna pas l'explication de ce fait à Peredur et Peredur ne la lui demanda pas non plus (p. 60).

Lors de l'épisode de la Laide Demoiselle, très proche de celui de Chrétien, la jeune fille reproche au héros de n'avoir « demandé ni le sens ni la cause » (p. 97) des prodiges auxquels il assista, ce qui motive le départ de Peredur. Les aventures du personnage s'éloignent cependant très vite de ce but, et les explications souhaitées – sinon attendues – n'interviennent que pour clore le récit, sans l'avoir pourtant totalement motivé : la tête sanglante était celle de son cousin germain, tué par les sorcières de Kaerloyw, lesquelles ont également estropié son oncle. La *merveille* énigmatique se résout dans la féerie, non dans l'herméneutique. Le sens, du moins la réponse, existent, mais il n'est nul besoin de les chercher pour les trouver. Ils marquent la fin de l'aventure, mais contrairement aux romans arthuriens français de notre corpus, l'aventure n'est pas quête de sens. Ce qui, dans un autre contexte, pourrait rester en suspens, ne suscite ici ni effet d'énigme, ni en-dehors du texte. La fiction y est moins création romanesque que transcription d'une tradition folklorique merveilleuse. Elle ne suggère pas la moindre subjectivité des personnages, ni de l'instance narrative, ni, de fait, du lecteur-auditeur. La *merveille* est facteur de poésie, elle renvoie à un autre temps mythique où fées, sorcières et héros faisaient partie d'un monde clos que l'on ne saurait interroger et qui n'aurait d'ouverture que sur lui-même. Une branche des *Mabinogion* peut renvoyer à une autre branche, voire à une autre légende, mais elle ne connaît pas d'autre monde possible⁷³³.

authentic features of tradition which Chrétien discarded, and we are therefore justified in in treating *Peredur* as preserving, at least in some respects, a more authentic tradition than Chrétien does », *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes, op. cit.*, p. 336.

⁷³³ La poétique des *Mabinogion* et l'étude du merveilleux et de l'énigmatique dans ces textes dépassent largement les objectifs et le corpus d'étude que nous avons fixés, et ils ne peuvent être mentionnés ici qu'à titre de comparaison. Mais il serait sans doute intéressant et fructueux d'approfondir ultérieurement cette question.

L'absence d'énigme et d'effets d'énigme conditionne ainsi à la fois le genre narratif et son mode de réception ; le passage du récit d'aventures au roman ouvert à la subjectivité littéraire, grâce à l'exploitation de procédés énigmatiques, marque un pas dans l'écriture de la fiction. Enigmes et effets d'énigme conditionnent ainsi, par comparaison, une autre poétique du récit de fiction qui devient roman.

QUATRIEME PARTIE

PARADIGMES ENIGMATIQUES : LE GRAAL ET L'IDENTITE

La poétique de l'énigme, telle que nous l'avons définie pour les romans arthuriens de la fin du XII^e et de la première moitié du XIII^e siècle, semble se manifester essentiellement selon deux paradigmes fondamentaux : celui de l'énigme du Graal et celui de l'énigme identitaire. Au moment d'aborder la question de la nature de cette poétique de l'énigme et non plus de ses mécanismes, nous postulons la récurrence de deux grandes familles d'énigmes, lesquelles, à des degrés divers et selon des modalités qu'il reste à découvrir, régissent en partie la composition de nos romans et cycles arthuriens. Il apparaît en effet que les énigmes du Graal et celles des identités dépassent la clôture des textes pour constituer une véritable morphosyntaxe du roman arthurien.

Ces deux paradigmes se distinguent selon un mode d'organisation qui leur est propre et qui, en termes d'énigme, peut se définir par la place occupée par chacun dans les deux pôles de l'échange problématique : la question et la réponse. Le paradigme du Graal développerait ainsi sur un mode vertical une inflation de questions, implicites ou explicites, appliquée à un phénomène unique tendant à la multiplicité, tandis que le paradigme identitaire favoriserait, sur un plan cette fois horizontal, une inflation de réponses face à un phénomène multiple tendant à l'unicité. Le premier paradigme développe ainsi, à partir d'un objet *x* – le Graal – une quantité de questions et de manifestations de l'énigme qui étouffent littéralement toute réponse, suscitant de ce fait une poétique syntaxique de l'énigme dans et à travers les œuvres. Le second paradigme, en revanche, démultiplie une situation problématique *y* – la question identitaire – laquelle appelle systématiquement une réponse, définissant ainsi davantage une poétique morphologique de l'énigme, où une même question sur le plan générique permet de décliner une multitude de réponses et, surtout, de modes de résolution. L'enjeu consiste donc à observer comment chacun de ces paradigmes se diffuse dans les textes avant de déterminer leur éventuelle concurrence ou complémentarité.

Les phénomènes de réécriture et de réception des motifs formeront ainsi des éléments d'analyse privilégiés. Toutefois, si le Graal se laisse souvent analyser en tant que motif ou objet merveilleux⁷³⁴, il n'en va pas de même pour les énigmes identitaires. Il convient par conséquent, pour des raisons de cohérence méthodologique, d'étudier les deux paradigmes selon la notion de motif énigmatique. La catégorie de l'énigmatique

⁷³⁴ Voir par exemple l'approche de Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 339-347, de Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, *op. cit.*, de Frédérique Le Nan, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250)*, *op. cit.*, p. 109-131.

englobe et dépasse celle du merveilleux : si toute *merveille* est, par définition, énigmatique, toute énigme – c’est le cas en particulier des questions identitaires – ne relève pas du merveilleux. Christine Ferlampin-Acher rappelle en effet que le terme le *merveilleux* implique « dans son sens premier, une perception visuelle, suivie d’une réaction d’étonnement qui susciterait une interrogation maintenue en suspens⁷³⁵ ». L’énigme implique comme la *merveille* un questionnement suspendu pour un temps ou pour toujours, mais elle dépasse la catégorie du merveilleux dans la mesure où elle ne découle pas nécessairement de la perception d’une altérité par les sens – vue et/ou ouïe –, ni de la mention ou désignation d’un phénomène surnaturel ou, du moins, d’une altération possible de la perception du réel⁷³⁶. L’énigme dépasse encore la catégorie du *mystérieux*, laquelle recouvre pour C. Ferlampin-Acher tout ce qui est caché par l’auteur. Le mystère suppose en effet « une énigme qui s’annule en une réponse⁷³⁷ » ; or nous avons démontré combien cette définition de l’énigme restreint les manifestations du phénomène dans les textes, lesquels présentent bien souvent un effet d’énigme complexe et diffus. L’énigme et la *merveille* se rejoignent sur les effets que suscite leur perception, à savoir l’expression d’un questionnement et, partant, d’une curiosité, puis, dans le cadre notamment de l’échange problématique, d’une subjectivité du personnage et de l’instance créatrice⁷³⁸. C’est en ce sens que la notion de motif énigmatique nous paraît un outil d’analyse plus pertinent pour traiter des phénomènes de réécriture au sein d’un paradigme.

Dans un second temps, la notion d’énigme⁷³⁹ permet ici de rassembler deux forts enjeux des romans arthuriens *a priori* distincts : la quête du Graal et les problèmes liés à l’identité des personnages⁷⁴⁰. L’un comme l’autre constituent des champs de recherche privilégiés pour les romans arthuriens, mais hormis le cas précis du lignage ou de

⁷³⁵ *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 13.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 354-369. Cf. *supra*, p. 98-102, p. 149-150, p. 213.

⁷³⁹ A prendre ici au sens le plus large, à savoir typologiquement les trois catégories d’énigmes et les effets d’énigme.

⁷⁴⁰ Les études sur le Graal sont extrêmement nombreuses : nous renvoyons sur ce point directement à notre bibliographie en fin de volume. Celles consacrées aux problèmes et questions identitaires se développent aussi considérablement. Voir en particulier sur ce sujet : Donald Maddox, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge University Press, 2000 ; Norris J. Lacy, « On Armor and Identity : Chrétien and Beyond », *De sens rassis. Essays in honor of Rupert T. Pickens, op. cit.*, p. 365-374.

l'identité du quêteur du Graal, les deux thèmes demeurent fortement différenciés⁷⁴¹. Nous nous proposons ici d'examiner comment la notion d'énigme, appliquée à ces deux paradigmes, permet de dessiner une poétique du roman arthurien à un moment précis de son histoire et de saisir certains processus d'évolution et de modification du genre.

⁷⁴¹ F. Le Nan, dans son ouvrage *Le secret dans la littérature narrative arthurienne*, *op. cit.*, distingue de façon comparable « les secrets liés à la connaissance et à ses modalités de transmission » (chap. II « Le secret dans l'ordre de la connaissance, la « merveille », le sacré et le profane », p. 107-222) des « secrets inhérents à la condition humaine » (chap. III « Les secrets de quelques hommes », p. 223-430), p. 17. L'enjeu de son étude relève cependant moins de la poétique que d'une recherche – passionnante au demeurant – sur la vocation du genre romanesque et le lien qui s'établit entre roman, secret et individu.

Chapitre I. Le paradigme du Graal

I. Organisation et répartition du paradigme

Le paradigme de l'énigme du Graal diffère selon les textes qui l'exploitent ou s'y réfèrent. L'observation du corpus des romans du Graal dans la période qui nous occupe permet de distinguer deux grands types de textes : les premiers favorisent une inflation de la question du Graal – trait dominant du paradigme –, tandis que dans les seconds, minoritaires, la réponse annule véritablement le paramètre énigmatique. Cette première différenciation repose sur une partition à la fois générique et géographique des textes, la géographie s'entendant ici comme le lieu de la narration. Si l'ensemble des œuvres qui nous intéressent relève, dans la tradition générique, du roman arthurien ou de la littérature dite arthurienne, une nuance s'impose toutefois pour certains textes qui, pris individuellement, se sont pas strictement arthuriens, dans la mesure où leur action se déroule en un temps et un lieu étrangers à cet univers. C'est notamment le cas du *Roman de l'Estoire dou Graal*, en vers comme en prose, attribué à Robert de Boron puis, dans une certaine mesure, de *l'Estoire del Saint Graal* et de la *Queste del Saint Graal*.

Le roman de Robert de Boron n'appartient *stricto sensu* ni à la famille des romans bretons, ni, à l'intérieur de celle-ci, à celle des romans arthuriens. L'action, contemporaine de l'histoire christique, se déroule hors des terres bretonnes où surgit la merveille, dans l'espace historique des débuts du christianisme. Le texte en vers s'ouvre ainsi sur le récit de la vie et de la mort du Christ, ancré dans *la terre de Judée* (v. 195), inscrivant d'emblée le propos romanesque qui suit dans la continuité spatio-temporelle de l'Histoire chrétienne. Le caractère arthurien du texte de Robert de Boron ne se justifie que par le recours au Graal, hérité, pour la tradition française, de Chrétien de Troyes, et par sa dimension cyclique. Ce sont le *Merlin* et, pour la version en prose, le *Perceval*, deuxième et troisième parties de la trilogie attribuée à Robert, qui lui confèrent ce statut arthurien. La tradition manuscrite, quoique peu étendue, atteste de cette lecture : W. A. Nitze précise ainsi que le roman en vers, conservé dans l'unique manuscrit B.N.F. fr. 20047, est suivi, sans interruption, d'un fragment du *Merlin* en

vers⁷⁴². Quant à la version en prose, deux manuscrits présentent la trilogie au complet : le manuscrit B.N.F. fr. 4166 (*Didot*) et celui de Modène E. 39⁷⁴³. Un relevé des toponymes dans la version versifiée, sans doute la plus ancienne, du *Roman de l'Estoire dou Graal* fait apparaître une majorité de lieux orientaux convoqués dans le premier tiers du récit consacré à l'histoire du Christ : Jérusalem, Bethléem, la Judée, Nazareth, la Béthanie et le fleuve Jourdain⁷⁴⁴. La narration est donc ancrée dans un espace historique et testimonial qui s'oppose à l'Occident, « terre [...] sauvage durement » (v. 3219-3220) et aux *vaus d'Avaron*, fenêtre lointaine sur laquelle s'ouvre finalement le roman.

Or, contrairement aux autres romans du Graal, tous rattachés à des degrés divers à l'espace breton et, par conséquent, à la tradition et à l'univers arthuriens, celui de Robert de Boron se lit comme un roman de la réponse à l'énigme du Graal, non de la question. Certes, la christianisation du Graal opérée par Robert réduit grandement la portée énigmatique de l'objet tel qu'il était présenté chez Chrétien. En faisant du Graal à la fois une relique de la Passion et un vecteur de la Grâce, Robert impose des réponses historiques à un phénomène d'abord poétique. Pourtant, le processus de christianisation n'explique pas entièrement la prégnance de la réponse sur la question ; en effet certains textes arthuriens situés dans l'espace et l'imaginaire bretons comme les *Continuations* reprennent les explications religieuses inventées par Robert. Les questions inhérentes à l'énigme du Graal y retrouvent néanmoins une place prépondérante⁷⁴⁵. Les différences de traitement du paradigme du Graal entre l'œuvre de Robert de Boron et les romans ou parties de cycles proprement arthuriens, comme *Perlesvaus*, les *Continuations* ou le *Lancelot en prose*, sont à rechercher ailleurs, à commencer par les procédés de nomination et d'actualisation du vocable « Graal » ou de ses équivalents dans le discours.

⁷⁴² *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, *op. cit.*, introduction, p. V.

⁷⁴³ Edité par Bernard Cerquiglini, *Robert de Boron. Le roman du Graal. Manuscrit de Modène*, *op. cit.*

⁷⁴⁴ *Jherusalem* v. 75, *Bethleem* v. 143, *Jourdain* v. 155, *Judee*, v. 195, *Nazareth lez Bethanie* v. 1050.

⁷⁴⁵ Cf. *infra*, p. 415-432.

1. Le cas Robert de Boron : l'évacuation de l'énigme

Le mode d'introduction du mot « Graal » et de ses équivalents sémantiques dans le discours contribue pleinement à la disparition de la dimension énigmatique qu'il occupait chez Chrétien. La première mention du Graal revêt pour commencer un aspect presque anecdotique. Après la trahison de Judas et l'arrestation de Jésus, le narrateur précise que :

Leenz eut un veissel mout gent

Ou Crist feisoit son sacrement ;

Uns Juïs le veissel trouva

Chiés Symon, sel prist et garda (v. 395-398)

Le Graal entre dans le discours narratif à travers un terme de sens concret, *veissel*, actualisé par un déterminant indéfini, pris ici dans son emploi le plus particularisant et permettant de présenter un objet nouveau dans l'énoncé ne jouissant donc, *a priori*, d'aucune notoriété co-textuelle ni contextuelle⁷⁴⁶. Le déterminant défini accolé deux vers plus loin au même terme, *veissel*, n'a guère qu'une valeur anaphorique dans le cotexte de l'énoncé. Il diffère totalement de la valeur de notoriété universelle qu'il prend par exemple dans le syntagme *le saint Veissel*⁷⁴⁷, où le substantif masculin, qualifié par l'adjectif *saint*, renvoie au Graal, unique et sacré, dont chacun sait qu'il est une relique du Christ. On observe encore quelques vers plus loin, lors de l'épisode de la descente de la Croix, le syntagme « *son veissel* », le déterminant possessif renvoyant à Joseph d'Armathie qui recueille dans le vase le sang du Christ : avant d'être une relique sacrée, l'objet entre dans une relation d'appartenance matérielle avec un personnage dont le statut, certes ambigu, oscille entre la référence historique et la pleine récupération narrative et fictive. Le jeu des déterminants et le recours au nom commun confèrent, à ce qui n'est pas encore tout à fait le Graal, une assise matérielle pleinement identifiée qui place le référent en dehors de toute possibilité de formulation et d'interprétation énigmatique. L'utilisation d'un terme générique, *veissel*, désignant en

⁷⁴⁶ Sur l'appropriation et la correction de la nomination du Graal dans le *Roman de l'Estoire dou Graal*, voir également les analyses de Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, op. cit., p. 282-285.

⁷⁴⁷ Cf. par exemple la *Queste del Saint Graal*, « *la grace dou Saint Vessel* », p. 45, 33 ; « *del saint Vessel* », p. 270, 3 ; « *le saint Vessel* », p. 270, 17 etc.

ancien français tout vase, récipient ou toute pièce de vaisselle contenant, indifféremment un liquide ou un solide, donne à l'objet un caractère doublement matériel : il traduit une perception sensorielle, visuelle voire tactile, ainsi que la fonctionnalité du récipient⁷⁴⁸. Le narrateur semble d'emblée refuser le recours à l'*aenigma* et, contrairement à l'apparition merveilleuse dont le Graal fait l'objet chez Chrétien, l'occasion ne lui est même pas donnée ici de susciter une éventuelle allégorie.

Le premier indice de sacralisation apparaît lors de l'intervention divine dans la prison de Joseph. Dieu rend le *veissel* à Joseph et lui enseigne ceci :

« *Cist veissiaus ou men sanc meïs,
Quant de men cors le requellis,
Calices apelez sera.
La platine ki sus girra
Iert la pierre senefiee
Qui fu deseur moi seelee
Quant ou sepulchre m'eüs mis* » (v. 907-913).

Loin cependant de raviver le caractère énigmatique de l'objet, la deuxième étape de la nomination en précise et circonscrit l'assise matérielle : on glisse du terme générique *veissel* aux termes spécifiques « *calice* » et « *platine* ». Certes la précision terminologique s'accompagne d'une dimension symbolique, le *calice* et sa *platine* renvoyant désormais à la mise au tombeau du Christ. Explicitée d'emblée, la *senefiance* sacralise l'objet sans pour autant en faire une énigme : *semblance* et *senefiance* se rejoignent exactement sans laisser de place à la question.

La voix auctoriale mentionne ensuite pour la première fois le vocable *Graal* à propos du *grant livre* (v. 932) qui lui sert de source et de caution :

*Ou les estoires sunt escrites,
Par les granz clers faites et dites.
La sunt li grant secré escrit
Qu'en numme le Graal et dit* (v. 933-936).

La nomination du Graal suscite en revanche un premier effet d'énigme, absent jusque là, lequel procède du décalage entre ce nom *Graal* et la description matérialisée du

⁷⁴⁸ Voir, sur l'emploi des synonymes du Graal « *vaissel* » et « *escuele* », l'étude de Danièle James-Raoul : « Le Graal ou la grande illusion », *Méthode !* 7, Vallelongues, 2004, p. 37.

veissel quelques vers plus haut⁷⁴⁹. Actualisé dans le discours par le déterminant défini qui lui confère une notoriété exophorique, le Graal est présenté comme appartenant à un domaine connu, ou supposé connu, du locuteur et du lecteur à la fois. Hormis le *Conte du Graal* dont l'univers breton et merveilleux est tout à fait éloigné du projet de Robert, le Graal est encore à la fin du XII^e siècle un objet presque neuf dans le domaine romanescque. Seule la référence au grand livre des secrets, actualisé dans le discours de la même façon que le nom *Graal*, légitime une telle présentation de la chose. Pourtant l'argument d'autorité laisse entrevoir des failles qui font douter de cette évidente et donc transparente notoriété. Celle-ci contraste avec l'énonciation des sources, reléguées au second plan et rien moins que floues. Le recours systématique à la voix passive thématise et place au premier plan de l'énoncé l'aboutissement du travail d'écriture, renvoyant à l'arrière-plan la mention fondamentale des sources qui, seule, permettrait de lever l'effet d'énigme : « [...] *les estoires sunt escrites, / par les granz clers [...]. / la sunt li grant secré escrit* » (v. 933-935). A travers ensuite l'utilisation du pronom indéfini « on » : « *li grant secré escrit qu'en numme le Graal et dit* » (v. 935-936), la source de ce qui se présente comme une évidence est en réalité opaque et méconnue. Malgré les apparences, le fréquent recours à l'article défini ne parvient ni à éclaircir le référent de ce « en », ni à le faire oublier. Mais sitôt la parenthèse du discours auctorial fermée, le récit revient au *veissel* : « *Adonc le veissel li bailla* » (v. 937) déterminé par un article défini à simple valeur anaphorique. Si la question du rapport réel entre le Graal et le *veissel* se pose alors, c'est implicitement : rien dans le cadre strict et clos de la narration ne permet d'associer l'un à l'autre. L'effet d'énigme naît simplement de la perception d'un double intertexte : l'intertexte fictif du *grant livre* des secrets et celui du *Conte du Graal*.

Le dernier tiers du texte, après le départ en exil de Joseph et de son peuple, développe le caractère sacré du *veissel* alors baptisé *Graal*, mais loin de générer ou d'amplifier l'énigme, le récit veille à combler les moindres failles. Confronté avec ses

⁷⁴⁹ Emmanuèle Baumgartner, dans son article « Enfances du Graal », *Enfances arthuriennes*, actes du 2^e colloque arthurien de Rennes (6-7 mars 2003), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, voit dans ce passage l'expression de « l'hésitation ou la polyvalence entre un objet supposé concret [...] et un écrit qui est lui-même source d'écriture, de l'*estoire* de Robert ». Mais, ajoutée-elle, « tandis que le *veissel* continue à renvoyer dans le *Joseph* à l'objet concret légué par le Christ, les occurrences de *graal*, à partir du v. 2659, désignent, elles, non pas l'objet dans sa réalité matérielle, mais le nom propre qui lui est secondairement attaché », p. 94.

compagnons à la stérilité des terres labourées et menacé de famine, Joseph adresse une prière au Christ par l'intermédiaire du *veissel* qui, de relique, devient médiateur divin :

« *Et la sire, me commandastes,
Quant vous ce veissel m'aportastes,
Toutes les foiz que je vourroie
Secors de vous, que je venroie
Devant ce veissel precieus
Ou est vostres sans glorieus* » (v. 2447-2452)

La trajectoire mystique de l'objet, son élévation constante vers les sphères divines, ne le privent jamais de son assise matérielle, le substantif *veissel* maintenant le lien entre l'anonyme récipient initial et le médiateur sacré. Le déterminant démonstratif enfin possède ici une pleine valeur déictique (v. 2448 et 2452) qui ne concurrence en rien l'article défini précédant le mot « Graal » lors de l'intervention de la voix auctoriale. Le *veissel* renvoie toujours à un référent endophorique, identifié dans le co-texte narratif.

Pourtant, la dimension mystique de l'objet s'accroît encore lorsqu'il accomplit sa mission de révélateur des âmes pécheresses, et prodigue la grâce divine aux élus. En réponse à sa prière, la voix divine recommande en effet ceci à Joseph :

« *Ten veissel o mon sanc penras,
En espreuve le meteras
Vers les pecheurs en apert,
Le veissel tout a descobert* » (v. 2469-2472).

Le possessif « *ten* » rappelle la première dimension matérielle et terrestre de l'objet, et ce malgré la révélation d'une vertu exclusivement divine. Le lexique de la révélation « *en apert* » et « *a descobert* » renvoie évidemment à la scène du Graal chez Chrétien et pourrait, à travers le rapprochement à la rime des termes « *apert* » et « *descovert* », suggérer une interprétation allégorique. Pourtant il n'en est rien : ce qui fonctionne traditionnellement, ou fonctionnera dans les textes ultérieurs, comme autant d'indices d'une *senefiance* à découvrir, se limite ici à l'explicitation limpide d'une *semblance*. Il s'agit simplement pour Joseph de présenter le *calice* sans la *platine* qui le recouvre. Les descriptions antérieures du *veissel* induisent une compréhension claire et sans ambiguïté du discours. Le traitement de l'objet est ici totalement inversé par rapport à celui que l'on observe chez Chrétien : l'objet énigmatique se transforme en révélateur d'une question dont le narrateur anticipe d'ailleurs, pour le lecteur, la réponse :

*Et cil maus qui leur avenoit
Par un tout seul pechié estoit
Qu'avoient entr'eus commencié,
Mout en estoient entechié :
C'iert pour le pechié de luxure,
Pour teu vilté, pour tele ordure (v. 2379-2384)*

L'épisode suivant de la grâce et de la discrimination des pécheurs confirme le caractère et le pouvoir divins du *veissel*, et lève définitivement le voile sur le rapport énigmatique entre le Graal et lui, mentionné dans le *grant livre*. Face aux pécheurs ainsi dénoncés, ce n'est pas tant le vase qui pose question que la nature même de la grâce prodiguée aux élus. Si énigme il y a, elle est d'ordre purement divin ou théologique, puisque contrairement, par exemple, à la fin de la *Queste del Saint Graal*, le *topos* de l'indicible ne s'applique qu'à la nature de la grâce, non à la vision et au contenu du Graal. A l'interrogation des pécheurs, les élus ne peuvent en effet répondre que sur le mode de la négation et de l'indescriptible :

*« Que vous semble de cele grace ?
Que sentez vous qu'ele vous face ? [...] »
Cil respondent : « Cuers ne pourroit,
A pourpenser ne soufiroit
Le grant delit que nous avuns
Ne la grant joie en quoi nous suns (v. 2605-2612)*

Le *veissel* ne remplit toutefois qu'une fonction discriminatoire, l'origine de la grâce venant *du benooit Jhesu* (v. 2620).

La nomination du *veissel* achève paradoxalement le processus de matérialisation de l'objet qui passe ainsi de l'énigmatique livre des *grant secré* au livre de Robert de Boron. A la question des pécheurs sur le nom par lequel il convient d'appeler l'objet, Petrus emploie d'abord le vocable « *Graal* » sans le faire précéder d'un déterminant. Mais, repris dès le vers suivant, il est actualisé dans son discours par l'article défini :

*« [...] Dites nous, comment l'apele on
Quant on le numme par son non ? »
Petrus respont : « Nou quier celer :
Qui a droit le vourra nummer
Par droit **Graal** l'apelera ;
Car nus **le Graal** ne verra,*

Ce croi je, qu'il ne li agree [...] » (v. 2655-2661)

Tandis qu'à la première mention du Graal par la voix auctoriale, l'article définit le présentait comme un objet unique de notoriété universelle situé hors du strict univers de référence textuel, le même article prend ici une valeur autre et s'applique désormais à un objet précédemment identifié dans le cotexte, parfaitement intégré à cet univers de référence textuel. Le discours de Petrus achevé, la voix narratrice reprend à son compte ce mode de présentation de l'objet :

Li pueples qui la demoura

A l'eure de tierce assena,

*Car quant a **ce Graal** iroient*

Sen service l'apeleroient (v. 2679-2682).

La présence du déterminant démonstratif, de valeur à la fois anaphorique et déictique, confirme le transfert du référent « Graal » d'un univers de référence hors-texte mal identifié à celui de l'*estoire* particulière dont Robert nous livre le récit. Dans cet épisode précis du texte, l'effet de nomination s'oppose totalement à l'effet produit par la première mention du Graal, directement ou prétendument tirée d'un *grant livre* des clercs. Alors que la première occurrence du nom ouvrait une perspective énigmatique en raison de l'association implicite et *a priori* inattendue du *veissel* de Joseph et du Graal, ces occurrences-ci construisent explicitement l'identité du Graal sur celle d'un objet matériel référencé dans le cotexte narratif. De fait, le Graal nouvellement nommé bénéficie du processus d'identification et de matérialisation attribué depuis le début au *veissel*⁷⁵⁰. Intégré ainsi à l'univers narratif, il se détache de son statut initial de référent extra-textuel pour adopter celui de référent intra-textuel⁷⁵¹. Il revêt ainsi un aspect

⁷⁵⁰ Le procédé de nomination du *veissel* devenu *graal* rend cependant, pour E. Baumgartner, le terme disponible dans la langue. Fondé sur un jeu de mot, « il devient [un] pur vocable [...], que chacun peut utiliser à son gré, recevoir et transmettre dans la chaîne infinie de l'échange langagier, transférer d'un récit à un autre », *ibid.*, p. 95. L'enjeu de la nomination seconde du *graal* serait ainsi, conclut-elle, « de montrer comment l'écrivain peut imiter en la perfectionnant l'œuvre du Créateur, inventer [...] la valeur symbolique du langage, en tracer l'engendrement, du *veissel* calice au *veissel* *graal*, susciter au cœur d'une poignée de fidèles, d'élus, le désir de translater d'Est en Ouest cette nouvelle merveille », p. 95.

⁷⁵¹ Sur l'insertion du Graal dans la matière romanesque du Joseph, on pourra consulter l'article de Mireille Séguy : « Faire sens, faire souche. Le *Joseph* de Robert de Boron », « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, études recueillies par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2005, p. 563-581. Elle y examine les procédés discursifs grâce auxquels Robert insère dans la matière évangélique « un élément – le Graal et ses *secrets*

descriptif, acquiert une histoire, apportant dès lors par anticipation des réponses à des questions qui n'auront pas le loisir d'être formulées quant à sa nature, son origine ou sa fonction. Pris dans un processus complet de matérialisation, le Graal perd alors sa capacité énigmatique, capacité qu'il ne pourra retrouver que dans le monde arthurien.

L'absence énigmatique chez Robert de Boron ne s'explique donc pas uniquement par la présence d'explications historiques et l'ancrage évangélique du Graal. Un texte comme la *Queste del Saint Graal* adopte par exemple la même stratégie, et ne manque pas de rappeler l'origine religieuse et par conséquent véridique de l'objet. Josephes y rappelle ainsi à Galaad que le Graal est « *l'escuele ou Jhesucriz menja l'aignel le jor de Pasques o ses deciples* » (p. 270, 28-29). Or, contrairement au *Roman de l'Estoire dou Graal*, la *Queste* n'évacue finalement pas l'énigme du Graal. Celle-ci naît en réalité davantage de la dématérialisation de l'objet, c'est-à-dire, d'un point de vue stylistique, d'une question d'actualisation du nom dans le discours narratif plus que d'une simple nomination ou définition. Contrairement au texte de Robert de Boron, la *Queste* semble vouloir éviter de faire entrer l'objet référencé dans la voix de l'actualisation. Le *veissel* qui, chez Robert, est désigné continuellement par un nom commun et renvoie à un objet aux attributs matériels précis, devient dans la *Queste* : « *le Saint Vessel*⁷⁵² ». La majuscule⁷⁵³, la qualification de « saint » et, surtout, l'emploi de l'article défini à valeur de notoriété universelle contribuent à faire ici du Graal un référent extra-textuel dont l'intrusion dans l'univers narratif crée une discordance favorable à la perception énigmatique.

Le traitement original du Graal qui échappe à la mise en énigme dans le *Roman de l'Estoire* repose par ailleurs sur une inversion de la valeur du questionnement, tel qu'il apparaît par exemple chez Chrétien ou ses continuateurs. Dans ces textes, la qualité d'élus de Perceval ou de Gauvain est évaluée en fonction de leur capacité et de leur légitimité à poser la question du Graal, quelles qu'en soient les diverses

– qui ne relève ni du dogme chrétien ni de la tradition évangélique, mais d'un pur processus d'invention romanesque ». Là, explique-t-elle, réside « le coup de force majeur du *Joseph*, qui consiste moins à faire du discours doctrinaire chrétien le garant de la légitimité du Graal qu'à instituer le Graal comme la pierre de touche du corps de doctrine chrétien comme de sa liturgie », p. 574.

⁷⁵² Voir par exemple p. 15, 33 ; p. 255, 15, 16, 19 ; p. 269, 15, 21 ; p. 270, 3, 13, 17 ; p. 271, 4, 10 ; p. 277, 17, 23, 30, 32 ; p. 279, 4.

⁷⁵³ A. Pauphilet ne précise toutefois pas sa politique éditoriale sur ce point dans son introduction à son édition de la *Queste del Saint Graal*.

formulations. Robert de Boron propose également une scène de questionnement sur le Graal, opposant Petrus, porte-parole des élus, à l'ensemble des pécheurs privés de la grâce et discriminés par le Graal. Mais loin de faire l'objet d'une recherche herméneutique, le *veissel* et la grâce divine forment le sujet d'un dialogue didactique, où ceux qui interrogent sont marqués du sceau de l'exclusion. Les questions collectives des pécheurs sont en effet l'indice d'une ignorance à laquelle seul Petrus, en position de maître détenteur du savoir, peut tenter de remédier⁷⁵⁴ :

« *Que vous semble de cele grace ?
Que sentez vous qu'ele vous face ?
Et qui vous ha ce don donné,
Ne qui vous ha en ce enfourmé ?* » (v. 2605-2608)

« [...] *Don puet si grant grace venir,
Ki ainsi fait tout raemplir
Le cuer de l'omme et de la femme
Et de bien refeit toute l'ame ?* » (v. 2615-2618)

« [...] *Cil veissiaus, qu'avuns or veï,
Unques meis moustrez ne nous fu ;
Que ce peut estre ne savuns,
Tant soutilier nous y puissuns.* » (v. 2623-2626)

*Meis, s'il vous pleist, nous aprenez,
Bien savuns que vous le savez,
Que diruns quant on nous dira
Pour quoi vous avuns leissié ça.* (v. 2641-2644)

« [...] *Et queu sera la renummee
Dou veissel qui tant vous agree ?
Dites nous, comment l'apele on
Quant on le numme par son non ?* » (v. 2653-2656)

Toutes les explications de Petrus ne compenseront cependant jamais la grâce dont les pécheurs sont privés. La valeur désormais négative de l'acte interrogatif et sa réduction

⁷⁵⁴ Cf. *supra*, p. 203-204.

à un dialogue didactique confirment, si besoin était, la démarche d'un auteur qui cherche manifestement à évacuer l'énigme dans le Graal.

2. Aux frontières du monde arthurien : *l'Estoire et la Queste del Saint Graal*

Situés à l'ouverture et à la clôture de la partie de la Vulgate consacrée au Graal, *l'Estoire et la Queste del Saint Graal* sont aussi à la frontière de deux espaces romanesques. L'un relate l'entrée du Graal dans l'univers arthurien ou pré-arthurien – du moins breton –, l'autre sa sortie, mais tous deux s'attachent à un moment de la diégèse au passage d'un espace à un autre.

Quel traitement le Graal subit-il au moment de franchir cette frontière ? Il semble en réalité que son entrée dans l'espace breton corresponde à une mise en énigme que le séjour dans l'espace christique et historique avait, jusque là, interdite. On rapproche souvent, dans leur fonction de prologue à un cycle du Graal, le texte de Robert de Boron et la première branche du *Lancelot-Graal*. Cette dernière reprend et résume d'ailleurs en partie le texte précédent, en ce qui concerne l'histoire de Joseph d'Arimathie, de son emprisonnement et de sa mission évangéliste⁷⁵⁵. Mais, à la différence du *Roman* de Robert, l'auteur de *l'Estoire* favorise la dématérialisation du Graal et participe de sa mise en énigme en le confrontant à un espace différent de son espace originel, dont la sortie, bien qu'évoquée à la fin du *Roman de l'Estoire* ne fait pas l'objet d'un véritable récit. Chez Robert, les *vaus d'Avaron* et l'Occident demeurent des lignes de fuite que le Graal ne rejoint que prospectivement. Tandis que le Graal finit par s'inscrire dans ce récit comme référent intra-diégétique, le transfert dans *l'Estoire* d'un espace à un autre génère un nouveau traitement du référent « Graal ». Chez Robert, l'unité de l'espace va de pair avec une homogénéisation progressive du référent intra- et extradiégétique, laquelle a pour conséquence la dissipation de tout effet d'énigme. Or, le retour littéraire du Graal en Occident, après son extraction par Robert de Boron de l'univers arthurien propre à Chrétien, correspond à une renaissance énigmatique de l'objet.

⁷⁵⁵ *L'Estoire del Saint Graal, op. cit.*, t. I, § 31-59, p. 22-40.

Le prologue de l'*Estoire del Saint Graal*⁷⁵⁶ présente en effet un traitement hétérogène du référent « Graal », selon le recours à un discours intra- ou extradiégétique. L'œuvre s'ouvre en effet sur le récit, par le narrateur, de la manière dont lui fut confié par Jésus-Christ lui-même un livret contenant *la haute Estoire del Saint Graal* (t. I, p. 2, § 2, 19-20), et dont il se fait ici le rapporteur. Le caractère divin de la source du livre et de la matière du Graal est affirmé dès les premières lignes, l'auteur se présentant en effet comme : « *Chil ki la hauteche et la signourie de si haute estoire com est chele du Graal met en escrit par le commandement du grant Maistre [...]* » (p. 1, § 1, 1-2). Le discours de la voix narratrice souligne d'emblée l'exceptionnelle notoriété de ce Graal qui pré-existe de fait à tout univers diégétique et en justifie l'absence de définition. Lorsqu'après le prologue, le narrateur reprend l'histoire de Joseph d'Armathie et confère alors implicitement au Graal une assise matérielle à travers « *l'escüele en quoi li Fiex Dieu avoit mangié* » (p. 24, § 33, 15), celle-ci ne comble pas complètement l'attente de *senefiance* suscitée par la mention du Graal dans les premières lignes comme un référent absolu. Alors que chez Robert la nomination progressive du Graal aboutit à une relation de synonymie entre les termes, la multiplicité des dénominations dans l'*Estoire* produit une discontinuité référentielle. Les termes « *escüele* » ou « *vaissiel* » (p. 163, § 264, 2), bien que concurrents de « Graal », entretiennent davantage avec lui une relation métonymique que synonymique.

Cette réapparition de l'effet d'énigme découle en premier lieu de l'instabilité énonciative du prologue. Le récit à la première personne des aventures du personnage-

⁷⁵⁶ Ce prologue a fait l'objet de plusieurs études et articles auxquels on pourra se référer, notamment : Michelle Szkilnik, *L'archipel du Graal. Etude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Droz, 1991 (p. 60-64 en particulier) ; Alexandre Leupin, *Le Graal et la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (p. 23-35) ; Francis Dubost, « Procédures d'initialité dans la littérature du Graal », *Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800. Actes du 4^e colloque international SATOR, Montpellier 25-26 oct. 1990*, Montpellier, Centre d'étude du XVIII^e siècle, 1991, p. 18-21 ; Carol J. Chase, « Christ, the Hermit and the Book : Text and Figuration in the prologue to the *Estoire del Saint Graal* », « *De sens rassis* ». *Essays in honor of Rupert T. Pickens, op. cit.*, p. 125-147. Voir également dans l'ouvrage d'Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales, Paris, Vrin, 1991, la partie consacrée au prologue de *L'Hystoire du Sainct Greal* (p. 472 *sqq.*), d'après le fac-similé de l'édition de 1516 par Jehan Petit, Galliot du Pré et Michel Le Noir, éd. C. E. Pickford, London, Scholar Press, 1978.

narrateur brouille en effet la distinction d'abord établie entre récit et discours. Comme l'analyse Anne Berthelot :

« Dans une perspective selon laquelle l'essentiel est la détermination d'une autorité incontestable pour le texte en train de s'écrire, la meilleure méthode consiste à supprimer la distinction entre discours et récit, pour faire de l'instance cadre d'énonciation une figure versatile, à la fois intra- et extra-diégétique, qui produit du fait de ce double statut une parole unifiée⁷⁵⁷ ».

Elevé en esprit au ciel, confronté au mystère de la Trinité, puis guidé par la *diverse beste* en quête du livret divin disparu, le narrateur devient personnage d'un récit aux multiples rebondissements, censé accréditer la suite⁷⁵⁸. Ce faisant, il souligne la perméabilité des frontières entre son discours auctorial inaugural et le récit des aventures de Joseph et de ses compagnons. Usant d'un même cadre énonciatif pour rapporter deux énoncés *a priori* distincts, il confère au référent « Graal » mentionné dans son discours inaugural un statut équivalent aux référents de « *l'escüele* ». L'unification des procédés énonciatifs n'aboutit cependant pas à l'égalité sémantique ; au contraire, le rapprochement inopiné du « Graal », lié aux secrets divins, et d'un objet identifié ouvre une brèche que rien, par la suite ne vient véritablement combler comme chez Robert. Le processus de matérialisation et donc d'identification du Graal est court-circuité par son mode même de nomination.

La différence de traitement entre les deux textes se radicalise lors de la scène où, dans l'*Estoire*, Nascien appelle le *saint veissiel* « *par un non qui onques puis ne li chaî* » (t. I, p. 163, § 264, 2-5). L'explication de l'origine du nom « Graal » rejoint celle de Robert de Boron :

« [...] *et si dist au roi et a Josephé qu'il n'avoit onques mais en sa vie veü nule rien terriene qui en aucune maniere ne li desgraast, mais or voit il chou qu'il avoit tous jours desirré, car chou ke il veoit li plaisoit et grait sour toutes choses ke il eüst onques veües* » (p. 163, § 264, 5-8).

⁷⁵⁷ « Narrateurs du Graal », texte d'une communication prononcée à l'occasion du XXI^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne d'Utrecht, juillet 2005, *art. cit.*

⁷⁵⁸ Anne Berthelot juge le traitement du problème de l'écrivain ici particulièrement « révolutionnaire », car le texte le présente comme le personnage principal du récit et lui fait raconter à la première personne « les circonstances qui l'ont amené à entreprendre une œuvre littéraire ». Selon elle, « les premiers folios de l'*Hystoire* constituent bel et bien le premier cas d'autobiographie romancée de la littérature médiévale », *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 473.

Nascien explique encore comment, un jour, du temps qu'il était *escuiers* (p. 163, § 264, 10), il « *chai en un mout grant pensé* » et entendit une voix dans la forêt lui annoncer qu'il n' « *acomplira[it] jamais chest pensé [...] devant ichele eure que les mervelles du Graal [lui] seront descubertes* » (p. 164, § 264, 16-17). Et le personnage d'ajouter :

« *Et pour chou sai jou bien ke ch'est li Graaus, car tout mi pensé sont acompli, puis ke je voi chou qui en toutes choses me plaist et m'agrée* » (p. 164, § 264, 17-19).

Or, avant même de désigner le *veissiel* en question, le vocable « Graal » entre dans la locution « *mervelles du Graal* » inconnue du texte de Robert de Boron. Dans le *Roman de l'Estoire*, le Graal n'est pas une *merveille* et détermine encore moins ce terme. Dans cette scène de réécriture pourtant très proche du texte de Robert, le Graal, désormais explicitement lié à la *merveille*, empêche définitivement toute tentative de matérialisation et de *senefiance* une et entière à son rencontre. Au moment d'importer le Graal en Occident, celui-ci semble alors renouer avec le caractère merveilleux que lui avait attribué Chrétien. A l'issue de cette scène située à Sarras, Joseph et ses compagnons reçoivent en effet l'ordre de quitter cette ville. Associé à la *merveille*, le Graal retrouve la dimension énigmatique occultée chez Robert.

Malgré le contexte religieux, les *mervelles du Graal* se distinguent dans le texte des *merveilles* miraculeuses, telles que la survie de Joseph en prison⁷⁵⁹, ou des manifestations divines, comme la vision d'Evalach⁷⁶⁰. Celles-ci relèvent du *miraculosus*, catégorie à laquelle le Graal résiste ici, malgré les origines très chrétiennes qu'on lui a inventées. Né sous la plume de Chrétien de Troyes, il demeure pleinement rattaché au *mirabilis* d'origine préchrétienne ou folklorique⁷⁶¹. L'intervention de l'ange après la révélation et la vision de Nascien à l'intérieur du Graal confirme ce caractère du

⁷⁵⁹ L'épisode où Vespasien délivre Joseph, maintenu en vie pendant de longues années d'emprisonnement se clôt sur cette phrase où la *merveille* relève de l'intervention divine et donc du miracle : « *Lors se fit traire Vaspasiens amont tot premierement pour dire lasus la grant merveille de la joie qui ert aval* » (p. 33, § 48, 15-16).

⁷⁶⁰ La voix divine elle-même qualifie le signe envoyé à Evalach de « merveille » : « *Ore aproche l'eure ke li rois Evalach laira le desvoiemment des ydoles et se tournera a la creanche de la glorieuse Trinité, car li chevalier sont priés qui viennent querre Joseph pour lui chertefier d'une grant merveille ke je li ai anuit demoustrée en avision* » (p. 89, § 139, 10-13).

⁷⁶¹ D'après la classification du merveilleux selon les catégories du *mirabilis*, du *magicus* et du *miraculosus* établie par Jacques Le Goff dans son étude de référence : « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », *Un autre Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 455-491.

Graal, en renouant, malgré la nouvelle orientation religieuse, avec le contexte du merveilleux breton du *Conte du Graal* et du *Lancelot en prose*, composés antérieurement. Pour avoir osé regarder à l'intérieur du Graal, Nascien est en effet frappé d'une lance *en la cuisse* (p. 166, § 268, 7), lance d'où se mettent à couler *grosses gouttes de sanc* (p. 166, § 268, 15-16). L'ange en découvre alors la signification :

« *Che est li commenchemens des **mervilleuses aventures** qui avenront en la terre ou Diex a proposé qu'il te menra. Illuec avenront les **grans mervelles**, et les grans proueches i seront demostrees [...]. Et toutes ches mervelles, si n'avenront fors que seulement par la counissanche del saint Graal et de cheste lance, car li desiriers sera si grans entre les boins qui a chel tans seront que il enprenderont a soustenir les angoisseus fais des terrienes chevaleries pour counoistre les **mervelles du saint Graal et de la lanche** » (p. 167, § 269, 1-19).*

La merveille, inconnue du *Roman de l'Estoire dou Graal*, entre en force dans ce nouveau récit étiologique du Graal. Elle conditionne, dans la prophétie de l'ange, tout l'avenir du Graal sur les terres bretonnes, où Dieu guidera bientôt Nascien. Projeté en ces lieux, le Graal renoue avec l'espace des *aventures*, de la quête et de la *chevalerie* dont l'avait privé Robert de Boron. De ce fait, il recouvre une capacité énigmatique inhérente à la notion même de *merveille* et pourra, de nouveau, susciter un questionnement implicite ou explicite. Les formules récurrentes « *mervelles du Saint Graal* », « *aventures mervilleuses* » ou encore « *aventures du Saint Graal* » renvoient à un pré-texte arthurien où l'emploi des substantifs « *merveille* » ou « *aventure* », en position de déterminé d'un syntagme déterminant, désignent habituellement le lieu ou la coutume auxquels la formule est rattachée⁷⁶². Si Robert de Boron et l'auteur de *l'Estoire del Saint Graal* visent donc tous deux à établir les origines du Graal et à l'inscrire dans l'Histoire chrétienne, ils soumettent le référent « Graal » à un traitement radicalement opposé qui, d'un côté, aboutit à une saturation et à la complétude du sens, de l'autre ouvre la *senefiance* et lance, déjà, l'effet d'énigme.

L'évidement ou la complexification du signe « Graal », facteurs de cet effet d'énigme, correspondent à la sortie de l'espace historique – l'Orient – vers l'espace

⁷⁶² Emmanuèle Baumgartner note ainsi, à propos de la *Queste del Saint Graal*, que l'expression « les aventures / merveilles du Saint Graal » n'a pas de modèle évident, mais que la formule traditionnelle, telle que « [...] de la Joie de la Cour » désigne par exemple le lieu et la coutume (mauvaise) qui fonde la merveille ou l'aventure : « Achever les aventures dans la *Queste del Saint Graal* », *Méthode ! 7, op. cit.*, p. 15.

romanesque – l’Occident et la *Bloie Bretagne* –. La transition de l’un à l’autre se fait à Sarras, lieu de l’entre-deux dans l’*Estoire* comme dans la *Queste del Saint Graal*, où se rencontrent l’Histoire chrétienne et la fiction arthurienne. C’est au début du cycle à Sarras que le Graal devient une merveille énigmatique, c’est là encore que son transfert en Occident est annoncé ; dans la *Queste*, à la fin de la partie du cycle consacrée au Graal, c’est de nouveau à Sarras que le Graal quitte l’aventure terrestre et *celestielle* pour rejoindre la sphère du divin. Dans l’*Estoire*, Sarras, appelée ainsi car « *de chele cité issirent premierement Sarrasin et de Sarras furent il premierement Sarrasin apielé* » (t. I, p. 42, § 61, 1-2), est la première étape de Joseph et de ses compagnons, après leur départ de Jérusalem et de Béthanie, en dehors de l’espace chrétien. Le lieu est historiquement et géographiquement situé dans l’œuvre ; toutefois il ne possède pas l’assise référentielle de Jérusalem, ni même des terres éloignées de la ville où, dans le *Roman de l’Estoire* de Robert de Boron, s’étaient établis Joseph, les pécheurs et les élus⁷⁶³. La présence de Sarras au début et à la fin du cycle correspond ainsi à l’entrée et à la sortie du Graal d’un espace romanesque où il pourra s’épanouir à la fois en tant que relique de la Passion et en tant que *merveille*, c’est-à-dire comme énigme. Jamais le nom de Sarras n’apparaît d’ailleurs chez Robert de Boron pour désigner le lieu où Joseph d’Arimathie instaure le culte du Graal. Dans la *Queste* et dans l’*Estoire*, Sarras est au contraire le lieu où opère la vision énigmatique qui, mise en mots, décrit le Graal par *aenigma*. On a noté en effet la quasi-similitude des propos de Nascien et de Galaad après avoir regardé à l’intérieur du *veissel*⁷⁶⁴. Or la vision de ces personnages nous

⁷⁶³ Dans un article consacré à Sarras, à paraître dans le *Dictionnaire des lieux mythiques*, dir. J.-J. Vincensini, Paris, Robert Laffont, Claude Gaignebet argumente cependant en faveur de l’existence géographique de Sarras qui ne serait autre que la ville de Tyr. L’index du *Recueil des Historiens des Croisades* fait d’après lui paraître chez les historiens Grecs, « Sarra » désignant Tyr : « le s ou le z final, comme le supposent la plupart des annotateurs, peut fort bien avoir été emprunté au nom si commun dans les épopées des Sarrasins ». Et bien que « Sarra(s) » ne désigne Tyr dans aucune source latine de croisades, « on sait, dit-il, que les rédacteurs des romans de chevalerie ne s’embarrassent pas de si peu et aiment à user d’une onomastique puisée dans les langues dont l’effet d’étrangeté est avéré ».

⁷⁶⁴ Cf. *supra*, p. 30-31 : « *J’ai, dist il, veü la comenchaille des grans hardemens, l’ocoison des grans proueches, l’enquerement des grans savoirs, le fondement des grans relegions, le descouvrement des grans felounies, la demoustranche des grans mervelles, la fin des bontés et des gentilleches vraies, la merveille de toutes les autres mervelles* » (ESG, p. 165, § 267, 4-8) / « *Ici voi ge l’a començaille des granz hardemenz et l’achoisson des proeces ; ici voi ge les merveilles de totes autres merveilles !* » (QSG, p. 278, 5-7).

semble correspondre à la célèbre formule de Paul dans l'*Épître aux Corinthiens* (13, 12) : « car nous voyons à présent dans un miroir, en énigme, mais alors ce sera face à face ». La vision « face à face » de Galaad et de Nascien résiste à la langue qui ne peut que la transposer « en énigme ». Dans le contexte romanesque, la double scène de la vision dans le Graal à Sarras permet, par le truchement inévitable de l'énigme, de signaler la frontière entre le monde de la *merveille* – c'est-à-dire le monde de la question possible et avérée – et l'espace de l'Histoire qui, comme chez Robert, ne met pas ses objets en question.

A observer de plus près l'*Estoire del Saint Graal*, c'est en réalité dès le prologue que le Graal est replacé sous le signe de la *merveille* et de l'énigme. La question latente du Graal, inhérente à l'énonciation du sujet, s'y double d'une seconde énigme liée à l'identité du narrateur, lequel refuse de dire son nom pour trois raisons :

[...] *premierement pour chou ke, se il se nomast et il desist ke Diex eüst par lui descouvert si haute estoire com est cele du Graal, ki est estoire de toutes les estoires, li felon et li envieus ne li atournaissent a vantanche ; l'autre raison est pour chou ke teus peüst oïr son non qui le couneüst, si en prisast mains l'estoire, pour chou que par si povre persone eüst esté mise en escrit, car il se tient pour la plus povre persone et pour la plus despite ki onkes fust formee ; la tierche raisons est pour chou ke, s'il eüst en l'estoire aucune chose desavenant ou par effachement ou par le vice des escriviens qui apriès le translataissent d'un lieu en autre, tous li blasmes en fust sour son non [...]* (t. I, p. 1, § 2, 5-14).

Les *topoi* de l'humilité et de la méfiance vis-à-vis des mauvais copistes fonctionnent *a priori* comme des signes de la véridicité du discours et, par conséquent, du récit qui suit. Néanmoins, les arguments de l'anonymat sont assez paradoxaux et peuvent en fait se lire comme des indices de fictionnalité. Le narrateur refuse en effet de donner son nom de peur que les jaloux « *ne li atournaissent a vantanche* » (7-8) ; mais cette accusation potentielle d'orgueilleux mensonge entre en contradiction avec la position d'humilité adoptée dans la deuxième étape de l'argumentation. Celle-ci sonne d'ailleurs faux en regard de la dernière raison invoquée : si notre narrateur se tient réellement pour « *la plus povre persone et pour la plus despite* » (10-11), quelle légitimité a-t-il pour jeter ainsi le doute sur ses successeurs⁷⁶⁵ ? La mise en scène d'un narrateur masqué,

⁷⁶⁵ Anne Berthelot envisage également cet anonymat comme « l'hypocrisie d'un auteur qui n'est pas prêt à assumer les imperfections de son travail et désire garder une réputation intacte – quitte, peut-on

cherchant à attester par l'anonymat de la vérité de son discours et de son récit, révèle en réalité une fiction dont le lecteur n'est pas dupe⁷⁶⁶. Cette énigme de l'identité du narrateur contribue de plus à la création d'une atmosphère, d'un contexte favorable à l'interrogation implicite ou explicite. Enfin, en détournant l'attention du lecteur de la question latente du Graal à celle de son identité, le narrateur opère un déplacement de l'énigme de l'objet à celle du sujet de l'écriture, laquelle ouvre le récit du mystérieux livret divin. La porosité énonciative du Graal, entre objet de discours pseudo-historique et véridique et objet merveilleux de la fiction, s'étend au narrateur lui-même. La question de son identité posée dans un discours formulé en dehors du cadre narratif se retrouve à l'intérieur de ce cadre. Le livret remis par le Christ contenant « *si grans merveilles ke nus cuers morteus nes porroit penser* » (p. 4, § 6, 5-6), et dont il nous offre ensuite la transcription, s'ouvre sur la révélation du lignage du narrateur, lignage qu'il ignore, et dont la connaissance reste interdite au lecteur :

[...] *si commenchai a lire et si trovai el commencement un tittle qui disoit : « Chi est li commenchemens de ton lignaige. » Et quant je vi chou, si en fu mout liés, car il n'estoit nule rien terriene que je tant desiraisse a oïr comme la counissanche de mon lignaige* (p. 6, § 8, 4-7).

L'histoire de ce lignage constitue la première partie du livret, divisé selon quatre titres que le narrateur énumère par la suite :

Et lors trovai un tittle qui disoit : « Chi commence Li Livres du saint Graal. » [...] si en trovai un autre qui disoit : « Chi est li commenchemens des Paours. » [...] Et quant je oi assés vëues de choses mervillaules, si trovai le quart tittle qui disoit : « Chi commencent Les Mervelles. » (p. 6-7, § 9, 1-10)

L'espace diégétique réunit ainsi sur le même plan la question identitaire, celle du Graal et les *Mervelles* ; c'est-à-dire que se trouve rassemblé dans la sphère du narratif

supposer, à faire savoir discrètement à ceux qui louent l'œuvre qu'il en est l'auteur », *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle, op. cit.*, p. 477.

⁷⁶⁶ De ce point de vue, on peut considérer avec A. Berthelot que « ce roman [...] est peut-être l'un des premiers pas de la littérature du XIII^e siècle vers une profanisation réelle de l'œuvre littéraire », *ibid.*, p. 478. En effet, analyse-t-elle, « les qualités du roman ne lui viennent pas de droit divin, mais elles dépendent de la technique de celui qui l'a composée. L'origine sacrée de l'œuvre, sa transcendance sont battues en brèche. Un tel aveu ouvre la voie à une évolution dangereuse ; en admettant tacitement que l'œuvre est passible de certains reproches, à porter au compte, bien sûr, de son auteur, on suggère que peut-être le message dont elle est porteuse est également le fruit de l'imagination et de la technique de l'auteur humain, et par conséquent qu'il est aussi criticable... », *ibid.*, p. 478.

fictionnel ce qui, au départ, ressortait de la sphère du discours véridique extradiégétique. Dès lors, la question du nom qui se présentait au début comme un gage d'authenticité, participe désormais de l'effet d'énigme romanesque.

Le cadre narratif du prologue soutient encore la dimension énigmatique retrouvée du Graal. Les péripéties du personnage-narrateur : enlèvement au ciel, songes et visions, disparition et quête du livret, poursuite de la *beste diverse*, forment une séquence romanesque caractéristique de la matière bretonne et du récit merveilleux. Le Graal appartient donc avant tout à l'espace arthurien et, bien que sur un plan chronologique strict, il apparaisse d'abord dans l'espace christique et historique, la composition du livre souligne la préséance de l'univers breton qui lui (re)donne une dimension énigmatique. La géographie des lieux se fonde sur des mentions successives au fort pouvoir évocateur : la *Bloie Bretagne* (p. 2, § 3, 6), le *pierron de la Prise* (p. 12, § 18, 7), la *fontaine del Plour* (p. 13, § 18, 9), le *val des Mors*⁷⁶⁷ où le narrateur assista « *jadis* » à « *une bataille des .II. milleurs chevaliers du monde* » (p. 13, § 19, 5-6) – ce qui suffirait d'ailleurs à attester de la fictionnalité parfaite du récit et non de sa véridicité, le narrateur se présentant comme l'équivalent diégétique de personnages romanesques et se situant explicitement dans un ailleurs temporel indéterminé, « *jadis* », propre au conte –, la *lande* où il y « *avoit un pin qui avoit non li pins des Aventures* », sous lequel « *avoit une fontaine* » merveilleuse dont la « *gravielle [...] estoit caude comme fus, et l'iaue estoit autresi froide comme glaiche* » (p. 15, § 22, 4-8), la forêt enfin, et le lac « *qui a non li las la Roïne* » (p. 17, § 24, 7-8), lequel n'est pas sans rappeler celui où la *Roïne as Grans Dolors* pleure la disparition de son fils Lancelot⁷⁶⁸. La mention anecdotique d'un *Chevalier au Cercle d'Or* (p. 15, § 22, 14) et la présence de la *beste fabuleuse*⁷⁶⁹ précisent encore la coloration arthurienne de cet univers. Pris dans ce réseau d'indices merveilleux, le Graal passe de l'*Estoire* attestée à une *estoire* dont les prétentions à l'historicité se révèlent autant de marqueurs de

⁷⁶⁷ Nom toutefois ambigu, qui peut désigner les Morts comme les Maures. Selon la seconde hypothèse, la dénomination du lieu renverrait davantage à l'espace de la Terre Sainte. Les événements qui s'y sont déroulés (le combat des deux meilleurs chevaliers du monde) sont en revanche caractéristiques du roman breton et arthurien.

⁷⁶⁸ *Lancelot en prose*, t. I, IIIa, § 9-10, p. 28-29.

⁷⁶⁹ « [...] *ele estoit diverse en toutes choses, car ele avoit teste et col de brebis et blanc comme noif negie ; et si avoit le pis et le cors et la crupe de woupil et la keu de lyon : et si estoit la beste de diverses samblanches* » (§ 19, p. 13, 12-15).

fictionnalité. Ce faisant, il retrouve un pouvoir énigmatique dont Robert de Boron l'avait privé dans son propre projet étiologique.

3. L'espace breton ou l'univers des questions

Intégré à un univers pleinement arthurien, ancré dans l'espace breton, le Graal semble (re)trouver sa pleine capacité énigmatique et son pouvoir de questionnement. L'enjeu n'est pas ici de s'interroger sur la manière dont se déploie, dans ces textes, l'énigme du Graal entre motifs et procédés de réécriture. Il s'agit plutôt d'observer à travers deux études de cas (*l'Elucidation* et le *Perceval en prose*, dernière partie du cycle attribué à Robert de Boron) comment dans un tel cadre romanesque renaît l'inflation de la question au détriment des efforts de résolution.

L'Elucidation, qui se veut un prologue au *Conte du Graal* pour tenter de résoudre en amont les questions restées en suspens chez Chrétien⁷⁷⁰, porte en réalité un titre bien paradoxal et se situe, en tant que prologue à visée explicative, aux antipodes de celui de Robert de Boron. Nous avons démontré combien, en réalité, ce texte participe pleinement de l'effet d'énigme lié au Graal, malgré ses prétentions initiales à expliquer « *por coi fu destruis / De Logres li rices païs* » (v. 26-27) et à conter du Graal dont nul, paradoxalement, « *ne doit / le secret dire ne chonter* » (v. 4-5)⁷⁷¹. Ancré dans un univers typiquement merveilleux où vivent des fées, des rois de légende, le roi Amangon, le roi Pêcheur, pour ne rien dire du roi Arthur, et non des êtres historiques tels que Pilate ou Vespasien, il semble que toute tentative de faire valoir une réponse sur la question du Graal soit vouée à l'échec. Le leurre sur lequel repose le texte est dans le déplacement de la question éventuelle de l'origine du Graal vers celle de l'origine de la destruction du royaume de Logres. Ce faisant, le texte remplit la promesse inhérente au titre, mais ne révèle que davantage la béance laissée par le problème du Graal. L'association de l'objet aux coupes d'or des fées, loin de satisfaire un désir de réponse, amplifie au contraire l'effet d'énigme du Graal. Le cadre arthurien et merveilleux de

⁷⁷⁰ Selon Maria Luisa Meneghetti, dans son article consacré à l'étude de ce texte : « Signification et fonction réceptionnelle de *l'Elucidation* du *Perceval* », *art. cit.*, *l'Elucidation* apparaîtrait davantage « comme une sorte d'encadrement général des faits relatés par le *Perceval*, par sa première *Continuation* et, en partie par sa deuxième *Continuation* (le Wauchier) », p. 56.

⁷⁷¹ Cf. *supra*, p. 253-254.

Logres, de la Table Ronde, la mention finale du *rice Castel as Pucieles*, du *Pont Perellous* ou du *grant Castel Orguellous* (v. 408-410) renvoient inévitablement le lecteur à un univers et donc à des réponses potentielles de l'ordre exclusif du *mirabilis*, voire du *magicus*, en aucun cas du *miraculosus*. Ils interdisent surtout l'accès à l'Histoire, à un espace identifiable dans la réalité et donc à une réponse vraie, une et incontestée.

Dans le cas du cycle attribué à Robert de Boron, il faut s'interroger sur le transfert du Graal d'un espace à un autre : comment dans le *Perceval en prose*, après le *Merlin* et surtout le *Roman de l'Estoire dou Graal*, s'opère sa réinsertion dans l'univers breton? Comment ouvrir une quête, susciter des aventures et renouer avec l'énigme restée en suspens chez Chrétien et Wauchier dans la *Deuxième Continuation* – à laquelle emprunte également l'auteur du *Perceval en prose* – alors que l'ouverture du cycle semble avoir anticipé toutes les questions et toutes les failles possibles au sujet du Graal ?

Le Graal du *Perceval* n'entre *a priori* pas en rupture avec les réponses apportées dans le *Roman de l'Estoire* ; les vérités historiques que ce dernier a établies y sont d'ailleurs rappelées à intervalles réguliers. Lorsque Perceval brave l'interdit du Siège Périlleux et que la pierre se fend sous lui, une voix se fait entendre pour annoncer le début de la quête du Graal :

« *Et saces, rois Artus, que nostre Sire vos fait savoir que icil vaissiaus que nostre Sire douna a Joseph en le prison, saces que il est en cest païs, et est apelés Graaus* » (éd. ms. de Modène, p. 205⁷⁷²).

L'origine et la désignation du *vaissel* sont dans la continuité du *Joseph*, de même que le mode de nomination et l'intégration du référent au cadre intradiégétique. Le déterminant démonstratif « *icil vaissiaus* » relève logiquement d'un emploi exophorique lointain dans l'espace et dans le temps, mais il renvoie bien au contexte narratif du début du cycle, et non au *livre* où Robert prétend une fois puiser sa source. L'énonciation du Graal ne semble donc pas modifiée lors de son transfert dans l'univers arthurien : « *en cest païs* », bien que le démonstratif implique désormais la proximité géographique et souligne, par le jeu d'opposition à « *icil* », la rupture spatio-temporelle

⁷⁷² P. 150, 207-209 dans l'édition de William Roach, *The Didot Perceval*, op. cit (leçon du manuscrit de Modène, Biblioteca Estense, E. 39).

entre les deux espaces romanesques. Le manuscrit Didot⁷⁷³ présente une version différente où le Graal n'est pas explicitement nommé, mais où la voix développe la prophétie au sujet de Perceval. On observe toutefois le maintien de la continuité énonciative du référent *vessel*, notamment grâce à l'actualisation par l'article défini qui présente à la fois une valeur de notoriété exophorique, renvoyant au *vessel* circonscrit par le *Roman de l'Estoire*, et endophorique cataphorique à travers la relative déterminative [*qu'il fust bailliez a Joseph en la prison*] qui l'ancre dans le discours propre au *Perceval en prose* :

« Or sachiez, rois Artus, que nostre Sire vos mande que **le vessel** quil fust bailliez a Joseph en la prison, qu'il est en la mayson a un riche home qui est apelez li riches Rois Pecheors, et est cheüz en grant maladie et en grant enfermeté, ne il ne peust morir devant que uns de trente chevaliers qui ci sunt asis ait tant fait d'armes et de chevalerie qu'il soit li mieudres chevaliers del monde. Quant il sera si esauciez, lors l'adrecera nostre Sire a la maison au riche Roi Pecheors. Et li Rois Pecheors se fait porter devant touz ceus qui leenz veinent, et covendra que cil chevaliers demande de **ce vessel** que hon en siert, et tantot sera li riche Roi Pecheors gariz. Et quant il sera gariz, si ira dedanz li trois jorz de vie a mort, et baillera a celui chevalier **le vesseau** et li aprandra le[s] segroites paroles que li aprist Jospheh » (p. 150-151, 179-191, éd. Roach).

Les paroles de la sœur de Perceval, qui ne fait que rapporter celles de leur oncle ermite, entretiennent encore cette continuité référentielle du Graal entre le *Joseph* et le *Perceval* :

« Et m'a aconté que cil Bron qui est li vostre taions a le vaissel u li sans nostre Segnor fu recuellois, et est cil vaissiaus només Graaus » (p. 225, ms. Modène, éd. B. Cerquiglini ; p. 180, 704-706, éd. Roach).

Quoique différente, la version du manuscrit Didot ne rompt pas non plus la continuité énonciative :

« Et sovent m'a conté dou vesseau et de la cene ou il s'asistrent, et de Moÿsses qui s'assist ou lieu vuit, et coment li bon orent acomplissement de lor cuer » (éd. Roach, p. 180, 686-689).

⁷⁷³ Paris, B.N.F., nouv. acqu. fr. 4166, autrefois la propriété d'Ambroise Firmin-Didot (cf. éd. W. Roach, *op. cit.*, p. 5).

La scène de la première visite de Perceval au château du Roi Pêcheur semble enfin confirmer la complétude du sens forgée au début du cycle, alors que le héros est supposé questionner son aïeul au sujet de ce même Graal :

Et après si vint uns vallés et portoit entre ses mains le vaissel que nostre Sire douna a Joseph en le prison, et le porta molt hautement entre ses mains. Et quant li sire le vit, si l'enclina et rendi se colpe, et tot cil de l'ostel autresi (ms. Modène, éd. Cerquiglini, p. 245 ; éd. Roach, p. 208, 1221-1224).

Le manuscrit Didot présente ici une leçon intéressante qui crée une première rupture énonciative :

*Après vint un vallet qui tint **un vessel** ou li sanc nostre Seygnor fut repost* (éd. Roach, p. 208, 1082-1083).

L'emploi de l'article indéfini à valeur présentative est ici surprenant, dans la mesure où le terme *vessel* renvoie logiquement à un objet bien identifié et déterminé dans les passages précédents. Le changement d'article – s'il n'est pas dû à l'étourderie d'un copiste – donne l'impression que le texte du *Perceval en prose* se réapproprie ici l'objet qui se trouve réinvesti d'une apparente neutralité référentielle.

Alors que les références aux explications du *Roman de l'Estoire* et la continuité énonciative des désignations du Graal semblent signifier que tout a été dit à ce sujet et que, par conséquent, l'énigme n'a pas lieu d'être, le *Perceval* dément en réalité cette situation. L'apparente constance du référent « Graal » d'un bout à l'autre du cycle n'empêche pas l'effet d'énigme : comme chez Chrétien et Wauchier, c'est bien la question qui prime. Confronté à l'espace arthurien hérité du roman de Chrétien, le Graal est nécessairement soumis au questionnement. Mais comment faire (re)naître une énigme que le système d'énonciation a savamment contribué à éliminer dans l'espace historique de l'Orient ?

L'inflation de la question peut reprendre dans l'univers du récit breton : l'annonce de la quête du Graal à la Table Ronde le fait entrer dans le monde de la *merveille*, en rupture avec celui du *Roman de l'Estoire*. Les effets de continuité précédemment relevés résistent mal aux stratégies mises en place pour générer un Graal merveilleux, lequel s'éloigne de plus en plus du Graal chrétien instauré au début du cycle. Le Graal de Joseph se trouve lié à une triple *merveille* : la guérison du roi, la pierre ressoudée et la fin des enchantements de Bretagne. De plus, il acquiert une nouvelle propriété : celle du service qui, puisque étrangère à la tradition du *Roman de l'Estoire*, peut servir de support à un questionnement maintenant possible :

*Et lors quant il avra demandé que on en fait et cui on en sert de cel Graal, lors quant il ara çou demandé, si sera li Rois Peschiere garis, et sera li pierre rasoldée del liu de le Table Reonde, et charont li encantement qui hui cest jor sont en le terre de Bretagne*⁷⁷⁴ (éd. Cerquiglini, p. 205-206 ; éd. Roach, p. 151, 217-221).

La réaction des chevaliers qui « *s'en merveillierent molt* » (p. 206) et la transformation du Graal en objet de quête : « *et entrerent en le queste del Graal* » (p. 207) achèvent de faire basculer le *vaisseau* de l'espace de l'Histoire à celui de l'aventure romanesque. La quête de Perceval se confond d'abord en effet avec une série d'aventures merveilleuses et courtoises caractéristiques de l'univers de Chrétien et de la matière de Bretagne en général. Le château de l'échiquier magique, la chasse au blanc cerf, l'enlèvement d'une jeune fille par un géant, les épisodes du chevalier entombé et du Beau Mauvais, l'aventure du gué périlleux et des demoiselles métamorphosées en oiseaux dessinent un espace de l'autre monde auquel appartient pleinement le Graal, en rupture ontologique avec celui du monde de l'Histoire christique. Dans le *Perceval en prose*, la quête du Graal se présente comme une aventure merveilleuse parmi d'autres. Lors de la première visite à l'oncle ermite, celui-ci rappelle au héros le transfert du Graal d'Orient en Occident, et la prophétie dont il fait l'objet. Mais sitôt quitté les lieux, Perceval poursuit sa quête de la tête de cerf et du brachet confié par la demoiselle de l'échiquier, au lieu de s'engager véritablement dans celle du Graal. En réalité, les deux se déroulent sur le même plan de l'aventure chevaleresque.

Arraché, plus que transposé, à l'espace de référence du *Joseph*, le Graal peut alors se concevoir comme une *senefiance* en devenir, comme un objet au sujet duquel on peut s'interroger et apprendre. L'épisode de la première visite chez le Roi Pêcheur est emblématique de cette mutation du référent « Graal » dans le cycle. L'entreprise est en réalité périlleuse, et l'auteur marque une hésitation quant au statut énigmatique du Graal : comment en effet l'énoncer et le justifier après le *Roman de l'Estoire* qui coupait cours à toute autre tentative d'élucidation ? La mise en énigme du Graal repose sur des décalages et des approximations de l'énonciation qui permettent d'éviter une trop flagrante rupture logique. Non seulement la question n'est jamais formulée au discours direct, mais l'objet même de la question demeure implicite, masqué derrière un pronom

⁷⁷⁴ Le ms. Didot présente une version analogue : « *et cherront li enchentement de Bretagne et les affaires* », éd. Roach, p. 151, 192-193.

représentant de troisième personne ou un pronom adverbial dont la fonction traditionnellement anaphorique cache en réalité l'absence réelle de référent premier :

*Et quant Percevaus le vit, si le tint a molt grant merveille et l'eüst molt volentiers demandé, se il ne cremist son oste anoier. Et molt i pensa toute le nuit [...]. Et por tant si s'en tint que il ne le demanda. Et li sire le metoit en maintes manieres de paroles pour çou que il l'en demandast [...]*⁷⁷⁵ (éd. Cerquiglini, p. 245 ; éd. Roach, p. 208, 1224-1230).

Dans ce passage, le pronom renvoie certes au Graal, mais de façon approximative, sans expliciter quel trait de l'objet suscite véritablement l'étonnement du personnage. Sa réaction peut aussi bien naître de l'action du roi et de sa cour qui récitent le *mea culpa* en présence du Graal, que du *vaissel* en lui-même, ou de l'ensemble du cortège – tailloirs, lance et Graal –. Lorsque Perceval quitte le château, décidé, mais trop tard, à poser sa question, celle-ci n'a pas de raison d'être telle qu'elle est formulée :

Et lors se pensa que il ira après et se il en trueve nul, il li demandera que cil vaissiaus senefie que il vit porter, et por coi on l'enclinoit si parfondement, et par quel merveille la lance segnoit par le pointe del fer (éd. Cerquiglini, p. 247 ; éd. Roach, p. 210, 1265-1269).

Grâce au *Roman de l'Estoire* et, dans le *Perceval*, à la voix divine et à la sœur du héros, chacun, lecteur comme personnage, sait bien ce que le Graal *senefie*. L'interrogation de Perceval témoigne ainsi de la difficulté pour l'auteur d'éviter la rupture logique avec le début du cycle, ou bien de la mutation que l'univers du merveilleux arthurien fait subir au Graal. Pris dans ce contexte, associé à une mystérieuse lance qui saigne, il ne peut échapper à la mise en énigme. Le manuscrit Didot élude quant à lui littéralement la question, se refusant encore à une formulation explicite :

Lors dist qu'il les [les vallez] querre et si lor demandera de ce que il lor avoit veü faire (éd. Roach, p. 210, 1105-1106).

La rupture avec l'ancrage référentiel historicisant est consommée lorsque Robert ne situe plus l'origine de son récit dans « *le grant livre [...]/ ou les estoires sunt escrites, / par les granz clers faites et dites* » (*REG*, v. 932-934), mais dans le *conte*

⁷⁷⁵ La version du ms. Didot présente, malgré une version différente, la même approximation référentielle par le jeu de pronoms : « *et mult l'eüst Percevaus demandé, s'il ne cuidast desplere au seynor. Et mult i pensa tote la nuit* » (p. 208, 1084-1085).

« *que Merlins en fist escrire a Blayse son maistre* »⁷⁷⁶ (éd. Cerquiglini, p. 255 ; éd. Roach, p. 220, 1473-1474). Le livre et l'Histoire cèdent la place au conte, à une autorité qui se désigne d'elle-même comme fictionnelle, où se rejoignent finalement l'histoire du Graal et les aventures merveilleuses. Lors de la seconde visite chez le Roi Pêcheur, le Graal échappe d'ailleurs totalement au sens imposé par le *Roman de l'Estoire*. La réponse chrétienne et historique n'est que bégaiement, reprise close sur elle-même, coupée du contexte originel qui pouvait en assurer l'assise, et ce dans les deux versions du *Perceval en prose* :

Et cil vaissiaus que on apele Graal, saciés que çou est li sans que Joseph recuelli de ses plaies qui decouroient a la terre. Et por çou l'apelons nous Graal que il agree a tous predomes et a tous çaus qui en sa compagnie puent durer (ms. Modène, éd. Cerquiglini, p. 270 ; éd. Roach, p. 240, 1850-1854).

Et en cest vessel gist le sanc que Joseph recuilli, qui decoroit par ter terre. Et por ce l'apelon nos Graal qu'il agree as prodeshomes et a touz ceus qui en sa compaignie puent durer, ne il ne covient mie en sa compaignie pechier (ms. Didot, éd. Roach, p. 240, 1519-1521).

Elle n'est que décalage vis-à-vis de la question née sous la plume de Chrétien à laquelle Bron ne répond pas :

« *Sire, par la foi que vous me devés et que vous devés a tous homes, dites moi que on sert de ces choses que je voi illuec porter* » (ms. Modène, éd. Cerquiglini, p. 269 ; éd. Roach, p. 239, 1836-1838).

« *Sire, je vos pri que vos me diez que l'en sert de cest vessel que cest vallet porte que vos tant enclinez* » (ms. Didot, éd. Roach, p. 239, 1504-1506).

Certes, le *Conte du Graal* l'a élucidée, mais sa présence dans le *Perceval en prose* signale peut-être davantage l'essence énigmatique du Graal. Plus qu'une question à laquelle il faut espérer une réponse, elle est symbole du pouvoir énigmatique d'un fabuleux objet romanesque. Transféré en Orient, dans l'espace christique par définition impropre à la fiction romanesque, le Graal peut prétendre à la complétude du sens. Mais

⁷⁷⁶ Le ms. Didot offre une allusion similaire au livre de Blaise : « *mes ne vos en disons fors tant come au conte en monte et que Mellins en fist escrire a Blaise son mestre qui voiet bien et savoit les aventures qui a Percevaus venoient* » (p. 221, 1252-1255).

réintégré dans son espace textuellement originel, cette complétude se révèle un leurre inefficace contre la nécessité intrinsèque de la mise en énigme.

Par comparaison, le Graal de l'*Estoire* et de la *Queste del Saint Graal* subit, au début et à la fin du cycle de la *Vulgate*, un traitement bien différent, conditionné par l'espace textuel auquel il est intégré, mais aussi par la nature même du quêteur qui lui est assigné. Perceval est, par essence, un héros arthurien aux racines bretonnes ou celtiques⁷⁷⁷. Qu'il apparaisse chez Chrétien, chez ses continuateurs ou chez Robert, il est lié à un traitement merveilleux du Graal et au motif de la question à poser. Faire de Perceval le protagoniste d'une quête du Graal, revient par conséquent à ancrer totalement l'aventure dans un espace défini par la tradition du merveilleux breton. Contrairement à Galaad, qui se trouve à la limite du personnel romanesque arthurien, ne se réclamant jamais de la Table Ronde ni du roi Arthur, Perceval ne peut mener à bien cette quête en dehors de l'espace romanesque où il évolue traditionnellement. Si dans la *Queste* il accompagne Galaad à Sarras avec Bohort, il ne peut, de par sa nature romanesque, contempler les mystères divins à l'intérieur du *saint veissel*. Intégré à la sphère percevalienne, le Graal déploie toute sa capacité énigmatique ; il est irréductiblement *merveille* et question à la fois. Pour échapper au questionnement inhérent à l'espace breton, le Graal a besoin de Galaad⁷⁷⁸. Avec ce personnage nouveau, tardivement intégré au cycle romanesque au moment où celui-ci rompt avec la chevalerie terrestre pour s'intéresser à la chevalerie céleste, le Graal peut échapper à

⁷⁷⁷ Voir à ce sujet les travaux de Jean-Claude Lozac'hmeur sur les origines celtiques et indo-européennes de la légende du Graal et du personnage de Perceval : « Du mythe au roman », *art. cit.*, « Recherches sur les origines indo-européennes et ésotériques de la Légende du Graal », *art. cit.* Dans une étude encore inédite sur le cycle du Bel Inconnu, il établit un lien onomastique entre Perceval et Guinglain : « *Perceval* se serait dit en gallois *Gwan-glyn* (de *gwan* « perce » et *glyn* « val ») », ce qui lui permet de démontrer que Perceval et Guinglain « sont des avatars de ce personnage celtique – et en dernière analyse universel – que Chrétien de Troyes appelle le « *Fils de la veve dame* », *Carduino ou le cycle du Bel Inconnu*, en coll. avec Christine Stuffinn, à paraître aux éditions Paradigme, Orléans.

⁷⁷⁸ Selon Philippe Walter, dans son ouvrage consacré aux origines mythiques et mythologiques de la quête du Graal : *Galaad. Le pommier et le Graal*, Paris, Imago, 2004, le nom de Galaad serait pourtant « une réfection sur un modèle biblique d'un nom plus spécifiquement celte dont la syllabe *Gal-* serait le noyau » (p. 84). Il explique que « ce *Gal* pourrait être rapproché du vieux breton *gallout* « pouvoir », du gallois *gallu* (même sens), du cornique *gallos* « puissance », du vieil irlandais *gal* « vaillance » (p. 196-197).

l'impératif de la question en paroles, quitter le royaume de Logres pour repasser à Sarras la frontière entre l'espace arthurien et l'espace divin.

II. Réécritures et *muances* du paradigme

Nous souhaiterions maintenant, après l'étude de la répartition et du traitement du paradigme de l'énigme du Graal, l'envisager sous un angle morphologique et aborder, en lien avec la notion de motif précédemment établie, les phénomènes de réécritures et de transformations de l'énigme du Graal au sein des textes, cycles ou ensembles narratifs qui lui sont consacrés. Il ne s'agit pas, une nouvelle fois, de décrire les *muances* du Graal et la diversité de ses manifestations dans ces œuvres. Ceci a déjà fait l'objet d'études approfondies et convaincantes⁷⁷⁹ sur lesquelles il ne conviendrait pas de revenir ici. Notre ambition relève davantage de la poétique de l'énigme et de l'effet d'énigme telle que nous l'avons définie dans la partie précédente. Nous émettons en effet l'hypothèse selon laquelle un certain nombre d'épisodes ou de motifs narratifs qui suscitent une énigme ou un effet d'énigme propres dans les textes où ils apparaissent, et qui, *a priori* se distinguent des énigmes suscitées par le Graal, partagent au moins une composante du motif énigmatique du Graal. Ils participeraient ainsi de l'extension de ce paradigme, et constitueraient un moyen de relayer, de relancer et de diffuser l'effet d'énigme propre au Graal.

D'un point de vue méthodologique, il nous faut d'abord distinguer les motifs énigmatiques du Graal et de ses satellites des autres motifs ou situations énigmatiques. Les satellites du Graal en sont les premiers relais énigmatiques, reliés à l'énigme matricielle du Graal par le cortège initial du *Conte du Graal* et l'épisode de la visite chez le Roi Pêcheur, à savoir : la lance qui saigne, l'épée brisée (*Continuations*) ou qui est destinée à se briser et, dans une moindre mesure, le tailloir. S'il est nécessaire de rappeler ou d'établir les liens qui, en termes de motifs, peuvent rattacher le Graal à l'un ou l'autre de ses satellites et donc favoriser un premier cercle de rayonnement de

⁷⁷⁹ Nous pensons notamment aux travaux de Mireille Séguy, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, *op. cit.* et de Jean-René Valette, « Personnage, signe et transcendance dans les scènes du Graal (de Chrétien de Troyes à la *Queste del Saint Graal*) », *art. cit.* ; « Le Graal, la relique et la *semblance* : le *Perlesvaus* et la *Queste del Saint Graal* », *art. cit.*

l'énigme centrale, notre ambition est aussi d'analyser les rapports éventuels entre les composantes de ces motifs satellites et celles d'épisodes plus éloignés.

Ainsi, nous n'établirons pas ce travail sur la base d'une stricte comparaison de configurations narratives, c'est-à-dire sur la recherche de motifs énigmatiques convergents, mais davantage sur la notion de ressemblance de famille. Si les éléments comparés – le Graal et ses satellites – répondent à la notion de motif énigmatique, en tant qu'ils forment une configuration narrative récurrente et sont investis sémantiquement du thème /sens obscur/ ou /sens mystérieux/, les éléments comparants se réduisent parfois à une composante du motif comparé. Le rapprochement peut donc s'opérer au niveau des diverses composantes du motif comparé : la fonction, la ou les figures (référentielles ou lexicales), le thème, l'une n'étant pas exclusive de l'autre.

S'il est enfin tentant de regrouper et d'étudier les occurrences retenues sous l'angle de la composante commune par-delà la diversité des textes, nous ne retiendrons pas cette méthode. Nous limiterons notre corpus aux œuvres laissées jusqu'à présent de côté dans l'étude du paradigme, et nous intéresserons en particulier aux quatre *Continuations*, au *Perlesvaus*, aux cycles *Vulgate* et *post-Vulgate* depuis les *Suites* du *Merlin* jusqu'à la *Queste del Saint Graal*. Par conséquent, ce serait nier toute poésie de l'énigme inhérente à chacune de ces œuvres que de procéder par regroupement compositionnel. Il semble plus respectueux du mode de composition et de réception des textes à l'époque médiévale d'envisager cette recherche par ensembles romanesques, recherche dont nous espérons ensuite retirer des éléments en faveur d'une poésie de l'énigme liée au paradigme du Graal à l'échelle du roman arthurien.

1. Les *Continuations* de *Perceval*

a) *Première Continuation*

(1) Le Graal et ses satellites : formulation des motifs

(a) Formulation du motif matriciel du Graal

La version courte de la *Première Continuation*, la plus ancienne, ne présente contrairement à la version longue qu'une seule visite au château du Graal, située presque à la fin du roman, dans la cinquième et avant-dernière branche consacrée à Gauvain. Là, contrairement au *Conte du Graal* et aux autres *Continuations*, le Graal

n'apparaît pas en cortège, mais seul à la table du Roi Pêcheur. Il semble ainsi isolé, désolidarisé du satellite de la lance qui l'accompagne chez Chrétien, et de l'épée brisée que l'on retrouve dans le cortège des autres scènes du château du Graal dans la version longue et les autres *Continuations*.

En tant que motif énigmatique, il se caractérise d'abord par une triple fonction : /se déplacer/ (tout seul), /servir/ (à table) et /recevoir/ (le sang du Christ). Les deux premières fonctions sont interdépendantes et se manifestent lors du repas :

Lors vit parmi un huis entrer

Le rice Graal, qui servoit

Et mist le pain a grant exploit

Par tot devant les cevaliers (v. 7276-7279).

La troisième est rappelée par le seigneur du château – il ne s'agit apparemment pas ici du Roi Pêcheur qui, du moins, n'est pas nommé – lorsqu'il rapporte à Gauvain les origines historiques et géographiques du Graal :

Canqu'il [Joseph] onques en pot avoir

En recolli a son pooir

Dedens ce Graal de fin or (v. 7519-7521).

Ce passage de la préhistoire du Graal serait toutefois une interpolation tardive, étrangère à la rédaction du pseudo-Wauchier⁷⁸⁰. Dans la version longue, lors de la première visite de Gauvain au château du Graal, seule la fonction cette fois passive du déplacement est observée, puisque le Graal est porté par une demoiselle.

Plusieurs figures se répartissent ensuite autour de ces fonctions : celle d'abord du Graal lui-même ou du récipient qui, dans la version courte, est l'actant principal de la double fonction /se déplacer/ et /servir/. S'ajoutent aussi les figures complémentaires de

⁷⁸⁰ Dans son étude consacrée au *Conte du Graal* et à la *Première Continuation*, Guy Vial précise en effet que « cette préhistoire du *Graal* ne fait pas partie intégrante de la continuation du Pseudo-Wauchier, mais qu'elle est en réalité l'œuvre d'un interpolateur ». D'ailleurs, ajoute-t-il, « est significatif à cet égard le fait qu'elle ne figure que dans une partie de la tradition manuscrite, alors que ces révélations qu'elle contient eussent été de nature à lui assurer la faveur de tous les copistes, indubitablement », *Le Conte du Graal. Sens et unité. La première Continuation. Textes et contenu*, Genève, Droz, 1987, p. 219. Pour une étude précise des modalités de l'interpolation, voir l'article d'Annie Combes : « Nouer les fils de la réécriture : une visite interpolée au château du Graal », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 47, 2004, p. 3-16.

la nourriture, du vin et, dans l'interpolation, du sang christique que l'on peut rassembler sous la figure commune du contenu :

*Le mestier dont li botelliers
Devoit servir, c'estoit del vin,
Sel mist en grans copes d'or fin,
Puis en a les tables garnies.
Si tost com il les ot fornies,
S'asist après l'autre mangier
Tot maintenant sans atargier,
Por tos les dois comunalment
Es granz escüeles d'argent (v. 7280-7288).*

La version longue en revanche offre un différent panel de figures : si celle du Graal en tant que récipient demeure évidemment, le texte évacue celles du contenu pour se concentrer sur celle du porteur (la demoiselle en larmes).

Hormis enfin un mystérieux investissement sémantique qui en fait un motif énigmatique, la configuration du motif véhicule les thèmes de l'abondance, de la Passion (dans l'interpolation) et de la dévastation/restauration de la terre dans la version courte. Le lendemain matin, Gauvain découvre en effet une terre plus belle et plus généreuse que jamais ; néanmoins, précise le narrateur, Dieu n'en restaura pas davantage « *par ço que plus n'en demanda* » (v. 7768). Quant à la population, elle explicite le lien entre le Graal et ce phénomène :

*D'autre part te redois haïr
Por ce qu'il ne te lut oïr
Del Graal por coi il servoit.
La grant joie qui en devoit
Avenir ne poroit nus dire,
S'en devés avoir duel et ire (v. 7776-7782).*

La version longue en revanche investit principalement le motif du thème de la tristesse ou de la douleur, en raison des larmes de la porteuse. D'une manière générale dans ce texte, le motif du Graal s'articule selon une double formulation née de la différenciation des fonctions : « le Graal sert en abondance à table » et « le Graal reçoit le sang du Christ le jour de la Passion ». La version longue suscite également une troisième formulation où, de la position d'agent de la fonction, le Graal passe à celle d'objet : « le Graal est porté dans la tristesse ». Enrichi de versions successives ou d'interpolations, le

texte de la *Première Continuation* n'offre ainsi pas moins de trois visions différentes du motif du Graal, lesquelles génèrent indubitablement un premier effet d'énigme par la mise en concurrence même de cette énigme matricielle.

(b) Motifs satellites : la lance et l'épée

La lance constitue depuis Chrétien et dans les différentes *Continuations* le deuxième motif énigmatique dans l'entourage immédiat de celui du Graal. Celui-ci se définit aussi par une double fonction : /saigner/ et, dans le récit originel de Joseph d'Arimathie, /blesser/ (le Christ). Dans la version longue, s'ajoute la fonction /déplacer/ à considérer de façon passive. Dans la version courte en revanche, la lance ne fait pas partie d'un cortège ; elle reste statique dans la salle où, après le repas, Gauvain se retrouve seul :

*Et une lance tote entiere
Qui sist en un orcel d'argent,
Enficie i ert droitement.
Icele lance si sainot,
Si que li sans vermeus colot
Dedens cel vaisel a fuison.
Tot entor la lance environ
Paroient les traces des gotes
Qui en l'orcel caoient totes.
Si tos con cil sans i estoit,
Par un tüel d'or s'en issoit,
S'entroit en un conduit errant
D'une esmeraude verdoiant.
Hors de la sale s'en aloit,
Mais il ne set que devenoit ;
De la mervelle s'esbahi (v. 7324-7336).*

Un certain nombre de figures gravitent ensuite autour de ces fonctions : d'abord l'agent, la lance, qui combine les figures de l'arme et de la verticalité. Vient ensuite, parmi les figures essentielles, celle du sang qui renvoie à la fois aux gouttes qui perlent de la

pointe, au sang du Christ blessé du coup de cette lance et au sang que le Créateur lui-même versera le jour du Jugement Dernier :

Et sainera durablement

Desi c'au jor del jucement ;

En cest liu sera por verté

Si com Dex l'a proposé.

Si vos di bien c'a icel jor

Verront trestuit le Creator

Sainier tot aussi frescement

Com ore fait, pas ne vos ment (v. 7447-7454).

Les éléments secondaires : le tuyau d'or, le conduit en émeraude et surtout l'*orcel d'argent* (v. 7325), rappellent ensuite par les figures référentielles du récipient et du sang, et par la figure lexicale du *vaisel* (v. 7329), à la fois la figure et le motif énigmatique du Graal. Doublet du Graal christique par la récurrence des figures du vase et du sang, l'*orcel* contribue à un second élargissement du paradigme, le premier étant, on l'a vu, supporté par la démultiplication des fonctions du Graal. Étonnamment pourtant, le vocable *vaisel* est ici réservé à cette figure, le Graal n'étant jamais dans ce passage désigné autrement que par son nom. En ce sens, l'*orcel* se rattache davantage au *vessel* du *Joseph* de Robert de Boron et à la dimension christique du motif, dans la mesure où, à la manière du Graal de Joseph d'Arimathie, il recueille un sang d'origine certes merveilleuse, mais aussi à la teneur divine⁷⁸¹. Le détail des matériaux précieux, or et émeraude, et la qualification du phénomène d'évacuation par le terme « *mervelle* » (v. 7339) renvoient toutefois également le motif à une dimension purement merveilleuse, comparable à celui du « Graal qui sert en abondance ». La réaction de Gauvain face à ce

⁷⁸¹ Dans sa thèse soutenue le 27 nov. 2004 à l'Université de Paris IV (dir. Dominique Boutet) et intitulée : *Logiques du continu et du discontinu. Espaces, corps et écriture romanesque dans les Continuations du Conte du Graal (1190-1240)*, Sébastien Douchet observe la même analogie entre l'*orcel* et le Graal : « De même que le Graal nourricier comble Gauvain de très matérielles nourritures mais ne satisfait aucunement son désir de comprendre, ce dispositif nourrit le mystère et contribue à plonger le neveu d'Arthur dans un désarroi qui va croissant », p. 462. Il propose de plus une intéressante analyse métaphorique du *tuel* : « cette tige d'émeraude, image du roman irrigué par le *sen* du Graal, est un leurre : elle laisse supposer que le roman est irrigué par le sens du Graal alors qu'il n'en est rien. [...] La finalité de cet épanchement de *sens* est ainsi dérobée au voir et au savoir : elle est exhibée pour être évacuée du roman », p. 463. Que l'occasion me soit ici donnée de remercier l'auteur pour avoir accepté de me faire partager son travail avant publication.

dispositif, mélange d'ignorance, de questionnement indirect et d'étonnement (v. 7338-7339) redouble enfin en même temps l'investissement énigmatique de la lance en elle-même – né de l'interrogation sur l'origine du sang⁷⁸² – et celui du Graal.

Hormis donc le thème de la *senefiance* à investiguer, ce motif véhicule comme le Graal le thème de la Passion. C'est un motif qui comporte en réalité des sèmes extrêmement positifs : celui, chrétien, de la rédemption, puisque, comme le rappelle le seigneur du château : « *Ses sans iert nostre raençons* » (v. 7459), et celui, païen ou merveilleux de la restauration de la terre qui redouble, lui aussi, l'investissement thématique lié au Graal. La question de Gauvain sur l'origine de la lance libère en effet la terre de l'état dévasté dans lequel elle était jusqu'alors maintenue :

*Et tot li bois, ce m'est avis,
Furent en verdor retorné
Si tos com il ot demandé
Por coi seinoit issi la lance* (v. 7762-7765).

Le motif peut finalement être ramené à la formulation suivante : « la lance qui saigne mystérieusement depuis la Crucifixion (ou la Passion) ». Le prolongement énigmatique du Graal opère ainsi par transposition de figures et de thèmes caractéristiques du motif initial, en particulier les figures du récipient et du sang, cette dernière subissant un transfert de la classe des figures à celle des fonctions.

Le second satellite du Graal, l'épée brisée, se distingue des deux autres motifs par ses fonctions : une fonction passive, dont elle est l'objet : /ressouder/ et une fonction active : /détruire/. Dans la version courte, elle ne fait pas non plus partie d'un cortège comme dans la version longue ou les autres *Continuations*, mais se trouve en partie posée sur le corps d'un chevalier mort, étendu sur une bière. La première fonction doit être accomplie par l' élu d'une mystérieuse tâche à remplir, ce à quoi échoue Gauvain ; la seconde rend l'épée responsable d'un coup douloureux aux conséquences épouvantables :

*Ainc si maus caus ne ausi lais
Ne fu de nule espee fais
Qu'il a mis a destrusion
Maint roi, maint conte et maint baron,*

⁷⁸² « *Sire, une lance vit sainier, / Si m'en puis molt amervellier ; / Si me dites, por Diu amor, / Dont li sans vient qui cort entor* » (v. 7421-7424).

Mainte dame et mainte pucele

Et mainte gentil damoisele (v. 7467-7472).

Un certain nombre de figures se répartissent ensuite en amont et en aval de ces fonctions : celles de l'arme et du tronçon d'abord, puis celle du coup qui permettent d'établir un premier rapprochement entre le motif de l'épée et celui de la lance, elle-même responsable d'un autre coup figuré par le sang. Viennent ensuite les figures secondaires de la bière et du chevalier mort sur lequel est posé le tronçon de l'épée. On verra par la suite que d'autres figures, portées par d'autres épisodes du texte, y sont également liées. La première visite de Gauvain au château du Graal, dans la version longue, présente les mêmes figures – hormis celle du coup – à laquelle s'ajoutent curieusement un dédoublement de l'arme et du tronçon sous la forme de ce qui apparaît, dans le texte, comme une seconde épée brisée, appartenant au seigneur du château du Graal⁷⁸³.

L'articulation narrative de ces fonctions et figures débouche enfin sur une multiplicité d'investissements sémantiques, lesquels, plus que toute autre composante du motif, soulignent la ressemblance entre les différents motifs. L'épée véhicule ainsi les thèmes de l'épreuve et de la vengeance de la mort du chevalier « *par quoi cis renes est gastés* » (v. 7356) ; à ces thèmes originaux s'ajoutent encore ceux de la destruction du royaume et de la tristesse puisque la soudure doit réintroduire la joie : « *Dex doinst que vos soiés vengiés, / Si que li pules en soit lié* » v. 7357-7358), professe le seigneur à l'adresse du mort. Le motif, que l'on peut désormais formuler ainsi : « il faut ressouder une épée brisée responsable de malheurs », fait donc écho à celui du Graal par sa dimension énigmatique et par les parentés sémantiques de la destruction ou dévastation de la terre et, dans la version longue, de la tristesse. Quant aux figures de l'arme et du coup, elles renvoient aussi, par l'intermédiaire du motif de la lance, à l'énigme du Graal dont elles contribuent à l'opacification.

(2) Prolongements du paradigme hors scène(s) du Graal

Trois épisodes contribuent de différentes manières au paradigme de l'énigme du Graal : ceux du château désert, du chevalier au pavillon et de la *nef* merveilleuse. Les deux premiers, respectivement rattachés aux branches du « Castel Orgueilleux »

⁷⁸³ Cf. *supra*, p. 265-268.

(branche IV) et à celle de « Gauvain au Château du Graal » (branche V), procèdent par anticipation ; la dernière, dans la branche « Guerehet » (branche VI), par répétition. Dans notre perspective, ces épisodes se laissent moins analyser en tant que motifs qu'en tant qu'unités narratives dont, à l'échelle du texte, un certain nombre de figures ou de thèmes prolongent les paradigmes énigmatiques du Graal et de ses satellites.

L'épisode du château désert constitue une étape de la quête de Giflet, dans laquelle Arthur, Gauvain, Keu et divers chevaliers se sont lancés. A la recherche d'un logis, Gauvain part en éclaireur et pénètre dans une cité et un château déserts, mais pourvus d'admirables richesses. Dans la grande salle du château, il découvre des tables couvertes de nourriture et de boissons et, dans l'office toujours désert, voit une centaine de « graals » disposés sur une table :

Graaus i voit de fin argent

Sor une table tresc'a cent.

Por voir puis dirë et conter

C'une grant teste de sengler

Desor cascun graal avoit (v. 4047-4051).

La solitude et la paradoxale abondance qui règnent en ces lieux leur confèrent une dimension énigmatique ressentie par le personnage : quittant les lieux, Gauvain regrette en effet de ne pas retrouver deux demoiselles rencontrées auparavant car, pense-t-il « *eles li eüssent tout dit / Canqu'il lor vausist demander* » (v. 4064-4065). Les thèmes de l'abondance, la perception énigmatique des faits, ainsi que les figures combinées de la nourriture et surtout du graal en tant que récipient contenant cette nourriture favorisent par anticipation le lien avec la scène du repas au château du Graal, dont Gauvain sera, comme ici, le protagoniste.

Certes ces « graals », simples plats de service, ne sont que des avatars du Graal né sous la plume de Chrétien et repris à la fin de la *Première Continuation*⁷⁸⁴. L'emploi du pluriel et de l'adjectif indéfini à valeur distributive « *cascun* » participent à l'évocation d'un référent en partie désémantisé⁷⁸⁵. Pris dans une large extensité, le nom

⁷⁸⁴ Sébastien Douchet considère que dans ce passage, « les signes du merveilleux sont insérés dans un contexte où ils sont désémantisés ». Ces graals « soulignent à quel point dans la *Première Continuation* le merveilleux est détourné pour créer des effets de brouillage des repères romanesques traditionnels », *op. cit.*, p. 39.

⁷⁸⁵ Danièle James-Raoul note, à propos du *Conte du Graal*, que le choix opéré par Chrétien de ce nom commun est un véritable gage d'originalité : « L'originalité de Chrétien de Troyes réside dans ce choix,

commun perd son pouvoir évocateur fondé sur la rareté même du terme et la surdétermination dont il se trouve habituellement investi. D'un autre côté, la pluralité des référents favorise aussi une rematérialisation de l'objet « graal », laquelle peut passer pour une resémantisation qui le différencie encore du Graal de la quête. Pourtant, l'originalité et l'étrangeté du terme forcent inévitablement le rapprochement avec le Graal pourvoyeur de nourriture de la branche V. Et même si cet épisode du château désert ne relève finalement que de la mise en scène énigmatique, puisque l'on apprendra par la suite que les habitants sont réunis dans un verger autour de leur seigneur Bran de Lis où ils célèbrent « *un molt haut saint de la contree* » (v. 4502), le rapprochement combinatoire des figures et des thèmes avec la scène du château du Graal ne peut que stimuler, par anticipation, un effet d'énigme auquel tout lecteur, après le *Conte du Graal*, ne peut qu'être sensible.

L'aventure du chevalier au pavillon qui mènera Gauvain au château du Graal présente aussi un certain nombre de traits qui densifient, par anticipation, le paradigme de l'énigme du Graal⁷⁸⁶. Hormis la figure du sang sur laquelle semble insister le narrateur lors de la mort du chevalier : « *Et comença fort a sainier, / Qu'il ert feru parmi le cors* » (v. 6946-6947), l'épisode ne fait pas directement écho au motif du Graal, mais à ses satellites par l'intermédiaire desquels il renvoie alors à l'énigme matricielle. Les figures de l'arme merveilleuse et en particulier du « *gavelot cler et trencant* » (v. 6949), du coup et à nouveau du sang annoncent bien entendu le motif de la lance. Mais ces mêmes figures de l'arme et du coup ajoutées à celle du chevalier mort, combinée à la fonction /venger/ et par conséquent, aux thèmes de la vengeance et de la mort anticipent également sur le motif de l'épée brisée auquel elles sont explicitement liées lors de la scène au château du Graal. A l'échelle de l'œuvre, cette aventure forme ainsi un troisième cercle de diffusion de l'énigme concentrique du Graal par l'intermédiaire du second cercle des énigmes satellites.

L'épisode de la *nef* merveilleuse dessine enfin un quatrième cercle d'extension du paradigme en combinant des éléments repris des second et troisième cercles⁷⁸⁷. La combinaison de la principale fonction /venger/, des figures du chevalier mort, de l'arme et du coup porté par cette lance, puis du thème de la vengeance rappelle dans un premier

incongru pour son titre, d'un nom rare et précieux, étrange », écrit-elle dans « Le Graal ou la grande illusion », *art. cit.*, p. 35.

⁷⁸⁶ Pour une description détaillée de l'épisode, cf. *supra*, p. 275-280.

⁷⁸⁷ Pour une description de l'épisode, p. 369-371.

temps l'aventure du chevalier au pavillon. Le détail de la beauté du mort, souligné par les témoins qui le contemplent, souligne semble-t-il la parenté entre les deux chevaliers : « *don est nés / Cist hom qui tant avoit biautés* » (v. 6995-6996) se demandent en effet les gens du pavillon, tandis qu'Arthur puis ses chevaliers déplorent la mort d'un homme si beau⁷⁸⁸. Les figures de la lance, du coup et du tronçon reprennent également celle des deux satellites du Graal : la lance qui saigne et l'épée brisée. L'image du chevalier enferré, associée au *tros* enfoncé au niveau de la poitrine « *haut el tenrun de la poitrine* » (v. 8393), réunit des figures communes aux deux satellites. Au château du Graal, le chevalier en bière porte en effet lui aussi un tronçon sur la poitrine « *endroit le pis* » (v. 7188), mais, dans la *nef*, la figure du tronçon passe de l'épée à la lance. L'épisode final du chevalier de la *nef* redéploie ainsi l'énigme du Graal à la fois par dédoublement et par fusion des composantes du motif.

b) Deuxième Continuation

Contrairement à la *Première Continuation* où chaque motif énigmatique est dédoublé dans le texte, la *Deuxième Continuation* présente une plus grande segmentation entre les motifs du Graal et de ses satellites d'un côté, puis entre cet ensemble de motifs et le reste des aventures de l'autre. Malgré son allure fragmentaire, la *Première Continuation* présente une unité thématique et structurelle liée à l'énigme matricielle du Graal, grâce aux procédés de démultiplication du motif que nous avons soulignés. La *Deuxième Continuation* rassemble en effet le Graal, la lance et l'épée brisée au sein d'un cortège, mais les éléments de parenté entre eux s'avèrent moins nombreux.

Hormis la fonction /se déplacer/ commune aux trois objets du cortège, ceux-ci présentent des fonctions et des figures différentes qui, certes, inscrivent l'énigme dans la continuité du texte précédent, mais la circonscrivent en même temps à un espace textuel restreint. Les fonctions assignées au Graal sont toujours /servir/, /recevoir/ le sang du Christ et, nouveauté, /protéger/ le porteur des malversations du diable, comme l'explique à Perceval la demoiselle à la mule blanche. La nuit précédente, le chevalier a

⁷⁸⁸ « *Li rois le voit, si n'ot dolor, / C'ain[c] mais n'avoit veü nul jor / Un tot seul cors de cevalier / Qu'i[l] deüst de biauté proisier / Avers celui qu'iluec gisoit* » (v. 8397-8401). « *Adont oïsiés regreter / Sa grant biauté et recorder* » (v. 8525-8526).

en effet aperçu dans la forêt une éclatante lumière dont l'origine attise sa curiosité. La demoiselle lui révèle alors qu'il s'agissait du Graal que le Roi Pêcheur faisait transporter avec lui :

Et li feus qui estoit si hauz

Senefioit que li Graaux ;

Qui tant est biaux et precieux,

An quoi li clers sans glorieux

Dou roi des rois fu receüz

Qant il an la croiz fu panduz,

Aveques lui ou bois l'avoit,

Que li deables ne deçoit

Nul home qui me jor le voie,

Ne ne le met en male voie,

Por fere pechié cruminal (Mss *EKLMPQSTUV*, v. 25791-25801).

On retrouve également les figures principales du vase ou du récipient et du sang auxquelles s'ajoute dans le cortège celle de la demoiselle porteuse, absente de la *Première Continuation* et celle de la lumière. La configuration offre de plus un investissement sémantique moins riche, limité aux thèmes de la Passion et de la *senefiance* mystérieuse, laquelle apparaît ici comme le thème principal. Tandis que l'interpolation de la *Première Continuation* favorise ainsi une formulation du motif en rapport direct avec le thème de la Crucifixion, la *Deuxième Continuation* rappelle ce lien de manière anecdotique. Le motif énigmatique du Graal répond alors davantage à cette autre formulation : « le Graal qui passe dans un cortège mystérieux ».

Le motif satellite de la lance présente la seule fonction /saigner/, combinée aux figures de l'arme, du sang et, comme pour le Graal de la demoiselle porteuse. La configuration narrative semble ne véhiculer qu'un seul véritable thème, centré lui aussi sur l'énigme. Comme pour le Graal, il présente une forme simplifiée du motif énigmatique, limitant la diffusion du paradigme à l'enjeu d'une *senefiance*. Il correspond ainsi à cette seule formulation : « la lance qui saigne mystérieusement ».

L'épée enfin, second satellite, voit aussi ses fonctions réduites à celle-ci : /ressouder/. On y retrouve les figures de l'arme, qui maintient le lien avec la lance, et du tronçon auxquelles s'ajoutent les figures secondaires de la *creveüre* de la lame et du *cendal* qui la dérobe finalement aux regards. L'ensemble reste investi des thèmes de l'énigme et de l'épreuve, lequel passe ici au premier plan, et qu'il convient, face à

l'évidement sémantique dont le motif est victime en comparaison de la *Première Continuation*, de formuler ainsi : « l'épreuve de l'épée brisée à ressouder ». Comme chez le pseudo-Wauchier, le motif de la lance joue le rôle d'intermédiaire entre les motifs du Graal et de l'épée grâce aux figures du sang d'un côté et de l'arme de l'autre, renforçant la contiguïté du paradigme qui ne serait ici autrement assurée que par un investissement énigmatique commun, et qui est donc, en réalité, bien tenue.

A l'échelle de l'œuvre, on ne retrouve pas non plus le système de diffusion de l'énigme du Graal tel que nous l'avons observé pour la *Première Continuation*. Des multiples aventures de Perceval, seul le thème de l'épreuve propre au motif de l'épée rappelle de façon sporadique le sémantisme de ce satellite du Graal. Les épisodes merveilleux du château du cor d'ivoire, du château de l'échiquier magique, du chevalier entombé et du Mont Douloureux forment ainsi une série d'épreuves à l'issue desquelles Perceval acquiert le statut de meilleur chevalier. Ces épisodes ne renvoient pas autrement, par aucune de leur composante, au Graal ni à ses satellites. Bien que le Graal, en tant qu'objet de quête, soit mentionné à intervalles réguliers dans le texte, il ne s'y diffuse pas comme paradigme, mais reste une énigme isolée, confinée aux derniers vers. Cette partition du motif énigmatique en souligne le caractère accessoire dans une continuation qui se définit ainsi moins que les autres comme un roman de l'énigme du Graal. Elle s'affirme davantage comme fiction de la *merveille*, à travers les figures récurrentes des châteaux déserts, des tombes ou du pont de verre. Or la *merveille*, ici, s'affranchit considérablement de l'énigme : si certaines aventures, comme celle du chevalier entombé, de l'arbre à l'enfant ou du pilier du Mont Douloureux, suscitent un échange problématique toujours résolu, d'autres n'éveillent chez Perceval aucun questionnement. La réaction du chevalier face à la *merveille* se manifeste souvent par l'étonnement, expression qui s'arrête en général au constat subjectif, sans s'engager plus avant vers la curiosité inquisitrice qui permettrait à l'objet merveilleux de se faire véritablement énigme. La traversée du pont de verre illustre particulièrement ce phénomène : une fois la rivière passée, le narrateur prête à Perceval cette unique réaction :

Mervoille est conmant se depart

Nus hom, puis qu'il est sus montez,

Que de son sens n'est hors getez,

Tant qu'an l'eve soit trabuichiez

Et morz et perduz et noiez (Mss *EKLMPQSTUV*, v. 26178-26182).

Seul l'épisode de la chapelle à la main noire offre peut-être quelques indices de redéploiement de l'énigme du Graal à travers la figure nouvelle, par rapport à la *Première Continuation*, du chevalier mort étendu sur l'autel :

Mais sus l'autel, mien escient,

Gisoit uns chevaliers ocis.

Sus lui ot estendu et mis

Un riche samit de color,

O il avoit d'or mainte flor ;

De devant uns cirges ardoit

Ne plus ne mains n'an i avoit (Mss *EKLMPQSTUV*, v. 32102-32108).

Le détail du *samit* et du *cierge* et la figure centrale du chevalier étendu évoquent indirectement le motif de l'épée brisée dans la *Première Continuation*, auquel est aussi associée la figure du chevalier mort sur une bière recouverte d'« *un grant samit vermeil grigois* » (v. 7185), et éclairée de « *quatre gros cierge qui ardoient* » (v. 7194). Mais loin de s'intégrer à diverses strates narratives comme dans ce texte, l'énigme du Graal ne se déploie pas dans cette *Deuxième Continuation* sous la forme d'un véritable paradigme. Elle reste, semble-t-il, le prétexte narratif à un roman merveilleux plus qu'à un roman de l'énigme.

c) Continuation de Manessier (Troisième Continuation)

Comme dans la *Deuxième Continuation*, la continuité du motif énigmatique du Graal et de ses satellites est plus ténue chez Manessier que dans la *Première Continuation*. Malgré une communauté de figures et de thèmes autour du Graal, de ses trois satellites – la lance, le tailloir et l'épée – et de quelques rares épisodes, le paradigme de l'énigme du Graal se diffuse sur le mode du dédoublement du motif ou de la reprise directe. Le texte de Manessier présente deux scènes du Graal au château du Roi Pêcheur : la première, au début du texte, s'inscrit dans la continuité directe de celui de Wauchier ; la seconde, à la fin, clôt les aventures du Graal et s'achève sur la royauté de Perceval. Il convient d'ajouter à cela un troisième épisode, celui du combat d'Hector et de Perceval à l'issue duquel le Graal apparaît miraculeusement pour les soulager de leurs blessures. Dans le cadre d'une étude sous l'angle du motif, nous rassemblerons les trois passages pour en déterminer les composantes essentielles.

Le Graal est associé à plusieurs fonctions : /se déplacer/, /servir/ comme chez Wauchier, /nourrir/ comme dans la *Première Continuation*, /réconforter/, /guérir/ et finalement /disparaître/. On observe ainsi une concentration des fonctions observées dans les deux premiers textes, ainsi que l'introduction de nouveaux éléments comme la fonction /disparaître/, directement liée au projet de l'auteur de résoudre définitivement toutes les énigmes et d'achever l'histoire du Graal. La fonction /réconforter/ apparaît comme un doublet de /nourrir/ dont elle partage le sème positif, bien que le texte prenne bien soin de les distinguer :

Tuit sont replani et refait

Icil qui as tables seoient,

Quant le Saint Graal passer voient

Et la sainte lance au fer blanc

Ou pandoit la gote de sanc (v. 41950-41954).

Elle se rattache aussi à la fonction /guérir/, renvoyant ainsi aux thèmes de la restauration et de l'abondance véhiculés dans la *Première Continuation* par les motifs du Graal et de la lance. On observe chez Manessier une multiplicité de fonctions qui tend à rassembler la diversité constatée chez les autres continuateurs, réunissant au sein du motif les fonctions de l'ordre du merveilleux et du religieux.

Les figures en revanche semblent ici plus restreintes, centrées sur les actants ou les objets essentiels : le récipient, le sang du Christ dont Joseph l'emplit, figure proche de celle de la blessure convoquée lors du combat d'Hector et de Perceval, la demoiselle porteuse du cortège et enfin Dieu lui-même qui intervient d'abord pour sauver les chevaliers par l'intermédiaire du Graal, puis pour le ravir définitivement à l'espace terrestre.

Les motifs satellites de la lance et du tailloir offrent assez peu de divergences dans leur composition avec celui du Graal. Hormis la fonction /saigner/ caractéristique de la lance et qui permet, comme toujours, le lien avec la figure essentielle du sang propre au Graal, on observe en effet une certaine confusion de ces fonctions avec celles du Graal. A l'occasion du retour final de Perceval chez le Roi Pêcheur, le cortège défile à nouveau. Mais la syntaxe entretient dans ce passage un certain flottement quant à l'actant principal des fonctions /réconforter/ et /nourrir/ qui semblent accomplies par l'ensemble des objets et non uniquement par le Graal :

Lors vint la lance et li Graax

Que les deus puceles portoient,

*Qui gentement se deportoient
Et passent par devant les tables.
Lors furent de mes deletables
Repleni tuit commune[me]nt (v. 41936-41941).*

*Tuit sont repleni et refait
Icil qui as tables seoient,
Quant le Saint Graal passer voient
Et la sainte lance au fer blanc (v. 41950-41953).*

*Par trois foiees trespas[ss]a
Parmi les tables li Graax [...].
Aprés le Graal venir voient
Le tailleor sanz demorance,
Qui vint après la sainte lance [...].
Et cil qui au mengie[r] seoient
Ont mengiei sanz nul mautalant
Tant com il lor vint a talant (v. 41964-41978).*

Dans l'ensemble toutefois, figures et thèmes portés par les motifs de « la lance qui saigne » ou du « tailloir qui couvre le Graal » dans le cortège ne présentent pas de traitement particulièrement original comme dans la *Première Continuation*. Ils forment autour du Graal un premier groupe satellite qui prolonge l'énigme initiale, la densifiant et l'opacifiant par un jeu de réécriture du motif qui s'exerce presque en vase clos : figures, fonctions et thèmes forment une ronde changeante et solidaire à la fois.

Mais plus que dans les autres *Continuations*, le motif satellite de l'épée est traité à part. Malgré son intégration au cortège à la fin de la *Deuxième Continuation* et donc au début de celle-ci, le motif tend à s'isoler de celui du Graal plus qu'à en prolonger les effets énigmatiques. Responsable, dans la main de Partinal, du meurtre du roi Goondésert, frère du Roi Pêcheur, elle forme le support d'un motif centré autour des fonctions : /tuer/ et /ressouder/. La première, absente chez Wauchier, rappelle la fonction /détruire/ convoquée dans la *Première Continuation* et la spécifie. Par ce biais, complété par les figures récurrentes de l'arme, et de la blessure ou du coup que le Roi Pêcheur s'est infligé lui-même du tronçon de la lame, et investi des thèmes de la vengeance et de l'épreuve, le motif de « l'épée meurtrière à ressouder » fait davantage

écho au paradigme énigmatique de la *Première Continuation* qu'à celui du texte de Manessier. Seul le lien figuratif le rattache encore à la lance, qui maintient encore ici la filiation de l'énigme entre le Graal et l'épée.

Comme chez Wauchier, le paradigme du Graal s'étend donc peu à l'ensemble du texte ; il reste circonscrit aux scènes où le Graal lui-même apparaît. En revanche, c'est le satellite énigmatique secondaire de l'épée qui le relaie et se diffuse dans l'œuvre. Les thèmes inversés de la brisure et de la soudure sont convoqués à nouveau dans deux épisodes : la première aventure de Perceval après son départ du château du Graal, où il affronte cinq chevaliers et brise son épée au cours du combat, et celui de la visite à Tribuët où il la fait réparer. On assiste à un dédoublement du motif énigmatique initial, à travers notamment la récurrence de la fonction /ressouder/ et de la figure de la blessure de Perceval, reçue lors de la bataille où, justement, son épée se rompt. La nature même de cette blessure, « *une plaie en la cuisse* » (v. 33571), associée à une *muance* d'épée brisée, évoque inmanquablement celle du Roi Pêcheur dont la victime elle-même vient de livrer le récit : « *Parmi les cuises en travers / M'an ferì, si que toz les ners / An tranchai [...]* » (v. 32913-32915). A l'échelle de cette *Troisième Continuation*, seules les figures de la blessure et du sang laissent entrevoir quelques effets de réécriture et de prolongement de l'énigme matricielle du Graal. Contrairement néanmoins à la *Première Continuation* où la diffusion du paradigme laissait percevoir une véritable continuité énigmatique, et ce malgré une composition peu linéaire, les textes de Wauchier et de Manessier limitent les motifs du Graal à quelques espaces textuels bien définis dans une structure d'ensemble *a priori* moins fragmentaire. Volonté d'achever le récit, de clore l'énigme ou bien d'inscrire davantage le roman dans la tradition du merveilleux « d'avant le Graal », ces deux *Continuations* réservent par comparaison, et malgré leur ambition affichée, une place bien restreinte à ce qui se présente comme leur moteur romanesque.

d) Continuation de Gerbert de Montreuil

Présentée comme une interpolation entre les *Continuations* de Wauchier et de Manessier, celle de Gerbert ne présente guère de traitement différent du motif énigmatique du Graal et de ses satellites. Les figures du sang et de la plaie ainsi que les thèmes de la restauration de la terre, de l'abondance et de la guérison du roi

entretiennent et soulignent le lien solide et constant entre les énigmes du Graal et de la lance qui se distinguent ainsi de celle de l'épée.

On observe en revanche un déploiement accru de ces motifs initiaux à l'échelle du texte entier. Le Graal lui-même subit pour la première fois dans les *Continuations* un véritable dédoublement à travers la figure des deux barillets lesquels, note Sébastien Douchet, « apparaissent comme des avatars du Graal⁷⁸⁹ » et sont comme lui qualifiés de *vaissel* (v. 5773). Cet épisode suscite d'ailleurs comme le Graal la curiosité de Perceval « *qui voloit apprendre / [...] trestout le voir* » (v. 5591-5592). La terre de Gornemant et de ses fils est en effet contestée chaque jour par des chevaliers qui, après chaque combat, recouvrent miraculeusement la vie grâce au baume magique contenu dans ces *baraus*. Une vieille femme inféodée au diable et d'une épouvantable laideur le leur applique chaque soir, jusqu'à ce qu'elle soit vaincue par Perceval. La figure du contenant accomplit ainsi la fonction /guérir/ du Graal inaugurée chez Manessier, investissant le motif du thème corollaire de la guérison caractéristique du Graal et proche sémantiquement de celui de la restauration de la terre. La clarté qui émane des barillets constitue par ailleurs une figure accessoire qui rappelle encore celle dont brille le Graal la nuit chez Manessier, ou celle qu'il produit dans le cortège.

Les figures multiples de la plaie et du sang, inhérentes aux motifs du Graal et de la lance, contribuent ensuite considérablement à la diffusion de cet effet d'énigme. Au château des Pucelles, Perceval est ainsi guéri de ses plaies grâce à « *l'onguemens as trois Maries / Qui porterent Nostre Seignor* » (v. 3164-3165). La figure du baume joue ici un rôle crucial : l'onguent des Trois Marie annonce d'abord le baume magique des barillets. Il rejoint ainsi le motif du Graal par anticipation et par reprise. Le thème de la guérison miraculeuse et la référence au corps blessé du Christ font en effet écho à la fois au motif du Graal et à celui de la lance. La vision ultérieure des plaies saignantes du roi Mordrain et la scène de la cruentation au château d'Urpain développent encore cette figure de la blessure merveilleuse et par conséquent énigmatique. Plaie christique de Perceval, plaie punitive de Mordrain pour avoir osé regarder le Graal, ou plaie accusatrice qui révèle la culpabilité de Gauvain, meurtrier des fils d'Urpain, toutes trois sont des variantes d'une figure-clé des motifs énigmatiques du Graal et de la lance dont

⁷⁸⁹ « *Et par maintes fois m'ont dechut les diversitez qu'ai veües*. La *Continuation* de Gerbert de Montreuil : une esthétique de la diversité », *Médiévales*, publ. Danielle Buschinger, *Etudes médiévales 7*, Presses du Centre d'Etudes Médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 2005, p. 98.

nous avons démontré la permanence. Ici l'énigme matricielle n'est donc pas circonscrite à un espace textuel réduit ; elle envahit par petites touches l'ensemble du récit. Ainsi Gerbert, plus que Wauchier ou Manessier, entretient l'effet d'énigme du Graal par la diffusion continue des composantes du paradigme.

Un motif énigmatique – le Graal –, deux satellites proches – la lance et l'épée – : il n'en faut guère plus pour faire naître une pléthore de combinaisons et de dédoublements possibles. La *Première Continuation* se distingue des autres par son caractère le plus énigmatique. Premier venu après Chrétien de Troyes, le pseudo-Wauchier a toute liberté de prolonger l'œuvre et les énigmes du maître. Plus que ses successeurs, il introduit presque dans chaque épisode cette impression de familière étrangeté par le jeu des variantes et des ressemblances imparfaites. La *Deuxième Continuation* se veut davantage une fiction merveilleuse qu'un roman de l'énigme du Graal, réduite à un étroit espace textuel. Manessier témoigne d'une même volonté de limiter l'effet d'énigme, mais suivant cette fois le but d'écrire un roman de l'élucidation. La *Continuation* de Gerbert est donc celle qui serait la plus proche de la *Première Continuation* dans l'exploitation et la diffusion de l'effet d'énigme du Graal. Mais elle joue plus systématiquement la carte du dédoublement que celle de la combinaison.

2. Le *Perlesvaus*

Peut-être plus que tout autre roman du Graal, le *Perlesvaus* repose sur un traitement ambigu de l'énigme du Graal, entre mise en scène et déception. Plus qu'ailleurs, le Graal reste un effet d'énigme, ligne de mire fantasmagorique du récit qui se dérobe sans cesse à la parole et à la formulation pleine de l'échange problématique⁷⁹⁰. D'emblée, l'énigme se présente comme un fantôme, une présence en absence que l'on

⁷⁹⁰ Armand Strubel, dans un récent article consacré au *Perlesvaus*, dresse également ce constat : « Le décalage le plus important par rapport à la tradition des romans du Graal se situe sans doute au niveau des enjeux de ces quêtes : l'idée de la recherche d'un savoir sur le Graal, telle qu'elle est définie chez Chrétien, est moins prégnante qu'ailleurs. Le but de la visite au château du Graal est la guérison du Roi Pêcheur (espérée par la magie de la question), puis la possession et la défense du lieu contre ses ennemis », « *Conjointure et senefiance dans le Perlesvaus : les apories du roman-parabole* », « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost, op. cit.*, p. 610.

rappelle à intervalles répétés, mais qui échappe à la formulation. Jamais ici ne se pose en effet explicitement la moindre question sur le Graal.

La première branche s'ouvre, on s'en souvient, sur la mention du silence coupable du héros chez Chrétien, moyen commode d'inscrire d'abord le récit dans la continuité du *Conte du Graal* et de rappeler l'enjeu d'une question à poser :

N'estoit pas bauz de parler, e ne sanbloit pas a sa chiere qu'il fust si corageus. Mes, par molt poi de parole qu'il delaia a dire, avindrent si granz meschaances a la Grant Breteingne que totes les illes e totes les terres en chaïrent en grant doleur, mes puis les remist il en joie par la valeur de sa buenne chevalerie (p. 23-24, 17-22).

Contrairement au texte de Chrétien où l'énigme du Graal reste peut-être plus en marge que l'on a souvent voulu le croire⁷⁹¹, le *Perlesvaus* cherche dès les premières lignes à mettre en scène une énigme du Graal ou, du moins, à produire un effet d'énigme. Lors du séjour de Gauvain chez la mère et la sœur de Perlesvaus, la *parole* se précise et l'énigme approche une formulation indirecte qui, toutefois, ne se réalisera jamais au discours direct :

« Dame, fet Messires Gavains, il ot en l'ostel le Roi Pescheur .i. chevalier devant cui li Graauz s'aparut .iii. foiz, c'onques ne voust demander de coi li Graauz servoit ne cui on en servoit » (p. 68, 1086-1088).

La condamnation du silence du héros par sa sœur, qui avoue à Gauvain : « *par le fol sens du chevalier est cheüz li Rois Peschierres, mes oncles, en langedeur* » (p. 68, 1091-1092), souligne encore la faute qui consiste à ignorer le caractère énigmatique du Graal, et participe ainsi de la construction illusoire d'une énigme dont dépendrait la destinée des personnages et du royaume. Enfin, la mort du Roi Pêcheur et la disparition, avec lui, de la nécessité de poser la question du Graal révèlent totalement le subterfuge littéraire et poétique auquel le roman est soumis depuis le début. Évènement unique à ce stade du récit dans les romans du Graal, cette mort survenue avant l'accomplissement de la quête

⁷⁹¹ Dans son récent article « Graal ou lance qui saigne ? Réflexion sur l'élément de structure essentiel dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », *ibid.*, Philippe Ménard s'interroge sur la pertinence « de faire du graal le centre sublime du roman de Chretien de Troyes » et préfère répondre à cette question par la négative (p. 433). En effet, explique-t-il, « le graal joue un rôle si peu important dans le récit que personne ne le cherche. Il n'y a pas chez Chrétien une quête du graal. Cette idée est postérieure au maître champenois » (p. 434).

rend caduque l'existence et l'idée même d'énigme du Graal, puisque la question n'avait pour fonction que de guérir le roi infirme.

Pourtant, plus que dans les *Continuations*, le Graal né d'une question muette mais paradoxalement répétée, est le vecteur d'un paradigme énigmatique qui envahit la totalité de l'œuvre. Enigme en creux, bulle fantomatique illusoirement pleine, elle véhicule en tant que motif un ensemble diffus de thèmes, de fonctions ou de figures actanciennes qui structurent le récit, fondent sa poétique et comblent le vide énigmatique.

a) Origine et mise en place du paradigme

Comme dans les *Continuations*, le motif énigmatique du Graal est indissociable de deux satellites : la lance qui saigne et l'épée de saint Jean Baptiste. Le Graal apparaît pour la première fois lors de la visite de Gauvain au château du Graal et entre dans la composition d'un motif qui correspond à deux formulations complémentaires : « le Graal révèle et consacre le mystère de l'Eucharistie » et « le Graal doit être soumis à une question qui guérira le roi ». L'énigme est donc double : d'un côté elle relève comme dans la *Queste* du mystère divin, de l'autre elle reste pénétrée de la merveille, du *magicus*, hérité de Chrétien. Les figures principales associées au motif énigmatique du Graal : le contenant (le *vessel*), le contenu soumis successivement à la vision de Gauvain, les anges, l'enfant, l'homme crucifié et enfin le sang à travers l'image des gouttes tombées sur la table pendant le cortège, mais que le héros ne peut toucher de la main, se combinent à un certain nombre de fonctions : /révéler/ par la vision et /contenir/. Cette dernière souligne l'interpénétration des motifs de la lance et du Graal dans la mesure où le sang qui coule de la lance est recueilli dans le Graal placé en dessous :

Atant es vos .ii. damoiseles qui issent d'une chapele, et tient l'une en ses .ii. mains le saintisme Graal, et l'autre la lance de quoi la pointe saigne dedenz, et vet l'une de joste l'autre (p. 119, 2424-2427).

Limité au cortège et à l'épiphanie du Graal, le motif se réduit à ce principal investissement sémantique : la double et symbolique vision divine de la Passion et de l'Eucharistie. Proche en ce sens du Graal de la *Queste*, il perd de son pouvoir d'énigmaticité. Il faut prendre en considération l'ensemble de la scène chez le Roi Pêcheur pour retrouver les thèmes évocateurs du silence et de la langueur du roi qui

ajoutent en surimpression à la vision d'un Graal mystique celle d'un Graal magique porteur d'énigme. Le Roi Pêcheur doit en effet rappeler à Gauvain les conséquences du mutisme de Perlesvaus : « *par une seule parole qu'il delaiia a dire m'avint ceste langor* » (p. 117, 2385-2386).

La seconde apparition du Graal, lors du pèlerinage d'Arthur au Château des Âmes repris au Roi *del Chastel Mortel*, confirme et brouille à la fois cette dimension du motif. Le récit s'intéresse alors à l'origine de la liturgie du Graal dans le royaume d'Arthur, témoin privilégié des *muances* secrètes de l'objet :

Li Graaux s'aparut eu secré de la messe en .v. manieres que l'on ne doit mie dire, car les secrees choses dou sacrement ne doit nus dire en apert, se cil non a qui Dex en a grace donnee. Li rois Artu vit totes les muances. La desrainne fu en galice, e trova li hermites qui la messe chantoit .i. brief desor le corporal, e disoient les letres que Dex voloit qu'en itel vaisel fu sacré ses cors, e que on le meïst en ramenbrance (p. 304-305, 7223-7228).

Le thème de l'Eucharistie ainsi que la fonction reliquaire du Graal sont toutefois encore à mettre en relation avec le thème de l'abondance de la terre, pendant inversé et transposé de la langueur du Roi qu'il n'est plus question de guérir puisqu'il est mort. La description des lieux au moment de la conquête du château contraste en effet avec l'état de santé physique du roi :

Il avoit derier le chastel .i. flun, ce tesmoigne l'estoire, par coi toz li biens venoit ou chastel. Icil flun estoit mout beaus e mout plentious. Joseph nos tesmoigne que il venoit de Paradis Terrestre, e avironnoit tot le chastel [...], mais tot la o il s'espandoit estoit grant la plenté de toz les biens (p. 303-304, 7198-7203).

Soumis à cette double thématique et à une interrogation latente, une question en absence, le Graal est ici le centre d'un motif véritablement énigmatique.

Les deux satellites, la lance et l'épée, partagent plus qu'ailleurs un grand nombre d'éléments communs qui contribuent, dans un premier cercle, à la diffusion du paradigme. Elles partagent d'abord à la fois les figures de l'arme et du sang. L'épée qui servit à décapiter saint Jean Baptiste et que Gauvain doit rapporter au château du Graal pour être autorisé à y pénétrer, saigne en effet comme la lance, en souvenir de la décollation⁷⁹² :

⁷⁹² Sur l'exploitation et le fonctionnement littéraires de cette épée, voir l'article d'Anne Berthelot : « L'épée qui décolla saint Jean-Baptiste dans *Perlesvaus : le Haut Livre du Graal* », *Jean-Baptiste. Le*

Ele est sanglante chascun jor endroit ore de misdi, por ce que li prodom en ot a icel' ore le chief coupé. [...] Puis le traist hors del foerre li rois, et l'espee en ist tote sanglante, car il estoit heure de midi (p. 103, 2008-2013).

La cruentation de l'épée qui, ici, ne saigne pas en présence d'un meurtrier mais à l'heure de la mort évoque, à travers la double fonction /saigner/ et /rappeler/ le saignement de la lance, *remembrance* tout aussi merveilleuse d'une autre mise à mort. Comme le constatait déjà Antoinette Saly dans son article consacré à l'image du sang dans ce roman⁷⁹³, les trois objets de la quête : le Graal, la lance et l'épée sont ici réunis de façon originale dans une vision sanglante.

L'épée partage par ailleurs avec le Graal une figuration en *muances* : sortie du fourreau, elle apparaît d'abord rouge de sang puis, une fois midi passé, elle revêt la clarté et la couleur de l'émeraude, tandis qu'une sorte d'effet d'optique merveilleux lui confère une taille anormalement longue :

Lors devint l'espee autresi clere com une esmeraude e autresi verz. Misire Gavains la regarde a grant merveille, et la covoite plus c'onques mes. Et voit qu'ele est autresi granz com une autre espee, et qant ele est el foerre mise si ne semble pas li foerres ne l'espee de la longor de deus espans (p. 103, 2016-2020).

L'attraction du regard, favorisée par le jeu chromatique et les matériaux précieux énumérés dans la description de l'objet, à commencer par le fourreau « *[c]archiez de pierres precieuses* », les renges « *de soie a botons d'or, et l'enheudeüre autretel* », puis le pommeau fait « *d'une sainte pierre sacree* » (p. 103, 2011-2012), annonce la vision du Graal telle qu'elle se manifesterà à Gauvain quelques lignes plus loin⁷⁹⁴. Là comme ici, tout n'est que fascination et merveille visuelles : la « *vesselemente d'or* », les « *granz coupes coverclees* », le « *riche chandelabre d'or* » ne servent, comme l'or et les

Précurseur au Moyen Âge, actes du 26^e colloque du CUER MA (22-23-24 fév. 2001), *Senefiance* n° 48, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 17-28. L'auteur observe que cette épée, « relique d'un âge antérieur à la Passion du Christ, ne s'intègre pas au cortège du Graal », p. 25. Elle reste « un artefact composite, un pur produit littéraire conçu pour compléter la constellation du Graal », p. 26.

⁷⁹³ « L'image du sang dans le Roman de *Perlesvaus* », *Mythes et dogmes. Roman arthurien. Épopée romane*, *op. cit.*, p. 161-169.

⁷⁹⁴ Comme l'observe Anne Berthelot, « du vert au rouge, l'épée reproduit donc la « muance » de couleur des fuseaux de la nef de Salomon tels qu'on les retrouvera dans la *Queste del saint Graal* », « L'épée qui décolla saint Jean-Baptiste dans *Perlesvaus : le Haut Livre du Graal* », *art. cit.*, p. 24.

pierreries de l'épée, qu'à la mise en scène d'une vision qui se situe au-delà de l'éblouissement matériel.

L'ensemble de l'épisode de la conquête de l'épée par Gauvain, sujet de la double vision, participe en réalité totalement, par anticipation, de la mise en place du paradigme énigmatique du Graal. Arrivé sur les terres du roi païen Gurgaran qui détient l'épée, Gauvain apprend que le fils de ce dernier a été enlevé par un géant et que le roi offre pour sa délivrance « *la plus riche espee du monde que il a* » (p. 102, 1993). Gauvain saisit cette opportunité de s'emparer de la relique et tue le géant. Malheureusement, il ne peut garantir la vie du fils de Gurgaran, étranglé par son ravisseur avant la fin du combat. Gurgaran lui remet toutefois l'épée puis s'adonne avec les hommes de sa contrée à une véritable scène de cannibalisme. Il fait allumer un feu, « *mettre son fil en un vaissel d'airain tot plein d'eue, et le fet cuire et bollir a ce feu* » (p. 105, 2062-2063), puis fait découper sa chair qu'il partage avec ses hommes⁷⁹⁵. A l'issue de ce rituel sacrificiel, il décide enfin de se faire baptiser.

La scène se lit volontiers comme une réplique du mystère de l'Eucharistie⁷⁹⁶ consacré plus tard à l'intérieur du Graal, puisque tout le sacrifice de la messe, celui du pain et du vin, aura désormais lieu dans ce calice. Le couple formé par le Graal et la lance, arme sacrificielle, se retrouve en quelque sorte sous les figures de l'épée et du *vaissel d'araim* à l'intérieur duquel disparaissent la barbarie et le paganisme à travers un rituel de purification qui mène au baptême. Tout comme le Graal marque l'avènement d'une nouvelle liturgie chrétienne où l'on célèbre le sacrifice du Christ et la Rédemption, la cuve de Gurgaran, dénommée « *vaissel* » comme le Graal – est-ce un hasard ? – célèbre elle aussi un sacrifice au paganisme, représenté par le géant, et permet le rachat du roi et de son peuple grâce au baptême. L'insistance sur la cuisson de la chair que l'on fait bien « *cuire et bollir* » et que l'on ne mange qu'une fois cuite, « *quant la char de son fil fu cuite, il la fet detrenchier au plus menuement qu'il pot* » (p.

⁷⁹⁵ On a d'ailleurs démontré que ce dédoublement de la figure du *vaissel* contribuait pleinement à la création d'un effet d'énigme plutôt qu'à une véritable mise en énigme du Graal dans ce roman : cf. *supra*, p. 254-255.

⁷⁹⁶ Lecture partagée notamment par Charles Méla dans *La Reine et le Graal*, *op. cit.*, p. 205 et par Francis Dubost qui apporte cette précision : « Ce dernier épisode explicite la valeur communautaire et expiatoire de l'offrande du Corps et du Sang, mais à travers un rituel anthropophagique qui prolonge le souvenir des pratiques païennes au cœur du mystère chrétien », *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème}-XIII^{ème} siècles)*, *op. cit.*, t. II, p. 783.

105, 2064), précise le narrateur, souligne parfaitement la fonction médiatrice de la cuisson qui, symboliquement, marque le passage d'un état de nature à un état de culture⁷⁹⁷, en l'occurrence ici du paganisme antique au christianisme. L'acte barbare de la décapitation de saint Jean Baptiste, variante d'un coup douloureux qui fait saigner l'épée, se trouve par ailleurs conjuré par celui de la décapitation du géant dont la tête est suspendue à la porte de Gurgaran pendant la cuisson de son fils. Avatar archaïque du Graal auquel la figure de l'épée le lie, le *vaisseau d'araim* contribue ainsi implicitement à une première diffusion du paradigme de l'énigme du Graal, lequel représente là plus que jamais cet « *Autrefois* de la connaissance » dont parlait Francis Dubost⁷⁹⁸.

b) Prolongement et diffusion du paradigme

La triple dimension énigmatique du Graal, liée aux figures du contenant (le *vaisseau*), du sang, et au thème de la langueur mystérieuse du Roi Pêcheur, se prolonge en amont et en aval des deux scènes du Graal grâce à l'exploitation récurrente de ces trois dimensions du motif matriciel. Il convient davantage ici de s'interroger sur les variations de l'association combinée du contenant et du contenu que sur leurs figures successives. Le rôle de la coupe ou du *veissel* en tant qu'élément fondateur de l'effet d'énigme du Graal dans ce roman a en effet été précédemment établi. Notre ambition est désormais de nous interroger sur le déroulement syntagmatique du paradigme du Graal tel qu'il peut se manifester à travers ces figures. En ce sens, l'épisode du *veissel d'or* à la fontaine participe pleinement à la fois de l'effet d'énigme du Graal et de sa diffusion. L'usage récurrent du terme *veissel* dans ce passage appliqué au *vessel d'or* de la fontaine, à celui du clerc et aux trois récipients des demoiselles et, de fait, la démultiplication des référents créent une image diffractée et multiple du Graal du Roi Pêcheur.

Mais en réalité, les trois scènes de la fontaine, de Gurgaran et du cortège du Graal chez le Roi Pêcheur peuvent se lire intégralement comme une réécriture plus ou

⁷⁹⁷ On peut, sur ce point, relire les stimulantes analyses mythologiques et anthropologiques de Claude Lévi-Strauss dans *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.

⁷⁹⁸ Avec le Graal, explique-t-il, le texte narratif prolonge en effet « ce qui dans le Moyen Âge est plus ancien que le Moyen Âge, une pensée archaïque, menacée par la secrète fermentation des idées nouvelles. Le Graal est l'*Autrefois* de la connaissance ; la *senefiance*, l'*Autrefois* de l'explication », *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, *op. cit.*, t. II, p. 754.

moins libre et distancée l'une de l'autre. Leur présence conjointe dans la même branche – la branche VI – ainsi que celle de Gauvain, héros et témoin des trois visions, ajoutée à la récurrence d'une partie des figures, fonctions et thèmes du motif, entretiennent entre elles une véritable ressemblance de famille. D'un point de vue poétique, la scène du cortège opère dans son traitement du motif énigmatique du Graal le syncrétisme des deux premières. La double formulation – et donc interprétation – du motif qui s'impose chez le Roi Pêcheur est en effet successivement anticipée dans les deux épisodes qui précèdent. Malgré la vision trinitaire des demoiselles de la fontaine à laquelle est soumis Gauvain et la présence du clerc « *de blans dras vestuz* » (p. 101, 1959), le passage favorise davantage la lecture païenne et merveilleuse du paradigme énigmatique : « le Graal doit être soumis à une question qui guérira le roi ». On y retrouve la fonction /servir/, absente par ailleurs du *Perlesvaus* mais héritée de Chrétien, et le thème de la langueur ou de la maladie que la figure du *veissel* contribue, par un effet magique, à guérir. Le clerc interdit en effet ainsi à Gauvain de s'emparer de ce *veissel* : « *Vos n'estes pas li buen chevaliers cui on en sert e qi on en garist* » (p. 101, 1957-1958), puis lui révèle qu'il porte l'eau de la fontaine « *a hermites [...] qui sont en ceste forest, e au buen chevalier qui gist chiés son oncle malade, le Roi Hermite* » (p. 102, 1972-1974). Quant à la scène de cannibalisme de Gurgaran, elle anticipe bien plus, malgré son caractère barbare et archaïque, la dimension chrétienne du motif du Graal : « le Graal révèle et consacre le mystère de l'Eucharistie ».

Tout contribue dès lors par le jeu de la réécriture de motifs, en l'espace de quelques feuillets manuscrits, à créer une chaîne paradigmatique de l'énigme du Graal, à favoriser l'inflation du questionnement implicite ou explicite et, surtout, à brouiller les pistes. Les variantes narratives du *veissel* à la fontaine et de la cuve de Gurgaran sont en effet investies d'un thème opposé à ce que leur mise en scène laisserait attendre : là où le motif s'ouvre à des figures chrétiennes, il véhicule une image merveilleuse et profane d'une réécriture du Graal par anticipation ; au contraire, l'épisode éminemment barbare et archaïque de la cuisson et du partage du fils s'ouvre sur une dimension religieuse indéniable. Enfin, la scène de la fontaine joue à la fois de la proximité des thèmes et des figures avec le service du Graal, mais aussi des dissonances. Le *veissel* du clerc est en effet destiné au *buen chevalier*, c'est-à-dire à Perlesvaus, auquel il doit apporter la guérison. Les termes de la question tant attendue « *cui on en sert et qi on en garist* » (p. 101, 1957-1958) s'appliquent désormais à Perlesvaus en tant qu'objet de la question et du service, et non en tant que sujet ! Le thème de la maladie se trouve de plus dédoublé

entre le Roi Ermite, figure en miroir d'un autre oncle et roi malade, et le héros qui *gist* alors auprès de lui et n'est donc pas appelé à remplir la fonction de guérison. D'une scène à l'autre, les variables se croisent et s'entrecroisent subrepticement pour compléter et accroître ce qui, plus que jamais, s'avère une chaîne complexe d'effets d'énigme successifs et complémentaires.

L'épisode de la *beste glatissant* à l'ouverture de la branche IX constitue un autre maillon de la chaîne paradigmatique de l'énigme du Graal. A l'entrée de la *grant Forest Soutaine*, Perlesvaus croise une bête merveilleuse, « *blanche comme nois negiee* » (p. 239, 5495), aux yeux comme deux émeraudes, et qui porte dans son ventre douze chiots « *qui glatissoient autresi dedenz li comme chenerie de bois* » (p. 239, 5497-5498). Lorsqu'elle met bas au pied d'une croix, les chiots l'assaillent « *et la depiecent tote as denz ; mes n'orent onques pouoier que il manjassent de la char, ne que il l'esloniassent de la croix* » (p. 240, 5516-5518). Un chevalier et une demoiselle, l'un vêtu « *de blans dras* », l'autre « *d'un blanc samit goté d'or* » (p. 239, 5490-5492) et tenant chacun à la main un *vesel d'or*, recueillent dans ces vases la chair et le sang de la bête morte. La scène suscite la curiosité de Perceval qui interroge un peu plus tard son oncle le Roi Ermite à ce sujet :

« *Oncles, fait Perlesvaus, je me merveil mout d'une petite beste blanche que je trovai en .i. forest, e avoit .xii. chaiaus en son ventre qui abaioient e glatisoient dedenz lui. En le fin s'en issirent si l'ocistrent dejoste .i. croiz, mais onques de la char ne gosterent. Un chevalier e .i. da[moisele] pristrent le char e le sanc, si la mistrent en .i. vaisel, e li chien qui de li naquirent s'en fuïrent en la forest* » (p. 257, 5978-5983).

L'échange problématique trouve apparemment ici sa solution : les chiots représentent les Juifs qui refusèrent de croire en la Nouvelle Loi. La bête, quant à elle, « *senefie Nostre Seignor* » (p. 257, 5986), comme l'explique le Roi Ermite :

« *Beau niés, li .xii. chien ce sont li Juïs que Dex a norriz, e qui nasquirent en la loi que il establi, ne onques ne le vouldrent croire ne amer ; ainz le crucefierent e depechierent son cors au plus vilainement qu'il porent. Li chevalier e la da[moisele] qui mistrent les pieces de la beste ou vaisel d'or senefie la deité dou Pere, qui ne vout sofrir que la char dou Fil fust amenuisie* » (p. 258, 5999-6004).

Comme le note Armand Strubel, « l'exposé de la *senefiance* », en faisant ici appel à une assez longue digression sur le séjour des Hébreux dans le désert et à la

manne divine, « déborde les nécessités immédiates ». Ainsi, même dans un passage comme celui-ci où, contrairement à d'autres, « le discours essaie de donner un sens aux aventures, l'adéquation entre la lettre et la *senefiance* se révèle approximative⁷⁹⁹ ». L'opposition topique dans le roman des deux Lois reste une « antithèse sans nuances [qui] n'épuise pas les virtualités du sens caché⁸⁰⁰ ». Or, l'impression, malgré l'échange problématique comblé, d'un résidu énigmatique ou d'un effet d'énigme prolongé naît certainement de la proximité de l'épisode avec le motif du Graal, tel qu'il apparaît dans le cortège, et les autres motifs parents précédemment étudiés.

Les figures récurrentes du contenant à travers les deux *veseaus d'or* et du contenu, la chair et le sang de la *beste*, renvoient inmanquablement aux diverses variantes des mêmes figures-clés du motif du Graal : *vessel d'or* de la fontaine merveilleuse et cuve de Gurgaran. Le chevalier et de la demoiselle revêtent d'ailleurs les mêmes habits blancs que le clerc et les demoiselles de la fontaine. La fonction attribuée à la figure ici secondaire du *veisel* est encore similaire à celle du Graal et de ses avatars : /contenir/ ou /recueillir/ le sang et la chair. En sus du caractère énigmatique de la scène rendu par la question de Perceval, elle est, comme les autres variantes du motif matriciel, doublement investie du sème religieux. Celui-ci repose tout d'abord sur la *senefiance* officielle de l'aventure et consacre, comme le Graal ou le baptême de Gurgaran, l'avènement du christianisme. Mais à travers les figures latentes du Graal, du sang et du corps du Christ, *senefié* par la *beste* elle-même, combinées à la fonction passive /manger/, puisque les petits tentent de dévorer leur mère, émerge aussi le thème récurrent de l'Eucharistie, si prégnant dans l'ensemble de l'œuvre⁸⁰¹. Si le sacrifice de la bête sert alors à initier le héros aux mystères du Graal et du christianisme⁸⁰²,

⁷⁹⁹ « *Conjointure et senefiance dans le Perlesvaus : les apories du roman-parabole* », *art. cit.*, p. 615.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 616. Francis Dubost, déjà, proposait une analyse semblable du roman à travers l'heureuse formule du « récit énigmatique, décapité de son sens » que demeure le *Perlesvaus* « malgré ses deux têtes signifiantes, l'une établie sur le passage de Gauvain au château de l'Enquête, l'autre sur le parcours de Perlesvaus, au château du Roi Ermite », *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, op. cit.*, t. II, p. 780.

⁸⁰¹ On peut, à ce sujet, consulter l'article déjà ancien mais tout à fait instructif de William Roach, « Eucharistic tradition in the *Perlesvaus* », *Zeitschrift für romanische Philologie* LIX, 1939, p. 10-56.

⁸⁰² Edina Bozóky, dans son article « La "Bête Glatissant" et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'Histoire des Religions* CLXXXVI, 1974, p. 127-148, souligne que l'épisode doit amener le héros à saisir la signification du Graal et de tout ce qu'il

l'épisode tel qu'il apparaît ici, en lien avec toutes les variations du Graal, relève sans doute moins de la réécriture d'un motif ancien, celui de l'animal blanc et de ses petits⁸⁰³, que de celui du Graal propre au *Perlesvaus*. La vision d'un récipient à caractère symbolique, merveilleux et/ou mystique s'y décline selon plusieurs combinaisons variables, lesquelles comportent toutes un caractère énigmatique exprimé. L'ensemble dessine un réseau de signes-miroirs qui favorisent l'unité et la *conjointure* du roman, mais qui sapent le discours allégorique et explicatif des clercs ou des ermites. Ce qui se donne à lire comme une illustration de l'affrontement de la Nouvelle et de l'Ancienne Loi, participe avant tout d'une diffusion active d'une énigme en pointillé. A partir d'une question avortée dont le sens s'est perdu, l'œuvre fonde peut-être le plus fort effet d'énigme du Graal et le diffuse dans ses moindres replis.

Enfin, les thèmes de la langueur du Roi Pêcheur et celui de la dévastation de la terre ou de la *Terre Gaste*, et leurs corollaires la guérison et l'abondance, inhérents à la version païenne ou merveilleuse de l'énigme du Graal, se retrouvent en divers endroits du roman et contribuent eux aussi au déploiement du paradigme. Tandis que chez Chrétien la question de Perceval devait permettre au Roi Méhaigné de recouvrer la santé, dans le *Perlesvaus*, c'est l'omission même de cette question, l'oubli de la formulation attendue de l'énigme qui génère la langueur de l'homme et de la terre. Comme le rappelle la Demoiselle Chauve à la cour d'Arthur, *Terre Gaste* et corps malade en sont la double conséquence :

Ceste langes li est venue par celui q'il herberja en son ostel, a cui li sainz Graauz s'aparut : por ce que cil ne volst demander cui on en servoit, totes les terres en furent commeïes de guerre ; chevaliers n'encontra onques puis autre en forest ne en lande, o il n'eüst contenz d'armes sanz resnable achoison » (p. 50, 638-642).

symbolise. En ce sens, elle fait du chevalier blanc une figure de Joseph d'Arimathie, et de la demoiselle un personnage féminin dont l'histoire, telle celle de Véronique, est liée à celle d'une relique.

⁸⁰³ L'origine littéraire du motif, perpétué ensuite dans la tradition arthurienne, se trouve probablement chez Guillaume de Malmesbury qui rapporte, dans ses *Gesta Regum Anglorum* (Lib. II, §154) l'histoire d'une chienne dont les petits aboient, enfermés dans son ventre. Référence citée par F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative arthurienne, op. cit.*, t. I, p. 501. W. A. Nitze précisait déjà dans un article consacré à ce thème qu'il s'agissait d'un motif établi de longue date en Irlande et en Grande-Bretagne, « The Beste Glatissant in Arthurian Romance », *Zeitschrift für romanische Philologie* LVI, 1936, p. 409-418.

Le rapport de la parole inquisitrice, du Graal et de la déchéance du corps et de la contrée forme la trame d'une énigme réduite elle aussi à un effet, à une illusion d'énigme, que le reste de l'œuvre entend ensuite faire fructifier.

Le rapport problématique de la contrée du Roi Pêcheur à l'abondance et à la déchéance ou à la stérilité, états métaphoriques de sa propre langueur, se retrouve en effet transposé sur l'île *Plenteïreuse* sur laquelle doit un jour régner Perlesvaus. On sait que l'ermite du Château de l'Enquête explique à Gauvain que le château du Roi Pêcheur « *est avironé de granz eues et plenteïreuses de toz biens, se li sires fust en joie* » (p. 113, 2267-2268). L'abondance liée à la qualité des eaux environnantes semble conditionnée par l'état physique et moral du roi. Après la conquête du Graal, et bien que le Roi Pêcheur soit mort, un fleuve d'abondance tout droit issu du Paradis Terrestre, arrose en effet les terres du château et lui confère un caractère insulaire qui le rapproche des multiples îles disposées dans l'espace romanesque. A la fin du roman notamment, lors du séjour de Perlesvaus sur la mystérieuse Ile des quatre Cors, le héros apprend qu'il est destiné à régner sur une île « *plenteïrose de toz biens* » (p. 390, 9624) dont il doit maintenir l'abondance sous peine d'exil dans l'Ile *Souffroitose*, image infernale d'une terre *gaste* d'où proviennent de terrifiants cris de souffrance et de désespoir. Ainsi l'en avertissent d'ailleurs les vénérables vieillards de l'Ile des quatre Cors :

[...] *mes gardez vos bien, puis que vos en esteroiz rois, que l'isle soit bien garnie, quar se vos ne le gardez bien, vos esseroiz mis en l'Isle Souffroitose, dont vos oïstes les criz en ceste sale, e si vos retoura en la corone ; quar cil qui ont esté roi de l'Isle Plenteïrose, e qui bien ne s'i proverent, sont avec ces genz que vos oïstes en l'isle souffroitos[e] de toz biens* (p. 390, 9629-9634).

Or, si Perlesvaus doit à tout prix maintenir la prospérité dans l'île dont il sera roi, ne serait-ce pas pour racheter son silence qui a fait tarir l'abondance chez le Roi Pêcheur ? Le péché capital dont le héros doit se préserver dans l'Ile *Plenteïreuse* se comprend mieux en référence au malheur qui touche le Roi Pêcheur. Perlesvaus devrait ainsi en son île se préserver de la faute qu'il a commise une fois, et en position de roi, devient alors un double de son oncle, à travers le jeu de miroir établi entre les deux espaces⁸⁰⁴. Le rapport du roi à la terre, à l'abondance ou à la déchéance que, face au

⁸⁰⁴ Nous reprenons et étayons ici certains éléments présentés dans notre article consacré au roman de *Perlesvaus* : « Des rivages d'Arthur à l'Ile des quatre cors : *Perlesvaus* au gré des flots », *art. cit.*, p. 76.

Graal, Perlesvaus n'avait pas su établir, se trouve ici transposé dans un univers parallèle où les rôles s'inversent, mais où le motif du Graal se glisse encore subrepticement, resserrant la toile de l'espace textuel et entretenant, jusqu'au bout l'étrangeté et l'impression énigmatique qu'il dégage.

Tandis que dans les *Continuations*, le paradigme du Graal reste souvent circonscrit à quelques îlots textuels, il envahit donc par d'incessantes reprises et réécritures le *Perlesvaus* tout entier, plus hanté que tout autre de cette présence fantomatique diffuse qui fait son originalité.

3. Le Graal dans les cycles *Vulgate* et post-*Vulgate* : inflation de l'énigme et souffle romanesque

Maintenir l'effet d'énigme et diffuser le phénomène dans une série de romans qui se situent dans l'héritage direct du *Conte du Graal* relève déjà de la gageure poétique, entre reprise et réécriture, soumission aux impératifs du modèle et tentative d'innovation. Le passage au cycle romanesque marque toutefois un degré supplémentaire dans le processus d'amplification énigmatique : il lui faut en effet tenir la longueur, garder intacts le questionnement et le désir d'élucidation, en un mot faire durer l'effet d'énigme jusqu'au bout de sommes gigantesques. Les cycles *Vulgate* et post-*Vulgate* mettent chacun en place des stratégies diverses pour atteindre ce but. Il en découle sans doute, nous tenterons de le démontrer, deux conceptions de l'acte d'écriture et de composition de l'œuvre de fiction.

Il convient de rappeler ici que le cycle arthurien de la post-*Vulgate* n'est attesté par aucun manuscrit complet : nous n'en connaissons aujourd'hui qu'une reconstitution établie par Fanni Bogdanow sous le nom de *Roman du Graal*⁸⁰⁵. Malgré la conservation

⁸⁰⁵ *La version post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu. Troisième partie du Roman du Graal*, publiée par Fanni Bogdanow, Paris, SATF, 1991-2001, t. I, II, III, IV/1 et IV/2. Il s'agit pour ce critique d'« une refonte du cycle entier de la *Vulgate* enrichie d'emprunts au *Tristan en prose* » (*ibid.*, t. I, p. 31), composée autour de 1235-1240. Les relations de parenté entre le cycle de la post-*Vulgate*, attribué au pseudo-Robert de Boron, et les diverses versions du *Tristan en prose* sont complexes et prêtent encore à discussion. Pour Fanni Bogdanow, l'auteur de la *Queste post-Vulgate* utilise des thèmes provenant de la première version du *Tristan en prose*, c'est-à-dire de la version dite courte contenue dans le manuscrit B.N.F. fr. 757 et récemment éditée (*Le Roman de Tristan en prose*, dir. Philippe Ménard, Paris, Champion, 5 vol., 1997-2007). Cette version serait elle-même en partie incorporée dans la

fragmentaire de ce cycle, l'hypothèse de son existence nous semble pourtant devoir être maintenue et, nous l'espérons ici, défendue⁸⁰⁶. Ainsi, plutôt qu'une monographie successive des deux versions du cycle du Graal, une démarche comparatiste s'impose. Elle doit en effet permettre de dégager de façon plus problématique, et donc plus fructueuse, des modalités concurrentielles de diffusion du paradigme du Graal, de mettre en perspective deux poétiques romanesques et d'argumenter en faveur de l'existence d'un cycle post-*Vulgate*.

Dans le *Lancelot-Graal* comme dans la post-*Vulgate*, le Graal se manifeste comme une énigme problématique après *L'Estoire del Saint Graal*⁸⁰⁷ et avant la *Queste*

deuxième version du *Tristan*, la version dite longue (*Le Roman de Tristan en prose*, dir. Philippe Ménard, Genève, Droz, 9 vol., 1987-1997). Par conséquent, conclut F. Bogdanow, « le *Roman du Graal* [...] se situe très probablement entre la première et la seconde version du *Tristan en prose* » (*op. cit.*, t. 1, p. 37). Emmanuèle Baumgartner conteste en revanche cette position et postule que les deux versions de ce roman, notamment dans les passages consacrés à la quête du Graal, procèdent de la *Queste* du pseudo-Robert de Boron (*Le « Tristan en prose ». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 52). La reconstitution du cycle post-*Vulgate* se fonde par ailleurs sur les versions ibériques de la *Queste del Saint Graal*, la *Demanda do Santo Graal* portugaise et la *Demanda del Sancto Grial* espagnole, traductions d'un original français disparu et dont nous ne conservons aujourd'hui que des fragments contenus dans quelques manuscrits. F. Bogdanow affirme ainsi que « des manuscrits du roman entier ont dû circuler au Moyen Âge dans la péninsule ibérique puisque c'est là que, peu de temps après sa composition, la *Post-Vulgate* fut traduite du français au galaïco-portugais, et du portugais en espagnol » (*ibid.*, t. 1, p. 24).

⁸⁰⁶ L'hypothèse d'une telle recomposition du cycle arthurien ne fait pas encore tout à fait l'unanimité dans la critique. Gilles Roussineau rappelle dans son introduction à *La Suite du Roman de Merlin* que « des incertitudes subsistent [...] sur l'existence d'un cycle complet postérieur à la *Vulgate* » (*op. cit.*, XXXIII, note 51). Voir également les réserves émises par R. Lathuillère dans « Le *Roman du Graal* postérieur à la *Vulgate* (cycle du Pseudo-Robert de Boron) », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/1 : *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, éd. J. Frappier et R. R. Grimm, Heidelberg, 1978, p. 615-622. Cette *Suite* ne pourrait donc être qu'une œuvre isolée, voire, comme l'avance Stéphane Marcotte, avoir dès le départ été « conçue pour prendre la place de la *Suite-Vulgate* dans le cycle primitif, auquel, après son achèvement, elle aurait tâché de donner un maximum de cohérence à moindres frais, en tenant compte aussi et surtout de l'événement majeur survenu après cet achèvement, savoir la rédaction du *Tristan en prose* » (*La Suite du Roman de Merlin*, trad., Paris, Champion, 2006, p. 22-23).

⁸⁰⁷ F. Bogdanow parvient à établir une recomposition d'une version post-*Vulgate* de la *Queste del Saint Graal* à l'aide notamment des *Demandas* ibériques, de la partie de la seconde version du *Tristan en prose* consacrée à la quête et des fragments de manuscrits français, notamment les mss Oxford, Bodleian Library, Rawlinson D 974, B.N.F., fr. 343, B.N.F., fr. 112 et B.N.F., fr. 116 (*cf. La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu*, *op. cit.*, t. I, p. 1-26 et un article plus récent : « Un nouvel

par intermittence seulement. *L'Estoire* lance et entretient l'énigme malgré l'influence érudite du *Roman* de Robert de Boron. Même si *a priori* une volonté d'explicitation du sens et de la nature du Graal s'exprime à l'ouverture du cycle, on a en effet démontré combien le transfert géographique du *vaisseau* de la Terre Sainte de l'Histoire à l'espace merveilleux et breton de la fiction génère une tension entre occultation et élucidation du sens. C'est cette tension que les parties centrales des deux cycles, depuis le *Merlin* jusqu'à la Pentecôte du Graal dans la *Queste*, doivent alors maintenir au prix d'un équilibre variable entre les deux cycles. Hormis les apparitions circonscrites du Graal au Palais Aventureux dans le *Lancelot en prose*, l'énigmatique *vaisseau* disparaît physiquement de l'espace romanesque à la fin de *L'Estoire* : farouchement gardé à Corbenic, il ne se manifeste plus avant la *Queste*. Dès lors, il n'est plus qu'une ombre qui plane sur le royaume arthurien, une énigme en absence⁸⁰⁸ qu'il faut entretenir sans l'épuiser. Ni Merlin, ni aucun des personnages des deux *Suites*, ni Arthur pendant la

examen des rapports entre la *Queste Post-Vulgate* et la *Queste* incorporée dans la deuxième version du *Tristan en prose* », *Romania* CXVIII, 2000, p. 1-32). En revanche, on ne peut que s'appuyer sur le *Josep Abaramatia* portugais pour reconstituer une version post-Vulgate de *L'Estoire del Saint Graal* dont la rédaction devait toutefois être très proche de celle de la *Vulgate* : « A en juger par la traduction portugaise de *L'Estoire del Saint Graal* (*O libro de Josep Abarimatia* du manuscrit 643 du fonds de la Torre do Tombo à Lisbonne) notre auteur ne paraît pas avoir fait de changements importants dans *L'Estoire del Saint Graal*. Il l'a copiée, tout comme la mise en prose du *Merlin* de Robert de Boron, sur un manuscrit de la *Vulgate*. Mais tandis que dans le cycle de la *Vulgate* *L'Estoire* ainsi que le *Merlin* sont des additions tardives, dans notre roman ils forment une partie intégrante de l'ensemble ; copiés dès le début de l'œuvre, ils en constituent le point de départ et en déterminent en partie l'orientation », précise F. Bogdanow, *La version Post-Vulgate*, *op. cit.*, t. I, p. 38-39. Cf. aussi du même auteur *The Romance of the Grail, a study of the Structure and genesis of a thirteenth-century Arthurian Prose Romance*, Manchester, New York, 1966, p. 156-160.

⁸⁰⁸ Voir à ce sujet l'article de Jean-René Valette : « La *Suite du Roman de Merlin* ou le Graal caché », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, *op. cit.*, p. 197-217. L'auteur observe que le mythe du Graal se présente comme une sorte de triptyque : « d'un côté, le Graal donné au temps de Joseph d'Arimatee, de l'autre le Graal retrouvé au temps de Perceval ou de Galaad, d'un côté une Histoire, de l'autre une Quête. Entre les deux, le Graal caché, qui correspondrait au *Merlin* et à ses *Suites* », p. 197. Pourtant, poursuit J.-R. Valette, le Graal n'est pas totalement absent de la *Suite du Roman de Merlin*, il est mentionné : « c'est un mot, une référence, une promesse, un horizon [...]. Il est tout à la fois présent et absent, l'écriture de la *SRM* s'employant, d'un même mouvement, à signaler pour mieux l'occulter », p. 197-198.

majorité de son règne n'ont jamais vu le Graal⁸⁰⁹ ; pourtant l'effet d'énigme est manifeste. Comment dans le *Merlin* et dans les *Suites*, puis dans les parties ultérieures des deux cycles, le paradigme de l'énigme du Graal se diffuse-t-il et se prolonge-t-il, comblant et relançant les attentes ?

a) *L'énigme en suspens : le Merlin en prose et les Suites du Merlin*

Avec le *Merlin*, le Graal intègre définitivement l'espace breton et arthurien. Associé à la Table Ronde nouvellement instaurée, sujet du livre de Blaise et annoncé par Merlin, stratège et allié d'Arthur, il bascule en effet dans l'espace de la fiction romanesque. Mais il est en même temps terriblement absent, circonscrit à un discours nécessairement orienté vers le passé, celui de la Passion et de Joseph d'Arimathie, et l'avenir du royaume arthurien, du livre et du conte⁸¹⁰. A ce moment de l'entreprise cyclique, le Graal est une énigme en devenir qui finalise certes l'ensemble, mais qu'il convient de maintenir et de suspendre tout à la fois. Le roman de *Merlin* se place ainsi dans un entre-deux temps de l'énigme où les récits rétrospectifs de Merlin sur l'histoire du saint *vaissel*, destinés d'abord à Blaise⁸¹¹ puis à Uterpendragon et aux futurs chevaliers de la Table Ronde⁸¹², se combinent à un discours prophétique sur le siège vide et l'accomplissement du Graal. Cette prophétie nécessairement obscure, modalité de l'énigme rhétorique, se fonde d'ailleurs sur l'image du vide et de l'absence. A Uterpendragon demandant qui occupera la place vacante à la Table Ronde, Merlin répond en effet :

« *Tant te puis je bien dire que il ne sera ja acompliz a ton tens ne cil qui engenderra celui qui acomplir le doit n'a encor point de feme prise ne ne set pas*

⁸⁰⁹ *La Queste del Saint Graal* souligne d'ailleurs le caractère énigmatique du Graal propre aux premières années du règne d'Arthur. Dans l'épisode de la recluse, la dame explique en effet à Perceval que le temps de Merlin ne saurait être celui de la *verité* du Graal : « *Quant Merlins ot la Table Reonde establee, si dist il que par cels qui en seroient compaignon savroit len la verité dou Saint Graal, dont len ne pot veoir nul signe au tens Merlin* » (p. 77, 9-11).

⁸¹⁰ Au sujet précis de la *Suite du Roman de Merlin*, J.-R. Valette voit tout à la fois dans ce texte la « promesse d'un Graal retrouvé et [l']annonce d'un Graal à nouveau disparu » dans la perspective de la *Mort Artu*, « *La Suite du Roman de Merlin ou le Graal caché* », *art. cit.*, p. 200.

⁸¹¹ § 16, p. 73-76, 62-117.

⁸¹² § 48, p. 181-186.

que il le doie engenner ; et covendra a celui qui doit acomplir cest leu acomplir avant celui dou vaissel dou graal : car cil qui le gardent nou virent onques acomplir, ne ce n'avendra mie a ton tens, mais ce sera au tens le roi qui après toi venra [...] » (§ 49, p. 189-190, 75-83).

Le verbe « *acomplir* » s'applique à la fois au siège laissé vide autour de la Table Ronde et à celui de la Table du Graal, tous deux réservés au même élu. L'espace vacant qu'il faut remplir, puisque tel est ici le sens d' « *acomplir* », est l'image de cette présence en absence de l'énigme du Graal, en attente évidemment d'élucidation, mais aussi, à ce stade du récit, de problématisation. Le Graal ne fait pas encore l'objet d'un questionnement, il n'est pas encore matière à étonnement et, en même temps, il suscite déjà une attente et donc une (en)quête. L'effet d'énigme s'inscrit dès lors profondément ; les *Suites* doivent maintenant le proroger.

(1) Motif prophétique et énigme du Graal dans les *Suites* du *Merlin*

Le maintien, voire l'inflation, du paradigme énigmatique du Graal est lié dans la *Suite Vulgate* et post-*Vulgate* au motif de la prophétie. Celle-ci adopte cependant dans chacune des textes une nature, une forme et un support différents. Puisqu'elle ne peut encore advenir, l'énigme du Graal est relayée par des prophéties énigmatiques qui y renvoient directement ou indirectement. En tant que motif, celui de la prophétie peut se formuler ainsi : « un agent annonce un événement qui se réalisera dans le futur ». La fonction principale de ce motif correspond à l'action /annoncer/, le destinataire comme le destinataire constituant les figures variables, tandis que l'ensemble se trouve investi du double thème du savoir et de l'avenir. En tant que telle, la prophétie n'a *a priori* rien de commun avec le paradigme du Graal, sauf à considérer uniquement les cas où le Graal, en tant qu'objet de la prophétie, remplit la figure du message véhiculé. Dans les *Suites* du *Merlin*, ce message présente toutefois constamment une formulation obscure, qui nécessite un décryptage, et repose sur l'une des modalités de l'énigme, à savoir la figure rhétorique de l'*aenigma*⁸¹³. De ce fait, chaque prophétie, qu'elle intègre ou non une référence au Graal, participe du maintien et de la diffusion de son effet d'énigme.

Dans la *Suite-Vulgate*, le Graal est pris dans un réseau de prophéties unifiées autour de la figure de Merlin et des thèmes de la *senefiance* d'un côté, du brouillage du

⁸¹³ Cf. *supra*, p. 35-39.

sens de l'autre. L'inflation de la question se manifeste d'abord par le renoncement à l'explication immédiate : qu'il s'agisse de la prédiction de Merlin sur sa propre destinée⁸¹⁴, de l'identité du chevalier qui mettra fin à la *carole* magique⁸¹⁵, des songes de la reine Héléne et du roi Ban⁸¹⁶, du rire et des propos mystérieux de Merlin dans l'épisode de Grisandole⁸¹⁷ ou des circonstances de la mort d'Arthur⁸¹⁸, le prophète diffère toujours la révélation du sens, voire interdit qu'on poursuive le questionnement à son encontre. Chaque prophétie se trouve néanmoins en attente explicite de résolution : si le sens n'est pas délivré dans cette partie du cycle, Merlin en garantit toujours une explication ultérieure :

« Mais je feroie pechié se je destournoie ce que Nostres Sires m'a donné tant de sens et de discrecion com je ai pour aïdier a complir les aventures del Saint Graal qui doivent estre acomplies et traites a fin au tans le roi Artu. Mais ne vous chaut de moi plus enquerre, car bien saurés encore que ce porra estre et vous meïsmes le vesrés a vos ex ains que vous muirés de mort » (§ 250, p. 1051-1052).

La *Suite-Vulgate* ne connaît ainsi ni énigmes ni merveilles – hormis la *carole* magique, elles sont d'ailleurs rares dans ce texte – dont l'élucidation ne soit assurée par la suite. A chaque fois que l'effet d'énigme du Graal se manifeste, c'est-à-dire à chaque fois que le paradigme est réactivé, il perd finalement de sa densité. A deux reprises cependant, les pistes semblent se brouiller et l'énigme s'intensifier. Après la bataille de Bédingran, le roi Brangoire harangue les barons dont les terres qu'ils ont délaissées pour prêter assistance à Arthur sont désormais menacées par les Saxons. Passant en revue les secours possibles, il mentionne tour à tour les rois Pellès, Pellinor et Alain et évoque la future quête du Graal :

[...] ne par decha du roi Pellés de Listenois n'atendons nous nul secours, car il garde le roi Pellinor son frere qui gist malades d'un mal dont ja n'aura garison tant que cil verra laiens qui les aventures du Saint Graal metra a fin, ne del roi Alain qui gist malades n'atendons nul secours devant ce que li mieudres

⁸¹⁴ § 250, p. 1051 (*Le Livre du Graal*, éd. cit.).

⁸¹⁵ § 349, p. 1153.

⁸¹⁶ § 411-418, p. 1216-1224.

⁸¹⁷ § 422-454, p. 1226-1253.

⁸¹⁸ § 674-675, p. 1474-1475.

chevaliers del monde viegne a lui et li demande ce dont cele maladie li vient et quel chose li graaus est que on sert (p. 861, § 51).

Deux éléments viennent ici dynamiser le paradigme de l'énigme du Graal. On observe tout d'abord un curieux dédoublement de la figure du roi Méhaignié, entre les rois Pellinor et Alain⁸¹⁹. Or ce dernier, le douzième fils de Bron et gardien du Graal, trouve normalement la mort à la fin de l'*Estoire del Saint Graal*, une fois le *vaisseau* déposé à Corbenic⁸²⁰. Le *Joseph* ne mentionne pas davantage l'existence de Pellinor et ne se réfère qu'à Pellès, gardien du Graal et grand-père de Galaad.

La question que doit, selon Brangoire, poser le meilleur chevalier à Alain pose par ailleurs problème. D'abord, on l'a vu, parce qu'Alain était jusqu'à présent laissé pour mort. Ensuite parce que dans le *Lancelot-Graal*, l'enjeu de la quête n'est plus comme dans le *Conte du Graal* de poser la question à propos du service du Graal, mais d'atteindre la vision spirituelle qui révélera à l'élu tous les mystères du Graal et de Dieu. Le traitement de l'énigme s'inscrit ici dans le sillage des aventures de Perceval, telles que Chrétien, les continuateurs ou Robert de Boron les ont racontées. L'annonce de Brangoire ne correspond ni aux prophéties de Merlin, ni à ce qui se passera effectivement dans la *Queste*. Là où la *Suite Vulgate* semble encore attendre un Perceval dans la lignée de la tradition romanesque, interviendra un Galaad, nouveau héros de l'entreprise cyclique. De plus, l'interrogation est en réalité triple. Hormis la question du service : « *que on en sert* » héritée de Chrétien, celle de l'origine de la maladie du roi et, surprise, celle de la nature même du Graal : « *quel chose li graaus est* » sont tout à fait originales. Ces questions qui ne seront plus ensuite posées et ne seront pas explicitement résolues troublent la perspective des révélations annoncées par la parole prophétique. Elles lient le Graal au thème de la maladie et lui confèrent une densité matérielle que la *Queste*, semble-t-il, évacuera. Il s'agit enfin de la première mention du

⁸¹⁹ Après la victoire de Leodagan et d'Arthur contre les Saxons, les trois rois sont à nouveau nommés et l'on observe une seconde fois le dédoublement entre deux figures de rois *méhaigniés*, tandis que le narrateur présente Alain et Pellinor comme les deux frères de Pellès : « [...] *et la fille au roi Pellés de Listenois del chastel de Cornebic qui fu niece le riche roi Pescheour et le roi malades des plaies dont li uns ot non Alain de l'ille en Listenois. Icil estoit malades et plaiés de la lanche vengeresse dont il estoit plaiés et apelés Mehaingniés et estoit navrés par ambes .II. les quisses, et fu apelés par son droit non li rois Pellinor de Lystenois. Et li rois Alains Pellinor furent frere germain et cele pucele dont je vous di estoit lor niece et fille le roi Pellés qui fu freres a ces .II. que je vous ai ci només* » (§ 130, p. 939-940).

⁸²⁰ T. 2, § 888, p. 564.

Graal depuis l'annonce de Merlin dans le roman éponyme, lors de la création de la Table Ronde. Les conditions de résolution annoncées par le prophète paraissent alors différentes : le bon chevalier est amené à combler un vide, non à pallier la parole défaillante d'un Perceval. Les questions que lui prête donc ici Brangoire brouillent le paradigme tel que le *Joseph*, le *Merlin* et les prophéties de la *Suite* l'ont élaboré. De façon exceptionnelle dans ce texte, la visée élucidante du cycle se heurte ici à une tentative de brouillage voulue ou accidentelle.

D'une manière générale cependant, l'énigme du Graal se diffuse dans la *Suite-Vulgate* selon un tracé linéaire, tendu entre prophétie obscure et assurance d'élucidation et non plus selon un schéma concentrique propre à la *Première Continuation* par exemple. La formulation récurrente des prophéties suffit à rappeler la présence énigmatique qui, après l'épisode du tournoi de la Table Ronde, envahit l'espace chevaleresque et conditionne toutes les aventures. La nouvelle se répand en effet que le Graal où Joseph d'Armathie recueillit le sang du Christ est parvenu au royaume de Logres :

Ne mais on ne savoit en quel lieu, ne ja ne sera trouvee ne veüe ensi com la prophesie le dist, par home, ne les merveilles del Saint Graal ne la lance qui sainoit parmi la pointe de fer en son, ne n'avroit rasasiement de son cuer que on porroit veoir ne penser tant que li miudres chevaliers del monde venist. Et par celui seroient descouvertes les merveilles del Saint Graal et oïes et veües (§ 555, p. 1351).

L'annonce de la révélation rejoint celle de l'énigme : l'inflation de la question suscitée par les *merveilles* à découvrir et à comprendre est contrecarrée par l'affirmation d'un sens préexistant, dont on a la garantie qu'il sera finalement exposé.

Dans la *Suite du Roman de Merlin* en revanche, le motif de la prophétie maintient la tension en faveur d'une occultation du sens⁸²¹. Le Graal demeure au cœur de certaines prédictions mais la parole prophétique ne s'engage plus comme dans la *Vulgate* sur l'avènement d'une quelconque résolution. Si le motif prophétique intègre

⁸²¹ Dans son article « L'illusion prophétique, ou la maîtrise du temps. Les prophéties la *Suite du Roman de Merlin* », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose, op. cit.*, Nathalie Koble constate ainsi que de « nombreuses prophéties approximatives [...] émaillent le roman » (p. 170). Et, en réalité, « lorsque l'on confronte tous les énoncés prophétiques aux moments de leur réalisation dans le récit, bon nombre de prophéties s'avèrent... de pures illusions ! ». Les prophéties restées en suspens se voient ainsi rejetées « dans les blancs du récit », que rien ne vient combler (p. 171).

toujours un message portant sur le Graal, il ne véhicule plus autant le thème de l'élucidation. Les *aventures* et les *merveilles* du Graal sont comme dans la *Vulgate* annoncées, mais rien ne vient confirmer qu'elles trouveront un jour un sens explicite. La venue du Bon Chevalier engage uniquement l'avènement des *aventures* et des *merveilles* du Graal. Celles-ci, pourtant, restent empreintes d'énigme ; elles suscitent la curiosité et l'interrogation de multiples personnages. En ce sens, le motif de la prophétie participe toujours de la diffusion d'un paradigme qui, plus que dans la *Vulgate*, ne s'accomplit que dans l'effet d'énigme. L'inflation de la question se maintient, mais cette fois sans perspective réelle de résolution. Le problème du sens, essentiel dans la *Suite-Vulgate*, n'est en réalité plus ici d'actualité, comme en témoignent plusieurs exemples.

Après sa victoire sur les rois Rion et Loth, Arthur décide ainsi de faire édifier douze statues de rois, dont une de taille supérieure, sculptée à sa propre image, qui sera placée au centre du cercle formé par les douze autres⁸²². Les statues, tenant en leur main chacune un flambeau, sont disposées au sommet d'une tour, tandis qu'Arthur émet le souhait que les flammes ne s'éteignent jamais. C'est en réponse à ce souhait que Merlin formule la prophétie suivante :

« Rois, sacés que cist chierge n'estainderont devant que l'ame me departira du cors. En chelui jour qu'il estainderont averont .II. merveilles en ceste terre, car je serai livrés a mort par engin de feme et si fera li Chevaliers a .II. Espees le Dolereus Caup encontre le desfence Nostre Signour, pour coi les aventures dou Saint Graal averront, especiaument ou roiaume de Logres. Et lors commencheront les dolours et les tempestes par toute la Grant Bretaigne, et averront si souvent que tout cil qui les verront avenir en seront tout esbahi, et duerront sans doutance .XXII. ans » (t. I, § 154, p. 118, 11-21).

Notons d'abord qu'une partie de la prédiction de Merlin va s'avérer fautive : en effet, il ne mourra pas le jour du Coup Douloureux, puisqu'il viendra en aide à Balvain après la catastrophe⁸²³. L'inexactitude de la prophétie, vérifiable à l'intérieur même de la *Suite-*

⁸²² P. 117, § 153.

⁸²³ Selon Nathalie Koble dans « L'illusion prophétique, ou la maîtrise du temps. Les prophéties la *Suite du Roman de Merlin* », *art. cit.*, la fautive prophétie de Merlin permet de circonscrire le temps du prophète à celui d'un temps pré-historique, d'avant le début des aventures du Graal : « le mensonge spectaculaire

Huth, traduit l'ambiguïté de la parole merlinesque qui, en même temps qu'elle s'exprime, se matérialise et s'immortalise dans le monument. Celui-ci, destiné à conserver la mémoire du passé, devient le support d'un événement à venir et confère à la parole du prophète une solennité que le texte pourtant démentira. Surtout, si dans la *Vulgate* les aventures du Graal doivent être *accomplies*, au sens où un vide, un manque réel ou métaphorique doit être comblé, elles doivent simplement ici *venir*.

A l'issue de sa première aventure où il acquiert le surnom de chevalier aux demoiselles⁸²⁴, Gauvain fait l'objet d'une prophétie comparable :

« [...] *Je vous di qu'il l'a moult miex fait que vous ne cuidiés, car il a bien sa queste achivee. Et saichiés que ceste aventure poés vous bien tenir a une des aventures del Saint Graal, si en verrés des ore souvent avenir de plus crueus et de plus felonnes que ceste n'est* » (t. I, p. 233-234, § 277, l. 13-17).

Là encore, l'*aventure* relègue l'accomplissement au second plan. Le Graal en tant que tel se fond dans un ensemble nébuleux justement composé des aventures les plus diverses, qui toutes sont certes *senefiance*, comme l'affirme Merlin⁸²⁵, mais *senefiance* impénétrable que l'on n'envisage pas de résoudre. Contrairement à la progression linéaire du paradigme dans la *Suite-Vulgate*, la *Suite post-Vulgate* entretient l'effet d'énigme du Graal sur le modèle d'une constellation éclatée. Chaque mention du Graal, chargée de réactiver l'effet d'énigme, est associée à une aventure particulière – l'édification des statues, la quête de Gauvain, le Perron du Cerf – qui infléchit et densifie différemment l'énigme, sans pour autant se situer dans la perspective d'une élucidation.

que profère Merlin au pied du monument d'Arthur révèle une vérité plus profonde que son incohérence de surface, une lecture de l'histoire propre à la *Suite du Roman de Merlin* : Merlin meurt le jour du *Coup funeste*, dit-il – le jour où commence l'Histoire, si l'on suit le protocole de lecture que nous propose le roman. Le temps des prophéties de Merlin coïnciderait donc, à la lettre, avec un temps « préhistorique », à l'échelle du cycle », p. 172.

⁸²⁴ « *Et pour chou qu'il aida puis tout dis si volentiers et de si boin cuer as damoiseles fu il apielés par tout en la court et aillours li Chevaliers as Damoiseles, ne chil ne li chaï tant coume il pot armes porter* » (t. I, § 280, p. 237). Sur cette première aventure de Gauvain, voir notre article « L'apprentissage de Gauvain dans la *Suite du Roman de Merlin* », *Enfances arthuriennes*, op. cit., p. 217-235.

⁸²⁵ « [...] *et saiches*, dit-il à Arthur, *que tantes aventures et si merveilleuses ne te sont pas avenues pour noient, ains sont senefiances et commencement de chou qui devoit avenir en ton ostel et en ta subjection et en maint autre lieu* » (t. I, § 278, p. 234, 8-12).

L'épisode du Perron du Cerf illustre particulièrement ce phénomène où les termes de la prophétie se confondent avec ceux de l'explication en une sorte de tautologie énigmatique qui participe du brouillage du sens⁸²⁶. Arrivé sur les lieux avec sa demoiselle et son écuyer, Le Morholt lit en effet ceci, gravé dans la pierre au pied de la croix :

« *Sur cest perron puet l'en veoir avenir les merveilles du Saint Graal grant partie* ». Après redisoient : « *Ja nul ne demourra cy pour veoir de ces merveilles qui n'y soit mort ou mehaignés ou navrés a tout le moins jusqu'a tant que le Bon Chevalier y vendra qui mectra a fin les aventures* » (t. II, § 480, p. 438-439, 31-36).

Encore une fois, la prophétie s'engage sur des faits, des manifestations *merveilleuses*, mais non sur le sens. Or, aucune explication de la triple *merveille* du combat des chevaliers *faés*, de la poursuite du cerf, des lévriers et du dragon et des coups invisibles portés aux témoins ne sera ensuite portée, ni dans aucun passage de la *Queste post-Vulgate*, ni dans le corps même de la *Suite du Roman de Merlin*, si ce n'est en des termes identiques et par conséquent tout aussi occultes. Le chevalier qui vient en aide au Morholt après sa mésaventure, avant de l'abattre en découvrant son identité, interprète ainsi l'événement :

« *Onques mais de tel mescheance n'oÿ parler a nul homme du monde, fait le chevalier, mes nul ne s'en doit esmerveiller, car ce sont des aventures du Saint Graal* » (t. II, § 484, p. 444, 33-35).

Girflet et Keu livrent à Yvain la même interprétation prophétique, après que celui-ci a subi une mésaventure identique :

« *De ceste chose ne devés vous faire tel duel, car certes, se vous fussiés le meilleur chevalier qui onques fust, si fust il ainsi avenu comme il est ou encore pis, car les merveilles de ceste terre, mesmement celles du Saint Graal, ne laisseront pas a avenir ne pour vous ne pour chevalier tant comme a Nostre Seigneur plaira qu'elles aviengnent [...]* » (t. II, § 507, p. 472, 25-31).

Quelques lignes plus loin, une demoiselle confirme à Yvain les propos de ses compagnons :

« *Ce sont, fait elle, des aventures du Saint Graal, qui ainsi aviennent plus merveilleusement en ung lieu que en autre. Si ne remaindront ja qu'elles*

⁸²⁶ Pour une description détaillée de l'épisode, cf. *supra*, p. 238-241.

n'aviengnent ainsi ne pour vous ne pour autre jusqu'a tant que le Bon Chevalier qui les merveilles du royaume de Logres devra mener a fin viendra » (t. II, § 509, p. 476, 69-74).

Le Graal, confusément ici assimilé à une série d'*aventures*, participe à travers ces prophéties faussement explicatives d'une nébuleuse énigmatique, laquelle densifie un paradigme caractérisé par un effet d'occultation du sens accru.

Dans la *Suite post-Vulgate*, la parole prophétique perd par ailleurs de son unité et donc, semble-t-il, de sa force et de sa clairvoyance. Dans la *Vulgate*, Merlin constitue le seul relais de ce type de discours, lui assurant une unité et la perspective d'une révélation, si tardive soit-elle. Ici au contraire, cette parole se dissout après la mort de Merlin entre de multiples énonciateurs, aussi anecdotiques – comme la demoiselle d'Yvain ou le chevalier du Morholt – que simples colporteurs de rumeurs dont l'origine n'est guère attestée, à l'image de Girflet ou de Keu. Tandis que dans la *Suite-Vulgate*, le Graal, nourri d'interrogations multiples, trouve dans le motif prophétique la promesse d'une élucidation qui en fait une énigme à part entière, il se manifeste au contraire dans la *Suite* romanesque comme un effet d'énigme dense et diffus qui, *a priori*, se maintiendra comme tel.

(2) Diffusion du paradigme dans la *Suite du Roman de Merlin*

Tandis que le Graal est cantonné dans la *Suite-Vulgate* aux prophéties et aux effets d'annonce, il touche dans la *Suite* romanesque un certain nombre de motifs narratifs qui, de ce fait, participent de la diffusion de son effet d'énigme. Trois épisodes de *La Suite du Roman de Merlin*, correspondant à trois réécritures de motifs récurrents dans les romans du Graal et couramment désignés comme « la *beste glatissant* », « le Coup Couloureux » et « le Perron du Cerf », contribuent particulièrement à l'élaboration du paradigme énigmatique. Il s'agit de véritables micro-récits qui mettent en jeu plusieurs fonctions. Celles-ci ne permettent pas *a priori* de réunir ces motifs, notamment les deux premiers. Le thème du Graal les rassemble toutefois dans le texte de la *Suite du Roman de Merlin*. Ils viennent en réalité pallier une absence et proposer une écriture par anticipation du motif du Graal qui, s'il s'est manifesté dans l'*Estoire*, n'est pas encore intervenu dans l'univers de la fiction cyclique. Combinés à une fonction d'annonce, ils dessinent en creux une énigme qu'ils relaient et dont ils

entretiennent savamment le brouillage. Chacun d'entre eux se présente enfin comme une aventure étrange ou inexplicable à un degré intradiégétique – pour les personnages – et extradiégétique – pour le lecteur – à la fois. Ils présentent donc un double investissement énigmatique : par l'interrogation qu'ils suscitent en eux-mêmes sur leur *senefiance*, et par le lien mystérieux qu'ils entretiennent avec le Graal dont ils semblent porter, annoncer ou métaphoriser les *aventures*. Or, dans d'autres contextes narratifs, romanesques ou folkloriques, la figure ou le thème du Graal ne leur sont pas toujours inhérents, mais naissent avant tout de la poétique mise en œuvre dans la *Suite du Roman de Merlin*.

L'aventure énigmatique de la *beste glatissant* ouvre le roman, après le récit de la conception de Mordred. Parti à la chasse, Arthur a distancé ses compagnons dans la forêt, et son cheval est mort d'épuisement. Fatigué, il se repose seul près d'une fontaine, quand il perçoit « *uns grans glas de chiens qui faisoient aussi grant noise que se il fuissent .XXX. ou .XL.* » (t. I, § 5, p. 3, 13-15.) Surgit alors la bête qui fait entendre les aboiements de ses petits à l'intérieur d'elle. La description de la bête accroît encore son caractère merveilleux :

Et ne demoura gaires que il vit venir une beste moult grans ki estoit la plus diverse qui onques fust veue de sa figure, qui tant estoit estraigne de cors et de faiture, et non mie tant defors comme dedens son cors (t. I, § 5, p. 3-4, 17-21).

Cette vision semble d'ailleurs relever pour Arthur du diabolique, car son premier réflexe est de se signer à la vue de l'animal. Le *glatissement* s'arrête quelques instants, quand la bête se désaltère à la fontaine, mais reprend ensuite de plus belle. La bête, poursuivie par Pellinor, doit permettre à son quêteur de prouver qu'il est le meilleur chevalier de sa lignée. Différée de quelques feuillets, la signification de l'aventure semble enfin délivrée par Merlin : c'est, dit-il, « *une des aventure dou Graal* » (t. I, § 17, p. 14, 9). Mais l'élucidation est déceptive et le sens, au lieu de s'éclaircir, n'en semble que plus occulte dans la bouche du prophète :

« *Ne ja plus ne te dirai de lui a ceste fie, mais tant te di je de la beste que tu n'en savras ja la verité de l'aventure devant que cil qui de cestui istera le te fera connoistre. Et cil avra non Percheval li Galois [...]* » (t. I, p. 14, § 17, 19-22).

On observe ici une version annexe et marginale du motif de la prophétie, qui ne se manifeste plus comme un discours ni une inscription gravée dans la pierre, mais qui s'exprime à travers la figure de la bête, avant d'être confirmée par la parole de Merlin.

La bête devient le signe d'une épreuve qualifiante, l'objet d'une quête initiatique : il s'agit à travers elle de découvrir une vérité, vérité sur soi et vérité d'une *merveille*. « Ce n'est pas par hasard que le chevalier qui sera initié au secret de la bête sera l'un des quêteurs du Graal. L'aventure de la Bête Glatissant est l'une des épreuves – une épreuve qualifiante d'un caractère initiatique – que le quêteur du Graal doit accomplir »⁸²⁷, explique Edina Bozoky, ce qui exclut ou diffère la mort de la bête dont la quête devient le contrepoint de celle du Graal. L'exploitation commune de la fonction /poursuivre/ ou /quêter/ souligne d'ailleurs le parallèle entre les deux aventures. Deux conséquences *a priori* paradoxales découlent cependant de l'intégration du motif à la quête du Graal. D'un côté, le paradigme énigmatique se trouve réactivé mais, de l'autre, l'effet fantastique lié à l'apparition de la *beste glatissant* est dissipé. Pour Dominique Boutet, Merlin « la normalise en la faisant entrer dans un cadre bien connu du public, celui de la quête du Graal qui va bientôt s'ouvrir : même non élucidée, cette aventure relève d'un ordre et n'est donc plus de nature à inquiéter⁸²⁸ ». Le traitement du passage pose néanmoins le problème « de la reconnaissance de l'importation d'un motif intertextuel par le lecteur⁸²⁹ », lequel génère une tension entre un certain effacement du caractère énigmatique et une occultation accrue du sens.

Avant la *Suite du Roman de Merlin*, le motif de la *beste glatissant* se retrouve pour le domaine arthurien dans le *Perlesvaus* d'abord, puis dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil. Dans les deux cas, la figure de la bête dévorée par ses petits porte une valeur positive et symbolise d'abord le Christ sacrifié, puis la Sainte-Eglise perturbée par les bavardages des mécréants⁸³⁰. Elle est de plus dotée dans ces textes

⁸²⁷ Edina Bozoky : « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *art. cit.*, p. 140. Christine Ferlampin-Acher rejoint cette interprétation : « Dans la suite du *Merlin* (version *post Vulgate*), [...] la chasse à la *Beste* est pensée comme une épreuve qualifiante permettant d'identifier le meilleur chevalier du monde », *Fées, bestes et luitons, op. cit.*, p. 317.

⁸²⁸ Dominique Boutet, « La *Suite du Roman de Merlin* entre élucidation, brouillages et détournements », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose, op. cit.*, p. 225.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁸³⁰ Sur l'évolution du motif dans la littérature arthurienne, on pourra de nouveau se reporter à l'article d'Edina Bozoky : « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *art. cit.*, p. 127-148, au chapitre que lui consacre Christine Ferlampin-Acher dans *Fées, bestes et luitons, op. cit.*, p. 311-322 et à l'article du même auteur : « Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », *Écriture et mode de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, éd.

d'une couleur blanche et d'une grande beauté. Avec la *Suite du Merlin* et le cycle de la post-*Vulgate*, la référence à la Passion disparaît, tandis que la bête devient de plus en plus laide et monstrueuse. Sa *diversité* dénote une nature composite et diabolique qui suscite l'effroi⁸³¹ d'Arthur et renvoie, dans le contexte de l'œuvre, au thème de la sexualité coupable. Comme l'a montré C. Roussel à propos des textes postérieurs ou contemporains de la *Suite*, la bête se rattache au symbolisme chthonien de la fécondité, de la naissance et de la mort. Arthur rencontre en effet la bête juste après avoir commis l'inceste avec sa sœur et avoir vu en songe un dragon se battre contre lui et le blesser à mort. Ce dragon n'est autre que Mordred, le fruit du péché d'Arthur⁸³², tout comme la bête porte en elle une engeance mortelle et agressive : « la progéniture exhibe la faute dont elle procède à l'aide de symboles animaux présentés sur le mode fantastique », analyse F. Dubost⁸³³. Mais, comme le remarque D. Boutet, « seule la connaissance du *Perlesvaus* et/ou de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil permet de faire le rapprochement entre Mordred et les chiots, et donc entre la Bête et le sort d'Arthur et de son royaume⁸³⁴ ». Merlin en effet ne dit rien à ce sujet, mais prédit simplement que la bête sera tuée par Perceval. Or, si tel est le cas, elle ne sera donc pas dévorée par ses petits. L'aventure s'avère alors déceptive : si le motif de la *beste glatissant* rompt ici avec la fonction clé /dévorer/ ou /être dévoré/ qui la caractérise dans les textes sources, l'investissement sémantique dont elle semble porteuse se réduit alors à néant et les chiots ne préfigurent pas le parricide de Mordred. En même temps, le phénomène de réécriture brouille les pistes et crée un télescopage de sens variés à la limite de la contradiction. Intégrée à la famille énigmatique du Graal, la *beste glatissant* contribue à la diffusion de ce paradigme dont elle intensifie le mystère, grâce à ses tensions internes et aux confrontations sémantiques qu'elle véhicule.

L'épisode redoublé du Perron du Cerf entretient lui aussi un lien avec les aventures et l'énigme du Graal, d'abord par la prophétie gravée dans la pierre ensuite par la réécriture partielle du motif de la *beste glatissant*. Le Perron du Cerf semble en

Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 69-87.

⁸³¹ Claude Roussel, « Le jeu des formes et des couleurs : observations sur la bête glatissant », *Romania* CIV, 1988, p. 49-82.

⁸³² Comme le lui révèle d'ailleurs Merlin par la suite (§ 15, p. 12, 7-14).

⁸³³ *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, op. cit., t. II, p. 511.

⁸³⁴ « La *Suite du Roman de Merlin* entre élucidation, brouillages et détournements », art. cit., p. 226.

réalité achever un motif narratif initié de façon incomplète au début de l'œuvre. La *beste* en effet ne met pas bas et n'est pas dévorée par ses petits comme chez Gerbert ou l'auteur du *Perlesvaus*. Les fonctions manquantes /mettre bas/ et /manger/ sont en revanche ici rétablies, dans un ordre toutefois inverse et, pour /mettre bas/, de manière purement symbolique.

On retrouve en effet le thème de la dévoration, les figures de l'animal dévoré et dévorant et la fonction /manger/, puisque les lévriers tuent et dévorent le cerf, avant d'être eux-mêmes engloutis par le dragon. La figure de la *beste glatissant* se trouve en fait décomposée entre celles des lévriers, du cerf et du dragon. La figure du cerf, dévoré par un autre animal, reprend à moitié seulement les caractéristiques de la *beste*, tandis que celle des lévriers synthétise la double fonction à l'œuvre dans le motif : mangés par le dragon, ils subissent un sort identique au cerf et à la *beste*, mais recrachés ensuite par le dragon, ils reproduisent symboliquement la mise à bas que le début de la *Suite* n'a pas raconté⁸³⁵.

Dupliquant et achevant le motif initial de la *beste glatissant*, l'aventure du Perron du Cerf intègre en toute légitimité le groupe des aventures du Graal, en même temps qu'elle participe de la diffusion et de l'opacification d'un effet d'énigme de plus en plus dense. Faut-il en effet rappeler que la *Queste* post-*Vulgate* n'apporte par la suite aucune solution aux mystères du Perron du Cerf ? Dès lors, l'opération de brouillage du sens qui se manifeste ici s'étend au Graal lui-même. Bien que totalement christianisé dans l'*Estoire* et les versions de la *Queste* et assimilé à la grâce du Saint Esprit, il conservera par son implication dans l'aventure du Perron du Cerf un caractère opaque

⁸³⁵ Christine Ferlampin-Acher note dans « Les monstres dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », *art. cit.*, à propos des monstres comme la *Beste Glatissant*, que « l'engloutissement et la prégnation sont deux variantes du même motif. La peur d'être avalé et l'angoisse de voir proliférer les créatures maléfiques se rencontrent », p. 73. D'ailleurs, ajoute-t-elle, « le dedans et le dehors s'inversent souvent : la portée dévore la mère », p. 79. Poursuivant cette réflexion dans un article plus récent : « La peur du monstre dans le roman médiéval », *Travaux de littérature* XVII, « Les Grandes Peurs 2. L'Autre », publications de l'A.D.I.R.E.L., Genève, Droz, 2004, l'auteur observe qu'un tel monstre reste lié « d'une part à l'horreur de l'engloutissement, et d'autre part à la terreur d'être déchiqueté, mis en pièces : à travers le monstre se lit la peur de la décomposition, du désordre, de la matière, primordiale et brute, qui mettent en danger l'intégrité héroïque », p. 120. Ainsi, conclut-elle, « plus profondément se lit l'angoisse d'un *regressus ad uterum*, d'un retour à la matière primordiale et informe. Le héros et son dynamisme, claustrophobes, craignent ces créatures qui, comme la *Beste Glatissant*, sont avant tout une gueule », p. 124.

que rien ne viendra dissiper⁸³⁶. Un épisode, seul, apporte peut-être quelques éléments de résolution : celui de la rencontre du cerf blanc et des quatre lions, commune aux versions *Vulgate* et post-*Vulgate* de la *Queste*. Galaad, Bohort et Perceval ont, dans la forêt, la vision merveilleuse d'un cerf blanc, escorté de quatre lions qui semblent le protéger⁸³⁷. Ils suivent les animaux jusqu'à un ermitage où un *preudom* célèbre une messe. Là, ils sont témoins d'une vision où « *li Cers devenoit hom charneus, et seoit sus l'autel en un trop bel siege et riche* », tandis que les lions se muent l'un en aigle, l'un en lion « *plus biaux que nus des autres* », l'un en homme et le dernier en bœuf⁸³⁸. Le prêtre leur révèle alors qu'à travers le cerf, ils ont reçu une vision du Christ fait homme et ressuscité, tandis que les quatre bêtes représentent les quatre Évangélistes. Dans l'espace romanesque limité à la *Queste*, l'épisode ne pose guère problème et l'énigme de l'apparition dans les bois est résolue selon les codes allégoriques chrétiens appliqués dans cette partie du cycle. Dans le cadre de la post-*Vulgate* toutefois, l'épisode ne manque pas de renvoyer *a posteriori* à l'aventure du Perron du Cerf, en raison d'abord de la présence commune dans les deux épisodes de la figure du cerf. Ressuscité comme le Christ par le dragon, le cerf de la *Suite du Merlin* reprend en effet finalement sa course, accompagné – ou plutôt ici poursuivi – comme dans la *Queste* des « *.IIII. levriers plus blans que noif* » (t. II, § 481, p. 440, l. 34-35). Le nombre des lévriers, identique à celui des lions n'est peut-être pas anodin, et l'épisode pourrait alors se lire comme une complexification du motif du cerf blanc de la *Queste*.

Le rapprochement des deux motifs génère plusieurs effets de lecture. Tous deux participent ainsi de la diffusion du paradigme énigmatique du Graal, puisque l'un comme l'autre constituent une *aventure* ou une *merveille* du Graal réservées aux élus. Ils contribuent ainsi à la mise en place d'une poétique de l'effet d'énigme fondée sur le thème du Graal. Ils intensifient aussi la tension constante dans la *Suite du Merlin* entre

⁸³⁶ Pour une lecture fantastique de l'épisode du Perron du Cerf, on pourra se référer à l'article de Francis Dubost : « La "merveille" dans la *Suite-Huth du Merlin* », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose, op. cit.*, p. 235-269 (cf. notamment les p. 250-252).

⁸³⁷ Version post-*Vulgate* : « *il n'orent pas granment alé qu'il virent par devant eus passer un Blanc Cerf, celui que li .iiii. lyon conduisoient* » (t. IV, § 431, p. 61). Version de la *Queste del Saint Graal* : « *Si chevauchierent tant que en la Forest Gaste vindrent. Et quant il i furent entré, si regarderent devant els et virent venir le Blanc Cerf que li quatre lyon conduisoient, celui que Perceval avoit veu autrefois* » (p. 234, 12-15).

⁸³⁸ Version post-*Vulgate*, t. IV, § 432, p. 62. La *Queste del Saint Graal* soumet les héros à une vision identique (p. 235, 2-6).

élucidation et occultation du sens. La parenté avec le cerf blanc de la *Queste* résout en partie l'une des énigmes les plus obscures du texte, et renforce le lien avec la version christique du motif de la *beste glatissant* qui, dans le *Perlesvaus*, symbolise aussi le Christ sacrifié⁸³⁹. Que dire cependant des quatre lévriers, figures alors à la fois des quatre évangélistes et des païens qui crucifièrent Jésus ? Le paradoxe est de taille, et le texte semble entretenir la confusion : la couleur blanche « *coume noif* » du cerf et des lions dans la *Queste* post-*Vulgate*, symbole de pureté et signe du caractère divin de la vision, est également appliquée, grâce à la même comparaison topique, aux lévriers. C'est pourtant ici le dragon qui redonne vie au cerf et remplit le rôle protecteur des quatre lions, non les chiens à la symbolique ambiguë. L'auteur de la *Suite du Merlin* intègre à la réécriture combinée de motifs différents les divers niveaux de signification que ceux-ci peuvent véhiculer, sans pour autant favoriser une *senefiance* particulière. Brouiller les pistes, occulter toute tentative d'élucidation, telles semblent être les missions qu'il s'est données. Plus que de simples énigmes satellites du Graal comme en offrent les *Continuations*, les motifs rapprochés de la *beste glatissant* et du Perron du Cerf exploitent l'effet d'énigme particulier du Graal pour amplifier un phénomène dans son ensemble.

Les réécritures multiples du motif du « Coup Dououreux » contribuent enfin elles aussi à l'élaboration et à la continuité du paradigme du Graal. La *Suite du Roman de Merlin* présente l'originalité de raconter l'histoire de la blessure infligée au Roi Méhaignié, frappé d'un coup de lance semblable à celui que Longin infligea au Christ, et qui, en même temps, inaugure le début des aventures du Graal. On ne retrouve cependant pas dans cet épisode toutes les figures traditionnellement attribuées à ce motif satellite du Graal qu'est celui de « l'arme magique qui inflige une blessure », tel qu'on l'a par exemple rencontré dans les *Continuations*. En effet, ici, la lance ne saigne pas, ni avant, ni après le coup infligé à Pellehan. Le caractère énigmatique du motif tient d'abord à la position merveilleusement verticale de la lance :

⁸³⁹ Michelle Szkilnik observe de même que « le cerf semble être la combinaison de l'étrange bête blanche dévorée par ses propres chiots au pied d'une croix sous les yeux de Perlesvaus et du cerf blanc conduit par les quatre lions dans la *Queste* ». Et si, poursuit-elle, nous en savons effectivement assez « pour deviner ce que peuvent symboliser les différents animaux, [...] les deux combattants et leur baiser de paix restent une énigme, de même que la relation entre les deux parties de l'aventure nous demeure obscure », « La joute des morts : la *Suite du Merlin*, *Perceforest*, le *Chevalier au Papegau* », art. cit., p. 346.

En un lieu de la chamber avoit un tabel d'argent mult grante e haute par raison, e seoit sor .III. pilerez d'argent. E desus la tabel, droit en mi lieu, avoit un orçuel d'argent et d'or, e dedenz cele orçuel estoit une lance drescie, la point desoz e le haut desuz. E qui regardast mult la lanche, il merveillaist coment ele tenist droite, car ele n'estoit apoié ne d'un part ne d'autre (t. I, § 202, p. 160-161, 32-38).

Le lien entre la lance et le Graal n'est pas ici clairement établi, comme il peut l'être par exemple dans le *Perlesvaus* ou les *Continuations* qui jouent de la proximité du Graal et de son satellite pour entretenir l'effet d'énigme⁸⁴⁰. La figure du contenant dans lequel coule le sang est ici désignée sous le terme « *orçuel* », et non pas « *vaissel* » qui réfère ordinairement au Graal. Plus que le lexique, c'est la configuration narrative de la scène qui établit d'emblée le lien avec le motif du Graal. L'ambiguïté se maintient le temps du sacrilège de Balaain, après quoi l'*orçuel* est bien assimilé au Graal :

Et Merlins s'en vait toutez voiez avant de chambre en chambre, e tant qu'il vint pres de la chamber ou la Sainte Lanche estoit e li Sainz Vasseax que ome apeloit Grale (t. I, § 206, p. 164, 7-10).

L'identité de la lance avec celle dont l'origine est rapportée dans l'*Estoire* continue cependant de poser problème en raison de l'absence de saignement. L'*Estoire* raconte ainsi comment Josephé est frappé d'une lance jetée par un ange pour avoir délaissé un instant les nouveaux convertis qui se faisaient baptiser à Orcaus. Le fer reste alors dans les chairs du héros et la plaie ne cesse de saigner⁸⁴¹. Après le sacrilège de Nascien qui ose regarder à l'intérieur du Graal, l'ange réapparaît, frappe Josephé de la même lance, au même endroit – « *la destre cuisse* » (t. I, § 256, p. 159, 7) – et retire ainsi le morceau de fer. L'ange annonce alors que la lance saignera à nouveau quand les aventures du Graal commenceront et qu'en sera frappé un roi descendant de son lignage. Mais, prévient-il, d'ici là, pas une goutte de sang ne coulera de la pointe :

[...] *mais au tans ke eles deveront commenchier avenra que cheste lanche rendra sanc tout autresi com tu as veü ke ele l'a orendroit rendu, ne jamais des*

⁸⁴⁰ Il s'agit là, pour J.-R. Valette dans « *La Suite du Roman de Merlin ou le Graal caché* », *art. cit.*, d'une des modalités d'occultation du Graal à l'œuvre dans la *Suite du Roman de Merlin* : « La mise en merveille à laquelle l'écriture se livre ne concerne que la Lance et c'est précisément cette dissociation qui permet d'ouvrir l'ère des aventures, faisant de la *SRM* le *roman de la Lance* tout en inscrivant le Graal sur l'horizon d'un salut à venir », p. 201-202.

⁸⁴¹ *ESG*, t. I, § 255-257, p. 158-160.

*ore en avant nule goutte de sanc n'en kerra devant ichele eure que les aventures
deveront avenir ensi com tu as oï* (t. I, § 269, p. 167, 9-13).

La *Vulgate* élude par la suite cette prophétie, dans la mesure où le coup douloureux est asséné par une épée, non plus par une lance. L'absence de saignement peut en revanche ici être perçue comme une continuité de la prédiction de l'*Estoire* ; toutefois le texte ne signale pas que le sang recommence à couler après la blessure de Pellehan⁸⁴². Entre élucidation de la prophétie et distorsion de celle-ci, l'effet d'énigme du Graal fonctionne encore pleinement.

La scène soulève en réalité la question de la nature même de cette lance, tour à tour qualifiée de « *sainte* » ou de « *vengeresse*⁸⁴³ ». L'étrange position de la lance et les conséquences tragiques qu'entraîne son usage – blessure du roi « *ambeuz les quisses* » (t. I, § 203, p. 161, 6-7) et *terre gaste* – lui confèrent un caractère magique, voire maléfique, que souligne le qualificatif « *vengeresse* »⁸⁴⁴. Cet aspect entre toutefois en contradiction avec une mise en scène de l'ordre du sacré ou du divin au moment où Balaain pénètre dans la pièce :

*Et quant il veut entré dedenz, il out une vois qui li crie : « Mar i entrez, car tu
n'es mie digne d'entrer en si haut lieu ! » Il entend bien la voice, mais pur ceo
ne laisse il pas mie sa voie, ainz se fiert en la chamber e troeve que ele est si
bele e si riche qu'il ne quidast mie qu'en toute le monde eust sa paraille de
biauté. La chamber estoit quarré e grans a merveille e soef flerant ainsi cum se
toutez lez espices du monde i fussent aporteez* (t. I, § 202, p. 160, 24-32).

⁸⁴² Comme le remarque d'ailleurs Fanni Bogdanow dans son étude d'ensemble du cycle post-*Vulgate* : « the fact that the Lance is not described as bleeding could, therefore, be interpreted as implying that it has ceased to bleed previously, as the *Estoire* says. After the Dolorous Stroke has been struck we should expect the Lance to begin bleeding again, but there is no specific mention of this. [...] It may well be, however, that the absence of this feature is due to some deficiency in the Cambridge manuscript », *The Romance of the Grail. A study of the structure and genesis of a thirteenth-century arthurian prose romance*, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁴³ « [...] *car il [Merlin] savoit bien que sanz grant mervaille avenir ne serrot pas fais le cols de la Lanche Vengeresse* » (t. I, § 204, p. 162, 15-16).

⁸⁴⁴ Le caractère magique de la lance ou de l'arme en général apparaît comme l'un des traits fondateurs du motif, tel qu'il est par exemple répertorié dans le *Motif-Index* de Stith Thompson, *op. cit.* et l'index d'Anita-Guérreau-Jalabert : *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e - XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992, sous les numérotations et appellations suivantes : D. 1086 – *Magic lance*, D. 1408 – *Magic object devastates country*, D. 2081 – *Land made magically sterile*.

Le merveilleux parfum qui se dégage de la pièce est une manifestation récurrente du caractère sacré du Graal⁸⁴⁵, de même que l'injonction faite à Balaain de se tenir en retrait, en raison de son état de péché :

Li Chevaler as .II. Espeez legarde le lance, mais il ne la conoist pas trez bien, si s'adresse cele parte e ot un auter voiz qui li escrie mult haute : « Ne la touchié, pechieriez ! » (t. I, § 203, p. 161,1-4).

Or, en tant qu'objet sacré, la sainte lance peut difficilement rester une arme de combat ou l'outil d'une vengeance ; c'est pourquoi elle est remplacée par une épée dans le cycle de la *Vulgate*, notamment la *Queste*⁸⁴⁶. Sans doute faut-il y voir une volonté de l'auteur d'accentuer la dimension sacrilège de l'acte, qui souligne la *mescheance* de Balaain. Mais l'objet se rattache davantage à une primitive lance vengeresse, plus qu'à la lance sacrée de Longin. W. A. Nitze, dans une étude consacrée aux origines celtiques du Graal et de la lance⁸⁴⁷, rappelle en effet que dans les récits irlandais, on rencontre la figure d'une lance empoisonnée qui ne saigne pas mais peut être ensanglantée.

Le coup du roi Pellehan s'inscrit surtout dans un système de réécriture du motif à l'intérieur du texte qui accentue la tension entre une interprétation de l'ordre du *magicus* et du *miraculosus*, c'est-à-dire entre une *senefiance* qui demeure partiellement inexplicquée et une *senefiance* révélée. Il suit en effet le double meurtre de Garlan, le chevalier invisible frère de Pellehan, qui tue deux chevaliers d'un mystérieux coup de lance. La première victime est un chevalier désespéré qui passe devant le pavillon du roi sans s'arrêter. Sommé par Balaain de revenir sur ses pas pour expliquer les causes de son affliction, il meurt subitement « *ferus par mi le cors d'une glaive si durement que li fiers li passe tout outre par mi le cors* » (t. I, § 171, p. 132, 12-13). Avant de rendre l'âme, il confie à Balaain, qu'il rend responsable de sa mort, l'accomplissement d'une quête dont il n'explicite pas l'objet :

⁸⁴⁵ On retrouve notamment ce trait lors de la Pentecôte du Graal, au début de la *Queste* : « *Si entra par le grant huis dou palés, et maintenant qu'il i fu entrez fu li palés raempliz de si bones odors come se totes les espices terriennes i fussent expandues* » (p. 15, 21-24).

⁸⁴⁶ Jean Marx rappelle qu'après Chrétien, la lance d'origine féerique est identifiée à celle de Longin, c'est pourquoi il devient difficile de lui faire porter la responsabilité du coup félon ou douloureux. L'épée de la *Première Continuation* se substitue ainsi dans le *Lancelot en prose* et dans la *Queste* à la lance : « Le thème du coup félon et le roman de Balain », *Le Moyen Âge LXXII*, 1966, p. 43-57.

⁸⁴⁷ « Le Bruiden, le Château du Graal, et la lance-qui-saigne », *Les Romans du Graal dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, C.N.R.S., 1956, p. 279-296.

« Sire chevaliers, mors sui. Li blasmes en doit estre vestres. Ore vous couvient entrer en la queste que j'avoie encommenchie et mener a fin selonc vostre pooir [...] » (t. I, § 171, p. 132, 19).

Un coup identique frappe ensuite un chevalier qui s'est fait le compagnon de route de Balaain, malgré les réticences de ce dernier⁸⁴⁸.

On observe ici une influence certaine de l'épisode du chevalier au pavillon de la *Première Continuation* qui menait Gauvain au château du Graal⁸⁴⁹. Mais cette reprise du motif de « l'arme magique qui frappe mystérieusement » combine ici des thèmes et des figures d'essence à la fois chrétienne et païenne, ou du moins folklorique. La figure de la lance, suspendue au dessus de l'*orçuel* et moteur des *aventures* du Graal, prend une connotation christique conforme à la tradition des *Continuations* et de la *Vulgate*. Mais l'absence tout à fait inattendue du saignement, la figure diabolique du chevalier magicien et la prégnance du thème de la vengeance démentent une telle interprétation et interdisent la perception uniforme d'un Graal d'essence divine. Au lieu de contribuer à la révélation de la nature du Graal, l'exploitation originale du motif satellite de la lance l'inscrit dans un faisceau d'énigmes toujours plus opaque. Comment en effet admettre le lien entre Pellehan, le saint roi héritier de la lignée de Joseph d'Arimatee et un guerrier invisible, lâche et perfide à l'aspect plus que douteux ? Au château du Graal, on le décrit d'ailleurs ainsi à Balaain qui cherche à l'identifier : « *Veés le la, cel grant, cel rous chevalier a cele sore chaveleure, le plus merueilleus chevalier dou siecle* » (t. I, § 197, p. 157, 10-12).

Le motif est enfin intégré à une autre *aventure* du Graal, celle du Perron du Cerf où les demoiselles et les écuyers du Morholt et d'Yvain subissent un sort identique alors qu'ils sommeillent au pied de la croix. Ici encore, la nature du coup et de la lance est ambiguë : le Morholt y voit l'effet d'une « *grant deablie* » (t. II, § 484, p. 443, 6), tandis que sa blessure « *parmy les cuisses* » (t. II, § 483, p. 442, 17) est bien une réplique de celle du roi Méhaignié. L'antinomie latente du coup maléfique et d'une arme à connotation christique s'étend ainsi à l'ensemble des *merveilles* et *aventures* du Graal. Fantôme d'énigme, celui-ci n'en est que plus présent, plus opaque aussi. En même temps, la diversité de motifs *a priori* aussi disparates que la *beste glatissant*, le Coup Dououreux ou le Perron du Cerf n'est qu'apparente. Loin de planter au hasard quelques

⁸⁴⁸ T. I, § 180, p. 141-142.

⁸⁴⁹ Cf. *supra*, p. 423.

énigmes appelées à être résolues dans un avenir incertain, ils donnent au texte sa cohérence. Regroupés au cœur d'une même famille sous le signe du Graal, ils révèlent une recherche d'unité fondée sur une poétique de l'énigme.

Les deux cycles, *Vulgate* et post-*Vulgate* entretiennent donc le paradigme de l'énigme du Graal de deux façons différentes, qui correspondent chacune à une visée particulière. D'un côté, l'élucidation de l'énigme paraît assurée, et l'inquiétude que peut susciter l'inflation de la question semble contrecarrée par l'assurance d'un sens qui doit finalement être révélé. La poétique de la *Suite-Vulgate* s'apparente manifestement à une visée téléologique de l'œuvre romanesque qui tend, malgré la diffusion d'un faisceau d'énigmes liées au Graal, à une *senefiance* dont, on le devine, Dieu reste le garant. Dans la *Suite* romanesque en revanche, la tentation du brouillage et de l'occultation semble l'emporter sur l'élucidation. L'horizon d'attente se démultiplie et, du même coup, se divise et s'opacifie. Le sens n'est plus explicitement garanti comme dans la *Suite-Vulgate* ; il se perd au gré des références croisées et des jeux de réécriture qui le relèguent, s'il existe, à une dimension inaccessible. Se pose alors dans cette œuvre la question de la prescience divine : au contraire du monde réel, la création romanesque peut-elle envisager un autre ordre du monde, pousse-t-elle l'audace jusqu'à écarter le principe divin de son propre univers, ou du moins jusqu'à ne pas le poser en garant de toutes *senefiances* ? On ne saurait répondre catégoriquement à cette question, mais si l'on ne peut postuler au Moyen Âge l'absence de Dieu, du moins assistons-nous ici sans doute à une absence de problématisation de Dieu⁸⁵⁰. La certitude rassurante de la prescience divine, même occulte, à l'œuvre dans la *Suite-Vulgate* cède peut-être la place au vertige de la question sans réponse qu'aurait pu éprouver un lecteur médiéval. On rejoint ici la question délicate des mondes possibles précédemment abordée et dont le fameux *Conte du Brait* annoncé dans la *Suite du Roman de Merlin* offre un exemple incomparable. Ligne de fuite rassurante d'une œuvre ouverte qui ne peut cependant

⁸⁵⁰ On peut considérer, grâce au travail de J.-R. Valette, « La *Suite du Roman de Merlin* ou le Graal caché », *art. cit.*, que se rejoignent dans ce texte « les principes qui gouvernent l'eschatologie chrétienne » et « ceux qui président à la mise en œuvre d'une poétique finalisée », conférant ainsi au cycle arthurien « un véritable soubassement métaphysique », p. 208. Comme interprète des desseins de Dieu, Merlin joue ainsi un rôle fondamental. Cette figure « permet de s'interroger sur les rapports que la Providence entretient avec le temps créé et, plus précisément, avec les futurs contingents. Elle permet, au fond, de poser la question de la liberté, si importante aux XII^e et XIII^e siècles, tant dans le domaine de la pensée qu'en littérature », p. 208-209.

affronter le scandale d'un univers privé de *senefiance*, il s'avère, au choix, un leurre romanesque qui accrédite une vision moderne du genre, ou bien une métaphore tout aussi romanesque de cette prescience divine qui garantit sans toujours le révéler le sens du monde et des événements.

b) *Lancelot-Graal et Queste post-Vulgate : démultiplications et essais de renouvellement du paradigme*

Si l'on admet l'existence des deux cycles du Graal, la *Vulgate* et la *post-Vulgate*, force est de constater qu'ils ne répondent pas aux mêmes objectifs narratifs. Après l'*Estoire*, le *Merlin* et les deux *Suites*, la *Vulgate* s'engage dans la partie la plus dense et la plus développée du cycle romanesque : le *Lancelot en prose*, tandis que la *Suite du Roman de Merlin* ne génère pas une telle ouverture. Le cycle *post-Vulgate* semble au contraire centré sur la figure d'Arthur et l'histoire du royaume *aventureux*, ce qui a pu, chez certains critiques, faire penser que ce cycle constituait un ensemble bien plus homogène et plus concentré que le précédent⁸⁵¹. Fanni Bogdanow identifie cependant certaines portions des manuscrits B.N.F. fr. 112 et 12599 comme une continuation de la *Suite du Merlin* qui viendrait combler le vide entre la fin de ce texte et le début de la *Queste*. Ces fragments, édités par ce même critique sous le titre *La Folie Lancelot*⁸⁵², témoigneraient d'une volonté auctoriale précise qui ne viserait pas à réécrire un roman de Lancelot, ni même à l'intégrer à son cycle, mais à établir une transition vers la *Queste* et la *Mort Artu*⁸⁵³. Certains épisodes du cycle dit de la *post-Vulgate* seraient

⁸⁵¹ « The *Roman du Graal* is, on the other hand, a far more homogeneous and closely-knit whole. Many of the discrepancies between the *Estoire del Saint Graal* and the rest of the work which mar the *Vulgate* have been avoided, and the links between the other sections have been strengthened. [...] But not only is the structure of the *Roman du Graal* much tighter than that of the *Vulgate* cycle ; its subject matter, too, is more uniform. The *Roman du Graal* is an attempt to create out of the several branches of the Arthurian Cycle a unified romance centring upon Arthur rather than Lancelot », F. Bogdanow, *The Romance of the Grail*, *op. cit.*, p. 199-200.

⁸⁵² *La Folie Lancelot. A hitherto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in Mss B.N. fr. 112 and 12599*, ed. Fanni Bogdanow, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965.

⁸⁵³ F. Bogdanow précise: « His intention was to provide a transition to the third part of his book, the *Queste-Mort Artu*, by including not the whole of the *grant estoire de Lancelot*, which, in his own words, would have made the middle portion of his book three times as big as the other two parts, but by selecting

néanmoins perdus, ce qui en rend la lecture bien plus problématique que celle du *Lancelot-Graal*.

Dans le cadre de notre étude comparée de la poétique de l'énigme dans les deux cycles, la présence ou l'absence d'une *estoire* de Lancelot influe ainsi considérablement sur le maintien et le développement du paradigme de l'énigme du Graal. On verra en effet que dans la *Vulgate*, plus que la *Suite*, c'est le *Lancelot en prose* qui en assure la diffusion par de multiples jeux de réécriture et d'écho plus ou moins proches de l'énigme initiale. Cette fonction du *Lancelot* est somme toute logique : il lui faut maintenir le questionnement et la curiosité jusqu'à la *Queste* et faire en sorte que le Graal apparaisse toujours, fût-ce en arrière-plan, comme un motif énigmatique central, malgré ses rares manifestations limitées à Corbenic. Le pari semble en revanche plus difficile à tenir dans la troisième partie du *Roman du Graal*, pour reprendre la dénomination de F. Bogdanow. Comment en effet, dans cet espace romanesque resserré, maintenir la haute inflation du questionnement et les promesses énigmatiques lancées dans la *Suite du Roman de Merlin* ? Les fragments des manuscrits de la *Folie Lancelot*, considérés comme une des pièces manquantes entre la deuxième et la troisième partie du projet du pseudo-Robert de Boron, développent notamment le thème des rivalités lignagères, sans se préoccuper particulièrement du Graal. On assiste dès lors, comme nous allons l'observer, à deux stratégies et deux visées poétiques différentes.

(1) Le *Lancelot-Graal* ou l'écriture du double et de la démultiplication

Le *Lancelot en prose* traite le Graal de façon beaucoup plus limitée et, contrairement aux apparences, moins énigmatique que l'*Estoire del Saint Graal*. Circonscrit aux scènes de Corbenic, il ne sort qu'une seule fois de cet espace pour intervenir auprès d'Hector et Perceval qui se sont battus à mort et sont sur le point de succomber⁸⁵⁴. Avant la *Queste*, le *Lancelot* confirme la vision d'un Graal christianisé et révélé qui n'est plus soumis au questionnement. Malgré les mises en scène *merveilleuses* à Corbenic, le Graal échappe manifestement à la mise en énigme ; la curiosité et son expression dans le discours par l'interrogation se déplacent de la sphère

from it only a few relevant episodes which he was able to combine with material borrowed from the First Version of the prose *Tristan* and his own inventions », *The Romance of the Grail*, *op. cit.*, p. 86-87.

⁸⁵⁴ T. VI, CVI, § 43-46, p. 204-206.

du Graal vers celle des motifs et figures satellites. Ceux-ci, plus que dans tout autre texte, assurent alors le relais énigmatique et garantissent un effet d'énigme du Graal pérenne.

Les différentes scènes de Corbenic transmettent en effet des informations sur le Graal qui, *a priori*, doivent permettre dans la continuité de l'*Estoire* de satisfaire toute demande. Lors de la visite de Gauvain au Palais Aventureux, le Graal endosse un rôle nourricier et guérisseur que l'on retrouve, pour le premier, lors des séjours de Lancelot et de Bohort⁸⁵⁵, et pour le second, à l'occasion de la seconde visite de Bohort et dans l'épisode du combat entre Perceval et Hector⁸⁵⁶. Malgré l'ignorance manifeste des chevaliers témoins de la liturgie à Corbenic, le Graal fait à plusieurs reprises l'objet d'une définition explicitant à la fois sa nature et son origine. Gauvain, le chevalier le moins sensible de tous à l'apparition du Graal et le plus éloigné de la grâce, obtient en effet chez l'ermite Segre une réponse à sa question sur le *vaisseau* :

« – *Ha, bials sire, fet mesire Gauvain, por Dieu, se vos savés que ce fu, si le me dites. – Certes, fet il, ce fu li Sains Graas ou li sains sancs Nostre Seignor fu expandus et recueillis. Et quant vos ne fustes humelians et simples, bien vos doit estre ses pains veez, et si fu il : ce veistes vos bien, quant tuit i furent servi et vos i fustes obliez* » (t. II, LXVI, § 35, p. 387).

A l'exception de Gauvain, le chevalier *terrestre* privé de la grâce dans la *Queste* et dont la déchéance s'annonce ici de cette manière, Bohort le futur élu reconnaît sans peine le Graal quand il se présente à lui. L'objet ne relève pas d'un secret, mais d'un savoir perpétué depuis l'époque de Joseph d'Armathie et transmis comme une rumeur prophétique à l'ensemble de la chevalerie arthurienne. Bohort identifie ainsi le *Saint Vessel* « *car bien pensoit que c'estoit li Sainz Graal dont il avoit mainte foiz oï parler* » (t. IV, LXXXI, § 12, p. 271). Plus étonnantes sont à la fois la connaissance d'Hector et l'ignorance de Perceval relatives au Graal. Futur exclu de la quête sacrée, Hector a comme Bohort entendu parler du Graal et reçu à son sujet des informations suffisantes pour satisfaire la curiosité de Perceval :

⁸⁵⁵ Pour la visite de Gauvain : t. II, LXVI, § 13-14, p. 377-378 ; pour la visite de Lancelot : t. IV, LXXVIII, § 51, p. 205-206 ; pour celle de Bohort enfin : t. IV, LXXXI, § 12, p. 271.

⁸⁵⁶ Graal guérisseur qui se manifeste lors de la visite de Gauvain : t. II, LXVI, 30, p. 384-385 ; lors de celle de Bohort : t. V, XCVIII, § 47, p. 271-272 ; lors du combat entre Perceval et Hector : t. VI, CVI, § 43-45, p. 204-205.

« Certes, fait Perceval, je androit moi ne puis savoir que ce est. – Et je le vos dirai, fait Hestor, puis que vos ne le savez. Sachiez vraiment que ce est li sainz Graaux par qui tantes merveilleuses aventures sont avenues el reaume de Logres. [...] – Graal, sire ? fait Perceval. Que puet ce estre ? – Ce vos dirai je bien, fait Hestor. Li sainz Graax est li vaissiaux ou Nostre Sires manga l'aingnel le jor de Pasques o ses deciples en la meson Symon le liepreux. » Alors li conte comment Joseph d'Arimacie l'avoit aporté el reaume de Logres ; si en a l'a puis, fait il, veu tex miracles que de la grace de lui ont esté repeu si oir et encor en est li rois Pellés repeuz chascun jor et toute sa mesnie et sera tant com il sejournera en cest païs (t. VI, CVI, § 45, p. 205).

Plus que le Graal, ce sont en réalité les *merveilles* annexes qui suscitent l'interrogation des personnages et réactivent le paradigme énigmatique. Ces questions en effet inaugurent entre les deux instances du discours un véritable échange problématique dont la résolution est immanquablement reportée. Si Gauvain peut apprendre ce qu'est le Graal – puisque, apparemment tout le monde ou presque le sait –, il ne peut prétendre à l'élucidation des autres merveilles de Corbenic comme celle du Lit Aventureux ou de la lance enflammée :

« – Por Dieu, bials sire, fet messire Gauvain, des aventures que g'i vi kar me dites la verité et tot le voir, se vos savés. – Ja par moi, fet il, n'en orrés rien et si ne demoerra il mie que vos ne le sachoïs » (t. II, LXVI, § 35, p. 387).

Bohort lui-même ne peut accéder à l'énigme du cortège de la lance qui saigne :

« – Sire, fait Boorz, [...], mais por Deu de la lance dont vos me parlez, qui trop me fait mervillier, me dites la verité, car je vi tout apertement que gouttes de sanc en issoient et ce est une chose que je voldroie moult volentiers savoir, se ce pooit estre. – Certes, fait li rois, Boorz, il n'est mie droiz que la veritez de la lance soit seue ne descouverte a vos ne a autre [...] » (t. V, XCVIII, § 50, p. 273).

Le décalage de l'énigme s'opère à partir de ces échanges qui, en déplaçant la question du Graal sur ces satellites, permettent d'enclencher l'effet d'énigme et de construire à partir de figures secondaires un véritable paradigme.

(a) Démultiplication des satellites : le kaléidoscope des armes, des blessures et du sang

Emmanuèle Baumgartner faisait déjà observer que le Graal « n'est, dans aucun texte, un élément isolé⁸⁵⁷ », dans la mesure où il fait partie d'un ensemble composé au gré des œuvres d'une lance, d'une épée brisée ou d'un tailloir. A propos du *Lancelot en prose*, elle parlait alors d'une « constellation éclatée⁸⁵⁸ » préparant le moment où, dans la *Queste*, « le rapprochement du Graal et de la lance se fait fusion, création⁸⁵⁹ ». A travers la démultiplication de la figure de l'arme *merveilleuse* et des diverses fonctions accomplies par cette figure, la constellation des satellites énigmatiques du Graal se fait kaléidoscopique, assurant une diffusion du paradigme grâce à un jeu de répétition par surimpression décalée des composantes des motifs. A partir du double motif satellite de la lance qui saigne et de l'épée brisée associé au Graal depuis Chrétien, lances et épées se multiplient dans le *Lancelot-Graal* de façon vertigineuse à travers un échange ou une fusion de leurs figures et fonctions.

On dénombre dans un premier temps quatre lances, à la fois proches et différentes. La lance qui saigne intégrée au cortège du Graal à Corbenic réapparaît à la fin de la *Queste* lors de la scène liturgique. On y apprend que les gouttes de sang coulent dans le Graal, ce que Bohort n'avait pu savoir dans le *Lancelot*. Le motif s'intègre alors plus précisément à celui du Graal grâce à la figure désormais commune du sang et, surtout, à la fonction de guérison similaire à celle du Graal attribuée à la lance. Galaad oint en effet les plaies du Roi Méhaignié du sang de la lance, favorisant ainsi la guérison tant attendue. Le caractère indubitablement sacré de la lance reste toutefois plus ambigu dans le *Lancelot* où elle est, comme dans la *Suite du Merlin*, qualifiée de « *vengeresse* », sans que la *Queste* ne reprenne ni n'explicite cette qualification. L'adjectif présuppose une autre fonction inhérente à l'objet : /venger/, qu'il semble toujours aussi difficile d'attribuer à la lance sacrée, mais qui est en revanche assumée par d'autres lances.

⁸⁵⁷ *L'arbre et le pain, op. cit.*, p. 51-52.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 121.

Dans l'épisode de la Charrette, Lancelot, couché sur le Lit Périlleux, se voit frappé d'une lance enflammée au fer vermeil⁸⁶⁰ : « *Et une lance descent d'en haut, dont la hanste fu tote blanche et li fers vermeus, si en saut une flambe hors qui estoit tote vermeille* » (t. II, XXXVI, § 34, p. 16-17)⁸⁶¹. La figure du feu, l'absence d'exécutant et l'action accomplie font de cette lance le type même de l'arme *vengeresse*, dont le caractère merveilleux au sens du *magicum* interdit toute interprétation de l'ordre du sacré. La description de l'objet et la mention caractéristique des couleurs blanche et rouge favorisent immanquablement le rapprochement avec cette autre lance au fer vermeil, dans un contexte pourtant éloigné des préoccupations du Graal. La lance enflammée qui frappe ensuite Gauvain sur le Lit Aventureux au château de Corbenic présente une version proche du motif, et fait écho à une dernière manifestation de lance à fonction *vengeresse* dans la *Queste*. Pour avoir osé tirer l'épée de David du fourreau, le roi Mordrain est en effet frappé d'une lance au destinateur invisible et « *dont il fu feruz par mi oultre les deus cuisses* » (p. 209, 30-31). Si dans la *Queste*, les deux versions du motif de la lance *merveilleuse* s'opposent dans leur fonction puisque l'une venge et blesse, l'autre guérit, le *Lancelot* maintient une certaine ambiguïté, un jeu intratextuel de réécriture par duplication et variation qui brouille les pistes et favorise l'effet d'énigme.

Les épées ensuite se télescopent et se combinent en partie aux lances, suscitant des amalgames propices à la diffusion du paradigme. Elles se rattachent d'abord aux premières par la figure de l'arme automatique. Comme les lances précédentes, elles remplissent une fonction similaire. Il s'agit notamment de l'épée qui frappe à l'entour lors de la conjuration d'Hélie de Toulouse. Tenue par une main « *vermeille come charbons enbrasés* » (t. I, IV, § 61, p. 69), elle se heurte à la protection de la croix qui garantit ses cibles contre ses coups et revêt une connotation clairement diabolique qui la distingue des lances. Pourtant, comme la plus sacrée d'entre elle, elle saigne : « *et cele*

⁸⁶⁰ Selon Christine Ferlampin-Acher, la conjonction des motifs du Lit Périlleux et du Graal dans le *Lancelot en prose* « paraît être une innovation, fondée sur un rapprochement entre la lance du Lit Périlleux du *Chevalier de la Charrette* et la lance du cortège du Graal, et sur la thématique commune de la blessure et de l'épreuve », « D'un monde à l'autre : *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons », *Le Monde et l'Autre Monde*, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁶¹ La version dite courte du *Lancelot en prose* confirme cette description par une version analogue : « *Cele lance estoit merveilleuse, car li fers estoit vremaus comme carbons de fu espris et une flambe en saloit inde et vermeille et longue comme uns penonchiaus* » (t. III, XXXVI, § 35, p. 274).

mains tenoit une espee aussi vermeille et degotoit de sanc vermeil des l'enheudeure jusqu'a la pointe » (IV, § 61, p. 69-70). La fusion des fonctions *a priori* distinctes /frapper/ et /saigner/ intègre indirectement la scène au paradigme de l'énigme du Graal. La seconde occurrence de la figure de l'épée automatique se trouve dans l'épisode de la tombe ardente, défendue par douze épées qui défendent le lieu jusqu'à l'arrivée de « *li fis a la roine dolerose* » (t. II, LXV, § 32, p. 370). Il faudrait ajouter à ce premier groupe l'épée *faee* qui seule peut vaincre et tuer Caradoc⁸⁶², ainsi que celle qui, dans la *Queste*, frappe Nascien à l'épaule pour le punir d'avoir retiré l'épée *as estranges renges* de son fourreau. Cette dernière offre un cas exemplaire de variation de figure entre la lance qui frappe Mordrain pour le même délit et l'épée *vengeresse*, rapprochant à travers un effet de miroir presque parfait les deux figures satellites. La co-présence dans le texte de ces figures variables ancrées dans un socle commun – l'arme magique – contribue à l'élaboration d'une morphologie du merveilleux dans l'œuvre, comme Jean-René Valette l'a démontré⁸⁶³. Elle participe aussi grâce à un système de reprises par fusion ou par fragmentation de motifs extérieurs à une diffusion implicite, souterraine, d'un paradigme qui régit grandement la poétique de l'œuvre.

Un second groupe d'épées se constitue autour du motif de l'épée brisée qui doit être ressoudée. L'appartenance à la famille des armes *merveilleuses* relève de deux fonctions différentes /briser/ et /ressouder/ qui rapprochent davantage le motif de celui des *Continuations* et marquent ainsi une distance avec les variantes figuratives autour de la fonction /blesser/ ou /venger/ observée plus haut. La première épée brisée est introduite dans le *Lancelot* par Eliezer, le fils du roi Pellés, à la recherche du chevalier élu qui pourra réduire la brisure. Il s'agit de l'épée d'un Sarrazin qui, dans l'*Estoire*, sert à frapper Joseph d'Arimathie à la cuisse et dont le tronçon reste enfoncé dans la plaie⁸⁶⁴. Après avoir converti les païens, Joseph retire le morceau de lame, ce qui, étonnamment, ne fait pas saigner la blessure :

[...] *mes trop se merveillierent tuit cil qui la virent, kar au retraire n'issi de la plaie gote de sanc, et l'espee estoit si clere et si blanche qu'il sambloit c'onques ne fust en char entree* (t. II, LXI, § 30, p. 338).

⁸⁶² T. I, XXVIII, § 9-17, p. 340-343.

⁸⁶³ *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose, op. cit.*, p. 326-345.

⁸⁶⁴ *ESG*, t. II, § 781-792, p. 494-501.

Il annonce ensuite la soudure future de la lame dont la brisure se double désormais d'un saignement, symboliquement transposé de la chair sur le fer :

« *Ha, espee, jamés ne seras soldee devant que cil te tendra a ses mains qui les hautes aventures del Graal devra assomer ; mais si tost com il te tendra, si rejoindras a force. Et cele partie qui en ma char entra ne sera jamés veue nule fois que sanc n'en isse, tant que cil qui la soudera la tiegne* » (t. II, LXI, § 31, p. 338).

A travers ce récit et cette prophétie, Eliezer répond à l'interrogation de Gauvain face à la *merveille* que constitue à ses yeux cette épée brisée qui saigne :

« *Sire, fet mesire Gauvain, por Dieu, dites nos de cele espee la merveille et por quoi ele saine ensi et por quoi ele fu brisiee, kar trop le desir a savoir* » (t. II, LXI, § 10, p. 329).

Le motif repose ici sur un double phénomène de réécriture par fusion et par dérivation : l'épée de Joseph combine en effet les fonctions essentielles des motifs de la lance et de l'épée : la fonction /frapper/ commune aux deux, /saigner/, /briser/ et /ressouder/. La formulation même de la question de Gauvain, « *por quoi ele saine* », n'est jamais par ailleurs qu'une duplication décalée de la question que Perceval aurait dû poser dans le *Conte du Graal*, tandis que la description de l'objet, fondée encore essentiellement sur le jeu des couleurs rouge et blanche, en fait à la fois une variante de la lance enflammée de l'épisode de la Charrette et de la lance du cortège du Graal. Qualifiée de « *sainte* » (t. II, LXI, § 32, p. 339) par Eliezer, elle s'oppose, tout en la prolongeant, à l'épée diabolique de la conjuration d'Hélie et à la fonction *vengeresse* de l'ensemble des armes. Par sa vertu protectrice – elle garantit Eliezer contre toute atteinte mortelle⁸⁶⁵ –, elle accomplit une nouvelle fonction qui en fait à la fois le double opposé de l'épée de Caradoc et un avatar du Graal guérisseur.

Dans la *Queste*, c'est enfin l'épée de la *nef merveilleuse* qui offre une symbiose de l'ensemble des fonctions accomplies par les diverses figures. Malencontreusement utilisée par le roi Varlan dans son combat contre Lambar, elle accomplit d'abord une fonction meurtrière – la mort de Lambar – et dévastatrice en provoquant la *Terre Gaste*. Puis, comme celle de Joseph à laquelle elle fait explicitement écho, elle est soumise à la double action de la brisure et de la soudure. Cassée dans les mains de Nascien lors du

⁸⁶⁵ « – *Et por quoi, fet Hestor, le baisastes vos ? – Por ce, fet il, que le jor que je le baise ne recevrai je mortel plaie* » (t. II, LXI, § 33, p. 339).

combat contre un géant à l'*Isle Tornoiant*, elle est ensuite réparée par Mordrain. Ne lui manquent que les gouttes de sang qui, dans la *Queste*, semblent réservées à la lance. L'inscription portée sur la lame peut toutefois être interprétée métaphoriquement comme une image de ce sang qui perle au bout de l'autre épée brisée. A l'intérieur de la *nef*, les trois compagnons regardent en effet « *l'alemele de l'espee, qui tant estoit trete dou fuerre [...] ; et voient autres lettres vermeilles come sanc* » (p. 203, l. 24-25). La comparaison s'arrête là, mais l'image suscitée par le texte, est dans le contexte du *Lancelot-Graal*, suffisamment puissante et évocatrice pour générer une simple ressemblance de famille entre deux motifs kaléidoscopiques.

Reste enfin la première épée, celle du perron, réservée à Galaad et dont il faut, semble-t-il, remonter au *Merlin* pour retrouver le double ou le modèle. Christine Ferlampin-Acher⁸⁶⁶ établit toutefois un lien intéressant entre l'épée du perron qui ne suscite étonnamment aucune question chez les personnages et ne rappelle même pas à Arthur sa propre élection, et celle de la *nef*. La première épée, fichée – horizontalement ? – dans le perron préfigurerait à travers cette disposition la Croix de l'écu de Galaad⁸⁶⁷, dont elle est d'ailleurs le « pendant ». Avec l'épée de la *nef*, le rapport à la Croix devient explicite : l'arme est en effet associée à de véritables reliques et s'inscrit dans un *continuum* historique. Comme l'écrit C. Ferlampin-Acher, « d'une épée à l'autre, les lacunes sont comblées⁸⁶⁸ » : l'épée de Salomon renvoie à Eve, mais aussi peut-être, par association symbolique à l'*eve* sur laquelle flotte le perron, symbole de l'Église chez Matthieu (16, 18) ou du Rocher d'Israël (Samuel 22, 23).

Si lances et épées forment dans leurs ressemblances et leur diversité une constellation autour du Graal, il s'agit d'une constellation concentrique où chaque occurrence d'un des deux motifs satellites se reflète dans le miroir déformant d'une autre. Liées au Graal qu'il devient difficile d'interroger, elles prennent en charge la dimension énigmatique de l'objet central dont elles s'attachent avec succès à maintenir, voire à accentuer l'opacité, le mystère et, partant, le pouvoir de fascination. Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, chaque version du motif réactive l'effet d'énigme et entretient un paradigme dont la vitalité repousse ainsi l'essoufflement ultime.

⁸⁶⁶ « L'épée du perron et la Croix dans la *Queste del Saint Graal* », *Méthode ! 7*, *op. cit.*, p. 23-31.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 27. L'auteur conclut ainsi que « d'une épée à l'autre, nous sommes passés de la merveille énigmatique, elliptique, libre de toute description et de toute digression explicative, à une épée décrite et « historisée » : l'amnésie d'Arthur semble conjurée », p. 27.

Les thèmes du saignement, de la blessure, voire de la cruentation véhiculés par la majeure partie des motifs fondés sur la figure de la lance ou de l'épée *merveilleuses* permettent d'établir le lien avec les nombreuses scènes d'enferrement du *Lancelot*. Celles-ci s'inscrivent alors dans un deuxième cercle concentrique de la constellation du Graal, contribuant par le jeu des ressemblances de famille – on ne peut parler ici de véritable variante d'un même motif – à la diffusion de l'effet d'énigme. On retiendra notamment deux scènes de chevaliers enferrés délivrés par Lancelot. Il s'agit d'ailleurs pour lui de sa première aventure de chevalier : il *deferre* en effet à la cour d'Arthur un chevalier transpercé de « *.II. tronchons de lanches par mi le cors* » et d'une épée « *par mi la teste* » (t. VII, XXIIa, § 2, p. 261), et s'engage en contrepartie à le venger de tous ceux qui prétendront aimer davantage celui qui le blessa que lui-même. La double présence d'une lance et d'une épée à caractère merveilleux s'ajoute comme dans les passages précédents à la figure du sang qui tache la lame :

[...] *et par mi la teste estoit ferus d'une espee si que par dessus la ventaille ne paroit pas la moitié, et tant com il en paroit, tout estoit taint del sanc et rooliee moult durement* (t. VII, XXIIa, § 2, p. 261-262).

Le second épisode du chevalier à la main transpercée d'une épée reproduit un schéma identique : seul le meilleur chevalier sera en effet capable de la lui ôter. La continuité du motif avec celui de l'arme magique est perceptible et, comme l'affirme Jean-René Valette, « en un sens l'histoire de l'épée brisée est une histoire d'enferrement⁸⁶⁹ ». Celui-ci se trouve ainsi intégré par ricochets plus que par duplication au paradigme de l'énigme du Graal.

(b) Diffusion sensorielle d'Escalon le Ténébreux au Château du Graal

Les signes sensoriels qui accompagnent les manifestations du Graal ou des *merveilles* de Corbenic forment un autre réseau de diffusion de figures énigmatiques⁸⁷⁰,

⁸⁶⁹ *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose, op. cit.*, p. 339.

⁸⁷⁰ Sur l'importance des sens dans la perception du merveilleux, on se référera au chapitre qu'y consacre Christine Ferlampin-Acher dans *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.* : « Le regard empêché », p. 91-170. L'auteur développe l'idée selon laquelle « deux temps scandent l'expérience face à la *merveille* : la perception par les sens est suivie d'un questionnement qui joue sur la polyphonie (plusieurs voix se font entendre) et sur la polysémie (plusieurs réponses sont suggérées), p. 91.

que l'on retrouve en particulier sur le mode de l'inversion dans l'épisode d'Escalon le Ténébreux. Si l'on compare la triple aventure du duc de Clarence, d'Yvain et de Lancelot à Escalon et les scènes de Corbenic, notamment celle de la seconde visite de Bohort, on observe en effet que les deux passages sont régis par un ensemble de sensations olfactives, auditives, visuelles et tactiles qui se font écho d'un épisode à l'autre.

Les *merveilles* du Graal, pour spirituel qu'il soit, se manifestent en particulier par la voie des sens. L'olfaction constitue à la fois le premier mode de perception de la présence du *saint vaissel* et le premier indice de son caractère merveilleux ; le motif de l'odeur de sainteté précède ainsi l'arrivée du Graal, porté par une demoiselle : « *Et maintenant fu li palés ampliz de toutes les bonnes odors del monde* » (t. V, XCVIII, § 24, p. 255). La même sensation se reproduit durant le cortège de la lance, où le palais se trouve à nouveau « *replaniz de toutes les bonnes oudors dou monde et si souef olanz come se toutes les bonnes odors i fussent respandues* » (t. V, XCVIII, § 41, p. 267), comme si la présence olfactive se substituait à celle du Graal qu'elle rappelle métaphoriquement. Outre l'odeur, le Graal se manifeste par le jeu de la lumière, en particulier dans les scènes nocturnes de Corbenic⁸⁷¹ où la nuit s'illumine de fantastiques clairs-obscurs, comme ce rayon de lune qui éclaire le combat de Bohort et d'un chevalier : « *Et l'an veoit leanz moult cler, que toutes les fenestres estoient ouvertes et la lune raioit par plus de cent leus* » (t. V, XCVIII, § 33, p. 262)⁸⁷². A l'entrée de la chambre interdite où se trouve le Graal, la lumière lunaire fait place à une lumière solaire, éclatante et aveuglante, laquelle « est bientôt écartée au profit d'une figure de l'indicible⁸⁷³ » :

⁸⁷¹ Comme l'observe Jean-René Valette, l'architecte du *Lancelot* distingue d'une part « les scènes diurnes, destinées à Gauvain (LXVI, § 10-15), à Lancelot (LXXVIII, § 50-52) et à Bohort (LXXXI, § 11-12 et XCVIII, § 24-25) et, de l'autre, les scènes nocturnes où les mêmes Gauvain et Bohort, le soir venu, se rendent au Palais Aventureux (LXVI, § 16-39 et XCVIII, § 29-50. Tandis qu'aucun motif lumineux n'accompagne le récit des premières, les secondes lui accordent un rôle éminent », « Lumière et transcendance dans les scènes du Graal », *PRIS-MA XVIII/ 1 et 2*, n° 35-36, « Clarté : Essais sur la lumière » III/IV, 2002, p. 183.

⁸⁷² Pour J.-R. Valette, la référence à la lumière dans les scènes de Corbenic intervient d'abord sur un plan fantasmagorique « c'est-à-dire, fondamentalement, la manipulation du regard à des fins fantastiques », *ibid.*, p. 183-184.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 184-185.

Quant vint un poi devant la mienuit, si vint Boorz devant la mestre chambre et vit si grant clarté come se li souleil i eust fait son abitacle, et tout dis crut la clarté plus et plus. [...]Et maintenant ot laienz si grant clarté que de greingnor ne porroie je parler » (t. V, XCVIII, § 44-45, p. 270).

Les aventures de Bohort lors de la nuit passée dans le Palais Aventureux reposent encore sur un jeu de sensations auditives et tactiles. Le souffle terrible d'un vent par les fenêtres, « *la greingnor noise dou monde* » (t. V, XCVIII, § 29, p. 259) et la projection *merveilleuse* de la lance enflammée sur son épaule marquent le début des épreuves du Lit de la Merveille : coups d'épée, de flèches et de carreaux d'arbalète pleuvent sur le personnage jusqu'à ce que les fenêtres ne se referment dans un fracas « *come se li palais deust touz fondre* » (t. V, XCVIII, § 34, p. 263). L'ensemble des sensations conduit à une perception métaphorique et énigmatique du Graal qui ne se laisse pas encore voir, ni toucher, mais simplement approcher par un mode de connaissance corporel imparfait. La représentation des perceptions sensorielles pallie d'une certaine manière la non-représentation du Graal auquel se substituent d'inexplicables et merveilleuses sensations. D'une certaine manière, chacune d'entre elles offre une image diffractée et incomplète du Graal dont les causes et les effets peuvent être approximativement ressentis.

Si les diverses scènes du Graal du *Lancelot* reposent sur ce phénomène d'écriture, l'utilisation de sensations comme procédés de représentation *in absentia* se retrouve ailleurs, notamment dans l'épisode d'Escalon le Ténébreux. On retrouve dans cette chapelle abandonnée au diable que seul Lancelot parviendra à traverser et ainsi à libérer, des notations sensorielles identiques à celles de Corbenic qu'elles reproduisent par inversion et par anticipation. Il règne sur le château d'Escalon comme dans l'église de la cité une intense obscurité : le duc de Clarence et sa demoiselle les premiers « *voient par tot cel chastel si grant oscurté que nule riens n'i veist gote de tant com l'en traisit d'un arc* » (t. I, XVI, § 32, p. 229). Une clarté émane néanmoins du cimetière et contraste avec la noirceur infernale du *mostier* qui est « *si noirs et si hydeus que l'en n'i veist gote plus que l'en feist el fons d'abisme* » (t. I, XVI, § 34, p. 229). L'épreuve consiste à traverser l'église le long d'une chaîne jusqu'à une porte dans le fond que le vainqueur devra ouvrir. La puanteur des lieux, émanant des cadavres des habitants morts qui, depuis dix-sept ans, sont privés de sépulture, le froid glacial que l'on ressent à l'intérieur et les coups invisibles d'épée, de hache et de masse rendent l'épreuve quasi-impossible. Du *mostier* sort en effet « *uns vens si frois et si angouisseus que nus*

plus frois par samblant ne puis estre, et estoit plains de [...] grant puor » (t. I, XVI, § 34, p. 229). La permanence des sensations hostiles à travers les multiples tentatives des chevaliers contribue à la fois à une dramatisation de la scène et à la mise en énigme du lieu. L'intensité négative des sens convoqués corrobore l'explication diabolique de la demoiselle, puisqu'un viol commis dans le lieu sacré a généré ces malheurs. Elle contribue de plus à la création d'une atmosphère graalienne par inversion des phénomènes sensoriels perceptibles dans les scènes de Corbenic, comme si Escalon, château du péché frappé de *mescheance*, formait par anticipation un double antinomique du château du Graal.

Les deux espaces font d'ailleurs entendre les mêmes plaintes et pleurs : lamentations des habitants d'Escalon qui « *durement plaignent et plorent et maudient l'ore que li chastials fu fondés* » (t. I, XVI, § 32, p. 229), et larmes des douze demoiselles du cortège de la lance à Corbenic⁸⁷⁴. Perceptions auditives et visuelles se superposent à nouveau ainsi d'un lieu à l'autre. Nées du diable ou de Dieu, les sensations éprouvées à Escalon comme à Corbenic prennent donc une dimension *merveilleuse* et énigmatique que le texte choisit ou non d'explicitier. Elles participent ainsi de ce réseau de signes propre au *Lancelot* qui assure implicitement la diffusion du paradigme de l'énigme du Graal et contribue ainsi à la poétique de l'œuvre.

(2) La *Queste post-Vulgate* : concentration du paradigme

La démultiplication de l'effet d'énigme du Graal, par la reprise et la réécriture de figures variantes, caractéristique du *Lancelot-Graal*, ne se retrouve pas sous une telle ampleur dans la version *post-Vulgate* de la *Queste*. Au contraire, comme dans les versions du *Tristan en prose*, la quête du Graal semble ramassée, concentrée sur quelques épisodes, ce qui explique l'impression de mise à l'écart de cette partie du récit. L'énigme originelle ne forme plus le point de départ d'un vaste réseau de diffusion paradigmatique ; seuls les satellites principaux que sont la lance et l'épée et le dédoublement du motif de la quête avec celle de la *Beste Glatissant* entretiennent l'illusion énigmatique condensée et resserrée. Soumis à un tel traitement, le Graal subit une orientation nouvelle et perd de sa capacité énigmatique au profit d'une dimension plus inquiétante, voire tragique.

⁸⁷⁴ T. V, XCVIII, § 43, p. 269.

(a) Fusion et condensation des doubles satellites

L'étourdissante prolifération des armes *merveilleuses* du *Lancelot-Graal* fait place à un phénomène de réduction et de fusion des variantes. Avec la disparition du *Lancelot* propre vient celle des multiples lances enflammées ou punitives, des épées automatiques et, surtout, de l'épée brisée de Joseph d'Armathie que Galaad ne ressoude donc plus dans cette nouvelle version de la *Queste*. L'élimination de celle-ci permet d'unifier la scène finale de Corbenic autour de l'unique figure de la lance *vengeresse*. L'attente d'un accomplissement que symbolisait l'épée brisée d'Eliezer dans le *Lancelot-Graal*⁸⁷⁵ ne se manifeste plus qu'à travers les gouttes de sang qui coulent de la lance depuis le Coup Douloureux asséné par Balaain.

La seule épée brisée conservée par la post-*Vulgate* est celle de la *nef* de Salomon, l'épée *as estranges renges* dont l'histoire n'est cependant pas rappelée comme dans la *Queste Vulgate*. Le manuscrit B.N.F. fr. 772 (*T*) qui contient, selon Fanni Bogdanow, une version de la quête tristanienne proche du supposé original français de la *Queste* post-*Vulgate*, présente en effet une version réduite de l'histoire de la *nef* et de l'épée de David⁸⁷⁶. Contrairement à la *Queste Vulgate* ou à la version longue du *Tristan*, l'auteur ne rappelle ni l'histoire de Mordrain et de Nascien, ni celle de la construction du navire, ni la légende de l'arbre. Il renvoie simplement au récit déjà rapporté dans l'*Estoire* qu'il juge donc inutile de reprendre une seconde fois⁸⁷⁷. L'omission lui permet de résoudre l'éventuel paradoxe qu'il y aurait à mentionner, comme dans la *Queste Vulgate*, l'histoire du coup douloureux asséné à Lambar par Varlan, alors que la *Suite du Roman de Merlin* offre un remaniement profond de l'épisode en substituant notamment la lance à l'épée. Seul subsiste en fait le passage des *renges* offertes à Galaad par la sœur de Perceval. La triple dimension de l'épée de la *nef* – épée du coup douloureux, épée brisée, épée *as estranges renges* – se réduit donc ici à

⁸⁷⁵ Jean-René Valette distingue ainsi dans le *Lancelot en prose* les épées suspendues dans l'espace qui gardent les tombes ardentes, de l'épée brisée d'Eliezer « suspendue dans le temps, entre un passé à la connaissance duquel elle introduit et le futur prophétisé par Joseph ». Dès lors, les « deux incomplétudes, métallique (la brisure) et « organique » (le sang n'en finit pas de perler), se combinent pour matérialiser cette suspension ou cette attente d'un accomplissement », *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 340.

⁸⁷⁶ *La version post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu*, *op. cit.*, t. III, § 409-418, p. 34-44.

⁸⁷⁷ F. Bogdanow rétablit ici un passage de la *Demanda* portugaise (fol. 139b), t. III, § 413, p. 39.

une seule. Éliminée depuis le début du cycle en tant qu'arme responsable des blessures du vieux roi, elle s'efface aussi finalement en tant qu'épée brisée. Ce motif satellite si fécond des *Continuations* et du cycle *Vulgate* disparaît ainsi totalement.

La constellation du Graal se resserre alors en un paradigme restreint autour des figures de la lance et du sang. La scène finale de Corbenic contenue dans le manuscrit non tristanien d'Oxford (*O* : ms. Rawlinson D 874) présente une version originale du passage correspondant de la *Queste*. Outre l'élimination de l'épée brisée d'Eliezer, elle offre un curieux dédoublement de la figure du Graal en tant que contenant du sang sacré. Lorsque Galaad pénètre dans la chambre du Graal dont Balaain avait autrefois profané l'entrée, il aperçoit conformément aux descriptions de la *Suite du Merlin* « *el mi leu de la chambre, qui mult estoit granz et riche, la table d'argent et le Saintisme Veissel, si hautement et si bel aorné com nostre estoire a ja devisé autre foiz* » (t. III, § 588, p. 319). La suite de la description pose toutefois problème quant à l'identification d'un second *veissel* :

[...] *et il voit tres desus la table d'argent celle meemes lance dont la saintime char Yhesu Crist avoit esté nauvree ; et celle estoit mise en l'air, la pointe desouz et li fust desus, et pendoit si merveillessement que mortex hom ne peust pas veoir qui la sostenoit. Et sachiez que elle randoit par la pointe gotes de sanc qui cheoient en un riche veissel d'argent assez espessement, mes après ce que elles estoient venues el veissel, ne pooit nus savoir que li sanc devenoit* (t. III, § 588, p. 320).

Le déterminant indéfini « *un* » introduit nécessairement dans le discours un nouveau référent distinct du *Saintisme Veissel* mentionné plus haut. La suite du texte confirme bien cette distinction et différencie le Graal du « *veissel de la Lance* » (t. III, § 590, p. 321). Pourtant, la *Suite du Merlin* ne présentait qu'un seul récipient, l'*orçuel* d'argent au-dessus duquel était suspendue la lance, et ensuite identifié au Graal⁸⁷⁸ ; il en va d'ailleurs de même dans la *Queste Vulgate* où le sang coule directement dans le *saint Vessel*⁸⁷⁹. Ce vase de la post-*Vulgate* offre ainsi un double unique du Graal, puisque c'est lui qui contient le sang dont Galaad oindra les plaies de Pellehan.

Le manuscrit présente en ce point aussi un traitement original de la guérison du roi : le sang que Galaad voit perler dans le *veissel* se dérobe en effet à sa vue quand il

⁸⁷⁸ T. I, § 202, p. 160, 34-36 et § 206, p. 164, 9-10.

⁸⁷⁹ *QSG*, p. 269, 9-12.

regarde à l'intérieur, si bien qu'il lui semble vide. Pourtant, lorsqu'il l'incline au-dessus de la blessure, « *il vit cheoir sor les plaies trois gouttes de sanc* » (t. III, § 590, p. 321). Ce dernier détail rappelle inmanquablement le fameux épisode des trois gouttes de sang sur la neige du *Conte du Graal*, mais aussi la scène de la visite de Gauvain au château du Graal dans le *Perlesvaus*. Comme dans ce roman, la vision des trois gouttes de sang évoque sans doute la Trinité, mais le merveilleux chrétien propre au motif de la lance qui saigne prend aussi une légère nuance courtoise et profane qui désacralise le Graal. Privé pour la première fois de sa fonction de contenant, celui-ci est mis en retrait au profit d'un avatar curieusement vide : comment Galaad qui accèdera finalement à l'indicible vision divine ne peut-il voir le contenu d'un simple substitut ?

La scène de Corbenic anticipe enfin celle de Sarras où s'élevaient au ciel dans la *Queste* le Graal et la lance. Ici, la lance disparaît sitôt que Galaad s'est emparé du *veissel* d'argent, lequel connaît le même sort une fois le roi guéri. Figure dédoublée du Graal, le second vase fonctionne apparemment comme un relais énigmatique du premier. Mais contrairement au *Lancelot-Graal* où le jeu des variantes satellites entretient une nébuleuse favorable à la diffusion de l'effet d'énigme, le Graal semble au contraire subir ici un évidement symbolique et par conséquent énigmatique. Privé d'une de ses fonctions essentielles et de ses satellites les plus mystérieux et les plus suggestifs, en partie ainsi désacralisé et démythifié, il n'occupe plus qu'un espace textuel restreint.

Le motif de l'arme qui saigne se retrouve une seule fois, au début du texte lors de la Pentecôte du Graal, travers les figures de l'épée et du sang. Comme dans le *Tristan*⁸⁸⁰, la *Demanda* portugaise raconte l'arrivée à la cour d'une demoiselle avant le départ pour la quête⁸⁸¹. La jeune fille apporte une épée qui constitue, contrairement à

⁸⁸⁰ Seule la deuxième version du *Tristan en prose* présente cet épisode après le serment des chevaliers de s'engager dans la quête, et non avant comme la *Demanda*. Il est en revanche absent de la première version du *Tristan* (ms. B.N.F. fr. 757). Pour une étude comparée de cet épisode entre la *Demanda* et le *Tristan*, on pourra se référer à l'étude de Colette-Anne Van Coolput, *op. cit.* p. 147-149.

⁸⁸¹ « *Sabede que esta spada, que ora veedes tam fremossa et tam linpa, sera toda tinta de sangue caente e vermelho, tanto que a tever na mão aquel que fara maravilha de matar cavalleiros, ca elle fez em esta demanda mais que outrem. Esta spada trouve eu aqui pollo conhocertes e pollo fazertes aqui ficar, ca, sem falha, se elle hi vay, tanto de mal de pessar avera ende e tanta mortura de homeës boës, que vos vos chamarades, a sua tornada, rei pobre, eixerdado de boës filhos d'algo* » (t. II, § 30, p. 43) : « Sachez que cette épée que vous voyez maintenant si belle et si nette sera teintée de sang chaud et vermeil dès que celui l'empoignera qui fera le prodige de tuer dans cette Quête un plus grand nombre de chevaliers qu'un autre. Je vous ai apporté cette épée pour que vous puissiez reconnaître ce chevalier et le faire rester ici,

celle du perron, une épreuve disqualifiante : dans les mains de Gauvain, elle se met en effet à saigner et dénonce ainsi par anticipation le chevalier qui commettra le plus de meurtres pendant la quête. L'épisode constitue une scène de cruentation prophétique, puisque Gauvain se rendra coupable de la mort de plusieurs des compagnons de la Table Ronde, présents comme lui ce jour-là à la cour. La configuration du motif se dote alors d'un sème négatif, contrairement au motif matriciel de « la lance qui saigne » au Château du Graal, lequel véhicule les thèmes positifs de la guérison et du sacré, puisque la lance est une relique de la Passion. La dimension énigmatique est en réalité ici secondaire : la Laide Demoiselle explique d'ailleurs dans la *Demanda* dès son arrivée la signification de l'épreuve, tandis que celle-ci n'est révélée dans le *Tristan* qu'après que Gauvain a empoigné l'épée. Pourtant, par le jeu de la réécriture, l'épée sanglante entre nécessairement dans le paradigme du Graal et de ses satellites. Mais le dédoublement n'est plus, comme dans le *Lancelot-Graal* le moteur romanesque d'une œuvre encore fondée sur l'effet d'énigme matriciel du Graal. Par le biais de l'épée, le Graal est moins ici une énigme à résoudre, un objet sacré à quêter, que le signe d'une humanité délaissée que la Providence semble avoir oubliée. Il n'est plus, finalement, que facteur de multiples coups douloureux : celui que Balaain inflige à Pellehan comme ceux que Gauvain commettra lors de la quête et qui dévasteront cette fois la Table Ronde. Les figures traditionnellement si fécondes et si énigmatiques du sang et des armes *merveilleuses* sont bien moins ici au service d'une poétique romanesque que d'une vision pessimiste de l'univers arthurien.

(b) Quêtes du Graal et de la *Beste Glatissant* : doubles fusionnels

La quête rapportée dans le cycle de la post-*Vulgate* est en réalité double : celle du Graal et celle de la *Beste Glatissant*, inaugurée au début de la *Suite du Roman de Merlin*, occupent autant l'une que l'autre l'espace romanesque de la *Queste*. Le lien entre les deux quêtes, dans le *Tristan en prose* comme dans la post-*Vulgate* a souvent

car, il est certain que s'il s'en allait, il en adviendrait tant de mal et de douleur, et tant de bons chevaliers mourraient qu'à son retour on vous appellerait roi malheureux, privé de ses nobles et bons fils », traduction F. Bogdanow, *La version post-Vulgate...*, *op. cit.*, t. IV, vol. 1, note §§ 29^(5*)-32^(1*), p. 67.

été souligné par la critique⁸⁸², et la poursuite de la bête apparaît en effet comme un contrepoint à la quête du Graal, à laquelle elle semble apporter un second souffle.

Toutes deux relèvent dans le cycle post-*Vulgate* comme dans le *Tristan* du domaine de la connaissance, de la *senefiance* plus que de l'action ou de l'aventure chevaleresques. Dans le manuscrit B.N.F. fr. 336 du *Tristan*, Palamède souhaite explicitement maintenir la quête « *jusques atant qu'il puisse sçavoir pourquoy elle a si grant glatissement dedens le corps*⁸⁸³ », de même que Galaad s'interroge comme lui sur l'origine des sons qu'il perçoit :

« *Par Dieu, qu'il seroit benneuré qui pourroit savoir dont ces voix puent venir, qui dedans ceste beste sont repostes !* » (t. II, § 83, p. 112⁸⁸⁴)

Cette première apparition de la bête dans la *Queste* post-*Vulgate* suscite d'ailleurs chez Yvain l'Avoutre une réaction semblable à celle de Palamède :

« *Messire Galaad, je vous pry par celle foy que vous devés au roy Artus que [de] vostre partie m'octroiés a suivre ceste beste tant que je sache la verité dont ces voix viennent. Et je vous dy que je ja mais ne cesseray de suivre la devant que j'en sache la verité, si c'est chose a quoy je puisse actaindre* » (*ibid.*).

Dès la *Suite du Merlin* où elle est présentée comme une *aventure* du Graal, la *Beste Glatissant* fonctionne ainsi comme le relais énigmatique du Graal dont elle détourne en partie et pour un temps les protagonistes de la quête. Comme le Graal, elle devient un

⁸⁸² Cf. notamment les articles d'Edina Bozoky, « La "Bête Glatissant" et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *art. cit.*, et d'Eugenia Neves dos Santos, « La "beste glatissant" et autres merveilles dans l'*Estoire del Saint Graal* et dans *A Demanda do Santo Graal* », *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, *op. cit.*, p. 121-127. Richard Trachsler ne considère cependant pas dans la tradition tristanienne « la poursuite de la Bête [comme] un substitut, une version païenne, de la quête du Graal », mais davantage comme un substitut à la quête d'Yseut : *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève, Droz, 1996, p. 176.

⁸⁸³ Fol. 303a, cité par R. Trachsler, *ibid.*, p. 177. L'auteur observe toutefois que cette explication de la quête manque dans le manuscrit de Vienne (vol. IX du *Roman de Tristan en prose*, édité par Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 1997) et dans le manuscrit B.N.F. fr 756-757, témoin de la première version (t. V de la nouvelle édition du *Tristan en prose*, éditée par Christine Ferlampin-Acher, Paris, Champion, 2007), p. 177.

⁸⁸⁴ Passage rétabli par F. Bogdanow à partir du manuscrit B.N.F. fr 112 (S), fol. 85a (manuscrit non tristanien).

signifiant qui échappe au sens de celui qui essaie de l'attraper moins pour la gloire de l'aventure, que pour l'interpréter⁸⁸⁵.

Mais plus qu'un contrepoint à la quête du Graal, celle de la bête vient en réalité se superposer à la première dans une entreprise de dédoublement et de fusion. Dans la composition même – ou plutôt la recomposition – de l'œuvre, toutes deux sont étroitement entrelacées. Ce ne sont pas deux quêtes parallèles, mais bien deux aventures qui ne cessent de s'entrecroiser. La première apparition de la bête rapportée ci-dessus est ainsi immédiatement suivie de celle du cerf et des quatre lions qui, dans la *Queste*, symbolisent le Christ et les évangélistes et dont la vision est réservée aux élus du Graal. Tandis qu'Yvain part alors à la poursuite de la bête, Galaad s'élance après le cerf. Après avoir exprimé le désir de connaître la signification de la *beste*, il cède à la demande d'Yvain et entreprend une démarche herméneutique similaire en s'en allant « *après le cerf, com cil qui voudra savoir, s'il peut estre, la verité de ceste merveille* » (t. II, § 86, p. 114), comme si les deux quêtes étaient finalement interchangeable. Le jour suivant, Galaad et Bohort croisent d'ailleurs de nouveau la bête, qu'Yvain, blessé au combat, a dû renoncer à suivre. Ils décident alors de prendre sa place « *jusqu'à tant, disent-ils, que nous sachons dont ces voix viennent qui de luy issent* » (t. II, § 122, p. 161), décision qui les mènera chez Esclabor, le père de Palamède, lequel leur expliquera la nature néfaste de la bête et les origines de la quête. Un peu plus loin, c'est Perceval qui se détourne un instant de la quête du Graal pour entreprendre celle de la bête. Mais blessé par Palamède qui en revendique l'exclusivité, il doit pour un temps y renoncer⁸⁸⁶. Les trois élus du Graal, ainsi que tous les chevaliers partis d'abord dans ce but de la cour d'Arthur croisent finalement à un moment ou l'autre la bête et abandonnent leur quête première pour celle-ci.

Palamède lui-même, qui défend si jalousement son droit à la quête de la bête, établit le lien entre les deux aventures, d'abord lorsqu'il reproche à Lancelot et Gauvain de lui faire concurrence alors qu'ils ont justement échoué dans la quête du Graal :

⁸⁸⁵ Eugenia Neves dos Santos résume parfaitement les enjeux de cette quête dans la post-*Vulgate* : « Dans l'adaptation portugaise du manuscrit français fragmentaire que F. Bogdanow a essayé de reconstituer à partir des versions ibériques et du *Tristan en prose*, le motif de la bête glatissante se présente tout d'abord comme un objet de quête, ensuite un signifiant à remplir de sens et finalement un signe linguistique inscrit dans le langage romanesque qui s'ouvre à l'interprétation du lecteur », *art. cit.*, p. 122.

⁸⁸⁶ T. II, § 193-196, p. 263-267 (texte de la *Demanda* portugaise).

« *Et avec ceste queste dont vos ne faites rienz dom honor vos viegne enprenez vos autre queste. N'est ce folie trop grant qui lessiez ce que vos avez empris et vos metez en questes que li chevalier estrange ont maintenues lonc tens ? Ne deussiez vos avant mener a fin la queste que vos avez enprise que vos d'autre vos entremeissiez ?* » (t. III, § 552, p. 265⁸⁸⁷)

Mais le désir de Palamède d'établir deux quêtes bien distinctes ne correspond plus au parcours désordonné des chevaliers. De plus en plus éloignés du Graal auquel ils renoncent en cours de route ou qu'ils oublient à la première aventure, ceux-ci se meuvent dans un espace déstructuré qu'ils tentent à nouveau de maîtriser grâce à la trajectoire de la quête. Mais pour eux, à l'exception des trois élus, l'entrelacement tourne à vide : les quêtes et leurs *senefiances* leur sont interdites. Palamède lui-même n'échappe pas à la règle ; après sa conversion, il décide lui aussi, dans un parcours inverse, de renoncer à la poursuite de la bête pour entrer dans la quête du Graal :

Et Palamedes dit a Galahaz :

– *Sire, de nouvel home, nouvelles oeuvres. Je sui nouvel serjanz Yhesu Crist, si me metrai en sun servise, ce est en la Queste dou Saint Grahal, se vos le me loez* (t. III, § 568, p. 288⁸⁸⁸)

Dans un univers où les valeurs chevaleresques sont en perdition et où les anciens héros sont condamnés à la haine mutuelle, une quête en vaut une autre. L'espace romanesque entièrement dédié à la quête du Graal dans la *Vulgate* se trouve ici singulièrement réduit. Non seulement le Graal démythifié a perdu de sa capacité énigmatique, mais il se trouve cantonné à un espace restreint, à quelques voies entrelacées à d'autres qu'il ne domine plus.

A la fin de la partie du cycle consacrée à la *Queste*, les deux entreprises semblent d'ailleurs fusionner, sans toutefois générer un vaste paradigme énigmatique du Graal comme on a pu l'observer ailleurs. Si dans la *Suite du Merlin*, la *beste glatissant* est inféodée au Graal dont elle est une *aventure*, elle ne se laisse pas ici entièrement absorber par cette quête première. Puisant en celle-ci, elle l'épouse et la vide en même temps d'une partie de ses pouvoirs esthétiques et romanesques. Le manuscrit *O* rapporte ainsi successivement la mort de la bête, la scène finale de Corbenic, l'élucidation de l'origine de la bête et l'épisode de Sarras. L'entrelacement des deux dernières étapes des

⁸⁸⁷ Extrait du manuscrit d'Oxford (*O*), fol. 198b.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, fol. 206a.

deux quêtes génère davantage ici une impression de continuité temporelle et thématique qu'un simple parallélisme. La mort de la bête monstrueuse tout comme le passage de Corbenic où les douze chevaliers reçoivent la communion du Graal marquent l'issue matérielle de chaque quête, mais non leur accomplissement herméneutique. L'une comme l'autre se prolongent dans une indispensable scène d'élucidation qui répondra aux attentes du quêteur principal : Galaad apprendra l'histoire de la bête et connaîtra enfin l'origine des *glatissements*, tout comme il bénéficiera de la vision ultime à l'intérieur du Graal avant de mourir. Il semble en réalité que chaque étape soit nécessaire pour mener à bien l'une et l'autre quête. Après avoir quitté Corbenic, Perceval, Bohort et Galaad tournent en effet en rond et, au lieu de se diriger vers la *nef*, se retrouvent près de Corbenic, à l'ermitage où le roi Pellehan s'est retiré. Là, Galaad peut enfin s'enquérir auprès de lui de la signification des trois *merveilles* de Logres : la *Beste Glatissant*, la fontaine de guérison et la dame à la chapelle, comme s'il ne pouvait accomplir totalement la quête du Graal avant d'avoir percé le mystère de toutes les aventures y afférant⁸⁸⁹. Chaque quête s'accomplit toutefois dans un espace réservé ; comment expliquer sinon que Galaad n'ait pas interrogé Pellehan alors qu'il se trouvait à Corbenic ? Mais, en même temps, la résolution de l'une apparaît comme la condition de la résolution de l'autre : la quête et l'énigme de la bête s'intègrent à celles du Graal plus qu'elles ne les concurrencent.

Toutes deux sont ensuite menées à bien par un trio identique : Galaad, Perceval et Palamède assistent à la mort de la bête et arrivent ensuite ensemble à Corbenic, où Bohort prendra en partant le relais de Palamède, conformément à la version de la *Queste Vulgate*. Les doubles étapes de résolution matérielle et herméneutique se réalisent ainsi autour d'un groupe solidaire. Tandis que Galaad reste la figure centrale de la quête du Graal, Palamède est celui qui porte le coup fatal à la bête. L'origine de cette *merveille* ne lui sera cependant pas livrée, puisque l'élucidation semble en être réservée comme la vision du Graal au fils de Lancelot. L'interdépendance et la fusion des deux quêtes énigmatiques produites par la communauté des héros atteint un point particulièrement élevé lors du récit de Pellehan. Celui-ci raconte comment une jeune fille, la fille du roi Ypomenes, accusa faussement son frère de viol sur les conseils du diable. Condamné à être livré aux chiens, le jeune homme clame son innocence et prophétise la naissance de la bête, engendrée par le diable lui-même :

⁸⁸⁹ T. III, § 603-618, p. 350-376.

« *Ennemi l'engendra, ennemi le conçut, et ennemi en istra en scemblance d'une beste la plus diverse qui onques fust veue. Et por ce que tu as chiens as livree ma char, avra ceste beste chiens en son ventre qui toutes voies iront glatissant en memoire et en reproches des bestes a cui tu me fais livrer* » (t. III, § 608, p. 364).

Il annonce également la venue de Galaad qui mettra le monstre à mort. Les paroles du frère replacent donc Galaad au centre de la quête de la bête : s'il ne porte pas le coup mortel, il est bien celui qui permet l'accomplissement de l'aventure. Chose plus étonnante, le jeune homme se nomme lui aussi Galaad, similitude qu'il ne manque d'ailleurs pas de souligner :

« *Ceste beste fera damage a maint pseudome, ne ja ne cessera grantment de mal faire devant que li bons chevalier qui sera apellez Galahaz ausint con je sui, la sivra. Et par celui et par sa venue morra la doloureuse porteure de ton ventre* » (*ibid.*).

Le fait est trop curieux pour être anodin ou relever du simple hasard. D'ailleurs, les deux autres manuscrits français contenant l'histoire de la bête maintiennent le détail malgré quelques variantes⁸⁹⁰. Elu de la quête du Graal, Galaad est donc aussi celui de la quête de la *beste* dont son double sacrificiel est à l'origine. Figure christique de la chevalerie *celestielle* à la recherche du Graal, il devient ici l'image transposée du Christ injustement condamné et sacrifié. L'introduction de ce double prophétique de Galaad, fils de Lancelot, parachève la superposition des quêtes et des *senefiances* à conquérir. L'énigme de la *beste glatissant* n'est pas seulement ici un avatar, une déclinaison paradigmatique de l'énigme du Graal. Toutes deux se rejoignent le long d'un parcours fusionnel qui trace un espace romanesque clairement établi, loin de l'effet d'éclatement et de diffusion observé dans le *Lancelot-Graal*.

La figure du feu constitue enfin le dernier pilier du paradigme du Graal. Elle s'y rattache fortement dans cette version de la *Queste*, à laquelle elle confère comme l'épée qui saigne et la *beste glatissant*, une atmosphère plus trouble et plus inquiétante, en même temps qu'elle participe de ce phénomène de dilution du Graal dans un ensemble fusionnel. Emblème de la luxure, la bête meurt dans un lac qui, à son contact, prend feu

⁸⁹⁰ On la retrouve dans le ms B.N.F. fr. 112 (ff. 150c-152c) et l'un des manuscrits de la quête tristanienne : B.N.F. fr. 24400, sous une forme remaniée. C'est en effet Segurades qui y raconte l'origine de la *beste* à Lancelot. L'extrait correspondant au passage a été édité par Anna Labia : « La naissance de la Bête Glatissante d'après le ms. B.N. fr. 24400 », *Médiévales* 6, Saint-Denis, 1984, p. 37-47.

et se met à bouillir⁸⁹¹, exactement comme la fontaine bouillonnante que Galaad est parvenu juste avant à faire refroidir⁸⁹². Annoncée dans le *Lancelot* comme une aventure réservée au Bon Chevalier, cette fontaine témoigne par la chaleur qu'elle dégage d'une autre fausse accusation de luxure. Le roi Lancelot, ancêtre de Galaad et roi de la Terre Blanche, entretenait en effet une relation d'une grande chasteté avec une dame pieuse et vertueuse. Accusé par les médisants d'entretenir une relation adultère avec cette femme, le roi est tué le jour de Pâques et décapité par le mari jaloux. Glissant dans la fontaine, sa tête fait immédiatement bouillir l'eau, signe du péché qui vient d'être commis⁸⁹³. La succession immédiate des deux épisodes dans la *Queste post-Vulgate* souligne le lien entre deux écritures d'un même motif, fondé sur les figures récurrentes de l'eau et du feu, la fonction /bouillir/ ou /brûler/ et le double thème de la luxure et de l'accusation mensongère. Une telle disposition favorise aussi le rapprochement entre les deux quêtes, puisque les deux aventures ne peuvent être menées à bien que par leur héros commun.

La quête du Graal s'ouvre encore, avant même l'épée du perron, sur une scène de combustion spontanée⁸⁹⁴. L'épisode, présent sous une forme proche dans l'une des versions du *Tristan*⁸⁹⁵, met en scène un chevalier « *natural d'Irans* » (t. II, § 9, p. 20) qui arrive à la cour en se lamentant et part en fumée sitôt parvenu à la Table Ronde. Une lettre échappée de sa main apporte un peu plus tard à l'assistance la clef de l'énigme : le chevalier est ainsi puni pour avoir tué père, mère, frère et sœur⁸⁹⁶. Le motif de l'homme brûlé vif pour son péché se retrouve lors de la première visite de Galaad à Corbenic⁸⁹⁷, avant ses retrouvailles avec Perceval et Bohort et la découverte de la *nef*. Tous les habitants du château sont réunis en extérieur pour une fête du printemps. Aux côtés du roi Pellés se tient un enchanteur dont la magie s'évanouit à l'arrivée de Galaad. Il admet sous la contrainte tenir du diable ses pouvoirs, que conjure l' élu de la quête, puis, comme le chevalier parricide, s'envole en fumée, emporté par le « *menistres d'enfer* »

⁸⁹¹ T. III, § 582, p. 308, d'après le ms. *O*, f. 213b.

⁸⁹² T. III, § 580, p. 306, toujours d'après le ms. *O*, ff. 212c-212d.

⁸⁹³ T. V, XCIII, § 1-19, p. 117-128.

⁸⁹⁴ T. III, § 9, p. 20. Texte établi à partir de la *Demanda* portugaise.

⁸⁹⁵ Cf. sur ce point la note du chapitre I, § 9 de F. Bogdanow : « L'épisode du chevalier brûlé vif est le développement de deux allusions dans *Tr. I*. Entre les deux parties du récit de la visite du roi Arthur à l'église, *Tr. I* mentionne rapidement, et sans donner de détails, les divers événements du jour de la Pentecôte », *ibid.*, t. IV, vol. 1, p. 25.

⁸⁹⁶ Passage également établi à partir de la *Demanda* portugaise, t. II, § 33, p. 46-48.

⁸⁹⁷ Passage établi à partir du ms. *O*, *ibid.*, § 384-388, p. 523-529.

(t. II, § 387, p. 529). La récurrence entre ces deux épisodes et ceux de la fontaine bouillonnante et de la mort de la *beste glatissant*, de la fonction /brûler/ et du sème du péché d'inspiration diabolique génère autour du Graal une atmosphère plus inquiétante qu'énigmatique. Certes les quatre épisodes centrés sur le feu constituent des énigmes plus ou moins denses, dans la mesure où tous suscitent le questionnement d'un ou de plusieurs personnages. A chaque fois cependant, l'échange problématique inauguré par la question est comblé et la *senefiance* de l'aventure révélée.

Il semble donc que, dans la post-*Vulgate*, le Graal en tant qu'énigme se trouve confiné dans un espace textuel restreint et ne remplit plus le rôle de moteur romanesque et poétique qu'il joue notamment dans le *Lancelot-Graal*, grâce à l'effet de diffusion et de constellation du paradigme énigmatique que nous avons analysé. Si énigme il y a, elle se manifeste davantage par une poétique de la fusion, de la concentration que de la déclinaison.

L'inflation de la question observée dans la *Suite du Roman de Merlin* et ses multiples tentatives d'occultation du sens retombent donc dans la *Queste* post-*Vulgate*. Certes, le cycle tel qu'il est aujourd'hui reconstitué demeure lacunaire, et il faut sans doute se garder à son sujet de conclusions définitives. Mais la comparaison des trajectoires romanesques propres aux deux cycles du Graal impose ce constat : dans la *Vulgate*, tout semble mis en place depuis la *Suite du Merlin* et le *Lancelot en prose* pour d'ultérieures révélations qui, si elles sont systématiquement retardées, n'en semblent pas moins assurées ; pourtant la *Queste* est loin de remplir toutes les promesses et certaines questions, comme celle du harpeur du lai des Pleurs⁸⁹⁸, restent en suspens. La liturgie du Graal et la vision finale de Galaad absorbent tout : le Graal est la grâce du Saint-Esprit ; il suppose en lui toutes les réponses et toutes les *senefiances* interdites aux hommes – lecteurs et personnages –. Dans la post-*Vulgate* en revanche, les multiples fils dévidés dans la *Suite du Merlin* sont, pour la plupart, repris dans la *Queste* : les énigmes de la *beste glatissant* ou du coup de la lance y sont ainsi menées à bien. Seul le Perron du Cerf demeure sans réponse, à moins d'admettre que la guérison du roi Pellehan, la vision révélée du cerf christique et des quatre lions et l'histoire de la *beste glatissant* aient mis fin, par leurs révélations combinées, à l'aventure et à l'énigme. Les *merveilles* et *aventures* du Graal qui envahissaient alors un espace romanesque en attente constante de *senefiance*, sont ensuite considérablement réduites. Circonscrit à

⁸⁹⁸ *Lancelot*, t. V, XCVIII, § 38-41, p. 265-267.

quelques épisodes-clés indispensables à la rédaction d'une quête du Graal, celui-ci s'efface ou se fond dans un ensemble de motifs et de situations énigmatiques, au lieu de se situer au point matriciel et fondateur d'un jeu de diffusions multiples. Après la scène finale de Corbenic, la lance et le double du Graal, la coupe de sang, disparaissent d'ailleurs du texte sans attendre l'ultime étape de Sarras, comme si, d'une certaine manière, l'aventure pouvait désormais survivre au Graal. L'effet d'énigme, atténué, fait alors passer le pessimisme avant la recherche herméneutique. Cette différence de traitement bouleverse ainsi les représentations du monde. L'univers régi par un Graal de nature divine, garant de toutes *senefiances* même inconnues, s'ouvre ici à une perspective plus large, mais aussi plus inquiétante. Assimilé à des motifs ou des situations à connotation souvent négative, le Graal mis en retrait n'est plus capable, à lui seul, d'assurer la rectitude et la vérité du sens.

Chapitre II. Le paradigme de l'énigme identitaire

La question de l'identité fonde le second grand paradigme énigmatique de l'univers arthurien entre la fin du XII^e et le premier tiers du XIII^e siècles. Tandis que l'énigme du Graal, par l'inflation verticale du questionnement, se développe sur le mode de la quête de *senefiance* et se caractérise par l'absence et la recherche du sens, l'énigme de l'identité, par l'inflation horizontale des résolutions, ne se résout pas dans la quête du sens, mais du mot. Aux questions du « pourquoi ? » ou du « comment ? » succèdent maintenant celles de la nature et de la désignation de l'être introduites par un « qui ? ». Contrairement au paradigme du Graal qui se laisse aisément appréhender en terme de motif et se diffuse par la réécriture du même et de l'autre, le paradigme identitaire relève davantage du schème, c'est-à-dire d'un ensemble de traits formels récurrents dans lequel s'intègrent, sans le modifier, des éléments traditionnels des récits. L'énigme identitaire ne forme pas comme celle du Graal le cœur d'un réseau concentrique de réécritures plus ou moins proches ou éloignées. Elle se manifeste en revanche de plusieurs façons possibles, selon des schèmes qui, à partir d'une question de même nature, orientent la situation énigmatique et son mode de résolution. Ceux-ci ne se distinguent donc pas selon la question posée, ni selon la réponse apportée déclinable à l'infini. L'identité et l'individualité d'un personnage ne deviennent énigmatiques qu'à partir du moment où elles sont considérées comme telles et font l'objet d'un questionnement explicite, lequel peut – rarement – faire l'objet d'une *devinaille*, ou, plus fréquemment, inaugurer un échange problématique.

En ce sens, le secret n'est pas nécessairement l'énigme : il ne le devient que lorsque un manque – le nom – lié à ce secret s'impose comme une évidence à un sujet questionneur. Frédérique Le Nan, dans son étude consacrée au secret dans la littérature arthurienne, définit ainsi cette notion comme « un concept partant d'un certain *savoir dissimulé*, inscrit dans une relation à l'autre qui se vérifie par le *refus* de communication⁸⁹⁹ ». Si le secret, comme l'énigme, « ne saurait être sans l'omniprésence de l'autre », il inscrit cet autre « dans la relation de non-communication, en quelque sorte son destinataire paradoxal. Dès lors, le secret est un bien précieux qui instaure un

⁸⁹⁹ *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250)*. « Du lexique au motif », *op. cit.*, p. 25.

rapport de domination entre celui qui sait et celui qui ne sait et/ou ne doit pas savoir⁹⁰⁰ ». L'énigme au contraire, en faisant intervenir une subjectivité consciente de son ignorance et désireuse de la combler, amorce par la formulation de la question un effort de communication qui reste à accomplir. Un secret dont l'existence même reste ignorée du personnage comme du lecteur jusqu'à sa révélation, n'entre *a priori* pas dans la catégorie de l'énigme. Tout au plus l'intègre-t-il *a posteriori*, après la révélation qui fait basculer l'identité inconnue ou dissimulée du côté du manque et de l'absence à combler. On peut effectivement considérer, avec F. Le Nan, que « l'énigme généalogique est au cœur du roman » arthurien, et que sa « vocation est de déployer, d'étirer ou de ne jamais suspendre la volonté d'atteindre le vrai, la complétude d'un savoir. Le personnage est alors placé en position de quêteur, de même que le récit semble entrer dans la recherche de son intégrité représentative⁹⁰¹ ». Mais il faut, pour qu'il y ait énigme, que l'existence du secret vienne d'abord à la connaissance de l'intéressé, puis que celui-ci formule la question qui fera de lui ce quêteur et inaugurerà l'échange problématique.

La naissance de Mordred illustre ainsi parfaitement, dans les cycles *Vulgate* et post-*Vulgate*, cette distinction essentielle pour notre propos⁹⁰². La conception de Mordred fait l'objet d'un secret jalousement gardé et, selon les textes, plus ou moins ignoré ; en revanche ce n'est pas une énigme : nul ne s'interroge jamais sur l'origine du personnage, lui encore moins que d'autres. Les étapes successives de la révélation de ce secret dans le *Lancelot-Graal* suscitent tour à tour colère, haine ou désarroi, mais elles ne font pas de l'origine de Mordred une énigme, puisque les dévoilements successifs de l'ermite⁹⁰³, de Lancelot⁹⁰⁴ et de Guenièvre⁹⁰⁵ anticipent et annihilent de fait toute possibilité d'interrogation. Pour le lecteur, le secret est d'ailleurs levé dès la *Suite* du *Merlin*, lors du récit même de la conception incestueuse, réduisant l'identité de Mordred à une impossible mise en énigme⁹⁰⁶. Les conditions secrètes de la naissance et de

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 321.

⁹⁰² Sur le secret de la naissance illégitime de Mordred, voir F. Le Nan, *ibid.*, p. 297-310.

⁹⁰³ *Lancelot en prose*, t. V, XCVI, § 22-29, p. 219-225.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, t. VI, CI, § 14-15, p. 60-61.

⁹⁰⁵ *La Mort le Roi Artu*, § 163-164, p. 210-211.

⁹⁰⁶ *Les Premiers Faits du Roi Arthur*, dans *Le Livre du Graal*, *op. cit.*, § 59, p. 870-871.

l'enfance d'Arthur⁹⁰⁷ ne ressortissent pas non plus de l'énigme identitaire. Lorsque le futur roi apprend à la fin du *Merlin* qu'Antor n'est pas son véritable père, mais seulement son père *de norreture* (§ 86, p. 277, 33-34), sa réaction ne transforme pas l'absence en énigme : ni Arthur ni personne ne s'interroge sur la véritable origine du jeune homme. Lorsque les barons dubitatifs repoussent l'heure du sacre au motif qu'ils ne connaissent pas Arthur, ils ne mettent pas en question son identité onomastique. A leurs yeux, Arthur est le fils d'Antor, et ce qu'ils désirent simplement connaître, ce sont ses qualités individuelles et sa capacité à exercer le pouvoir royal⁹⁰⁸. Dans la *Suite du Merlin*, les révélations du prophète quant au lignage d'Arthur se font, comme pour Mordred, sur le mode du dévoilement non énigmatique⁹⁰⁹. En découvrant l'ascendance royale du nouveau souverain, Merlin apporte à tous une connaissance qui n'est pas une réponse à une question posée.

Tout savoir dissimulé puis révélé sur l'identité d'un personnage ne s'apparente donc pas à une énigme identitaire : les cas exemplaires de Mordred et d'Arthur le démontrent suffisamment. Le mystère ou le secret deviennent des énigmes à la seule condition qu'ils apparaissent comme tels à ceux dont l'identité pose problème ou aux autres. Trois cas de figure se dégagent alors des situations rencontrées dans les œuvres du corpus, de la question de l'autre à celle de soi. L'incognito constitue la première forme d'énigme identitaire : un personnage dissimule sciemment son identité et se pose

⁹⁰⁷ Sur le secret que constituent la conception et la naissance d'Arthur, voir F. Le Nan, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne*, op. cit., p. 343-355.

⁹⁰⁸ Ils exposent en effet cette requête à l'archevêque : « Vos avez cel enfant veu et coneu de plusors choses et nos ne l'avons ne veu ne coneu, ne ne savons gaires de son aistre : si volons tuit ensamble prier que, ançois qu'il soit sacrez, le nos laissez veoir et essaier quels hom il voura estre, que se nos veons son estre, il y avroit de tels de nos qui bien le conoistroit », § 89, p. 284, 16-22.

⁹⁰⁹ *Merlin*, d'après le manuscrit de Bonn 526, *Le Livre du Graal*, op. cit. : « Ensi fu Artus esleüs a roi et tint la terre et le regne de Logres lonc tans ampais » (§ 209, p. 774). Anne Berthelot précise, dans les notes de l'édition que « c'est sur cette formule [...] que s'achèvent certains manuscrits du *Merlin* [...] ». C'est à ce point en effet que prend fin le *Merlin* propre : ce qui va suivre constitue, précisément, la « Suite » du roman, c'est-à-dire le texte de transition qui établit un pont entre le couronnement d'Arthur et le début de *Lancelot* où Arthur règne manifestement depuis un certain temps... Dans le manuscrit de Bonn, le *Merlin* proprement dit se prolonge officiellement pendant un certain nombre d'épisodes que la tradition situe dans la *Suite* », note I du § 209, p. 1798. Le dévoilement de l'identité d'Arthur aux barons ne se trouve donc pas, par comparaison, dans l'édition d'A. Micha établie d'après le manuscrit B.N.F. fr. 747 (manuscrit de base). On se référera ici au passage du *Merlin* édité d'après le manuscrit de Bonn, § 213-215, p. 778-783.

lui-même comme énigme au regard d'autrui. La perte identitaire ou bien l'interrogation collective sur l'identité d'un personnage génère une deuxième énigme que l'on peut qualifier d'externe, par la mise en question de l'autre et de son individualité, sans que cette situation relève, comme l'incognito, d'un acte volontaire. L'énigme interne enfin, ou l'ignorance de soi, constitue le troisième schème possible et met en scène un personnage ignorant de son propre nom, dont l'identité peut être perçue comme énigmatique de façon interne ou externe. Il importe désormais d'observer le traitement réservé à ces diverses modalités de l'énigme identitaire afin de dégager leurs implications poétiques et romanesques dans l'ensemble des œuvres.

I. L'incognito

En tant qu'énigme, l'incognito dépasse la simple absence de reconnaissance d'un ou de plusieurs personnages. La dissimulation doit être le fruit d'une volonté motivée et doit être perçue comme telle par un sujet autre. Les situations d'anonymat des personnages, fréquentes dans la littérature arthurienne, ne sont donc pas nécessairement synonymes d'énigmes : en l'absence d'interrogation ou de dissimulation avérée et revendiquée, elles ne suscitent aucun échange problématique et servent tout au plus de moteur ou de stratégie romanesque. Nous envisagerons par conséquent le schème de l'incognito sous un angle restreint, limité aux cas où l'identité du personnage concerné attise la curiosité d'un autre personnage et suscite une formulation née de la perception énigmatique. Romans en vers et en prose offrent un traitement particulièrement divergent de cette modalité de l'énigme identitaire qui semble s'épanouir davantage dans l'univers des cycles en prose. Particulièrement exploité par exemple dans le *Tristan en prose*⁹¹⁰, le schème de l'incognito tel que nous l'avons défini est assez peu représenté dans les romans en vers du XII^e et du XIII^e siècle. C'est sous l'angle de cette différence formelle et générique que nous aimerions maintenant observer le fonctionnement et les enjeux poétiques de l'incognito énigmatique.

⁹¹⁰ Pour une étude onomastique du *Tristan en prose*, on pourra consulter la récente édition de la thèse de Florence Plet-Nicolas : *La création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007. L'auteur analyse le processus de création romanesque à partir des noms propres et observe comment, à travers eux, se redéfinissent les thèmes traditionnels de l'incognito et de la renommée.

1. Anonymat, incognito et énigme identitaire dans les romans en vers

L'anonymat d'un personnage constitue dans les romans arthuriens en vers un *topos*⁹¹¹ qui se résout généralement par le combat : deux chevaliers d'égale valeur et parfois amis s'affrontent incognito, jusqu'à ce que l'admiration réciproque face aux coups portés suscite le questionnement et favorise une scène de reconnaissance qui marquera la fin de la confrontation. Dans les premiers romans en vers, chez Chrétien de Troyes notamment, l'anonymat⁹¹² relève la plupart du temps d'un concours de circonstances : il est en réalité rarement volontaire. Que l'on se souvienne seulement du combat qui oppose Yvain et Gauvain à la fin du *Chevalier au Lion* et qui s'achève au moment où les personnages déclinent leur identité : il n'y a pas ici de situation d'incognito à proprement parler. Comme l'observe en effet le narrateur, « [...] *ne s'entreconnoissent mie / Cil qui combatre se voloient, / Que molt entr'amer se soloient*⁹¹³ ». Dans les romans de Chrétien, toute demande d'identité est en général comblée et rares sont les chevaliers véritablement adeptes de l'incognito énigmatique, à l'exception de Lancelot, notamment dans l'épisode du tournoi de « *Noauz* » du

⁹¹¹ Marie-Luce Chênerie, dans *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, souligne le lien entre merveilleux et incognito des héros (cf. p. 639-644 en particulier) : « Un mouvement rétrospectif sur la filiation et les aventures qui précèdent, fait que le merveilleux ou son adaptation paraissent confirmer une prédestination, ou au moins une vocation qui honore la haute noblesse de sang », p. 344. Florence Plet observe également, à propos du *Tristan en prose*, que « les racines du thème de l'incognito sont suffisamment profondes et variées pour éveiller discrètement l'attention du lecteur devant les inconnus du roman : que ce soit dans la mythologie grecque, les légendes celtes, l'histoire sainte, l'hagiographie, combien d'entre eux se révèlent d'essence divine ou merveilleuse ? ». Issu d'un fonds légendaire et mythique, l'incognito devient ainsi, en tant que « tradition littéraire » le « procédé favori dans la 'matière de Bretagne' », « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *Romania* CXX, n°3-4, 2002, p. 407.

⁹¹² Sur les personnages anonymes et la poétique romanesque des œuvres de Chrétien, voir l'article de Danièle James-Raoul : « L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, actes du 31^{ème} colloque du CUER MA (9-11 mars 2006), *Senefiance* n° 53, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 135-144.

⁹¹³ *Le Chevalier au Lion*, éd. David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche « Lettres gothiques », 1994, v. 5994-5996.

*Chevalier de la Charrette*⁹¹⁴. Gauvain, modèle de courtoisie chez Chrétien, refuse d'ailleurs d'adopter ce genre de comportement : il est, dans le *Conte du Graal*, celui qui jamais ne cache son identité, ainsi qu'il l'explique au père de la Pucelle aux Petites Manches :

« Sire, Gauvains sui apelez,
onques mes nons ne fu celez
an leu ou il me fust requis
n'onques ancores ne le dis
s'ainçois demandez ne me fu » (v. 5565-5569).

Florence Plet remarque ainsi que « Chrétien de Troyes est source d'une tradition littéraire qui ne permet guère l'incognito au neveu d'Arthur », tout en ménageant « une marge d'imprévu ». Gauvain en effet « se nomme à la demande⁹¹⁵ », et n'est donc pas tenu d'anticiper un éventuel questionnement. Dès lors, poursuit-elle, « en théorie, décliner son identité est une marque de politesse reconnue dans la littérature arthurienne, si l'on s'en remet au parangon de la courtoisie qu'est Gauvain⁹¹⁶ ».

L'incognito assumé et revendiqué n'apparaît donc pas dans ces premiers romans en vers comme une situation particulièrement répandue. *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, l'un des romans en vers peut-être le plus proche chronologiquement de ceux de Chrétien, ne présente ainsi aucune véritable situation d'incognito, la question du nom du héros relevant d'une autre modalité de l'énigme identitaire sur laquelle nous reviendrons. Seul le tournoi final du Château des Pucelles fait intervenir un Guinglain masqué, alors que, paradoxalement, son identité vient d'être révélée à la cour. Mais la situation est topique, l'armure du chevalier dissimulant nécessairement son visage aux yeux de ses adversaires. Contrairement à un Tristan jaloux de son anonymat, Guinglain confirme d'ailleurs sans hésiter son identité aux chevaliers d'Arthur venus s'enquérir du nom du vainqueur.

⁹¹⁴ La volonté d'anonymat du personnage est ici parfaitement explicite : « *Mes herbergier ne voloit pas / An leu ou il fust coneüz* » (v. 5510-5511), *Le Chevalier de la charrette*, éd. Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche « Lettres gothiques », 1992.

⁹¹⁵ « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *art. cit.*, p. 408.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 409.

Un roman plus tardif comme *Méraigis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc⁹¹⁷ n'exploite pas plus l'incognito des personnages comme support énigmatique. Hormis la quête de l'épée à l'étrange baudrier menée presque en hors-texte par Gauvain, ce texte se montre d'ailleurs particulièrement avare en énigmes, y compris identitaires. Seuls les épisodes de *l'Isle sans Non* (v. 5083) et du siège de Monhaut font intervenir Méraigis de façon anonyme et suscitent, un temps, une énigme en direction des autres personnages. Le toponyme définit également le lieu comme un non-lieu, un *u-topos* privé de nom comme, pour un temps, les deux protagonistes. Là, Méraigis est contraint par la coutume d'affronter un chevalier inconnu, prisonnier d'amour de la dame de l'île. Son adversaire est en réalité Gauvain, mais le combat s'engage avant que les deux chevaliers n'aient eu l'occasion de se reconnaître. Le lecteur lui-même ignore, avant la scène de reconnaissance, qu'il s'agit de Gauvain, lequel révèle son identité sitôt que Méraigis la lui a demandée :

« *Di moi, vassaus, se Dex t'aït,
Ton non. – Vieuls tu que gel te die ?
– Oil, se Diex te beneïe.
– Gel te dirai. Gauvains ai non.*

Einsi m'apelent li Breton » (v. 3061-3065).

Méraigis se nomme en retour et tous deux renoncent alors au combat. La courte attente due au retardement de l'identification de Gauvain suscite un bref effet d'énigme lié à un *topos* romanesque, lequel ouvre sur un détournement parodique⁹¹⁸ plus qu'il ne sert véritablement la poétique du texte. Prisonniers de l'île, les deux héros décident en effet de s'échapper en se déguisant en femmes. Le second passage où le héros joue de l'anonymat pose plus clairement une situation d'incognito énigmatique. Laisse pour mort après son combat contre l'Outredouté, Méraigis est recueilli par Bergis qui l'amène dans son château où il retient Lidoine, l'amie de Méraigis. Les lieux sont, pour cette raison, assiégés par Gorvain Cadrus, ami et rival amoureux de Méraigis qui tente

⁹¹⁷ Dans son introduction à sa récente édition de l'œuvre, Michelle Szkilnik rappelle que « Raoul a sans doute écrit à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e, après Chrétien en tout cas », *op. cit.*, p. 33. Par comparaison avec certains passages du *Lancelot en prose*, elle penche néanmoins pour une datation de *Meraugis* un peu plus tardive, entre 1225 et 1235, p. 35-36.

⁹¹⁸ Sur la parodie du roman arthurien traditionnel dans *Meraugis*, on pourra se référer à l'article de Michelle Szkilnik : « Méraigis et la Joie de la Cité », à paraître dans les *Cahiers de Recherche Médiévale*, 14, numéro spécial sur la parodie, dirigé par E. Gaucher.

ainsi de reprendre Lidoine. A ces nouvelles, Méraugis refuse de donner son nom à la demoiselle qui le soigne :

*Lors sospira, en cel pensé,
Li dit la pucele a estrous :
« Biaux chevaliers, direz me vos
Qui vos estes ? – Dame, ge non.
Ja mes quier dire mon non
Devant que jë aie jousté
A Gorvain Cadruz, car gel hé [...] » (v. 4797-4803).*

Il décide ensuite, une fois guéri, de participer incognito à la bataille, dissimulé sous des armes blanches :

*Por ce le claim blanc chevalier
Que totes les armes qu'il porte
Sont blanches. [...] (v. 5347-5349)*

Mais le mystère de l'identité du chevalier blanc ne dure guère, et le personnage révèle quelques lignes plus loin son identité à Gauvain contre lequel il se bat à nouveau. Si, comme le pense Michelle Szkilnik, Raoul a pu s'inspirer en partie du *Lancelot en prose* pour composer *Méraugis*, il n'exploite guère un schème énigmatique caractéristique du roman en prose, sur lequel nous reviendrons en détail. Tandis que dans les cycles de *Lancelot* et de *Tristan* les scènes d'incognito énigmatique supportent la trame narrative, elles servent tout au plus ici de chevilles romanesques entre deux étapes de la diégèse.

La Vengeance Raguidel, attribuée aussi à Raoul de Houdenc et probablement composée dans la première décennie du XIII^e siècle⁹¹⁹, *Li Chevaliers as deus espees*,

⁹¹⁹ Dans sa récente édition de ce roman à l'attribution problématique, Gilles Roussineau précise dans son introduction : « l'activité littéraire de Raoul de Houdenc a dû se situer entre le tout début du XIII^e siècle et 1215 environ. Si l'on place la rédaction des deux romans arthuriens au début de cette période, la *Vengeance Raguidel*, qui a probablement été écrite après *Méraugis*, a dû être rédigée dans la première décennie du XIII^e siècle », Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 2004, p. 30. L'analyse de G. Roussineau pose évidemment la question de la datation de *Méraugis* qu'il situe, quant à lui, bien avant le *Lancelot en prose*. Dans la note 96 de son introduction, il explique en effet que « les allusions, dans la *Vengeance*, à Méraugis [...], au tournoi de Lindesores, à la dame de Landesmores et à Melian del Lis suffisent à montrer que le roman ne peut être antérieur à *Méraugis de Portlesguez* », p. 30. M. Szkilnik postule également l'antériorité de *Méraugis* (cf. l'introduction à *Méraugis de Porlesguez*, *op. cit.*, p. 37), mais situe les deux œuvres plus tardivement. Il serait hors de notre propos de chercher ici à trancher une question qui nécessiterait une étude spécifique et approfondie.

situé entre 1225 et 1250, et l'*Atre Périlleux*, daté du milieu du XIII^e siècle, forment un ensemble romanescque autour du personnage de Gauvain dont l'identité est chaque fois mise en question⁹²⁰. Si l'ensemble forme un corpus homogène où l'énigme identitaire trouve toute son importance⁹²¹, le schème de l'incognito énigmatique n'y trouve encore qu'une place restreinte, voire anecdotique. Une première raison à cela se trouve dans la présence de Gauvain, protagoniste de *La Vengeance Raguidel* et de *L'Atre périlleux* et personnage secondaire d'importance dans *Li Chevaliers as deus espees* : la tradition arthurienne lui interdit en effet de jouer de l'anonymat et de dissimuler son nom. Dans chacun de ces textes, l'identité de Gauvain est pourtant problématique et fait l'objet de quêtes, d'enquêtes, d'interrogations et de révélations incomprises. Mais ces énigmes ne se manifestent pas par la rupture ou le refus communicationnel à l'œuvre dans l'incognito. Malgré son nouveau statut de chevalier inconnu ou méconnu, Gauvain ne trahit pas son principe initial, excepté une seule fois dans la *Vengeance Raguidel*⁹²².

Au château de la dame de Gaudestroît, Gauvain, que les habitants de la ville ne reconnaissent pas, est accueilli par Mahot, une demoiselle élevée à la cour d'Arthur et qui, pour cette raison, connaît bien les chevaliers de la Table Ronde. Elle identifie donc immédiatement Gauvain⁹²³, mais le convainc toutefois de dissimuler son identité et de se faire passer pour Keu. La dame de Gaudestroît, amoureuse délaissée de Gauvain dont elle ignore cependant le visage, a en effet installé dans la chapelle une sorte de guillotine destinée à Gauvain, auquel elle entend ainsi s'unir dans la mort. La

⁹²⁰ On se référera, à ce sujet, à l'étude de Stoyan Atanassov, *L'idole inconnue*, *op. cit.*, en particulier les chapitres III « *La Vengeance Raguidel* » (p. 49-79), IV « *Le Chevalier aux deux épées* » (p. 81-105) et V « *L'Atre périlleux* » (p. 107-126).

⁹²¹ Ce qui, outre les incertitudes toujours inhérentes à une datation précise des œuvres, justifie l'extension de notre corpus d'étude à un roman aussi tardif que *L'Atre périlleux* qui dépasserait les bornes symboliquement arrêtées au premier tiers du XIII^e siècle. Par ailleurs, tandis que Brian Woledge place la rédaction de *L'Atre périlleux* vers le milieu du XIII^e siècle (*cf.* l'introduction à son édition, *op. cit.*, p. IX), Beate Schmolke-Hasselmann le situe davantage, comme *Li Chevaliers as deus espees*, entre 1230 et 1250, *The Evolution of Arthurian Romance*, *op. cit.*, p. 17.

⁹²² Stoyan Atanassov constate également qu'il s'agit sans doute là de « l'unique cas dans la littérature arthurienne où Gauvain, réputé de ne jamais cacher son nom lorsqu'on le lui demande, se fait passer pour un autre », *L'idole inconnue*, *op. cit.*, p. 57.

⁹²³ S. Atanassov considère Mahot, comme la Sarrasine au service de la Pucelle de Lis dans la *Première Continuation*, comme un « personnage-détecteur ». En effet, « son unique fonction consiste [...] à annoncer le nom de celui qui arrive au château », *ibid.*, p. 56.

dissimulation relève cependant moins ici du dispositif énigmatique que du stratagème romanesque et de la parodie. Assimilé à Keu, anti-héros par excellence, Gauvain subit en effet un traitement burlesque et dégradant, contraire à sa réputation. Par ailleurs, il évite en réalité de se parjurer, dans la mesure où il échappe à l'échange rhétorique de la question et de la réponse refusée qui transformerait l'épisode en véritable incognito énigmatique. Réticent à l'idée de cacher son identité, il accepte la proposition de Mahot de le présenter elle-même à sa maîtresse sous le nom de Keu, de manière à ce qu'il n'ait à répondre à aucune question :

– « *Avoi ! fait il, ma dolce amie,
onques mes nons ne fu celés
en liu o me fust demandés,
et se gel çoil, c'iert coardise.*
– *Je vos dirai bien en quel guise,
fait cele, vos le celerois.
G'irai, ançois que descendois,
rendre a ma dame ma raison.
Dirai li que vos avés non
messire Kex li senescaus
et estes molt preus et vasaus.
Au perron vos venrai veoir
et je dirai, saciés de voir :*
« *Dans Kex, bien soiés vos venus !* »
*Qant cis nons sera entendus,
que vos serez Kex apelés,
ja puis ne vos iert demandés,
mais gardés que me respondés [...]* » (v. 1930-1947).

Le problème de l'identité, dans la plupart des romans en vers de la fin du XII^e ou du XIII^e siècle, ne se pose donc pas à strictement parler en terme d'incognito énigmatique. L'anonymat y est certes exploité, mais il n'est pas au service d'une rhétorique de l'échange problématique fondé sur la curiosité d'une part et sur une révélation différée d'autre part. La poétique de l'énigme dans ces textes se construit sur d'autres modalités de l'énigme identitaire que nous développerons ultérieurement. Les cycles en prose, en revanche, semblent trouver dans le schème de l'incognito une source d'inspiration romanesque et poétique délaissée par les auteurs des romans en vers.

2. Incognito et poétique de l'énigme dans les cycles en prose

a) *Le Lancelot en prose*

On a démontré l'importance du paradigme de l'énigme identitaire dans la poétique du *Lancelot en prose*⁹²⁴, où se diffuse et se prolonge, selon des modalités diverses, un effet d'énigme structurant, plutôt qu'une véritable énigme⁹²⁵. Annie Combes observe en effet que, contrairement au roman de Chrétien, Lancelot n'est pas un inconnu, puisque son nom est mentionné dans les premières lignes du manuscrit⁹²⁶ :

Li rois Bans estoit viex hom et sa feme jovene [...] ; ne onques de lui n'avoit eu enfant que .I. tout seul qui valés estoit et avoit non Lancelos en sournon, mais il avoit non en baptesme Galaaz (t. VII, Ia, § 1, p. 1).

L'ambition du prosateur se détourne alors nécessairement de celle de Chrétien, « dans la mesure où le parti pris de la voix narrative n'est pas motivé par un mystère effectif quant à l'identité du personnage », explique A. Combes⁹²⁷. Certes, poursuit-elle, « le dispositif repris à Chrétien a programmé un véritable trait de caractère : Lancelot, c'est le chevalier qui, toujours, cèle obstinément son identité⁹²⁸ », mais dans une intention autre. La prose justifie ainsi le silence de Lancelot par le souci de gloire : c'est désormais un personnage qui veut se « faire » un nom⁹²⁹.

⁹²⁴ Sur la question du nom du héros dans le *Lancelot en prose*, on pourra se référer à la double étude de Marie-Luce Chênerie : « L'anonymat de Lancelot du Lac dans les préludes d'une carrière héroïque », *Littératures* n° 11, 1984, p. 9-17 et « Le thème du nom dans la carrière héroïque de Lancelot du Lac », *Littératures* n° 12, 1985, p. 15-30. L'auteur y établit le lien entre le parcours initiatique et anonyme du héros avec, d'une part, un arrière-plan mythique et folklorique et, d'autre part, une approche de type exégétique.

⁹²⁵ Cf. *supra*, p. 284-288.

⁹²⁶ Annie Combes, *Les voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 204.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 205-206.

⁹²⁹ Selon la formule d'A. Combes, *ibid.*, p. 205. Lorsqu'il quitte la cour d'Arthur, le narrateur précise d'ailleurs l'ambition de Lancelot : « *Li chevaliers noviaus s'en vait entre lui et ses escuiers et s'apense qu'il veut aler cheleement en teil maniere que nus nel connoisse com chil qui bee a los et a honor conquerre* » (t. VII, XXIIIa, § 28, p. 305).

Au cimetière de la Douleuse Garde, sur le pont de l'Île Perdue ou au début de l'épisode de la Charrette, Lancelot se fait donc énigme aux yeux d'autrui en refusant de révéler ce qu'il a appris à son propre sujet. La première partie du roman⁹³⁰ repose sur une combinaison de l'énigme identitaire subjective et objective : Lancelot est d'abord ignorant de son propre nom, puis en retarde la révélation publique le plus longtemps possible. L'énigme objective – mise en énigme de soi pour autrui – succède logiquement à l'énigme subjective, Lancelot prolongeant ainsi à partir de l'épisode charnière du cimetière⁹³¹, une situation qui aurait dû ou pu s'arrêter là. Le paradigme énigmatique évolue à partir de là et se développe désormais à travers le schème de l'incognito volontaire. Le nom révélé devient nom défendu, suspendu à nouveau dans le temps de la diégèse, objet de la quête inlassable de Gauvain et pilier de la structure romanesque de ce début de cycle. Les questions/réponses échangées entre Gauvain et Lancelot, depuis l'épisode du cimetière où le fils de Ban découvre son nom, jusqu'à la révélation à la cour de l'identité du vainqueur de la Douleuse Garde, structurent la diégèse par la répétition de l'incognito problématique, qui s'ajoute aux diverses métaphores et périphrases employées depuis le début du roman pour désigner Lancelot par *aenigma*. L'échange obéit à un schème récurrent fondé sur la répétition d'une réponse négative et tautologique à travers laquelle Lancelot se dérobe systématiquement aux règles de la communication. Plusieurs passages en illustrent le fonctionnement :

- Lors de la libération des prisonniers de Brandis (première rencontre) :
« [...] – *Ha, sire, fait mesire Gauvain, dites nous qui vous estes. – Sire, fait il, .I. chevaliers sui, ne plus n'en poés vous savoir ore, si vous pri qu'il ne vous en poist* » (t. VII, XXXa, § 1, p. 370).
- Lorsque Lancelot se trouve blessé, transporté dans une litière (deuxième rencontre) :

⁹³⁰ T. VII, éd. A. Micha, *op. cit.*

⁹³¹ Christine Ferlampin-Acher, dans son article « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », explique ainsi le maintien de l'incognito du personnage : « si Lancelot a lu son nom, il ne semble pas vraiment le posséder, car dans la phrase qui célèbre sa victoire, il reste le « blanc chevalier ». [...] Lancelot s'oppose à la publication de son nom, peut-être parce qu'elle est prématurée, peut-être parce que cette identification est trop douloureusement associée à la mort. [...] Il veut que ce nom, qu'il vient de lire (et où se lit au cas sujet *Lancelos* – est-ce un hasard ? – le mot *los* p. 332), ne soit pas un signe vide », *art. cit.*, p. 163.

Et mesire Gauvain li demande qui il est et il dist qu'il est uns chevaliers qui vait en un sien affaire (t. VII, XXXIIIa, § 3, p. 382).

Le caractère tautologique de cette réponse apparaît de façon quelque peu ironique, quand, quelques lignes plus loin, Gauvain la reprend mot pour mot en réponse à deux chevaliers qui lui demandent qui il est :

« [...] *Et vous, qui estes ? – Je sui .I. chevaliers qui vois en mon affaire* » (t. VII, XXXIIIa, § 3, p. 383).

Applicable à tous, la réponse de Lancelot devient une formule stéréotypée inhérente à une situation elle-même topique, sans considération de l'identité initiale du personnage. Gauvain ne calque-t-il pas ici son comportement sur celui qui, traditionnellement, s'oppose le plus à lui dans ce genre de situation ? Or rien ne semble justifier l'attitude de Gauvain, si ce n'est, peut-être, une adresse légèrement ironique du narrateur envers des lecteurs peu dupes d'une commodité romanesque au service de l'écriture du conte et de la trajectoire de son héros.

- A la fin de l'assemblée du roi d'Outre les Marches, dont Lancelot est le vainqueur (troisième rencontre) :

« *Sire, fait mesire Gauvain, dites moi par amors qui vos estes. – Sire, fait il, uns chevaliers sui, che poés vous veoir. – Chevaliers, fait mesire Gauvain, estes vous sans faille, .I. des millors del monde, mais par amors me dites comment vous avés non. – Nel vous dirai mie, fait il [...]* » (t. VII, XLIIa, § 11, p. 426).

La reprise à l'identique de la première réponse de Lancelot témoigne d'une situation statique, fermée à toute possibilité d'évolution. Ce n'est pas Lancelot qui apprendra à Gauvain ce qu'il désire tant apprendre, mais une demoiselle de la Dame du Lac dont le héros ne confirmera pas explicitement les révélations. En tant qu'échange problématique, l'incognito ne favorise donc aucune progression romanesque ; les réponses données sont tout aussi interchangeables et stéréotypées que le schème lui-même. Le paradigme de l'énigme identitaire est ici réduit à sa plus simple expression et à sa fonction la plus triviale : une cheville romanesque au service du projet diégétique fondé sur des quêtes à entretenir d'une part, et un personnage à construire de l'autre.

Le schème de l'incognito, modulable à l'infini, se retrouve d'ailleurs en de multiples occasions dans des emplois similaires. Ainsi en est-il par exemple de l'épisode où Lancelot, prisonnier de la dame de Malehaut, refuse toujours de donner son

nom⁹³², ou du double combat de l'Île Perdue où Lancelot et Galehaut affrontent Hector et Gauvain, jusqu'à la révélation de l'identité du premier qui accepte cette fois de la confirmer de vive voix⁹³³. Questions, dissimulations, élucidations participent de multiples jeux de cache-cache, construits à partir d'un schème commun, qui participent ainsi d'un paradigme statique, par opposition à la diffusion dynamique du paradigme de l'énigme du Graal que l'on a pu observer dans le même roman.

b) Le Tristan en prose

Le Tristan en prose systématise quant à lui le procédé de l'incognito qui touche le héros⁹³⁴ comme des personnages plus secondaires. Le topos arthurien du combat entre deux chevaliers amis qui s'affrontent sans se reconnaître se développe en nuance⁹³⁵ : les questions d'identité sont davantage en réalité des problèmes d'identification. Comme le souligne Florence Plet, dans ce roman, « la quête du nom propre, individuelle, initiatique, n'est plus de mise : le héros possède un nom bien à lui, bien défini, dès l'enfement⁹³⁶ ». En ce qui concerne Tristan, « il n'est pas de ces héros qui ignorent leur propre identité, comme Perceval, Guinglain ou Lancelot. Seules les circonstances politiques imposent un incognito pratique à Tristan, jeune héritier menacé en Gaule et en Cornouailles, ou *persona non grata* en Irlande. L'aura de mystère et la dimension initiatique du nom révélé sont écartées⁹³⁷ ». Démonstration de

⁹³² T. VIII, LIIa, § 1-2, p. 40.

⁹³³ T. VIII, LXXa, § 1-18, p. 420-431.

⁹³⁴ Dans son article « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *art. cit.*, Florence Plet démontre que l'incognito trouve dans ce roman « une nouvelle place au cœur de l'aventure et au cœur du récit », p. 407. Certes, rappelle-t-elle, « dans les textes tristaniens en vers, d'abord, une forme d'incognito existe : le déguisement. [...] Mais la prose prend ses distances avec cette joyeuse et théâtrale duplicité. [...] L'art du déguisement, qui projetait Tristan hors de sa condition de chevalier dans les romans en vers, se résorbe en art de chevaucher *celeement*, heaume clos, écu voilé ou armoiries changées : chevalier incognito, certes, mais toujours chevalier », p. 407-408.

⁹³⁵ « Le *Tristan en prose* puise plus volontiers à la source des *topoi* arthuriens liés à l'incognito et contribue à les diffuser ; par exemple le combat de deux chevaliers qui finissent par se découvrir parents ou amis, ou l'incognito dans les tournois sont des ressorts quasi-obligés du roman de chevalerie », *ibid.*, p. 408.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 430-431.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 412.

la vaillance chevaleresque, quête du renom qui vient compléter l'attribution du nom, tels sont les enjeux des situations d'incognito dans le *Lancelot en prose* ou dans les romans en vers qui exploitent le procédé. Les jeux sur l'anonymat des personnages dans le *Tristan* relèvent eux aussi d'une mécanique arthurienne, mais permettent de plus d'en démontrer parfois les limites ou d'ouvrir sur des situations romanesques plus inattendues.

Dans le tome I de la première édition du *Tristan*⁹³⁸ qui fait suite à celle de R. L. Curtis, le héros éponyme est d'abord absent, et le schème de l'incognito ne se développe particulièrement autour de lui que dans les tomes II, III et VII. Avant la réapparition du héros à la fin de l'épisode de la folie, l'énigme identitaire, ou plutôt la question de l'identification d'autrui, se pose cependant en plusieurs endroits : d'abord lors de l'affrontement en Cornouailles de Kahédin, Palamède et Ségurade, ensuite lors de la scène nocturne de Palamède, Kahédin et Lancelot et, immédiatement après, lors de la rencontre de ces trois chevaliers avec Bliobliéris. On retiendra enfin l'épisode du combat entre Kahédin et son père Hoël.

La première scène est particulièrement topique : à la vue de Kahédin et de Palamède, Ségurade les défie à la joute sans savoir qui ils sont. Il obéit ce faisant à la coutume des chevaliers errants, comme le rappelle le narrateur :

Quant Segurades voit Palamidés et Kahedin venir vers lui tout le grant cemin de la forest, armés de toutes armes, il dist bien tout esranment a soi meïsmes que chist sont cevalier errant. Or est mestiers k'il acomplisse la coustume des cevaliers errans, car autrement le tenroient il a mauvais et a failli de cuer (t. I, § 77, p. 143, 1-4).

Cette précision souligne par là même le caractère artificiel d'une situation stéréotypée que la pensée de Ségurade permet parfaitement au lecteur d'anticiper : « *il dist bien tout esranment a soi meïsmes que chist sont cevalier errant* ». L'épisode se déroule d'ailleurs selon les règles attendues : après une première joute où Ségurade a démontré toute sa valeur, mais a brisé sa lance, il s'enquiert du nom de Palamède qui renonce courtoisement à affronter un adversaire en situation défavorable : « *ki estes vous ki me laissiés a asalir pour ce que je n'ai glaive aussi com vous avés ?* » (t. I, § 78, p. 144, 15-

⁹³⁸ Version dite longue (édition du manuscrit 2542 de la Bibliothèque nationale de Vienne), éd. Philippe Ménard, *op. cit.*

16), lui demande-t-il. De façon toujours aussi prévisible, Palamède commence par refuser de répondre, avant de céder :

« – *Je sui, fait Palamidés, uns cevaliers aventurous. – Cevaliers aventurous sai je bien que vous estes, fait Seguradés. Mais comment avés vous non, car par le non connoist on la gent ? Se Diex vous doinst joie de ce que vous plus désirés, dites moi vostre non. – Si m'aïst Diex, fait Palamidés, vous m'avés a cestui point tant conjuré que je le vous dirai. Or saciés certainement que je ai non Palamidés* » (t. I, § 78, p. 144-145, 16-23).

La révélation entraîne inévitablement la réconciliation, puis la séparation des personnages. La situation, particulièrement traditionnelle et anecdotique, relève à peine du paradigme énigmatique. Pourtant, dans cette scène, comme dans celles qui suivront, l'incognito fait l'objet d'une véritable mise en scène narrative par le jeu des *topoi*, et énonciative par l'intervention inaugurale du narrateur qui instaure ainsi une relation de complicité amusée avec le lecteur. La rencontre effective des personnages est en effet précédée d'une sorte d'aparté extradiégétique qui révèle une mise en scène rôdée :

Et se aucuns me demandoit qui li cevaliers estoit, je diroie que ce estoit Seguradés, ki nouvelement estoit venus en Cornuaille car il avoit oï dire sans faille que mesire Tristrans estoit mors u emprisonnés (t. I, § 76, p. 143, 7-11).

Comme l'observe Philippe Ménard, les informations de ce type, récurrentes dans les scènes d'incognito, apportent à l'œuvre une touche humoristique⁹³⁹. Mais elles en dénoncent aussi le caractère artificiel et systématique : en révélant d'avance au lecteur l'enjeu de l'échange final entre les personnages, le narrateur souligne le peu d'intérêt dramatique et romanesque d'une telle scène. Il s'attache ainsi, en d'autres endroits, à en transformer les enjeux ou à en jouer à contre-emploi.

L'incognito, degré zéro de l'énigme identitaire, soulève en réalité davantage dans le *Tristan* le problème de la renommée ou de la reconnaissance que celui de la quête d'un nom à découvrir. Il s'agit donc d'un cas d'échange problématique où, contrairement au paradigme du Graal, l'essentiel réside dans la réponse. L'incognito ne participe pas d'un quelconque effet d'énigme, bien au contraire, il n'a d'autre raison

⁹³⁹ « Les variations nouvelles sur le thème de l'incognito et du quiproquo ne sont pas rares et contribuent à l'agrément du récit, car l'humour est toujours présent dans les scènes de méprises. Le motif des occasions manquées est divertissant pour celui qui sait. Le lecteur est toujours placé dans une situation favorable : il est informé, alors que les personnages ignorent l'identité de ceux qu'ils rencontrent », t. I, introduction, p. 47.

d'être que la formulation d'une réponse qui modifie le jeu romanesque. La question du nom se pose rarement d'emblée, elle ne se justifie que par la prouesse d'un adversaire qui mérite ainsi d'être connu ou reconnu. Mais l'auteur du *Tristan* se plaît à fausser ce jeu où l'énigme initiale doit servir la réputation d'un personnage. Eprouvé par une première passe d'armes contre Lancelot, Plénorius supplie ainsi son adversaire de lui donner son nom. Mais la question vient trop tôt, ce que Lancelot lui rappelle d'abord :

« *Or saciés, fait Lancelos, que mon non ne poés vous savoir en nule maniere devant che que je aie a fin mené cheste bataille, se je a fin le doi mener* » (t. I, § 66, p. 132, 14-16).

Mais Plénorius insiste et Lancelot finit par céder. L'aveu marque toutefois la fin du combat, puisque le nom donné en réponse agit comme une arme sur Plénorius et se substitue au coup fatal que Lancelot n'aurait pas manqué de lui infliger :

« *La reconnisanche de vostre non m'a mise greigneur paour u cuer que devant ne faisoit vostre espee. Vostres nons et la grans renommee ki de vous court et pres et loing et le grant pris que cascuns vous donne si m'a plus mort a chestui point que n'avoit fait devant toute vostre cevalerie* » (t. I, § 67, p. 132, 14-19).

Malgré ses réticences à se laisser ainsi déclarer vainqueur sur la base de sa renommée, Lancelot ne le convaincra pas de poursuivre la bataille. Les enjeux traditionnels du combat incognito sont faussés, et l'énigme identitaire répète seulement ce que l'on savait déjà : Lancelot est avec Tristan le meilleur chevalier du monde. Lui dont l'identité fut jalousement gardée pendant toute sa jeunesse et qui excellait dans la préservation de son anonymat, entretenant ainsi autour de lui un véritable effet d'énigme, est désormais victime de son propre nom dont il ne peut plus se préserver.

De même, une question tardive permet aussi de nuancer et de prendre du recul vis-à-vis de la pratique de l'incognito. Le combat du roi Hoël et de son fils Kahédin manque tourner à la tragédie, avant que le père ne se décide *in extremis* à s'enquérir du nom d'un adversaire dont il a trop longtemps testé l'endurance et la valeur. Comme le note F. Plet, « dès qu'ils comprennent avoir frôlé la plus vieille tragédie qui soit au monde, leur situation leur apparaît scandaleuse : “*Or t'ai trouvé, non pas en tel maniere com peres doit trouver fil, ains (...) comme le plus mortel anemi que je onques trouvaïsse*”, déclare Hoël en larmes ; et Kahédin a le sentiment d'avoir péché : “*Ha sire, pour Dieu merchi ! Pardonnés moi ce que je ai mise main en vous*”⁹⁴⁰ » (t. I, § 145, p.

⁹⁴⁰ « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », art. cit., p. 426.

219, 9-18). L'auteur détourne une nouvelle fois le schème de l'incognito et dénonce, à travers une situation intolérable dont le lecteur est dramatiquement averti⁹⁴¹, une convention romanesque dont il expose les limites.

Toute cette partie du *Tristan*⁹⁴² semble contribuer au détournement d'un schème énigmatique éculé ou stéréotypé. La grande scène nocturne du débat d'amour entre Palamède, Kahédin et Lancelot illustre parfaitement le phénomène. Tous trois se retrouvent anonymement une nuit, près d'une fontaine où chacun se croit d'abord seul. Kahédin, par sa plainte d'amour, est le premier à se manifester et Palamède, jaloux des sentiments de Kahédin à l'égard d'Yseut, le premier à réagir. Un débat s'engage alors entre eux où chacun tente tour à tour de maintenir l'incognito. A la question de Kahédin : « *Ki estes vous la ?* », Palamède répond en effet : « *je sui uns chevaliers, ki ai vos paroles escoutees que je tieng a mout grant merveille* » (t. I, § 101, p. 166-167, 18-20). De même, Kahédin se dérobe un peu plus loin à la question de Palamède, qui reconnaîtra cependant par la suite son interlocuteur :

« – *Se Diex vous aït, fait Palamidés, dites moi ki vous estes. – Certes, fait Kahedins, je sui uns cevaliers estranges, ki vieng de la maison le roi Artu* » (t. I, § 103, p. 169, 12-14).

Lancelot, quant à lui, n'intervient que tardivement, quand la conversation s'engage sur la reine Guenièvre, mais il esquivé toutes les tentatives d'identification de Palamède. S'il reconnaît être chevalier de la reine et compagnon de la Table Ronde, son refus de se nommer est catégorique : « *Mon non, fait Lancelos, ne poés vous ore savoir* » (t. I, § 109, p. 175, 7-8). Kahédin adopte enfin une attitude similaire vis-à-vis de Lancelot :

« *Sire chevaliers, se Diex vos doinst boine aventure, dites moi ki vous estes. – Sire, fait il, si m'aït Diex, je vous en dirai une partie, puis que vous le volés savoir. Or saciés que je sui de la Petite Bretaingne, mais bien sachiés que je ne*

⁹⁴¹ Le narrateur insiste à de nombreuses reprises sur les liens qui unissent les personnages, révélant au lecteur ce que les protagonistes ne savent pas encore : « *Lors hurte maintenant cheval des esperons encontre son pere, com chil ki mie nel connoist. [...] Kahedins, ki son pere ne reconnoist de riens, hurte ceval des esperons par desus le pont [...], et li rois Hoël, ki son fil ne reconnoist point, refait tout atretel* » (t. I, § 141, p. 214, 22-31) ; « *Atant commence la mellee du pere et du fil desus le pont, si pesme et si crueuse et si durement felenesse [...]. En tel maniere con je vous cont se combat li peres au fil mout esforchiement* » (t. I, § 142, p. 215, 1-29).

⁹⁴² Rassemblée dans le t. I.

vous dirai ore autre cose de mon estre, se ce n'est encontre ma volenté » (t. I, § 110, p. 176, 2-7).

Les règles et le fonctionnement traditionnels de l'énigme identitaire produite par le schème de l'incognito sont ici bafoués. La mise en scène nocturne et la rencontre à la fontaine relèvent d'abord de la topique amoureuse plutôt que guerrière. Palamède, d'ailleurs, le comprend bien et a la courtoisie de ne pas avouer à Kahédin que ses paroles l'ont trahi et qu'il l'a reconnu. Il attendra pour cela que le jour vienne et qu'ils puissent confronter leurs visages. Lancelot, de même, rassure Kahédin qui refuse de lui donner son nom : jamais il ne le forcera en ces circonstances à le lui dire⁹⁴³. L'incognito n'est pas ici au service de la valeur chevaleresque, mais permet les révélations amoureuses, dévoile les cœurs, les rivalités et les jalousies. La dissimulation du nom perd son enjeu habituel : il n'est pas ici question de renom à conquérir ou à retrouver, mais de confessions qui ne peuvent se dire au grand jour, sous peine, au contraire, de nuire peut-être à l'honneur en trahissant des secrets amoureux.

Le lendemain matin, Lancelot revêt son heaume avant que Palamède et Kahédin ne puissent le reconnaître, mais, au moment de se séparer, survient un chevalier qui les défie à la joute. L'incognito de ce nouveau personnage est encore une fois privé de sa fonction première, et les attentes romanesques détournées. Kahédin souligne l'absurdité d'un tel combat, et refuse d'abord l'affrontement, tandis que Lancelot identifie à son heaume Bliobliéris du lignage de Ban. Toute la scène s'organise alors autour des diverses stratégies mises en œuvre par Lancelot et Kahédin pour éviter la joute, et non pour se mesurer à un inconnu. La parenthèse ouverte dans l'épisode nocturne semble se prolonger ici, et la manière dont est traité l'incognito révèle une nouvelle fois un mécanisme auquel le roman se soumet pour s'y dérober aussitôt.

Malgré l'absence de Tristan, champion dans ce roman de l'incognito, de multiples scènes fondées sur cette modalité de l'énigme se développent donc dès le début des aventures. Mais, contrairement au *Lancelot en prose*, elles sont au service d'autres thèmes et d'autres enjeux romanesques. Avec le retour de Tristan, délivré de sa folie, dans la narration, cette modalité énigmatique s'intensifie et poursuit son œuvre de renouvellement. Tournois et errances chevaleresques forment les principales actions du *Tristan* : hormis la quête du Graal qui vient se greffer à la fin, l'œuvre évacue

⁹⁴³ « Or saciés, fait Lancelos, que, se je bien vous em pooie faire force, ne vous en feroie je point pour ceste cose » (t. I, § 110, p. 176, 7-9).

considérablement les *merveilles* qui jalonnent encore le tissu narratif du *Lancelot*. A part le Graal circonscrit ici à un espace restreint, et dont l'effet d'énigme ne se diffuse plus à l'échelle du cycle comme dans le *Lancelot en prose*, *merveilles* et énigmes disparaissent simultanément. Du moins, seule la question de l'identité offre désormais une armature solide pour la continuité romanesque. Le double paradigme énigmatique graalien et identitaire présent dans le *Lancelot* est ici déséquilibré. En effet, à travers le schème de l'incognito, le roman se fonde toujours sur une poétique de l'énigme, mais le paradigme identitaire l'emporte désormais sur celui du Graal. Intégré comme un passage obligé au *Tristan*, il a déjà fait preuve de toutes ces capacités énigmatiques et ne peut plus soutenir, à lui seul, la dynamique romanesque. Il cède la place à un autre ressort dramatique et énigmatique : l'incognito, qui ne joue plus sur la multiplicité et l'amplification d'une phase interrogative mue par la curiosité des personnages et des lecteurs, mais repose sur la dilatation narrative et la répétition du schème.

Les tournois du Château des Pucelles, de la Roche Dure et de Louveserp illustrent particulièrement ce phénomène. Combats non guerriers, sans enjeu politique, ils sont prétextes à de nombreux affrontements fondés sur une dialectique de la dissimulation et de la révélation qui forme l'ossature romanesque des tomes II, III et V. Tristan en est le protagoniste principal, immanquablement caché, comme d'autres chevaliers, derrière des armes *plaines* aux couleurs variables. Comme l'a observé F. Plet, la question de l'identité dans le *Tristan* se superpose à celle du renom⁹⁴⁴, et pour éviter que les meilleurs chevaliers se voient refuser le combat comme Lancelot face à Plénorius, vaincu par l'énoncé même du nom de son adversaire, « le *Tristan en prose* invente un nouvel incognito, détaché des antécédents littéraires, et porteurs de vertus proprement chevaleresques⁹⁴⁵ », où la dissimulation identitaire évite les préjugés et permet à chacun d'éprouver l'autre à sa juste valeur.

L'incognito énigmatique est lié, la plupart du temps, aux armes changeantes qu'arborent les chevaliers. Les romans en vers, dès Chrétien de Troyes, posent la

⁹⁴⁴ « Certes les vertus de la renommée se sont fait connaître avant le *Tristan en prose*. Mais ce roman y porte une attention si particulière qu'elle devient un des piliers du monde arthurien. Comme l'identité du héros n'est plus investie de cette aura mystique qui l'entourait, à la quête du *nom* se substitue désormais la quête du *renom*, entraînant par contagion tous les chevaliers errants », « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *art. cit.*, p. 414.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 422.

question souvent complexe du rapport de l'identité à l'armure⁹⁴⁶. A l'exception du naïf Perceval qui, au début du *Conte du Graal*, s'imagine que les chevaliers naissent tout armés et que, par conséquent, leur identité et leur être se confondent totalement avec leur apparence de fer, l'on sait bien que par l'arme, contrairement au nom, on ne connaît pas l'homme⁹⁴⁷. Au lieu de fonctionner comme un signe d'identification et d'engager l'énigme identitaire dans la voie de la résolution, les armes portées dans le *Tristan* cachent les noms pour mieux révéler les êtres. A l'inverse, voir quelqu'un à visage découvert n'empêche pas de s'interroger sur son identité : avant le tournoi du Château des Pucelles, Gauvain rencontre Tristan et l'amène passer la nuit dans une demeure où il peut observer son compagnon désarmé. Suit alors un élogieux portrait de Tristan, perçu à travers le regard admiratif de Gauvain et qui suscite sa curiosité : « *Sainte Marie ! fait mesire Gavains, ki puet estre cis cevaliers ?* » (t. II, § 78, p. 189, 19-20), s'exclame-t-il. Les apparences physiques ne révèlent pas plus les identités que les masques ou les heaumes. En réalité, l'incognito ne se résout que par les actes : l'identité se démontre ; en tant qu'énigme, elle ne fait pas l'objet d'une quête herméneutique, mais d'une performance qui dévoile l'être⁹⁴⁸. C'est cette fonction même de l'incognito qui en fait dans le *Tristan* une véritable énigme à résolution différée : le nom ne peut se dire avant l'acte qui en légitimera l'énoncé. A Palamède qui, après la première journée du tournoi du Château des Pucelles, envoie une demoiselle s'enquérir de l'identité du chevalier à l'écu noir, le vainqueur de la journée, Tristan répond selon les règles de ce nouveau code :

« *Damoisele, je sui uns cevaliers errans, et des cevaliers errans est tele la coustume que lour premier acointement doivent venir par caus de lance et d'espee. Il se doivent entreesprouver avant k'il se dient lour nons [...]* » (t. II, § 136, p. 270, 37-40).

⁹⁴⁶ Voir à ce sujet l'article de Norris J. Lacy : « On Armor and Identity : Chrétien and Beyond », *art. cit.*, où l'auteur étudie notamment le rapport des armes à l'identité et le caractère souvent déceptif de cette relation dans *Le Conte du Graal*, *Yvain*, *Le Chevalier as deus espees*, *Les Merveilles de Rigomer* et le *Tristan en prose*.

⁹⁴⁷ Selon la célèbre maxime placée par Chrétien dans la bouche de la mère de Perceval : « *car par le non conuist an l'ome* », v. 560.

⁹⁴⁸ Norris J. Lacy dresse un constat similaire à propos du *Tristan en prose* : “ *in a good many [...] episodes, it is now prowess, not appearance and not appartenances, that reveals identity. Identity is no longer figured ; it is now performed* ”, « On Armor and Identity : Chrétien and Beyond », *art. cit.*, p. 372.

Dès lors, les écus de couleur *plaine*, noirs, blancs, verts ou vermeils, qu'arbore Tristan au gré des tournois opèrent comme des signaux énigmatiques et non comme des indices d'inexpérience chevaleresque. Réservées habituellement aux novices qui doivent se faire un nom avant de prétendre, comme Lancelot ou Tristan au renom, « elles finissent par devenir des signes illisibles » et « affirment une volonté d'incognito⁹⁴⁹ ». Le voile appelant un dévoilement, les chevaliers, en exhibant ces armes, se posent au regard d'autrui comme des énigmes à résoudre, des noms à découvrir. Le narrateur lui-même souligne l'ambiguïté désormais inhérente au port de ces armes :

*Et a celui tans, sans faille, ne portoit nus escu d'un seul taint se ce n'estoit
nouviaus cevaliers u se aucuns nel faisoit pour soi desguiser et desconnoistre* (t. II, § 105, p. 231, 34-37).

Au Château des Pucelles, l'écu noir de Tristan transforme le tournoi en partie de cache-cache où le héros, se déroband aux regards et aux questions d'autrui, suscite la curiosité de l'assistance. L'enjeu du tournoi est de révéler au monde le meilleur chevalier, mais cette question est bien vite résolue puisque dès le premier jour, Lancelot attribue à Tristan, « *chelui chevalier meïsmement ki portechel escu noir sans entresaignes nules* » (t. II, § 130, p. 263, 31-32) le prix du meilleur combattant. L'assemblée et les participants n'auront alors de cesse de découvrir l'identité de ce chevalier, à l'instar d'Arthur qui inaugure une série de questionnements similaires : « *Diex ! fait li rois. Ki puet il estre ?* » (t. II, § 131, p. 263, 5-6). La réaction de Lancelot à cette interrogation témoigne du caractère véritablement énigmatique de la situation du point de vue de l'assistance : « *Si m'aït Dix, fait Lancelos, je ne sai que je doie de lui adeviner* » (t. II, § 131, p. 263, 6-7). L'enquête se poursuit sur près de la moitié du volume, entrecoupée d'élucidations secrètes et partielles et de dissimulations nouvelles, et se prolonge même après le tournoi, quand Lancelot et ses compagnons jurent la quête du chevalier à l'écu noir. L'identité de Tristan est alors dévoilée par trois fois, d'abord par Gaheriet à Guenièvre, ensuite par la demoiselle de Cornouailles à Gauvain, puis à Persidès. Mais ces révélations multiples n'achèvent pas l'énigme qui se renouvelle au gré des changements d'armes du héros. La quête de Lancelot n'aboutira qu'à la fin du tome III, à l'issue du combat contre Tristan au Perron Merlin.

⁹⁴⁹ Florence Plet, « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *art. cit.*, p. 423.

Le caractère énigmatique de l'incognito de Tristan se manifeste dans cette partie du roman à travers un jeu métaphorique de voilement et de dévoilement. Après le tournoi du Château des Pucelles, Tristan ne change pas véritablement d'armes, mais il les dissimule sous une housse de couleur différente :

Et pour soi plus desconnoistre pour ce que nus chevaliers ki au tournoient eüst esté ne le peüst reconnoistre, il fait son escu couvrir d'une housse blanche (t. III, § 27, p. 77-78, 5-8).

La dissimulation relève moins désormais de la négation identitaire que du déguisement. Les premières armes *plaines* de Tristan brouillent le signal onomastique du personnage en le faisant passer pour un chevalier nouveau, et non pour le vainqueur du Morholt d'Irlande. Mais cette housse blanche, comme la housse vermeille dont il revêt pour des raisons identiques son écu à la fin du tournoi de la Roche Dure, procède moins de la substitution identitaire, et donc de la négation de l'identité première, que du masque. Sous l'écu noir, rien ne se cache, tandis que sous l'écu blanc se trouve un nom métaphorique. On retrouve sous ce jeu de *coverture* le procédé de voilement propre à la figure de l'*aenigma*, et dont on a déjà observé les applications métaphoriques dans un certain nombre d'épisodes à l'échelle du corpus entier⁹⁵⁰.

Daras, chez qui Tristan est hébergé incognito, soulève ainsi la housse de son hôte et reconnaît en lui le vainqueur du tournoi :

Si osta esranment la housse dont il [l'écu] estoit couvers. Et quant il l'ot descouvert et il vit qu'il estoit tous noirs, adont li souvint il du cevalier ki avoit vaincue l'assamblee devant le Castel as Puceles (t. III, § 40, p. 88, 21-24).

L'écu *couvers* et *descouvert* symbolise un processus énigmatique que l'on retrouve à travers le motif des tombes, des coffres ouverts et fermés, ou des voiles qui couvrent des objets énigmatiques ou emblématiques d'un fonctionnement énigmatique. Le lexique récurrent de la *coverture*, uniformément employé dans les passages de dissimulation ou de révélation des armes de Tristan, renvoie aussi aux diverses scènes du Graal, où celui-ci apparaît tour à tour *descouvert, tot en apert*, ou au contraire voilé d'un *samit* ou d'un *cedal* blanc. Comme pour le Graal, l'introduction du lexique de la (*des*)*coverture* dans l'énoncé de l'objet fonctionne comme le signal métaphorique de l'énigme, et permet ici la répétition à l'infini de la situation. Daras replace en effet la housse sur l'écu et réactive le processus énigmatique par un geste de re-voilement :

⁹⁵⁰ Cf. *supra*, p. 50-57.

Et Daras recouvri tout maintenant l'escu, car il ne vausist mie que mesire Tristrans le trovast descouvert (t. III, § 41, p. 89, 14-16).

Comme le Graal, les tombes et les boîtes, ou encore l'épée recouverte d'un *cendal* à la fin de la *Deuxième Continuation*, l'identité de Tristan peut se lire comme une métaphore du processus de l'*aenigma*, où dans le discours, les propos obscurs viennent voiler de limpides vérités. A la différence du Graal toutefois, dont le dévoilement ne résout pas l'énigme, mais participe au contraire de la mise en scène, le paradigme identitaire ne se lasse pas de réitérer une réponse qui n'a jamais été inconnue du lecteur. L'énigme close et sans cesse renouvelée n'ouvre pas au lecteur les mondes possibles du Graal, mais elle lui permet, par sa position omnisciente, de partager un peu les plaisirs du maître du récit et d'observer d'un point de vue dominant un mécanisme narratif qui répond à une autre poétique de l'énigme.

Une seule exception à cela dans le *Tristan en prose* : le mystérieux chevalier à l'écu vermeil dont le narrateur semble abandonner la piste et dont l'identité restera définitivement cachée. Pourtant, s'il est un inconnu dont l'identité pique la curiosité, c'est bien lui : vainqueur de Palamède et de Tristan, considéré comme le meilleur chevalier de toute la Grande Bretagne et détracteur de Guenièvre qu'il accuse d'être responsable de la mort d'un preux, il présente assez d'originalité pour susciter une légitime interrogation. Mais la question initialement posée par Tristan à Palamède reste paradoxalement sans réponse :

« – Or me dites, fait mesire Tristrans, savés vous comment il a non ? – Nenil, chertes, ce dist Palamidés, je ne sai pas son non, ne onques home a qui je demandaisse son non ne poi trouver ki me seiüst a dire. Mais ce vous fas je bien a savoir chertainnement que je ai trouvés mains chevaliers ki me disoient k'il estoit sans faille li plus fors chevaliers, de toutes les forches que cevaliers devoit avoir, que on peüst trouver en toute la Grant Bretaingne » (t. III, § 216, p. 248-249, 19-26).

Est-ce une ligne de fuite du roman, qui ménage là le seul effet d'énigme né du schème de l'incognito, ou une négligence d'un auteur qui préfère renoncer, comme son héros Tristan⁹⁵¹, à traquer l'inconnu ? L'abandon de Tristan le mène, après le combat contre

⁹⁵¹ Lancé à la poursuite du chevalier à l'écu vermeil, Tristan maintient sa quête six jours avant d'y renoncer car il en a perdu la trace : « Quant il ot bien en tel maniere chevauchié .VI. jours entiers, dont il dist a soi meïsmes k'il l'avoit du tout perdu. Des ores mais s'em pooit il bien retourner vers Camaaloth pour venir au jour k'il avoit proumis d'estre au Perron Merlin » (t. III, § 240, p. 268, 12-16).

Lancelot au Perron Merlin, à la Table Ronde dont il est finalement élu compagnon. La piste oubliée du chevalier vermeil correspond peut-être à une nouvelle étape du roman : après l'arrivée de Tristan à Camaloth, l'action revient en effet en Cornouailles auprès de Marc. Unique effet d'énigme d'un paradigme fondé par opposition sur l'amplification de la réponse, ou dénonciation d'un tic romanesque de l'œuvre, l'épisode reste ouvert à l'interprétation.

Un autre chevalier à l'*Escu Vermeil* intervient toutefois à la fin du roman et, comme le précédent, son identité dissimulée fait l'objet d'une énigme et favorise quiproquos et incognitos dans une bonne partie du récit. Palamède et Tristan ne manquent d'ailleurs pas de s'interroger à son sujet :

« Saciés, fait mesire Tristrans, qu'il est mestiers que je aie s'acointance et sa compaignie, ne je ne sui mie tant desirans de lui connoistre comme il est, je quit, de moi connoistre. Ne il ne fait orendroit si grant dangier de son non dire que je ne li face greigneur del mien » (t. VII, § 123, p. 238).

A l'autre extrémité du roman, le personnage relance le motif du chevalier incognito, à travers un double à la fois du premier chevalier à l'écu vermeil, et de Tristan lui-même⁹⁵². Il ne s'agit pourtant pas du même personnage rencontré un peu plus tôt et qui dénigrerait si fortement Guenièvre. Lorsque son identité est enfin révélée, lecteurs et personnages apprennent que son nom est Brunor le Noir, frère de Dinadan et également surnommé « *le Cevalier a la Cote Mautaille* » (t.VII, § 234, p. 378). Malgré le doute suscité par la similitude des armes, l'identité du premier chevalier reste inconnue. Les personnages n'ont-ils pas d'ailleurs prouvé, à maintes reprises, que la couleur des armes ne pouvait être un indice fiable d'identification ? En refusant le plus longtemps possible de dire son nom, Brunor reflète davantage l'attitude de Tristan, et ce dernier ne manque d'ailleurs pas de mentionner la réciprocité de leur comportement : chacun d'entre eux souhaite connaître l'identité de l'autre, sans pour autant vouloir révéler la sienne. Lors

⁹⁵² La version (V. I) du manuscrit B.N.F. fr. 757 consacre également, dans sa dernière partie récemment éditée par Christine Ferlampin-Acher (*Le roman de Tristan en prose*, t. V, dir. Ph. Ménard, *op. cit.*), de longs passages à Brunor, le mystérieux Chevalier à l'Ecu Vermeil, qui joue comme dans V. II, de son anonymat avec Tristan (voir notamment les §§ 10, 25, 55, 110 et 112). Dans son introduction au texte, C. Ferlampin-Acher considère d'ailleurs Brunor comme un véritable double de Tristan (p. 80-90). Cependant, précise-t-elle, « Brunor n'est pas un autre Tristan, au sens qu'il n'en est pas un clone ; il est un Tristan autre », p. 89.

d'une chevauchée commune, tous deux essaient ainsi de percer le mystère de l'autre, mais préfèrent finalement ne rien savoir plutôt que de donner leur nom :

« Sire cevaliers, se Diex vous doinst boine aventure, dites moi vostre non et qui vous estes. – Sire, fait mesire Tristrans, je suis un cevaliers errans estrais d'estrange païs, si ne sui mie du roiaume de Logres. [...] – [...] Mais ore me dites comment vous avés non. – Sire, fait mesire Tristrans, mon non ne poés vous ore savoir devant que je sace le vostre. – Par foi, fait li cevaliers, dont ne voeil je mie savoir le vostre, ains m'en aim miex a souffrir, car mon non ne diroie je mie volentiers a vous ne a autre, se besoing ne le me faisoit faire [...] » (t. VII, § 162, p. 288-289).

Tristan, objet traditionnel du questionnement identitaire, devient ici sujet interrogateur : l'énigme est réversible et permet alors d'entretenir la narration un certain temps. Le double incognito de Brunor et de Tristan forme d'ailleurs le fil directeur des diverses aventures de cette partie du récit, auquel il confère ainsi une certaine unité. Mais cette fois encore, ni l'aspect des armes, ni la parole ne peuvent mener à la moindre résolution : l'identité ne se révèle toujours qu'à travers l'action. Chacun doit d'abord démontrer vis-à-vis de l'autre qu'il est fidèle à sa réputation, avant de gagner l'honneur non pas d'être découvert, mais de se présenter.

Dans l'ensemble, malgré la fuite en avant – ou l'oubli ? – du mauvais chevalier à l'écu vermeil, le traitement de l'incognito énigmatique dans le *Tristan en prose* s'accompagne d'une perception positive de la chevalerie, et ce malgré l'absurdité de certains combats que Dinadan par exemple ne manque pas de souligner, ou le caractère mécanique du procédé. Le nom caché de Tristan finit par éclater au grand jour à la Table Ronde : l'incognito et ses ruses, armes *plaines* ou recouvertes, sont au service de la gloire chevaleresque⁹⁵³.

c) *Le cycle post-Vulgate*

L'exploitation positive de cette modalité de l'énigme identitaire change néanmoins dans le cycle de la *post-Vulgate*, pourtant proche, à bien des égards, du

⁹⁵³ Pour Florence Plet, « l'incognito dynamique de Tristan » est un « facteur de notoriété qui doit se retourner en révélation au nom de gloire, lors de l'accession à la Table Ronde », « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *art. cit.*, p. 429.

Tristan. Concentré sur le destin du royaume arthurien, le cycle post-*Vulgate* élimine les tournois des aventures chevaleresques. Il n'est plus là de chevalier incognito, comme Tristan ou Lancelot, dont la question identitaire recoupe celle de la renommée et, partant, du prestige de la chevalerie. Dès la *Suite du Roman de Merlin*, puis la *Queste*, le procédé de l'incognito répond à des enjeux différents de ceux du *Lancelot* ou du *Tristan*, du moins pour la première partie de celui-ci, en-dehors de la quête tristanienne dont certains passages sont communs avec la version post-*Vulgate*. La dissimulation du nom, puis sa révélation, ne remplissent plus les fonctions précédemment observées : maintien d'un horizon d'attente par le retard du dévoilement, moteur narratif, établissement d'une complicité avec le lecteur ou moyen romanesque avéré de prouver et d'entretenir la valeur d'un personnage. Certes, l'incognito énigmatique y est source de conflits, mais l'issue en est globalement positive. Ici au contraire, il génère des situations tragiques aux conséquences irréversibles : les identités cachées ou méconnues débouchent sur des haines inextinguibles ou des morts. La question du nom, comme sa révélation viennent souvent trop tard. Il n'est plus temps alors de se déclarer vaincu ou de profiter d'une gloire bellement acquise, mais bien de se lamenter et de regretter ses actes.

Le cycle post-*Vulgate* témoigne en cela d'un premier infléchissement dans le traitement de l'incognito observé au début de la *Mort Artu*, tandis que les aventures merveilleuses et amoureuses, passée la quête du Graal, touchent à leur fin en même temps que s'écroule le royaume arthurien. L'incognito de Lancelot au tournoi de Wincestre ne génère plus les mêmes quêtes que dans le *Lancelot* en prose. Le schème participe moins, désormais, de l'ossature interne de l'œuvre que de la mise en place de la catastrophe finale. Arthur n'est plus dupe de la dissimulation de Lancelot, mais s'en amuse plutôt aux dépens de Gauvain à qui il se contente de répondre par *devinaille* : « *Non est la premiere foiz que vos l'avez quis ; non sera ce la derrienne, au mien escient* » (p. 20, § 24, 11-12). Lancelot démasqué au premier coup d'œil, reconnu grâce à son cheval, n'a plus rien à prouver, en bien ou en mal, depuis que Galaad a accompli la quête du Graal. Son désir obsolète de conserver une identité cachée n'entraîne plus que des drames et des malentendus : Guenièvre se croit trahie, Arthur au contraire demeure pour un temps aveugle. Le jeu d'incognito de Lancelot révèle davantage les sentiments, les passions ou les erreurs des personnages qui les mèneront à leur perte.

Dans le cycle post-*Vulgate* toutefois, les catastrophes générées par le recours à l'incognito ne sont pas réservées aux dernières heures du roman, mais interviennent dès

le départ. Le combat fratricide qui oppose Balaain et Balaan dans la *Suite du Roman de Merlin* en est le premier signe. L'épisode de l'Île Merlin où Balaain est contraint de se battre contre son frère, prisonnier d'amour d'une dame qui lui impose de jouter contre les chevaliers *estranges* qui s'approchent de ses rivages. L'ensemble est probablement inspiré de l'aventure de Gauvain dans *Méraigis de Portlesguez*, où le neveu d'Arthur doit affronter Méraigis au nom d'une coutume similaire. Cependant, l'épisode connaît dans *Méraigis* un dénouement heureux, car la révélation identitaire se fait avant qu'un coup fatal ait été porté, voire burlesque puisque les deux héros se travestissent ensuite en femme pour échapper au combat qui leur est imposé. L'auteur de la *Suite* dramatise au contraire d'emblée la situation et souligne le caractère néfaste de la joute anonyme. Les changements d'armes, facteurs de quiproquos et révélateurs paradoxaux de renommée dans le *Tristan*, provoquent désormais la mort, comme le prophétise une envoyée de Merlin à Balaain qui vient de changer ses armes avant le combat :

« Sire chevaliers, chou est tout de la mesqueance que vous avés vostre escu cangié : se vous l'eussies a votre col, vous n'i morussies hui, ains vous reconneust vostre amis et vous lui [...] » (t. I, § 226, p. 183, 16 -19).

Hoël et Kahédin avaient frôlé la catastrophe dans le *Tristan*, ici Balaain ne l'évitera pas malgré les avertissements : à la vue du chevalier aux armes vermeilles monté sur un cheval blanc, il pressent qu'il s'agit de son frère, mais ne vérifie pas par la parole ce que son cœur lui dicte pourtant. L'énigme est en réalité ici quasi-inexistante : les annonces multiples déjouent l'attente d'une révélation. Elles signalent au contraire que la situation exigerait de Balaain qu'il interroge son adversaire. La question viendra, mais trop tard : les deux chevaliers se sont déjà entretués. L'auteur détourne ainsi une situation topique d'incognito qui ne consiste plus à découvrir l'identité de son adversaire ou à dissimuler la sienne, mais qui sert désormais une vision tragique de la chevalerie romanesque soumise à la prédestination.

La mésaventure des deux frères n'est pas isolée dans le cycle post-*Vulgate* ; la *Queste* au contraire multiplie les situations conflictuelles anonymes qui entraînent la mort ou favorisent toujours plus la déchéance du royaume arthurien. La haine des lignages devient le facteur essentiel des conflits dont les protagonistes comme Gauvain bafouent ostensiblement les règles. Le cycle de la post-*Vulgate* se fonde en effet sur des rivalités endogènes qui perturbent le sens des événements tels que la *Vulgate* peut les

raconter⁹⁵⁴. Les situations d'anonymat tardivement dévoilé ou jamais levé génèrent ces combats illégitimes. Sous leur heaume, les chevaliers de la Table Ronde s'affrontent mutuellement jusqu'à la mort. C'est ainsi que Gauvain, meurtrier désigné de ses compagnons depuis l'épreuve de l'épée qui saigne, tue tour à tour Yvain le Bâtard⁹⁵⁵ et Baudemagus⁹⁵⁶. Dans les deux cas, les adversaires se défient, s'affrontent sans se connaître, et ne découvrent leur identité qu'au moment où l'un va expirer. Le combat anonyme ne leur permet même plus de mesurer leur valeur au gré d'étapes où la question du nom trouve habituellement sa place avant le coup de grâce. Yvain reçoit en effet d'emblée un coup mortel que la réconciliation tardive avec Gauvain ne pourra conjurer.

Les tragédies de l'anonymat se succèdent dans cette partie du cycle : entre la mort d'Yvain et celle de Baudemagus, l'auteur insère un épisode original qui ne se trouve ni dans la *Vulgate*, ni dans le *Tristan*, et qui n'est guère attesté aujourd'hui que par la *Demanda* portugaise⁹⁵⁷. Gauvain, Gaheriet et Mordred rejouent, sous la forme d'un triple combat fratricide, la scène de Balaain et Balaan. Gauvain, soumis à une *hybris* dévastatrice, blesse à mort un chevalier qu'il avait d'abord pris sous sa protection, et qu'il devait défendre contre un troisième. Une nouvelle fois, l'échange interrogatif autour du nom intervient trop tard : apprenant qu'il s'est battu contre Gaheriet, lequel était poursuivi par Mordred, Gauvain ne peut que déplorer la situation⁹⁵⁸. La levée des masques n'est plus synonyme de vaillance prouvée, de reconnaissance admirative ni de réconciliation. Si Gaheriet, finalement, ne meurt pas, l'incognito a servi à renforcer la haine lignagère et à noircir encore plus l'ancien héros Gauvain. Mordred ne cherche pas à se faire pardonner, et Gaheriet renie ce frère déloyal

⁹⁵⁴ Pour une analyse particulière de ce sujet, voir notre article : « Haine, conflits et lignages maudits dans le cycle de la Post-Vulgate », *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^{ème} colloque arthurien organisé à l'université de Haute-Bretagne (13-14 oct. 2005), sous la direction de Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 219-230.

⁹⁵⁵ *La version post-Vulgate de la Queste del Saint Graal*, *op. cit.*, t. II, § 156, p. 208-211, établi d'après le texte de la *Demanda* portugaise.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, t. II, § 267-270, p. 373-377.

⁹⁵⁷ Cf. introduction de Fanni Bogdanow aux notes du chap. XXVI (§§ 254-262), *ibid.*, t. IV, vol. 1, p. 298.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, t. II, § 257-258, p. 362-364.

qu'il aurait préféré voir tué⁹⁵⁹. Dans cette série d'épisodes, l'énigme identitaire est au point mort. Le schème topique de l'incognito est détourné au profit d'un pessimisme grandissant qui envahit l'œuvre et dont les aventures ne sont que la triste illustration. Le combat anonyme n'est plus facteur d'attente romanesque ni de démonstration de gloire. Le lecteur n'est plus tenu en haleine par le retardement d'une révélation – qu'il connaît parfois d'avance, mais peu importe –, mais par la catastrophe finale qui s'annonce à chaque page. La gloire des héros est passée et le *topos* de l'incognito ne contribue plus à leur édification, mais à leur élimination. Les accidents évités autrefois à temps se produisent désormais pour mieux signifier la fin des temps et du récit arthuriens.

Preuve du changement, Galaad participe aussi du jeu de dissimulation identitaire dans un autre épisode original, propre à la post-*Vulgate*⁹⁶⁰. Défié à tort par Gauvain qui lance à sa poursuite Bohort et Keu, Galaad fait l'objet d'une situation d'incognito absente de la *Vulgate*. La révélation identitaire se fait à la mesure de la valeur et de la courtoisie de l'adversaire. A Bohort qui reconnaît sa folie et la supériorité de Galaad, ce dernier avoue aisément son nom :

« Certes, sire, fait Galaad, la paix de vous ayme je mieulx que la guerre, et pour ce vous diray je mon nom, car je vouldroie bien que cest affaire remainsist. Sachez que j'ay a nom Galaad » (t. I, § 93, p. 120).

Keu, qui leur a fait *honte et villenie* (t. I, § 94, p. 122), ne verra pas au contraire sa curiosité satisfaite et devra se contenter d'une réponse digne d'un Lancelot :

« – Et qui est cil ? fait messire Keux.

Et Galaad qui ne vouloit mie qu'il fust descouvert, respont :

– Biau sire, ung chevalier estrange suys, ne plus n'en poués savoir a ceste foiz » (t. I, § 95, p. 124).

Contrairement au *Lancelot* ou au *Tristan en prose*, Galaad est ici le seul personnage à jouer de l'incognito énigmatique. Mais la dissimulation du nom prend une autre valeur : Galaad n'est pas à la recherche de renommée. La discrimination qu'il impose à ses

⁹⁵⁹ « *Maldita seja a ora, disse Gaeriet, que ell nom foy morto, qua muito o mereceo bem, e sabede que eu soma quelle que, des ojemais, nom no quateray por hirmaão, polla deslealdade que lhe oje vy fazer* », t. II, § 258, p. 364.

⁹⁶⁰ T. I, § 87-96, p. 115-126. D'après F. Bogdanow, l'épisode est conservé dans les *Demandas* espagnole et portugaise, ainsi que dans le ms. B.N.F. fr. 112 dont elle édite les f° 85c-87b. Cf. son introduction aux notes du chap. VI (§§ 87-96), t. IV, vol. 1, p. 176.

adversaires vient seulement confirmer l'élection ou l'exclusion des chevaliers de la quête du Graal.

Du roman en vers au roman en prose, l'incognito, premier degré de l'énigme identitaire, passe du *topos* au moteur romanesque. Exploité, systématisé, détourné et finalement épuisé, il illustre assez bien l'évolution du roman arthurien dans le passage du vers à la prose comme dans la succession des trois grands cycles du Graal.

II. De l'interrogation collective à la perte identitaire : l'autre en question

La deuxième modalité de l'énigme identitaire se différencie des situations d'incognito dans la mesure où la dissimulation volontaire disparaît au profit d'une situation où un personnage, objet d'interrogation, constitue malgré lui une énigme. Celle-ci ne repose plus sur l'utilisation de masques matériels comme les heaumes qui dérobent les visages aux regards, ou métaphoriques comme les armes *plaines*. L'énigme ne naît plus d'une volonté individuelle, mais de la perception du caractère inconnu et mystérieux d'un être pris dans un processus d'objectivation. Autrui n'accède au statut d'énigme qu'à travers un point de vue qui le définit comme tel et le transforme en objet de quête. Facteur de curiosité ou d'étonnement personnels, voire d'une interrogation collective dans le cadre de la cour, ce genre de personnage constitue une véritable énigme objective. Au contraire du schème de l'incognito qui peut se reproduire à l'infini au sein d'un même texte, ce type d'énigme relève davantage du motif romanesque du « personnage inconnu dont l'identité fait l'objet d'une quête », motif dont la fonction centrale /rechercher/ s'oppose radicalement à la fonction /dissimuler/ à l'œuvre dans l'incognito. Le caractère énigmatique de l'individu en question correspond en général au sentiment d'altérité qu'il impose à l'autre, et que la *merveille* ou l'anormalité viennent par exemple renforcer. Intègrent ainsi cette modalité de l'énigme identitaire des personnages qui soulèvent une question dont la réponse est à trouver ailleurs qu'en eux-mêmes, comme les morts ou encore l'élu du Graal. Les pertes identitaires, particulièrement récurrentes dans les romans en vers consacrés à Gauvain, participent encore de cette catégorie : le chevalier sait bien qui il est, mais son identité s'est détériorée ou perdue pour autrui qui ne le reconnaît pas. Dans les deux cas, la mise en question de l'être crée une énigme identitaire objective qui structure un ensemble

narratif complet, contrairement à l'incognito qui permet plutôt de relancer un récit à l'infini.

1. Personnages énigmatiques et aventure romanesque

Le personnage à l'identité inconnue et énigmatique se présente souvent comme une aventure nouvelle et merveilleuse à la cour. D'abord objet d'une interrogation individuelle de la part de celui qui le découvre, il permet de façon topique d'ouvrir le roman ou une branche narrative à partir du moment où la question est relayée de façon collective, généralement à la cour d'Arthur. Un problème est posé, combinant *merveille*, curiosité et désir de savoir, qui ouvre une phase d'interrogation et d'enquête au sein de laquelle l'action romanesque peut se déployer. Dans les romans arthuriens, la fiction ne s'envisage pas en-dehors de l'aventure, fût-elle dévoyée ou parodique⁹⁶¹. Le genre reste en ce sens très proche du conte⁹⁶², dans la mesure où il ne se conçoit pas encore sans un élément déclencheur offrant la possibilité d'infinies péripéties.

Le motif énigmatique du « mort transporté dans une *nef* sans pilote » constitue un *topos* romanesque récurrent des romans arthuriens, que l'on retrouve notamment dans la *Première Continuation* et la *Vengeance Raguidel*⁹⁶³. L'énigme identitaire est dans les deux cas immédiatement soulevée et permet d'ouvrir une section narrative dont l'enjeu dépasse rapidement la quête du nom. Blessé d'un tronçon de lance, le mort réclame en effet vengeance dans une lettre placée dans son aumônière, mais la difficulté première de l'aventure est bien dans les deux textes l'absence de nom. Tor dans la

⁹⁶¹ Dans la mesure aussi où l'aventure, c'est-à-dire l'avenir hasardeux dans lequel s'engage le chevalier, se confond avec l'errance qui, selon la définition de Paul Zumthor, « revêt généralement l'aspect d'une "quête", lançant le chevalier sur la piste incertaine d'un être ou d'un objet désiré », *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 207. Ainsi, poursuit-il, « le motif romanesque de l'errance engendre [...] une sorte de récit rituel, ouvrant la perspective d'une prise de position de l'espace », *ibid.*, p. 210.

⁹⁶² Pour une synthèse des différents aperçus des analogies entre la tradition héroïque et les contes populaires, voir Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 63-70.

⁹⁶³ Pour Marie-Luce Chênerie, il s'agit là d'une aventure qui arrive à la cour « sous sa forme la plus traditionnelle », *ibid.*, p. 114. On la retrouve également dans le roman en prose de *Perlesvaus*, où l'arrivée du héros endormi sur une *nef* au Château des Galies présente certainement une réécriture de la dernière branche de la *Première Continuation*.

Continuation, et le chapelain d'Arthur dans la *Vengeance Raguidel* le soulignent tour à tour :

« *Cist cors ne set qu'il a requis ;
Soz ciel n'a terre ne païs
U nus le sace aller vengier.
Qui troveroit le cevalier
Qui l'a mort, dites m'en verté,
Puis qu'il ne l'a el brief nommé ?* » (*Première Continuation*, v. 8615-8620).

« *Por ce qu'il est ocis a tort
vos a esté ça envoiés,
mais ja n'en serés avoiés
dont il est ne qui l'a ocis,
ne nome soi ne son païs* » (*Vengeance Raguidel*, v. 184-188).

L'énigme véhiculée par ce motif trouve systématiquement sa réponse à l'issue du roman ou de la section qu'elle a servi à inaugurer. La clôture de l'échange problématique, à travers la révélation du nom, marque l'achèvement de l'aventure et de la narration. La branche VI de la *Première Continuation* et la *Vengeance Raguidel* illustrent alors en ce sens un fonctionnement canonique du récit à énigme : une question est posée en ouverture, il convient donc pour le héros de mener l'enquête et de rapporter une réponse à la cour. La situation semble banale ; en réalité elle n'apparaît sous cette forme complète et achevée que très exceptionnellement dans l'ensemble des œuvres étudiées. Les aventures inaugurales sont souvent merveilleuses⁹⁶⁴, en revanche, elles sont rarement pleinement énigmatiques. Du moins, en tant que question à résoudre, elles ne servent encore une fois que de déclencheur romanesque.

⁹⁶⁴ Sur la séquence traditionnellement initiale du roman arthurien, fondée sur l'attente et l'arrivée de l'aventure à la cour, voir B. Schmolke-Hasselmann, *The Evolution of Arthurian Romance*, *op. cit.*, p. 41 sq. L'auteur observe que, contrairement à ce qu'on pourrait croire *a priori*, aucun des romans de Chrétien ne répond tout à fait à cette séquence-type, ce qui signifie que les auteurs du XIII^e siècle n'ont pas à leur disposition un schéma d'ouverture complètement pré-établi (p. 42-44). En conséquence, conclue-t-elle : « The standard pattern for Arthurian romance openings had to be evolved by combining particularly striking individual elements which Chrétien had already used », p. 44.

On observe toutefois une différence entre la *Vengeance Raguidel* et la *Première Continuation* dont Raoul de Houdenc a certainement eu connaissance⁹⁶⁵. Dans l'œuvre du pseudo-Wauchier, l'énigme du chevalier de la *nef* ouvre et englobe l'ensemble des aventures de Guerehet. L'accomplissement de la vengeance et la révélation identitaire dépendent directement des actions du personnage, comme le précise d'ailleurs la lettre trouvée dans la *nef* à propos du tronçon de lance à arracher :

« *Que si laide honte et si grant*

Con Guereés ot el vergier

Ait cil qui l'osera sacier,

S'il n'en fiert celui autresi

Parmi le cors qui l'en feri [...] » (v. 8434-8438).

L'énigme et les *merveilles* de l'aventure forment ainsi le fil directeur d'un récit dont chaque action converge petit à petit vers l'élucidation et l'épreuve attendues. *La Vengeance Raguidel*, au contraire, en détournant Gauvain de sa mission par de multiples aventures guerrières et amoureuses, souligne peut-être le caractère conventionnel du procédé. Après une première série d'aventures, le héros ne doit-il d'ailleurs pas retourner à la cour parce qu'il y a oublié le tronçon de lance nécessaire à l'accomplissement de la vengeance ? Comme l'a récemment démontré Francis Gingras, certains romans du XIII^{ème} siècle tel que *La Vengeance Raguidel* « présentent d'abord une critique des conventions génériques qui tendent à figer le roman courtois en un univers encore plus immuable que la société du "deuxième âge féodal"⁹⁶⁶ ». Le genre se définit toujours à partir d'éléments récurrents « centrés essentiellement autour des notions d'aventure, d'amour et de merveilleux » pour « en récupérer les motifs narratifs ou pour s'en distancer ostensiblement⁹⁶⁷ ». L'énigme objective de l'inconnu dont l'identité reste à découvrir est traitée ici comme un stéréotype romanesque que le roman se plaît à détourner. Malgré son ouverture apparemment conventionnelle, *La Vengeance*

⁹⁶⁵ Comme le pense également Stoyan Atanassov dans un article consacré à ce roman : « La "conjointure" dans *La Vengeance de Raguidel* », *Le Moyen Âge dans la modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, études recueillies par Jean-René Scheidegger avec la coll. de Sabine Girardet et Eric Hicks, Paris, Champion, 1996, p. 49.

⁹⁶⁶ Francis Gingras, « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des langues romanes* : « Regards sur la chevalerie de l'Europe médiévale. Histoire et imaginaire », Université Paul Valéry – Montpellier III, t. CX, 2006/1, p. 83.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

Raguidel n'est pas exactement un récit à énigme comme la branche de Gueheret. Il se présente comme tel, mais repose en fait sur une poétique ou une *conjointure* qui dépasse la structure binaire d'un récit tendu entre une phase interrogative et une phase résolutive. Les problèmes de l'absence de nom et de l'autre objectivé comme énigme identitaire sont en réalité récurrents dans le roman. Comme le chapelain, l'amie de Raguidel insiste sur le fait que la lettre ne présente aucun nom. Il ne s'agit pas d'un oubli, mais d'une situation voulue par la demoiselle qui écrit justement cette lettre :

*N'onques cele ne volt apprendre
son nom ne dont il estoit nés
n'onques el brief ne fu només
Guengasoains qui cest mesfait
fist lors. [...] (v. 5076-5080).*

La jeune fille refuse ensuite de révéler son propre nom et disparaît, appliquant à sa propre personne la question qu'elle vient de soulever :

*Et la demoiselle qui l'ot
eskipée par son savoir
ne volt onques faire savoir
qui ele estoit, ains prist congié (v. 5090-5093).*

La poétique du récit, encadré par les deux étapes de l'échange problématique, n'obéit plus ici comme dans la *Première Continuation* à une structure linéaire tendue entre deux phases complémentaires. Elle repose davantage sur un phénomène de reprises et de démultiplications de la situation initiale au gré d'événements plus ou moins liés à l'énigme de Raguidel. Comme l'observe justement Stoyan Atanassov, la scène et le roman en général insistent particulièrement sur l'absence de nom⁹⁶⁸, et l'on se souvient particulièrement de Gauvain, obligé de nier son propre nom en se faisant passer pour Keu afin d'éviter la décapitation.

⁹⁶⁸ « La “conjointure” dans *La Vengeance de Raguidel* », *art. cit.*, p. 61. L'auteur observe ainsi que « Guengansouain a trouvé ses armes magiques, qui le rendent invisible, au Château sans nom [v. 4984 éd. G. Roussineau]. Un château sans nom, sur une île qui n'en a pas non plus, une île vouée en outre à un flottement incessant, voilà deux métaphores de l'absence de signifiant (le nom) et de l'errance du signifié (l'île flottante). [...] Ajoutons que l'amie de Raguidel restera anonyme jusqu'à la fin du roman et que pour l'instant elle ignore le nom de son interlocuteur, à savoir Gauvain. La scène se déroule comme si le deuil jetait un interdit sur les noms des protagonistes », p. 61.

La question de l'autre et de son identité subit ainsi dans ce roman un double traitement apparemment paradoxal. D'un côté, l'énigme est réduite au statut de prétexte romanesque dont le récit semble ensuite s'éloigner, de l'autre, elle pose par sa nature même d'énigme identitaire l'un des problèmes essentiels du roman. Mise en abyme ou soumise à la variante, elle ne sert plus à structurer linéairement le récit, mais dénonce « le jeu de séparation du signifiant et du signifié⁹⁶⁹ ». Deux modalités de l'énigme se rejoignent finalement ici : l'échange problématique fondé sur la recherche d'une réponse à une question et l'*aenigma* qui, en tant que métaphore volontairement obscure, pose le problème de l'adéquation des mots aux choses et de la *conjointure* du langage.

Avec la *Mort Artu* et la fin du cycle du *Lancelot-Graal*, le motif énigmatique du « mort transporté dans une *nef* sans pilote » subit une nouvelle altération dans l'épisode de la demoiselle d'Escalot⁹⁷⁰. Le passage constitue manifestement une réécriture du motif tel qu'il apparaît par exemple dans la *Première Continuation* : une *nacele couverte de trop riches draps de soie* accoste sous la tour de Camaloth. Une demoiselle d'une grande beauté y repose, sans vie, tandis qu'une lettre contenue dans une aumônière, comme dans les textes précédents, raconte les circonstances de sa mort. Le jeu intertextuel suscite une attente légitimée par la tradition romanesque : le dispositif suggère en effet une énigme identitaire qu'il s'agira par la suite de combler. Cette attente est toutefois immédiatement déçue : Gauvain reconnaît au premier coup d'œil la demoiselle, et la lettre dénonce d'emblée la responsabilité de Lancelot dans le sort la jeune fille, morte d'amour pour l'amant de la reine. De la même manière que les incognitos, les situations et motifs habituellement énigmatiques sont détournés de leur fonction poétique traditionnelle. Le processus d'enclenchement des aventures marque au contraire ici la double fin d'une topique romanesque et du premier grand cycle.

La question récurrente, dans les cycles en prose et les romans du Graal, de l'identité du Bon Chevalier ou de l'élu de la quête constitue un cas particulier où se mêlent exceptionnellement les paradigmes graalien et identitaire. Formulée en *aenigma* et résolue par l'épreuve – du Siège Périlleux et de l'épée au perron en particulier –, cette énigme échappe d'une certaine manière au schème de l'échange problématique tel que peut le représenter le motif précédent du chevalier inconnu de la *nef*. Du *Merlin* à la fin du *Lancelot en prose*, la venue de Galaad est annoncée sur un mode prophétique et

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁷⁰ *La Mort le Roi Artu, op. cit.*, § 70-72, p. 87-91.

énigmatique qui scande le texte et en assure l'unité. Tout comme l'enquête identitaire de Lancelot et ses multiples jeux de dissimulation structurent la partie du cycle qui lui est consacrée, l'énigme de Galaad permet la *conjointure* des récits et aventures entrelacés de l'ensemble⁹⁷¹. Un double paradigme énigmatique lié à la question du nom et de l'identité se développe donc en parallèle en certains endroits du cycle : l'ignorance puis l'incognito du père font pendant à l'attente mystérieuse du fils. Ainsi modulé, le problème identitaire prend une importance au moins égale à celui du Graal, tandis que les deux paradigmes énigmatiques se déploient de façon concurrentielle et complémentaire.

La différence de traitement entre les deux énigmes identitaires de Lancelot et de Galaad souligne toutefois l'écart thématique et fonctionnel qui existe entre elles. Chez Lancelot, la question identitaire relève doublement du schéma romanesque propre au roman arthurien ou au récit d'aventure chevaleresque. Les premières aventures de Lancelot, depuis son enfance chez la Dame du Lac jusqu'à l'épisode du cimetière de la Douleuse Garde, correspondent au schème topique du conte du « Bel Inconnu », où un jeune homme ignorant de son nom arrive à la cour et ne découvre son identité qu'après une série d'exploits⁹⁷², tandis que le procédé de l'incognito répond à une tradition romanesque centrée sur des actions chevaleresques à caractère essentiellement *terrestre*, par opposition aux missions de la chevalerie *celestielle*. Combats anonymes, tests de valeur, acquisition d'un nom et d'un renom, tels sont en effet les enjeux des énigmes identitaires véhiculées par Lancelot. Enigmes pour les autres personnages, ou effets d'énigme par connaissance anticipée de la réponse pour les lecteurs, elles ne relèvent jamais que de la convention romanesque.

⁹⁷¹ Sur le thème de l'identité et sa fonction structurante dans le *Lancelot* en prose, voir en particulier le chapitre II de l'étude d'Elsbeth Kennedy, *Lancelot and the Grail. A study of the Prose Lancelot*, « The Making of a Name or Quest for Identity », Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 10-48. L'auteur y démontre que le thème de l'identité se développe dans l'ensemble du texte et qu'il contribue très nettement à son organisation.

⁹⁷² Comparant le *Conte du Graal*, *Lanzelet* et le *Lancelot* en prose, E. Kennedy affirme ceci : « All three romances [...] resemble this pattern of the Fair Unknown in that they each contain an account of a handsome youth arriving at Arthur's court, ignorant of his name and parentage, and only learning of his identity after performing a certain exploit », *ibid.*, p. 10. A propos de Lancelot, elle ajoute même : « His first adventures are in some respects rather closer to the general pattern of the tale of the Fair Unknown as it is to be found in a romance such as *li Biaus Descouneüs* », p. 22.

Chez Galaad en revanche, on observe comme pour le paradigme du Graal, une inflation de la question par la répétition d'annonces prophétiques obscures et en même temps, comme pour Lancelot, une déflation de la réponse connue dès l'*Estoire del Saint Graal*, avant même l'établissement du Siège Périlleux dans le *Merlin*. L'identité de Galaad constitue bien, comme par exemple les chevaliers morts dans les *nefs*, une énigme objective, dans la mesure où il impose un questionnement à la collectivité et nourrit par exemple la quête d'Eliezer dans le *Lancelot*. Mais par son mode même de formulation et par sa récurrence dans le cycle, elle suscite un effet d'énigme comparable à celui du paradigme du Graal. Comme lui, il fait l'objet d'une nomination et d'une présentation dès l'*Estoire del Saint Graal* qui élimine *a priori* la possibilité d'une diffusion énigmatique. L'*Estoire* lance, alimente et réduit l'énigme d'un même mouvement : annonçant la venue de Galaad, l'auteur entretient le paradigme du Graal, génère un horizon d'attente, mais annule par anticipation le caractère énigmatique des questions qui se poseront dans le *Merlin* lors de l'établissement de la Table Ronde et du Siège Périlleux. Le châtiment de Moïse, prisonnier d'un feu ardent, permet ainsi de poser la question de l'identité du Bon Chevalier, puis de la résoudre immédiatement. Le *preudom* annonce en effet que Moïse brûlera « *jusq'atant que li buens chevaliers, cil qui menra a fin les aventures de la Grant Bretagne, le vendra visiter por savoir la merveille de ceste chose* » (t. II, § 805, p. 510, 11-13), puis Moïse lui-même explique à son fils Symeu que Dieu mettra fin à ses souffrances « *a celui terme que aventure aportera ça Galaaz, le buen chevalier, celui qui menra a fin les aventures del seint Graal et qui achevera les aventures de la Grant Bretagne* » (t. II, § 809, p. 512-513, 6-8). Si un doute subsistait encore sur l'identité du Bon Chevalier, il est définitivement levé un peu plus loin lors de l'exposé de la descendance de Josué. Le conte annonce en effet que la fille du Roi Pellés « *engendra Lancelot Galaaz, icelui beneüré chevalier qui mist a fin les aventures de la Grant Bretagne* » (t. II, § 892, p. 567, 11-12). A l'échelle du cycle, la question de l'identité de Galaad forme, un peu comme le Graal, une énigme à l'envers dont la réponse est donnée avant même qu'une interrogation ait pu être réellement formulée.

Pourtant, le *Merlin* et le début du *Lancelot* réactivent l'effet d'énigme, comme si les révélations anticipées de l'*Estoire* n'avaient jamais eu lieu. Pour ce faire, les textes exploitent le double procédé de l'*aenigma* filée et de l'échange problématique. L'identité de Galaad fait d'abord l'objet d'une question de la part d'Uterpendragon qui

se demande qui occupera le siège vacant de la Table Ronde, puis d'une prophétie obscure de Merlin fondée sur l'allusion et la négation :

« [...] *mais molt me mervoil dou leu voit et molt te voudroie prier, se tu le sez, que tu me dies qui l'acomplira.* » Et Merlins respont : « *Tant te puis je bien dire que il ne sera ja acompliz a ton tens ne cil qui engenderra celui qui acomplir le doit n'a encor point de feme prise ne ne set pas que il le doie engendrer [...]* » (§ 49, p. 189-190, 73-78).

La Suite du Roman de Merlin occulte également lors de la même scène toutes les révélations qui ont pu être faites dans l'*Estoire*. Au roi qui demande à Merlin : « *Et coument avra il non ?* » (t. I, § 248, p. 203, 31-32), le devin répond en des termes similaires :

« *Che ne vous descouvrrai je pas, car vous n'i gaaignieriés riens se vous orendroit le saviés, mais tant vous di je bien que chius de qui il istera n'a pas encore .II. ans d'aage* » (t. I, § 248, p. 203, 32-35).

La première partie du *Lancelot* ravive encore cette question identitaire qui s'opacifie au fur et à mesure que la conception de Galaad approche. La prophétie d'Hélie de Toulouse recourt ainsi à un procédé d'énigmaticité radical, l'*aenigma* filée, fondée sur une série de périphrases et une description métaphorique fermée à toute représentation concrète, qui bloque toute tentative d'élucidation et obscurcit le propos :

Et si nos dist Merlins qui encore ne nos a menti de rien que de la chambre al roi mehengnié de la Gaste Forest Adventureuse en la fin del roialme de Lisces vendra la merveilleuse beste qui sera esgardee a merveille es plains de la Grant Montaigne. Ceste beste sera diverse de totes les autres bestes, kar ele avra viaire et teste de lion et cors d'olifant et autres membres ; si avra rains et nonbril de pucele virge enterrine, si avra cuer d'acier dur et serré qui n'avra garde de flechir ne d'amoloier (t. I, IV, § 38, p. 54).

Le caractère allégorique de la prophétie est certes souligné peu après et en partie explicité, mais plus que jamais l'identité du Bon Chevalier se présente comme une énigme dense et profonde qui n'est en réalité qu'en effet d'énigme, dont le lecteur d'un manuscrit cyclique n'est pas dupe. Eliezer lui-même, fils du Roi Pêcheur gardien du Graal, ignore manifestement l'identité de celui qui ressoudera son épée et ne soupçonne pas qu'il puisse s'agir du futur fils de Lancelot. Il sait pourtant que celui qui réussira cette épreuve sera bien l' élu du Graal :

« *Ha, espee, jamés ne sera soldee devant que cil te tendra a ses mains qui les hautes aventures del Graal devra assomer ; mais si tost com il te tendra, si rejoindras a force [...]* » (t. II, LXI, § 31, p. 338).

Malgré l'élucidation initiale, la question de l'identité du Bon Chevalier forme un *leitmotiv* de la première partie du cycle, jusqu'au récit de sa conception. Ce faisant, par le jeu des prophéties obscures et la création d'un effet d'énigme auquel le lecteur, bien que complice, peut volontiers se soumettre, elle participe du double paradigme énigmatique. De ce fait, elle ne possède pas la fonction structurante ou narrative dont bénéficient les autres cas d'énigmes identitaires que l'on a pu observer. Sa fonction poétique dans l'œuvre est autre : Galaad n'est pas, comme Raguidel, la clef d'un roman à énigme. Pourtant, le questionnement sur son identité participe véritablement d'une poétique de l'énigme fondée, en partie comme le Graal, sur un jeu de dissimulation réel ou rhétorique, sur l'illusion d'une révélation secrète, complexe et attendue, et sur la rassurante certitude qu'un sens ou une réponse établis d'avance existent et garantissent ainsi le plaisir de croire, le temps d'un épisode, au mystère.

2. De l'énigme objective à la perte identitaire : variations paradigmatiques

La modalité de l'énigme objective où un personnage, indépendamment de sa volonté, suscite une interrogation identitaire se décline dans certains cas jusqu'à la perte du nom et de l'identité. Il s'agit d'un cas limite d'énigme où la question cède le pas à l'absence : on pense notamment à Gauvain, victime de sa réputation dans *Li Chevaliers as deus espees* ou dans *L'Atre Périlleux*, et qui devient pour un temps un être sans nom, cherchant à retrouver son identité qu'il souhaite révéler au grand jour, ou aux figures des fous, Lancelot et Tristan qui, sur le modèle d'Yvain dans *Le Chevalier au Lion*, oublient qui ils sont, perdent la conscience de leur être et suscitent de ce fait l'interrogation extérieure.

La situation de Gauvain, laissé pour mort au début de *L'Atre Périlleux* et après un combat inégal contre Brien dans *Li Chevaliers as deus espees*, représente une forme d'incognito inversé. Le héros sait toujours qui il est, mais son identité s'est perdue ou détériorée au regard d'autrui, désormais incapable de le reconnaître. Aucune phase interrogative ne trouve donc sa place dans ce nouveau schème identitaire, mais il est

pourtant nécessaire d'apporter une réponse à une situation intenable. Quoi de pire en effet pour Gauvain, d'habitude si prompt à révéler son nom, que de se voir privé de ce signe identitaire dont la simple mention doit normalement évoquer le parangon de la chevalerie, le défenseur des dames et l'un des meilleurs combattants de la Table Ronde ? A travers la disparition de son nom, le personnage est vidé de son contenu, privé de sa substance essentielle qu'il lui faut reconstruire. Pour que la reconnaissance onomastique fonctionne à nouveau, il doit retrouver cette identité et, pour ce faire, traverser une série d'épreuves où, contraint de renoncer pour un temps au nom qui fut le sien, il adopte une posture d'incognito forcé. De la perte du nom à sa reconquête, les aventures de Gauvain se lisent en effet comme autant d'étapes dans la progression énigmatique : mis devant le fait accompli de l'erreur identitaire au début du roman, Gauvain se transforme lui-même en une énigme dont il constitue à la fois la question et la réponse. De l'épisode du cadavre démembré à la reconnaissance finale, son trajet apparaît comme une enquête progressive digne d'un véritable roman policier.

Confronté dès son départ de la cour à son double assassiné, Gauvain adopte un anonymat volontaire : puisqu'on lui a volé son nom, il se comporte immédiatement comme n'importe quel personnage incognito ou ignorant de son identité et déclare ainsi au jeune homme et aux demoiselles qui pleurent le mort :

« [...] *Ne ja ne sarés qui je sui
Devant la que je revenrai,
Ne ja mais jor ne finerai,
Puis que je serai reperiés,
Ains ere mors u vous vengiés* » (v. 656-660).

Ainsi, le personnage ne se fait pas énigme par dissimulation ou par méconnaissance, mais par renoncement⁹⁷³, attitude qu'il revendique tout au long de sa quête. Dans l'épisode de la Rouge Cité, publié en appendice par Brian Woledge⁹⁷⁴ et rétabli dans la

⁹⁷³ A propos des v. 656-660 que nous avons cités, Stoyan Atanassov estime que « le récit de la mort de Gauvain, tenu en présence du personnage, symbolise la dépossession du moi, l'aliénation de son être social. La façon dont Gauvain fera le deuil de sa propre mort sociale consistera à renoncer à cette marque d'identité qu'est le nom propre », *L'idole inconnue, op. cit.*, p. 114-115.

⁹⁷⁴ Episode propre au manuscrit B.N.F. fr. 1433 (*N*²) et absent du manuscrit de base de l'édition B.N.F. fr. 2168 (*N*¹).

continuité du récit dans la traduction de Marie-Louise Ollier⁹⁷⁵, « le processus de déconstruction parvient à son terme⁹⁷⁶ » à l'issue du combat entre Gauvain et Brun à qui le héros, vainqueur, refuse de donner son nom :

« [...] *Biaus amis, j'ai mon nom perdu,
Je sui le chevalier sans non.
– N'en sarai plus ? » Dit : « Par foi non.
Ytant dites en ceste voie :
Que chil sans non vous y envoie,
[...].
Dites bien que je revenrai
Quant je men non trouvé arai [...] » (v. 548-556).*

La perte du nom et l'(en)quête que cela nécessite d'entreprendre sont confirmées un peu plus loin, à la fin de l'épisode d'Espinogre :

« – *Je ne vous puis le mien non dire,
Fait Gavains, que je l'ai perdu,
Si ne sai qui le m'a tolu.
Or le me couvient aler querre,
Mais ne sai u ne en quel terre » (v. 3450-3454).*

Dès lors Gauvain devient « *cil sans non*⁹⁷⁷ » : la désagrégation du héros passe du discours rapporté du personnage au discours narratif, comme si le narrateur faussement naïf, admettait le caractère énigmatique du chevalier dont il se plaît maintenant, dans son propre énoncé, à dissimuler aussi l'identité.

L'absence ou l'omission du nom font pourtant l'objet d'un traitement particulier à l'échelle du roman. L'« obsession onomastique », selon l'expression d'Annie Combes⁹⁷⁸, conjure le scandale de la perte identitaire : Gauvain joue malgré lui de son

⁹⁷⁵ L'Atre Périlleux, dans *La légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, Paris, Robert Laffont, 1989, introduction et traduction de Marie-Louise Ollier p. 607-708. L'épisode de la Rouge Cité s'insère entre celui de la demoiselle à l'épervier (chap. VI) et celui d'Espinogre, le chevalier inconstant (chap. VIII).

⁹⁷⁶ Annie Combes, « L'Atre Périlleux. Cénotaphe d'un héros retrouvé », *art. cit.*, p. 146.

⁹⁷⁷ « *Lors est cil san non esmeü* » (v. 4178) ; « *Cil sans non l'oï le cemin / Venir poignant par mi un val* » (v. 4382-4383) ; « *Cil sans non l'a après feru* » (v. 4395) ; « *Lors a repris le Gringalet / Cil sans non* » (v. 4445-4446).

⁹⁷⁸ « L'Atre Périlleux. Cénotaphe d'un héros retrouvé », *art. cit.*, p. 153.

incognito et si l'anonymat lui permet, comme à Tristan ou à Lancelot dans les romans en prose, d'asseoir ou de reconquérir sa renommée, la situation s'impose à lui sans lui laisser le choix. C'est faire violence au neveu d'Arthur, à celui qui ne cache d'habitude jamais son nom, que de lui faire subir une telle épreuve. Se transformer en énigme aux yeux d'autrui comme de lui-même, constitue pour Gauvain un affront que les multiples questions portant sur l'identité de l'ensemble des personnages prolongent et effacent à la fois. Comme l'observe en effet A. Combes, la révélation du nom, à l'issue par exemple des combats, devient systématique et « à mesure que progresse le texte, forme une trame de plus en plus prégnante, finissant par acquérir une dimension déontologique. Ainsi, ne pas demander le nom est tout d'un coup considéré comme une faute préjudiciable⁹⁷⁹ ». L'anonymat, l'incognito ou la perte onomastique ne sauraient perdurer : le paradigme de l'énigme identitaire tel qu'il apparaît dans *L'Atre Périlleux* le démontre particulièrement. Le nom est un moyen d'accéder à l'existence de soi et à la connaissance de l'autre ; faire d'un personnage l'objet d'une énigme identitaire, c'est le priver scandaleusement de tout cela. Gauvain n'est pas Lancelot, encore moins Perceval ou Guinglain : l'incognito ou l'ignorance du nom sont pour lui synonymes de dégradation sociale et de perte ontologique. Il n'était pas destiné à jouer le Bel Inconnu du roman, et ce détournement du personnage se manifeste par ce désir accru de quête identitaire et de vérification⁹⁸⁰ que les « vrais » chevaliers sans nom, inconnus à eux-mêmes, ne manifestent jamais.

Li Chevaliers as deus espees présente une situation comparable où Gauvain, laissé pour mort par Brien des Iles, perd son nom et se heurte à la dénégation collective de son identité. La partie du roman consacrée aux aventures de Gauvain peut en réalité se lire comme une illustration du proverbe de la dame du Castel Peureus :

« *Ju perdu de bille perdue,
Dist la dame, et quant muert Sansons,
Dist li vilains, si muert ses nons,
Si ne set on, ki li sien furent [...]* » (v. 8054-8057).

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁸⁰ A travers ce désir de vérification se manifeste aussi, selon A. Combes, « une certaine curiosité à l'égard des mots et de leur sens, une recherche de correspondance entre signifiant et signifié », *ibid.*, p. 156. L'auteur de l'article rejoint ici la thèse de S. Atanassov développée tout au long de *L'idole inconnue*, *op. cit.*, et selon laquelle les romans en vers consacrés à Gauvain font du personnage un signe à lire et à déchiffrer à travers lequel se pose le problème de la relation du signifiant au signifié.

« Quand la bille est perdue, le jeu s'arrête » et « quand Samson meurt, son nom meurt avec lui » affirme-t-elle, elle-même confrontée à l'absence de reconnaissance de la part de ses gens. Perte identitaire, mort sociale, reconquête du nom et réintégration symbolique dans l'univers des vivants, tel est l'un des enjeux fondamentaux du roman. Contrairement à l'*Atre Périlleux*, Gauvain ne se présente jamais comme « *cil sans non* » ; au contraire, fidèle à ses principes, il ne cesse de décliner son identité. Mais la fausse nouvelle de son décès nuit à la crédibilité de ses propos : Gauvain mort, son nom est bien mort aussi pour la collectivité. La question de l'identification est placée, grâce à Gauvain, au cœur du roman, tandis que Mériadeuc, par son ignorance initiale, pose quant à lui le problème de l'identité.

Au gré de ses aventures, Gauvain est ainsi hébergé chez de multiples personnages qui tous, sans exception, lui demandent son nom et semblent hantés, comme dans l'*Atre Périlleux*, par cette « obsession onomastique » dont parlait Annie Combes. Chacun d'entre eux, lié par un lien de parenté au meurtrier de Gauvain, croit réellement que celui-ci est mort, aussi refusent-ils parfois de lui reconnaître une identité qu'il ne cesse d'affirmer. Pour eux, la question identitaire reste en suspens, malgré les paroles de Gauvain. Le pèlerin, qui partage avec lui son repas dans la forêt et s'avère être le père de Brien, doute un instant de l'identité de son interlocuteur puis finit par déclarer :

« [...] *Si ne quic a mon escient
Ke tu icil Gauvains ne soies* (v. 3670-3671)
[...]
*Ne je ne finerai d'esrer
Devant k'en Bretagne enterai
Et la verité enquerrai
De Gauvain, s'il est vis encore* » (v. 3690-3693).

La demoiselle du Castel du Port, également persuadée de la mort du chevalier auquel elle réservait son pucelage, ne reconnaît pas Gauvain dans son propre lit et refuse de le croire lorsqu'il lui affirme être celui qu'elle aime :

*Quant il vit k'ele vielt savoir
Son non, si en ot mout grant joie
Et dist : « Je sui, se diex me voie,
Icil Gauvains, dont vous dissies. »
« Ha, por noient vous le diries,*

Dist la pucele, rien ne vaut,
[...]. » – « *Sacies boinement*
Que ce sui je. » – « *Ne vaut nient,*
Je ne vous en querroie mie » (v. 5026-5037).

Curieusement en revanche, une fois la mort de Gauvain démentie lors du combat contre Brien, le personnage se présente à travers une périphrase anonyme sous laquelle il dissimule son identité : « *Cil qui a enprise la voie / D'aler querre le chevalier / Ki sot l'espee deslacier* » (v. 5868-5870). L'important était de faire mentir la rumeur ; dès lors la sentence proverbiale s'inverse : quand Gauvain reprend socialement vie, son nom renaît avec lui et point n'est besoin de le clamer pour le faire exister. Comme dans *l'Atre Périlleux*, Gauvain est l'anti-chevalier anonyme ; l'incognito ne lui sied pas et plus que tout autre, il résiste à la mise en énigme. Le scandale que représente pour lui la non-reconnaissance identitaire se manifeste particulièrement lors du couronnement de Brien. Le chevalier aux deux épées assiste également à la scène, mais ne reconnaît pas Gauvain. Aussi, lorsque Brien revendique face à la communauté la mort de Gauvain et, par conséquent, le titre de meilleur chevalier, il s'insurge et défie aussitôt Brien. Gauvain intervient alors brutalement et s'engage dans un combat contre Mériadeuc, afin justement d'obtenir ensuite l'exclusivité de la bataille avec Brien. Renoncer à cet affrontement, c'est en effet pour lui prendre le risque de ne jamais pouvoir prouver qu'il est toujours vivant et donc de ne jamais retrouver son identité. A travers ces deux romans, les problèmes d'identification et d'absence de nom, récurrents dans les romans du Graal ou le cycle de Lancelot, sont traités sur le mode de l'inversion. Aux énigmes identitaires traditionnelles – incognito ou quête d'un nom ignoré – se substitue un type d'énigme qui prend à contre-pied une situation énigmatique habituelle. Dans ces romans en vers qui traitent le personnage de Gauvain de façon détournée, voire parodique, et qui entreprennent une réflexion sur la poétique et les matériaux arthuriens traditionnels⁹⁸¹, le paradigme identitaire, tel qu'il est ici exploité et représenté, illustre sans doute également la distance prise par leurs auteurs avec le modèle romanesque hérité de Chrétien de Troyes.

⁹⁸¹ Voir à ce sujet les analyses de Paul Vincent Rockwell : « *Appellation contrôlée : Motif Transfer and the Adaptation of Names in the Chevalier as deus espees* », *Por le soie amistié, op. cit.*, p. 435-452, de Chantal Connochie-Bourgne : « *Courtois, trop courtois : Gauvain dans L'Atre Périlleux* », *Littératures*, 53, 2005, p. 141-150 et, toujours, de Stoyan Atanassov dans *L'idole inconnue, op. cit.*

La folie dont sont atteints certains personnages forme par ailleurs un autre cas de perte identitaire. Temporairement privé de raison, le fou n'a plus conscience de son être et son identité se désagrège au regard de ceux qui le connaissent. La troisième folie de Lancelot, après la conception de Galaad et la seconde ruse de Brisane qui fait passer la fille de Pellés pour Guenièvre, prolonge d'une certaine manière le paradigme de l'énigme identitaire dans le *Lancelot en prose*. La folie de Lancelot, comme celle de Tristan ou d'Yvain dans le roman de Chrétien, s'apparente comme la perte du nom à une mort sociale et morale métaphorisée par l'errance forestière⁹⁸², la solitude et la plongée dans l'animalité⁹⁸³. Elle est aussi absence à soi-même, proche d'une mort également représentée par le sommeil⁹⁸⁴. Le fou est ainsi « tour à tour l'errant et l'immobile, celui qui ne peut rester en place et celui qui se fige dans une prostration proche de la mort⁹⁸⁵ ».

Chassé par la reine, Lancelot s'enfonce ainsi dans la forêt et, en même temps qu'il perd la raison, se dérobe à la vue et à la connaissance d'autrui :

Si erra par la forest .III. jorz an tel manniere sanz boivre et sanz mengier es plus estranges leus qu'il savoit come cil qui ne volsist mie estre conneuz par home qui l'entercast (t. VI, CV, § 38, p. 177).

Recueilli chez Bliant et Celinan, il recouvre la santé et vêtu de riches habits, retrouve toute sa beauté. Rien ne vient toutefois à bout de sa folie et malgré sa belle apparence, « onques ne vint home leanz qui connoistre le peust » (t. VI, CVII, § 9, p. 212). *Fors del*

⁹⁸² Sur la folie au Moyen Âge, voir l'étude de référence de Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1992, en particulier les p. 22-29 consacrées au rapport de la forêt à la folie, où l'auteur explique que « dans la mesure où [...] toute folie s'inaugure par une sécession, elle trouve naturellement son terrain d'élection dans la forêt, lieu par excellence de la vie sauvage et de la solitude. [...] La folie où se débat Yvain ou Lancelot, est l'image implicite de leur propre déchéance », p. 24.

⁹⁸³ « Le *fol*, en effet, n'est jamais seul à hanter la forêt, et les êtres avec qui il la partage permettent de cerner son identité. Les bêtes sauvages d'abord. La folie est toujours vécue comme une plongée dans l'animalité. Comme les bêtes *mues*, le fou ignore le langage, se nourrit de chair crue, laisse libre cours à son agressivité », *ibid.*, p. 25.

⁹⁸⁴ Comme l'affirme J.-M. Fritz, « la folie n'est qu'un grand sommeil », *ibid.*, p. 126. Ainsi, dans les représentations des figures de la folie, « une métaphore revient souvent, celle du sommeil : confier une charge ou un droit à un fou est aussi absurde que de mettre un objet dans la main d'un homme qui dort. Yvain lui-même n'est-il pas découvert endormi par les suivantes de la Dame de Noroison, sa guérison n'est-elle pas semblable à un réveil difficile et brutal ? », *ibid.*, p. 161.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 350.

sens, Lancelot tombe dans l'anonymat le plus profond, la dissimulation ou la privation identitaire fonctionnant tour à tour chez lui comme un facteur de gloire ou, ici, de déchéance. Face aux actes de bravoure du héros, les deux frères déplorent d'ailleurs à la fois sa maladie et leur ignorance de son identité : « *Einsi parloient de Lancelot et moult lor poise que il ne sevent qui il est* » (t. VI, CVII, § 16, p. 216), rapporte le narrateur. Il lui faut, comme Yvain, passer par le sommeil pour être reconnu et sortir de la folie. La fille du roi Pellés découvre en effet Lancelot endormi dans un verger de Corbenic, devant une fontaine. Contemplant à l'envi le plus bel homme du monde, elle « *l'avise tant qu'ele connoist que ce est Lanceloz* » (t. VI, CVII, § 26, p. 222). Dès lors, la guérison peut être envisagée par l'entremise du Graal. Sommeil et réveil, mort et renaissance métaphoriques, telles semblent être les phases que traverse Lancelot pour recouvrer sa raison et son identité, et pour replonger aussitôt, mais cette fois de façon volontaire, dans l'incognito à l'Ile de Joie.

A travers le schème de l'identité perdue, volée ou tout simplement inconnue, le paradigme se déploie diversement dans les textes et offre, à travers ces situations d'énigmes objectives, une variante parfois inversée du *topos* de l'incognito. Mais contrairement au paradigme du Graal, ce qui compte toujours ici avant tout, c'est de combler le vide créé par l'absence onomastique et, partant, ontologique. La quête ou l'enquête s'achèvent nécessairement par la révélation ou la reconquête du nom ; la collectivité a besoin de résoudre ces énigmes et le roman ne tolère que rarement, au contraire de l'énigme du Graal, les oublis ou les manques définitifs.

III. L'énigme subjective ou l'ignorance identitaire

1. L'ignorance inconsciente

Le cas *a priori* le plus topique d'énigme identitaire est celui du jeune homme, ignorant de son propre nom, qui se présente à la cour d'Arthur pour devenir chevalier, et découvre finalement qu'il est à l'issue d'une série d'épreuves et d'aventures. On reconnaît là le parcours traditionnel du type du Bel Inconnu caractéristique de l'itinéraire de Perceval, de Guinglain, de Mériadeuc ou de Lancelot dans le roman en prose. Inconnu à lui-même, le personnage constitue en cela une énigme subjective qui relève pleinement de l'identité, et non, comme l'incognito par exemple, de l'identification. Enigme subjective aussi parce que la révélation ou la découverte du

nom intervient généralement à un tournant de l'intrigue, à l'occasion de ce que Donald Maddox nomme une rencontre spéculaire, *a specular encounter*⁹⁸⁶, où le personnage est confronté de façon plus ou moins dramatique à sa propre histoire, à un moment du récit où l'individu subit un profond bouleversement.

Donald Maddox observe ainsi que ces rencontres spéculaires ont pour fonction d'élucider une énigme identitaire⁹⁸⁷ à un moment crucial de la narration. Contrairement à l'incognito, le questionnement sur l'autre inconnu et, dans une certaine mesure, la perte identitaire, la rencontre spéculaire apporte une réponse de l'ordre de l'individuel et non du collectif. Si l'ensemble de la cour arthurienne s'interroge sur l'identité de Perceval ou de Lancelot, la révélation concerne en premier lieu le personnage : c'est à lui qu'elle est d'abord destinée, non à autrui. L'énigme se résout d'ailleurs dans l'intimité, dans un endroit isolé, propice à la découverte individuelle du nom : cimetière pour Lancelot, forêt pour Perceval et Mériadeuc, château enchanté vidé de ses habitants pour Guinglain. L'absence de témoin est aussi un gage du caractère particulièrement subjectif et individuel de l'énigme initiale. Du moins, la découverte du nom ne se fait-elle qu'en présence de l'intéressé et d'un médiateur qui lui permet d'accéder à la connaissance. La cousine de Perceval, la voix de la fée aux Blanches Mains dans *Le Bel Inconnu*, le chevalier Gaus de Norual dans *Li Chevaliers as deus espees* et, dans une moindre mesure, la demoiselle de la Dame du Lac qui assiste à l'épreuve du cimetière, ne sont pas de simples témoins de la révélation identitaire. Ils ont au contraire pour fonction de favoriser la rencontre spéculaire et de faire voir, entendre ou deviner au héros son nom et son lignage. L'envoyée de la Dame du Lac prépare ainsi Lancelot à cette découverte, après lui avoir remis de la part de la fée les trois écus magiques qui lui permettront de vaincre la Douleuse Garde :

*Lors le trait a une part a conseil, et si li dist que sa dame del Lac l'envoie a li,
« et demain, fait ele, savrois vostre non et le non vostre pere e vostre mere, et
che sera lasus en chel castel dont vous serés sires, ains que vespres soient*

⁹⁸⁶ Donald Maddox, *Fictions of Identity in Medieval France*, *op. cit.* L'auteur présente ainsi la notion de *specular encounter* : « they always occur at a major intersection of selfhood with a crucial new perspective on its own identity », p. 3. Ces rencontres spéculaires sont fréquentes dans les récits médiévaux, en effet, poursuit-il, « medieval storytellers tended to confront their protagonists with dramatic accounts or evocations of some part of their own story », p. 3.

⁹⁸⁷ « The disclosures concern aspects of identity, or of the past or the future ; they typically resolve some major enigma of selfhood, always with dramatic consequences », *ibid.*, p. 83.

sounees, car jel sai de voir par la bouche ma dame meisme [...] » (t. VII, XXIVa, § 15, p. 321).

Plus que dans les cas précédents aussi, la modalité de l'énigme subjective contribue de façon essentielle à la composition de l'œuvre romanesque. Donald Maddox observe ainsi que les rencontres spéculaires se trouvent toujours au cœur des romans de Chrétien de Troyes dont elles constituent le pivot central⁹⁸⁸. Dans le *Conte du Graal*, l'épisode de la cousine de Perceval constitue la principale phase de résolution, préparée par les révélations de sa mère au sujet de la mort de son père, et prolongée par les explications de l'oncle ermite sur leurs liens de parenté. La perception qu'a le personnage de lui-même en est désormais transformée, mais la révélation identitaire génère chez lui une crise qu'il lui faudra surmonter. A peine trouvé, le nom de Perceval est altéré par la faute commise chez le Roi Pêcheur :

*Et cil qui son non ne savoit
devine et dit que il avoit
Percevax li Galois a non,
et ne set s'il dit voir ou non,
et il dit voir, si ne le sot.
Et quant la dameisele l'ot,
si s'est ancontre lui dreciee
et li dist come correciee :
« Vostre nons est changiez, amis.
– Comant ? – Percevax li cheitis ! [...] » (v. 3559-3568).*

L'élucidation du nom, loin d'être une fin en soi, conduit en réalité le héros vers de nouvelles épreuves, tout comme le Bel Inconnu, pris dans un dilemme amoureux à partir du moment où il apprend qui il est⁹⁸⁹. La révélation identitaire est un déclencheur qui pousse le héros vers le difficile apprentissage de son individualité, de ses valeurs et de sa mission propre.

⁹⁸⁸ « Chrétien consistently makes it the pivotal segment in a fiction of individuation », *ibid.*, p. 83-84.

⁹⁸⁹ « As in Chrétien's romances, however, the hero's achievements are, at midcourse, abruptly contrasted with troubling disclosures that eventually provoke a crisis with extensive ramifications », *ibid.*, p. 100.

L'auteur du *Chevalier aux deux épées* ne semble cependant pas avoir été sensible à la fonction particulièrement structurante de la rencontre spéculaire⁹⁹⁰. Celle-ci s'avère pourtant essentielle dans la construction de ce type de roman qui adopte chez Chrétien, comme chez Renaut, une structure bipartite caractéristique, de l'ignorance à la crise et de la crise à sa résolution. La rencontre spéculaire est un élément-clé de la trajectoire du personnage ; elle vient chez Perceval et Guinglain à la fois combler un manque et ouvrir une faille. Elle contribue à l'évolution dynamique du héros, c'est pourquoi elle ne se présente pas comme le but ultime et ne se trouve pas à la fin du roman, mais en son milieu. Le trait le plus marquant de Mériaduc est au contraire son absence de progression : malgré les apparences, son parcours est statique. A aucun moment, le personnage n'est confronté à une crise ; l'occasion ne lui est donc jamais donnée de rétablir un équilibre rompu, de s'améliorer ou tout simplement de se connaître : autant d'étapes que traversent ses homologues romanesques. Dans ce roman, la révélation du nom est l'étape ultime des aventures du héros. Il ne lui reste plus ensuite qu'à vaincre un dernier ennemi d'Arthur avant de retourner à la cour et de célébrer ses noces avec Lore. L'individualité de Mériaduc se limite donc à ce nouveau prénom qui semble d'ailleurs bien peu le préoccuper. L'épisode est réduit à quelques lignes et n'offre aux personnages qu'un sujet de conversation vite épuisé :

Et on l'a tantost aportee

Et voit on escrit en l'espee

D'ambes .ij. pars Meriadues.

Et cil as espees dist lues

K'ainsi fu ses taions nommes ;

Et ont de ce parle asses

Et d'autres choses, et puis vont

Couchier ; car grant mestier en ont,

Car mout estoient traveillie (v. 10863-10871).

Lors de son mariage à Caradigan, le héros n'est d'ailleurs toujours, aux yeux de la cour, que *li chevaliers as deus espees* (v. 12235) ; il n'est appelé « *li rois Meriadues* » (v. 12340) qu'à la toute fin du roman, mais l'acquisition du nom équivaut alors

⁹⁹⁰ Nous reprenons ici certains éléments développés dans notre article « *Li Chevaliers as deus espees* : la fabrique ratée d'un personnage ? », *art. cit.*, en particulier notre développement sur l'effet-personnage dans le roman, p. 82-84.

seulement à une progression sociale et non morale. Son parcours unilinéaire progresse certes d'épisode en épisode, et l'on peut constater des étapes dans l'apprentissage de son identité, puisque sa mère lui révèle le nom de son père et ses titres nobiliaires avant l'épisode de l'inscription sur l'épée. Mais cette structure est aussi responsable de son absence de progrès en dehors des aventures prévisibles et codifiées. Celles-ci favorisent l'émergence progressive du signifiant, le nom, la *semblance* du chevalier, mais pas de son être, contrairement aux aventures de Perceval, de Guinglain ou de Lancelot.

La particularité de la rencontre spéculaire vient ensuite essentiellement de l'ignorance préalable du personnage, qui n'a curieusement jamais conscience de son propre manque onomastique. On a en effet observé que ni Perceval, ni Guinglain, ni Mériadeuc, ni Lancelot ne s'interroge véritablement sur ses origines ou son identité. La question provient toujours de l'extérieur, en général du roi ou d'un représentant de la cour au moment où le héros s'y présente pour la première fois⁹⁹¹. C'est le cas pour le Bel Inconnu et le Chevalier aux deux épées qui, soumis à la question du nom, suscitent la curiosité de l'assemblée et se voient dotés d'un surnom censé pallier leur déficience identitaire : une fois l'absence de nom constatée, elle ne peut apparemment perdurer. Les surnoms de *Biaus Descouneüs* ou de *Chevaliers as deus espees* viennent ainsi combler un manque inacceptable, en attendant que l'énigme soit véritablement résolue. Ils peuvent même, d'une certaine manière, être considérés comme de véritables noms qui viennent clore une question laissée en suspens. Arthur dans *Le Bel Inconnu* et Keu dans *Li Chevaliers as deus espees* prennent en effet bien soin de justifier le surnom attribué au héros :

« [...] *Por ce que Nature i ot mise
Trestoute biauté a devisee,
Si k'en lui se remire et luist,
Et por ce qu'il ne se conuist,
Li Biaus Desconeüs ait non,
Sil nonmeront tot mi baron* » (*Le Bel Inconnu*, v. 127-132).

*Car cil oit este longement
A cort et ne sot nus comment
Fors biaux valles a non avoit.*

⁹⁹¹ Cf. *supra*, p. 123-124.

Dist Kex : « Il s'est bien fais a droit

Apieler et bien baptisier.

A non doit avoir sans cangier

Li chevaliers as .ij. espees,

Ausi en a il .ij. torsees,

Nul autre non avoir ne doit » (Li Chevaliers as deus espees, v. 1659-1667).

Mériadeuc adopte d'ailleurs immédiatement le surnom donné par Keu et décide qu'il s'agit désormais du seul nom auquel il répondra :

Cil entreus ke il s'en aloit,

Se pense k'einsi se fera

Nommer ne autre non n'aura (v. 1668-1670).

Pour la cour comme pour le héros, l'énigme identitaire pourrait s'arrêter là, en l'absence de questionnement du principal intéressé.

Dans le roman en prose, Lancelot ne formule guère non plus d'interrogation au sujet de ses origines et de son nom. Pourtant son identité apparaît clairement dès le début comme énigmatique grâce au seul personnage à savoir qui est Lancelot : la Dame du Lac. Au moment où le jeune homme s'apprête à la quitter pour devenir chevalier, elle multiplie les formules allusives au sujet d'une identité qui, bien que connue du lecteur, devient objet de mystère et de dissimulation pour acquérir finalement un statut énigmatique. De dénégations en refus de révéler une chose dont Lancelot n'avait jusqu'alors pas même conscience, elle participe de la construction du second effet d'énigme de l'œuvre, sans parvenir toutefois à susciter la curiosité de son protégé :

« Et se vous saviés qui vostre peires fu ne de quel lignage vous estes estrais de par vostre meire, vous n'avriés pas paor d'estre preudomme [...]. Mais vous n'en savrés ore plus de moi tant c'a ma volenté soit, ne ja ne plus ne m'en enquerrés, car je ne le voeil » (t. VII, XXIa, § 21-22, p. 257-258).

Vaine précaution alors que d'interdire à Lancelot de l'interroger, à lui qui n'a pas amorcé le moindre questionnement personnel sur son identité. Au moment de se séparer de lui, elle revient encore sur son lignage inconnu et lui recommande de dire à la cour qu'il ignore son propre nom :

« Biax fiex de roi, vous en irés et je voeil que vous sachiés que vous n'estes pas mes fiex, ains fustes fiex a un des plus preudommes del monde et des millors chevaliers et a une des plus beles dames et des millors qui onques fust ; mais vous ne savrés ore pas ne del peire ne de la meire la verité et si le savreis vous

prochainement [...] Et se li rois vous demande qui vous estes ne comment vous aveis non ne qui je sui, dites outreement que vous nel savés pas, fors tant c'une dame sui qui vous nourri [...] » (t. VII, XXIIa, § 12-13, p. 268-269).

L'identité de Lancelot n'est manifestement perçue comme énigmatique que de l'extérieur. Lorsque Guenièvre lui demande « *comment il a non* » (t. VII, XXIIa, § 23, p. 274), Lancelot « *respont que il ne seit comment* » (*ibid.*), mais le malaise qu'il éprouve alors, « *esbahis et trespensés* » (*ibid.*, p. 275) s'explique par l'amour naissant qu'il éprouve pour la reine, non en raison de la prise de conscience d'un manque fondamental dont on attendrait qu'il génère une sérieuse crise.

Dans le *Conte du Graal*, le décalage entre l'importance accordée à la révélation du nom et à la découverte du lignage, et l'absence ou le retardement d'une interrogation collective sur l'identité du héros est encore plus flagrante. Le dialogue initial entre Perceval et le chevalier de la forêt révèle l'ignorance du jeune homme, mais la succession des questions identitaires et des réponses périphrastiques souligne davantage la *niceté* du personnage qu'elle ne participe réellement de la construction d'une énigme. L'insistance du chevalier dénote son incrédulité et son étonnement face à une telle situation, mais il s'amuse plutôt de la naïveté de Perceval qui, prétendant s'appeler de son « *droit non* » *Biau Sire* (v. 352), reçoit cet ironique commentaire : « *Si m'aïst Dex, ci a biau non* » (v. 353). Une fois partis, les chevaliers ne réapparaissent pas et il n'est nullement question, ni pour eux, ni pour Perceval, de s'engager dans une quête du nom. Contrairement à Guinglain et à Mériadec, l'identité de Perceval ne suscite pas non plus d'interrogation lors de son arrivée à Carduel, et il ne reçoit par conséquent aucun surnom palliatif. La première véritable manifestation de curiosité intervient en réalité très tard, au milieu du roman et après la révélation de Perceval, quand celui-ci envoie l'Orgueilleux de la Lande prisonnier à la cour :

[...] *et mes sire Gauvains demande,*

qui delez le roi sist a destre :

« *Por Deu, sire, qui peut cil estre*

qui par seul ses armes conquist

si boen chevalier com est cist ?

[...]

– *Biax niés, je ne le conuis mie,*

fet li rois, et si l'ai veü.

Quant je le vi, tant ne m'an fu

que rien nule li anqueïsse [...] » (v. 4068-4081).

Le *devinement* de Perceval apparaît alors comme l'élucidation, à travers une rencontre spéculaire de première importance, d'une question non avenue ou, du moins, d'une énigme non posée comme telle. Mais l'identité du héros, pas plus que celle des autres chevaliers privés de nom, n'a fait l'objet d'une quête et encore moins d'une enquête, contrairement au Graal qui, saturé de questions, lance les chevaliers dans une quête souvent sans réponse.

L'ignorance de leur propre identité les transforme donc tous les quatre, Perceval, Guinglain, Lancelot et Mériadeuc, en énigme objective constituée par un regard et une curiosité extérieurs ; en revanche, à leurs propres yeux, leur ignorance n'est pas synonyme d'énigme. Seul l'instant de la découverte, par la révélation subséquente d'un manque dont ils n'avaient pas conscience, construit chez eux une énigme identitaire *a posteriori* qui se réduit ainsi finalement, elle aussi, à un effet d'énigme. Il apparaît ainsi, dans l'ensemble du paradigme identitaire, que la phase interrogative où s'exprime la prise de conscience d'un manque à pallier ne peut s'opérer que dans la relation d'un sujet à un objet extérieur. Lorsque Gauvain subit une perte identitaire, il se trouve en réalité dédoublé entre lui-même et un mort – faux ou avéré – qu'on veut lui associer. Retrouver son nom, c'est donc aussi pour lui résoudre la question de l'autre : qui est le mort que l'on prétend être Gauvain au début de l'*Atre Périlleux* ? Qui est véritablement le meilleur chevalier dans *Li Chevaliers as deus espees* ? Les personnages sans nom, en revanche, ne perçoivent pas la question latente au fond d'eux ; ils s'avèrent incapables de se considérer eux-mêmes en tant qu'objet susceptible de réveiller leur curiosité et de nécessiter une quête dont le but serait, explicitement, de découvrir qui ils sont.

2. A la recherche du père dans la post-Vulgate

Seul le cycle de la post-Vulgate met en scène deux personnages véritablement à la recherche de leur origine et de leur lignage. Il s'agit de Méraugis et d'Arthur le Petit qui ignorent tout de leur ascendance et expriment le désir de la découvrir. Méraugis apparaît dans la *Queste post-Vulgate*⁹⁹², où il intervient lors du combat entre Erec et

⁹⁹² Sur le personnage de Méraugis dans la post-Vulgate et le roman de Raoul de Houdenc, voir l'article de Michelle Szkilnik, « Méraugis, l'homme sans père », *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, *op. cit.*, p. 293-302.

Gauvain. Erec lui demande son nom, et le personnage se présente comme *Merangis de Porlesgues*, chevalier de Cornouailles. Il ignore cependant qui furent ses parents et a entrepris la quête du Graal pour le découvrir : on lui a en effet prédit qu'il n'apprendrait pas la vérité de son lignage tant qu'il ne serait pas entré dans cette quête⁹⁹³. Le manuscrit B.N.F. fr 112⁹⁹⁴, qui fait immédiatement suite au passage précédent de la *Demanda* dans l'édition de Fanni Bogdanow, réaffirme l'état d'ignorance consciente et donc, cette fois, problématique dans lequel se trouve Méraugis :

Leans sejournerent les chevaliers .iii. jours et moult demanda Eret a Merangis de son estre, mais onques n'en pot autre chose savoir, car cil mesmes ne le savoit mie, ne qui il estoit, ne de quel gent (t. II, § 277, p. 384).

Le récit rappelle alors les circonstances de la naissance de Méraugis, tout en renvoyant le lecteur à l'*Istoire de Tristan*⁹⁹⁵. Méraugis est le fils de Marc et de Labiane, nièce du roi de Cornouailles, violée puis tuée par son oncle après son accouchement secret en forêt. Marc témoigne d'un peu plus de pitié envers son fils et se contente de le suspendre par les pieds à un arbre. Le nouveau-né échappe ainsi à la mort et est recueilli par un forestier qui le ramène à la cour. Marc fait semblant de tout ignorer de l'affaire, et l'enfant est baptisé « *Meraugis de Porlesgues pour ung chevalier qui son nom luy mist, qui ainsi estoit appellés* » (t. II, § 279, p. 387). On reconnaît évidemment ici la trame oedipienne de l'enfant exposé, mais qui, ironie du sort, est renvoyé anonymement auprès de son père biologique. Les années passant, la ressemblance physique entre

⁹⁹³ Episode établi d'après la *Demanda* portugaise :

«— *Senhor cavaleyro, eu vos direy meu nome, pois me tanto rogades. Eu ey nome Merangis de Porlesgues, e soõ de Cornualha, cavaleyro que nom som aynda de muita nomeada, ca nom ha muyto que foy cavaleyro.*

— *E de cal linhagem fostes ? disse Eret.*

— *Nom sey, disse el, asy me Deus ajude. Nunca soube quem foy meu padre nem minha madre, nem conheci, a meu ciente, homem de meu linhagem ; e por esto vim a esta terra e entrey em esta demanda hu andam os cavaleyros da Mesa Redonda, ca huõ homem boõ me disse, aquel dia em que foy novel cavaleyro, que nom saberya verdade de meu linhagem a mēyos d'entrar na demanda do Santo Graal, mays ali oyria ende a verdade, se a mantevesse longamente. E por esto emtrehy hy depos os outros* » (t. II, § 275, p. 382).

⁹⁹⁴ Fol. 100c sq.

⁹⁹⁵ *Tristan en prose*, éd. R. Curtis, Cambridge, D. S. Brewer, 1963, t. I, § 178. Michelle Szkilnik souligne que la version post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal* « réunit les éléments épars du *Tristan* pour recomposer le passé de Méraugis », « Méraugis, l'homme sans père », *art. cit.*, p. 293.

Méragis et Marc s'accroît considérablement, au point que Marc, craignant que son forfait ne soit découvert, chasse son fils de la cour, prétextant qu'il ne veuille « *tenir entour soy homme sans pere* » (t. II, § 279, p. 387).

Méragis entreprend dès lors la quête de son nom, laquelle s'achève à la cour d'Arthur, où il est d'abord élu à la Table Ronde à la place d'Erec, puis reçoit une lettre d'une recluse, tante de Perceval, qui lui révèle tout de son lignage. Contrairement à la tradition romanesque précédemment étudiée, la cour n'est plus le lieu de l'interrogation où naît, d'une certaine manière, l'énigme, mais celui de la résolution. Avant, il fallait partir de la cour pour découvrir son identité au terme de diverses aventures, dorénavant, elle représente le point d'aboutissement d'une quête qui constitue une fin en soi. Le contenu de la lettre n'est pas immédiatement rappelé et la rencontre spéculaire est avortée : Méragis apprend ses origines, mais cette révélation ne modifie pas son parcours personnel propre.

Puis, sitôt la lettre remise à Méragis, le récit s'attache immédiatement à son double : Arthur le Petit, fils illégitime du roi Arthur, à la recherche lui aussi de son lignage. La continuité entre les deux épisodes de quête et d'énigme identitaires est d'ailleurs exemplaire : Arthur le Petit arrive en effet à la cour juste après Méragis, en compagnie de Claudin, le messager de la recluse. Son histoire commence un peu plus tôt, quand Perceval et Gauvain affrontent un chevalier qui, comme Méragis, se rend chez Arthur pour découvrir son nom et ses origines. Pour lui aussi, l'absence d'identité est problématique et la cour apparaît comme le lieu où la réponse peut être trouvée⁹⁹⁶. Surnommé, à la manière de Guinglain, le Chevalier Méconnu, il ne se satisfait pas de ce surnom qu'il lui faut combler par un véritable nom⁹⁹⁷. Celui-ci apparaît sur un siège de la Table Ronde, juste après l'élection de Méragis. Le narrateur élucide alors l'origine d'Arthur le Petit, fils d'une demoiselle violée dans une forêt par le roi. Thanas, le père de la jeune fille, annonce par la suite à Arthur que celui-ci a engendré un fils, mais l'enfant est bientôt abandonné comme Méragis, et sa mère tuée. Epris de sa belle-fille, Thanas assassine d'abord son fils, viole et tue sa bru puis, menacé d'être dénoncé par sa

⁹⁹⁶ Passage établi à partir de la *Demanda* portugaise : « *Certamente, dise o cavaleyro, nom no farey. Ja mais nom entrarey en vila, se per ventuyra nom for, ou o cavallo me desffaleça, taa que chegue a casa del rrey Artur, ca ali ey de seer certão da rem do mundo que mais desejo saber, e esto he de meu nome et de minha linhagem* » (t. II, § 242, p. 340).

⁹⁹⁷ « *Eu ei nome, dise el, o Cavaleyro Descunhicado. Asy me pos nome Tristam, quando me fez cavaleyro, porque nom sabia meu nome* », *ibid.*, p. 339.

fille, il lui ôte également la vie. Exposé au bord d'un lac, l'enfant est toutefois recueilli par Morgue qui l'élève et annonce à Arthur sa prochaine arrivée à la cour⁹⁹⁸. Pour Arthur le Petit non plus, la rencontre spéculaire ne marque pas d'évolution particulière dans la construction du personnage. Sous le sceau du secret, Arthur révèle à son fils ses origines, mais refuse de le reconnaître publiquement par crainte de l'opprobre publique, et pour préserver un pouvoir dont il a conscience qu'il n'est désormais plus qu'apparence :

« *Filz Artus, pour ce, se je ne fas entendant au pueple que tu es mes filz, ne t'ayme je mie moins. Et se je lais a dire, ce est pour ce que je ne vueil mie que le pueple sache ma folie ne mon pechié, car puis que Dieu m'a esleu a si grant haultesse com il me mist, je doy celer a mon pouoir ma chetiveté, quel que pecherre que je soie* » (t. II, § 360, p. 479).

A travers le double épisode de Méraugis et d'Arthur le Petit, la post-Vulgate détourne la tradition littéraire du jeune chevalier ignorant de son nom et de son lignage. Les jeux d'énigmes identitaires demeurent, en soi, secondaires ; ils s'agrègent en réalité au thème prépondérant du lignage et, ce faisant, participent de l'atmosphère particulièrement pessimiste du cycle. Les quêtes identitaires révèlent la folie destructrice qui s'empare uniformément des familles et des lignages⁹⁹⁹. Fruit d'un viol, Arthur le Petit n'a rien à envier aux origines atroces de Méraugis : l'inceste et les meurtres perpétrés par Thanas ne sont que des transpositions, sur une autre figure de père, des horreurs commises par Marc¹⁰⁰⁰. Malgré leur ascendance royale, la découverte identitaire de Méraugis et d'Arthur le Petit est en réalité terrible. « *Qui suis-je ?* », demandent-ils. « *Tu es le fils bâtard d'un criminel dans un monde en déréliction* », leur répond-on. Les nouveaux fils de roi, une fois leur identité avérée, prolongent ensuite les conflits lignagers jusqu'à la toute fin de l'œuvre. Pour Michelle Szkilnik, Méraugis évoque inévitablement Mordred, le fils incestueux. En effet, observe-t-elle :

« Chacun est confronté à son père lors des grandes batailles qui marquent la fin du monde arthurien. Mordret est tué par Arthur après l'avoir mortellement blessé à Salesbiere. Dans la version du manuscrit Bodmer 105 (ms B), Méraugis

⁹⁹⁸ Ms B.N.F. fr. 112, t. II, § 357-358, p. 472-476.

⁹⁹⁹ Voir à ce sujet notre article : « Haine, conflits et lignages maudits dans le cycle de la Post-Vulgate », *art. cit.*

¹⁰⁰⁰ Michelle Szkilnik observe que « le fait que la violence incestueuse et meurtrière soit reportée sur Thanas est un moyen d'atténuer la faute du roi », « Méraugis, l'homme sans père », *art. cit.*, p. 295.

participe à la dernière bataille contre le roi Marc qui a envahi le royaume de Logres [...]. C'est Bohort, et non Méraugis, qui tue Marc, sans doute parce qu'il s'agit de venger la mort de Tristan et que le cousin de Lancelot est plus approprié pour cette tâche¹⁰⁰¹ ».

Mais, conclut-elle, « s'il ne tue pas personnellement son père, Méraugis apparaît [...] comme un double inversé de Mordret¹⁰⁰² ». Le combat d'Arthur le Petit et de Bliobliéris, épisode propre à la version post-*Vulgate* de la bataille de Salesbières, naît aussi de leur appartenance à des lignages rivaux. A ce stade du récit, le conflit entre Arthur et Lancelot est pourtant réglé, et l'heure est à l'union des forces pour la défense du royaume contre Mordred. Pourtant, la vengeance familiale l'emporte sur la raison d'état : parce que fils du roi, Arthur le Petit défie Bliobliéris au nom de l'inimitié avec le lignage de Ban¹⁰⁰³.

Dans les deux cas, la quête et la révélation identitaires dépassent la simple ambition des personnages. Le questionnement et la découverte du nom engagent une inévitable prise de position au sein du nœud de vipères que sont devenus les divers lignages du cycle arthurien. Connaître leur nom et, plus important, leur ascendance ne leur permet pas d'accéder, au gré d'épreuves et de crises, à un autre degré d'existence comme Perceval, Guinglain ou même Mériadeuc. L'enquête et la révélation identitaires sont signes de mort : anonymes, Méraugis et Arthur le Petit auraient pu continuer à courir les aventures, « fils de », ils sont rattrapés par un destin tragique et collectif auquel ils ne peuvent échapper. En un sens, c'est peut-être ce que Lancelot avait déjà compris face à sa propre tombe au cimetière de la Douloureuse Garde. Voir son nom, c'est désormais mourir : l'épithaphe prophétique : « *Chi gerra Lancelos del Lac, li fiex au roi Ban de Benoÿc* » (t.VII, XXVa, § 32, p. 332) ne dit pas autre chose.

De l'incognito à la méconnaissance de soi, les manifestations du paradigme de l'énigme identitaire reflètent les différences et les évolutions entre les trois grands cycles en prose que sont la *Vulgate*, le *Tristan* et la post-*Vulgate*. C'est dans la *Vulgate*, notamment dans le roman de *Lancelot*, que le paradigme est le plus exploité à travers la

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 296.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 297.

¹⁰⁰³ « *Vos sodes dos enmiigos de rey Artur, ca vos sodes da linhagem de rey Ban. Por aquela linhagem soõ mortos e destroydos todolos do reyno de Logres, ca eles começarom a guerra, e por esto soo vosso ãemigo mortal* », t. II, § 674, p. 461.

figure diversement énigmatique de Lancelot. Privé de son nom, ignorant son origine puis adepte de la dissimulation volontaire, objet récurrent d'interrogations à la cour et dans les combats, temporairement vidé de son identité par la folie, le héros déploie sciemment ou malgré lui toutes les modalités possibles de l'énigme identitaire à travers l'ensemble d'un roman dont la question et le thème identitaires forment plus que jamais l'ossature interne. Ce paradigme apparaît donc de manière particulièrement développée dans le cycle où se diffuse aussi le plus largement celui du Graal, tous deux se combinant véritablement à travers le personnage de Galaad. Le cycle de la *Vulgate* se définit ainsi pleinement comme une fiction de l'énigme par la mise en œuvre d'un double moteur, romanesque et énigmatique. Certes les aventures chevaleresques et courtoises, les *merveilles* et la destinée du royaume arthurien sont aussi essentiels à la matière du roman, toutefois le grand défi du cycle n'est-il pas de construire, de repousser ou de recréer de multiples horizons d'attente, c'est-à-dire de faire croire, le plus possible, à l'existence d'énigmes à résoudre ?

Le *Tristan en prose* se distingue quant à lui de son aîné : on y retrouve certes des situations et des motifs romanesques similaires, mais *merveilles* et énigmes tendent à se faire plus discrètes. De même que le paradigme du Graal est restreint à une partie du cycle et reste finalement assez extérieur à l'ensemble des aventures, celui de l'identité se réduit aux jeux d'incognito. L'effacement ou le détournement des paradigmes identitaire et graalien témoignent sans doute d'une distance vis-à-vis du modèle du *Lancelot*, voire d'une tentative pour asseoir et construire autrement le genre cyclique et romanesque.

Dans le cycle post-*Vulgate* enfin, les quelques énigmes identitaires, incognitos mortels ou quêtes pressantes du lignage, sont complètement assujetties d'une part à l'élaboration d'une œuvre qui, dès le début, ne vise que son propre achèvement et d'autre part, à la description d'un monde qui court à sa perte. Les jeux d'identités, les incognitos, les quêtes du nom de l'autre ou du sien propre ne valent rien en eux-mêmes. Les questions d'identité et de lignage ne semblent en effet posées que pour générer des conflits haineux et destructeurs, à travers lesquels le roman arthurien en prose signe son arrêt de mort.

Les romans en vers après Chrétien de Troyes se démarquent enfin considérablement sur ce point du modèle du maître champenois. Du *Perceval* du *Conte du Graal* et du *Lancelot du Chevalier à la Charrette* au *Gauvain de l'Atre Périlleux*, de la *Vengeance Raguidel* ou du *Chevaliers as deus espees*, la distance est énorme. Les

romans en vers du XII^e siècle ne posent pas les mêmes questions ni, donc, les mêmes énigmes identitaires que Chrétien. Celles-ci sont traitées avec plus de légèreté et, à travers le personnage de Gauvain, le schème essentiel de la rencontre spéculaire est détourné sur un mode plutôt humoristique. Faire de Gauvain le héros d'une quête – ou d'une reconquête – identitaire, c'est bien se distinguer d'une tradition romanesque du vers comme de la prose et témoigner peut-être aussi d'une volonté de renouvellement du genre.

Au terme de l'étude des deux grands paradigmes énigmatiques du Graal et de l'identité, se pose la question de leur concurrence et de leur complémentarité entre d'un côté romans et cycles, vers et prose et, de l'autre, premiers cycles et cycles tardifs, romans du Graal et romans non graaliens.

Un premier constat s'impose : dans les romans et cycles où intervient le paradigme du Graal, celui-ci croise toujours une ou plusieurs énigmes identitaires. De Chrétien de Troyes aux cycles post-*Vulgate*, les héros du Graal, Perceval, Lancelot et Galaad, soulèvent inévitablement un problème ou une quête d'identité. Le pouvoir d'énigmaticité du *Conte du Graal*, du *Perlesvaus* ou du *Lancelot en prose* tient apparemment à l'entrecroisement du double paradigme. A la fin du *Perlesvaus*, la question identitaire, à travers l'énigme du chevalier prisonnier du tonneau de verre, prend même le relais de l'énigme du Graal en un lieu, l'Île des quatre Cors, dont on a montré combien il reflète en réalité le château du Roi Pêcheur¹⁰⁰⁴. Anne Berthelot va d'ailleurs jusqu'à écrire que le héros « a pu rejouer dans ce cadre mystérieux sa première visite au Château du Graal, celle à laquelle le lecteur n'a pas assisté¹⁰⁰⁵ ». Considérant que le Château des Ames a perdu, après les batailles et les nombreuses visites dont il a fait l'objet, tout ce qu'il pouvait avoir de secret ou de mystérieux, elle conclut qu'il était « donc nécessaire d'“inventer” un nouveau lieu où des merveilles analogues à celles du Graal puissent prendre place, offrant à Perlesvaus une nouvelle énigme, et un stade plus avancé de son destin¹⁰⁰⁶ ». La fiction arthurienne repose ainsi, à

¹⁰⁰⁴ Cf. *supra*, p. 443-444.

¹⁰⁰⁵ Anne Berthelot, « *Perlesvaus* ou la fin du Graal », *art. cit.*, p. 114.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 115.

son plus haut degré d'énigmaticité, sur deux paradigmes plus complémentaires que concurrentiels. Ceux-ci participent d'une poétique de l'attente, du manque et de l'enquête, fondée sur une *libido sciendi* dès lors inhérente au roman. Tentation de la connaissance et tabou de l'interdit, le roman rejoue ainsi le plus vieux péché du monde sous couvert de la fiction qui, désormais, autorise la transgression. Les énigmes du Graal et de l'identité posent en réalité les difficiles questions de Dieu et de la grâce, de l'autre et de soi, dans des œuvres où s'expriment à la fois le désir de savoir et peut-être, à travers les réponses différées, décalées et avortées, la peur de connaître.

Seule la trilogie de Robert de Boron se concentre uniquement sur le paradigme du Graal et le seul effet d'énigme identitaire est, ici encore, lié à l'élu de la quête dont le nom est annoncé dès la fin du *Roman de l'Estoire*. Intégré au premier cycle du Graal, Perceval n'est en revanche plus soumis à l'ignorance du nom. Envoyé par son père Alain le Gros à la cour d'Arthur pour y être admis à la Table Ronde, le personnage n'est plus le jeune *nice* du roman de Chrétien qui ignorait même au début ce qu'était un *droit non*. Ici, la question de l'identité ne se pose pas : tout le monde connaît Alain le Gros, Perceval est nommé dès les premières lignes et la prophétie de Merlin, après l'épreuve ratée du Siège Périlleux, rend son nom public, si besoin était. Lorsque Perceval rencontre sa cousine, dans un épisode clairement repris de Chrétien, il ne *devine* donc pas son nom. D'ailleurs la jeune fille sait bien qui il est et, dès qu'elle le voit, l'interpelle ainsi : « *Perceval li caitis*¹⁰⁰⁷ ». Le surnom gagné chez Chrétien, à l'issue d'un dialogue où questions sur le Graal et question identitaire se succèdent, est repris ici d'emblée. Le *Conte du Graal* lie quête du Graal et quête de soi dans une trame narrative où l'épisode du Graal constitue une étape essentielle vers la découverte de soi. L'énigme de Perceval disparaît dans le passage du vers à la prose et du roman au cycle. Robert de Boron écrit une histoire du Graal où la destinée du héros est totalement et uniquement soumise à la quête et à l'énigme du Graal. L'auteur du *Lancelot en prose* y a-t-il vu une perte ou un manque ? Toujours est-il que le grand cycle du *Lancelot-Graal* renoue avec un jeune héros inconnu à soi et aux autres, dans la lignée du premier Perceval.

Dans les cycles plus tardifs du *Tristan en prose* et de la post-*Vulgate*, on observe ensuite une nette déflation du paradigme du Graal et un infléchissement de celui de l'identité. Dans le *Tristan en prose*, énigmes et effets d'énigme sont réduits aux

¹⁰⁰⁷ Edition B. Cerquiglini, p. 247.

multiples jeux d'incognito, récurrents dans l'ensemble du texte, à l'exception des *devinailles* inaugurales du géant propres à ce roman, et dont la présence semble également servir de repoussoir à l'énigme éculée du Graal. A travers elles, l'auteur du *Tristan* réécrit et transforme le début du *Roman de Thèbes* ou d'*Apollonius*¹⁰⁰⁸, et renoue avec les débuts de la fiction romanesque en langue vernaculaire. Le *Tristan* s'affranchit ainsi du modèle du *Lancelot-Graal* qui, lui, prétend remonter aux origines chrétiennes et donc historiques de la légende du Graal et dont l'enjeu majeur est, dès l'*Estoire*, l'accomplissement de la quête du Graal. Au contraire, comme l'a d'ailleurs démontré Colette-Anne Van Coolput¹⁰⁰⁹, l'histoire des ancêtres de Tristan diffère totalement de celle des aïeux de Perceval, Lancelot ou Galaad. Ceux-ci sont l'image d'un passé qui féconde le présent ; ils transmettent un héritage et une mission à leurs descendants et véhiculent une conception de l'Histoire comme un tout orienté et signifiant. En revanche, Sador, Pélias et Chélinde constituent une simple représentation d'un passé sans lien avec le présent : Tristan ignore leur histoire et eux-mêmes ne projettent pas leur descendance vers l'accomplissement d'un quelconque destin. Contrairement au cycle *Vulgate*, l'auteur du *Tristan* ne cherche pas à instaurer dès le début le paradigme du Graal, mais offre au héros une préhistoire irrémédiablement coupée de l'énigme du Graal et, par conséquent, du modèle d'écriture biblique et messianique. La présence inaugurale du géant aux *devinailles* et, plus tard, l'inflation du paradigme identitaire sous la forme de l'incognito sont symptomatiques de cette rupture.

Le recours au motif archaïque de la *devinaille* dès l'ouverture du roman place ainsi le *Tristan* sous le signe du récit antique, mythique, profane et donc faux et mensonger. Sous couvert d'imitation, il s'affranchit de la poétique de l'énigme observée dans les cycles de Robert de Boron et de la *Vulgate*. Sapant les fondements du cycle arthurien, le roman passe de l'écriture de l'Histoire à celle d'une histoire, où la quête du Graal est à peine un alibi romanesque, et non plus un moteur narratif diffusé à l'ensemble de l'œuvre. Dans un univers romanesque dont les paradigmes énigmatiques fondateurs – le Graal et l'identité – ont été largement – trop ? – exploités, l'auteur a recours à un type d'énigme représentatif d'un autre genre romanesque qui lui permet

¹⁰⁰⁸ Cf. *supra* p. 97-98.

¹⁰⁰⁹ Colette-Anne Van Coolput, « "La préhistoire arthurienne" : quelques réflexions à propos de la première partie du *Tristan* en prose », *Lettres romanes*, XXXVIII, 1984, p. 275-282.

d'annoncer un renouveau de la création littéraire. Placer son œuvre sous le signe de la *devinaille*, et non sous celui d'une quête herméneutique, c'est déjà en effet s'éloigner des modèles existants et, en même temps, en retrouver de plus anciens.

Dans le cycle post-*Vulgate*, le double paradigme subit aussi un vaste détournement. La poétique romanesque héritée de la tradition arthurienne est reprise pour mieux voler en éclats. Après un début particulièrement riche en énigmes et effets d'énigme dans *La Suite du Roman de Merlin*, le paradigme du Graal subit dans la *Queste* post-*Vulgate* une déflation comparable à celle du *Tristan* et participe moins d'une poétique de l'énigme que d'une esthétique de la prédestination. L'épée qui saigne et la *Beste Glatissant* servent moins la diffusion d'un effet d'énigme que l'atmosphère tragique d'un monde qui s'éteint. Les paradigmes restreints du Graal et de l'identité se rejoignent sur ce point, et ne participent donc plus de la même poétique de l'énigme que celle du *Lancelot-Graal*. Ils marquent au contraire peut-être, avec le dernier cycle du Graal, la fin d'une telle esthétique.

Quant aux romans en vers tardifs, ou du moins postérieurs à Chrétien de Troyes, ils exploitent les schèmes classiques de l'aventure énigmatique propres aux romans du Graal, mais, en même temps, refusent de s'engager pleinement dans ce qui est sans doute ressenti comme un *topos* romanesque. Les deux romans attribués à Raoul de Houdenc, *Méragis de Portlesguez* et *La Vengeance Raguidel*, reprennent certains motifs énigmatiques habituellement liés au paradigme du Graal, en excluant toutefois ce dernier de leur univers narratif. La quête accomplie en hors-texte de *l'espee as estranges renges* apparaît ainsi comme un clin d'œil anecdotique à une tradition et une poétique romanesques que le texte semble désormais refuser. Par ailleurs, le problème de l'absence de nom semble dans *Méragis* se reporter sur les lieux et ne concerne plus vraiment les personnages. Le héros suit en effet un parcours qui le mène de la « *voie sanz non* » (v. 2746) à la « *Cité sanz Non* » (v. 2780) et à l'« *Isle sans Non* » (v. 5083). De même, la *Vengeance Raguidel* exploite des motifs à connotation graalienne, repris notamment de la *Première Continuation*, mais leur ôte cette dimension. La scène du château désert où Gauvain trouve la table mise pour un copieux repas rappelle le passage analogue de la *Première Continuation*. Mais tandis que chez le pseudo-Wauchier, chaque mets est disposé dans un *graal* qui rappelle immanquablement le Graal du château du Roi Pêcheur, chez Raoul, le détail a disparu¹⁰¹⁰. Quant au motif

¹⁰¹⁰ Cf. *supra*, p. 422-423.

énigmatique initial du chevalier inconnu blessé d'un mystérieux tronçon de lance, il participe dans la *Première Continuation* comme dans la *Suite du Roman de Merlin* du double paradigme : vecteur d'une énigme identitaire, il participe aussi de la diffusion de l'effet d'énigme du Graal. Or seule subsiste, dans la *Vengeance Raguidel*, la dimension identitaire. L'enquête de Gauvain ne le mène pas, comme dans la *Première Continuation*, au château du Graal, mais à l'accomplissement d'une vengeance dont il ne retire finalement aucun bénéfice. Raoul prend ainsi ses distances avec la tradition romanesque du double paradigme énigmatique. Ses romans utilisent un fonds narratif commun traité de manière plus originale qu'il n'y paraît, et qui témoignent sans doute d'une réflexion sur la poétique du récit arthurien en général.

L'auteur de *Li Chevaliers as deus espees*, au contraire, tout en renonçant au Graal, intègre d'une certaine manière les deux paradigmes à son œuvre. A la pseudo-quête identitaire de Mériadeuc s'ajoute en effet celle de l'épée qui saigne, objet qui constitue, on l'a montré, un motif énigmatique dans la droite lignée des satellites du Graal¹⁰¹¹. N'est-ce d'ailleurs pas une autre épée saignante qui, dans le *Tristan* et le cycle post-*Vulgate*, annonce le début de la quête du Graal ? La combinaison d'ensemble donne toutefois un résultat qui, aujourd'hui comme au Moyen Âge, a pu sembler décevant. Un seul manuscrit atteste en effet de l'existence de ce roman, ce qui peut témoigner d'une faible réception de l'œuvre au cours du XIII^e siècle et après. Non seulement l'énigme identitaire n'aboutit pas à une véritable rencontre spéculaire, mais en l'absence de Graal, c'est-à-dire en l'absence du noyau énigmatique, le pouvoir d'énigmaticité de l'épée perd de sa vigueur. Recette appliquée sans grand talent ou mise en cause implicite d'une poétique romanesque de l'énigme, *Li Chevaliers as deus espees* offre une combinaison paradigmatique moins riche que ses prédécesseurs.

D'une manière générale, et à l'exception de *Méraigis de Portlesguez*, la narration et la construction des romans en vers des premières décennies du XIII^e siècle reposent sur des énigmes identitaires sous toutes leurs formes. Lorsque le genre abandonne le Graal, dès lors réservé aux textes en prose, il ne renonce pas en revanche à toute poétique de l'énigme et de l'effet d'énigme, mais explore de multiples façons le paradigme de l'identité

¹⁰¹¹ Cf. *supra*, p. 472-476, p. 482-483.

CONCLUSION

Depuis l'image du jonc que l'on noue par les deux extrémités à celle d'un illusoire fantôme, de la figure de rhétorique au paradigme romanesque, notre travail s'est efforcé de cerner la notion protéiforme d'énigme au sein d'un vaste corpus d'œuvres représentatif d'un genre à un moment-clé de son histoire. L'entreprise s'est révélée tout à la fois complexe, déceptive et révélatrice. Complexe d'abord en raison des multiples sens et manifestations que peut recouvrir l'énigme dans les textes ; déceptive ensuite par l'absence presque totale de véritables énigmes, contrairement à ce que l'on attendait, au profit d'un effet d'énigme ; révélatrice enfin d'une esthétique variée de la composition et de la réception du roman arthurien entre la fin du XII^e siècle et les environs de 1240.

L'énigme est une catégorie fluctuante qui souffre au départ d'un manque définitionnel que notre première partie a tenté de pallier. Soumise à l'épreuve des textes, elle dépasse en effet très largement les deux termes usités au Moyen Âge que sont, pour la littérature antique et latine l'*aenigma*, et pour la langue vernaculaire la *devinaille*. Les occurrences d'*aenigmae* révèlent certes les grands enjeux énigmatiques des romans arthuriens : le Graal, la divinité et l'identité des êtres. Mais en tant que figure, l'*aenigma* s'avère particulièrement opérante au-delà de cette acception première, comme modalité d'écriture filée et métaphorique du discours obscur. La *devinaille*, quant à elle, répond finalement à des situations très limitées plus caractéristiques du roman antique ou antiquisant que du récit arthurien, dont elle est la grande absente. A travers notamment les personnages de Merlin et des clercs, le paradigme morphologique du terme est bien attesté dans les textes, mais la *devinaille* reste une modalité énigmatique archaisante, à part, qui ne semble pas vraiment trouver sa place dans le roman arthurien. Le début du *Tristan en prose* fait bien exception à la règle, mais on a vu combien ce prologue était justement coupé du modèle d'écriture cyclique propre aux romans du Graal. L'énigme, telle qu'on peut fréquemment la rencontrer dans les textes, revêt davantage une dimension herméneutique à travers les schèmes de la quête ou de l'enquête. Mue par la curiosité, expression d'un désir subjectif et individuel, elle se pose sous la forme d'une question dont la réponse est souvent différée, voire oubliée, ce que nous avons nommé l'échange problématique. Combinée à l'étude lexicale du discours énigmatique, cette dernière modalité révèle l'existence et la manifestation d'un sujet interrogateur, aux prises avec le monde, conscient d'une altérité qui heurte sa perception et qu'il s'engage alors à résoudre. Du propos obscur, inhérent à l'énoncé des prophéties ou des songes, au motif discursif figé de la *devinaille* et à la quête du sens, la notion d'énigme englobe

donc une variété de situations dont la plus fréquente, l'échange problématique, détient des enjeux propres au roman arthurien.

L'énigme apparaît également liée à la parole : parole contrainte de la *devinaille* ou parole inquisitrice, elle a dû ensuite faire l'objet d'une étude énonciative. Visant à approfondir les distinctions préalablement établies, notre deuxième partie s'est plus particulièrement intéressée à la mise en œuvre du discours de la *devinaille* et de l'échange problématique, aux représentations des dépositaires du savoir et des ignorants, tour à tour interrogés ou questionneurs. L'énigme naît d'une relation complexe et ambivalente au savoir, réservé aux figures d'autorité, mais réparti entre instances diaboliques, sujets d'obédience divine et êtres de l'entre-deux. Révélation et vérité ne correspondent pas toujours et les réponses données ou tenues pour acquises doivent parfois susciter la méfiance. Mais du géant aux *devinailles* aux exégètes de la *Queste del Saint Graal*, la nature du savoir détenu reste identique : pré-établi, hérité ou révélé, il ne procède pas d'une construction subjective et personnelle.

En revanche, la comparaison des figures *a priori* ignorantes, des interlocuteurs du géant à Perceval et aux quêteurs de sens, radicalise l'opposition entre *devinailles* et échanges problématiques, entre récit antiquisant et roman arthurien. La visée herméneutique de la question paraît en effet réservée à ce dernier, lequel voit l'avènement de nouveaux héros qui éprouvent un manque face à une situation explicitement perçue comme énigmatique et manifestent la volonté de comprendre l'autre ou la *merveille*. La résolution de l'énigme n'est plus une question de vie ou de mort et ne procède plus de l'intuition ; elle fait l'objet d'une (en)quête où la subjectivité naissante du héros questionneur se heurte pourtant encore souvent à des réponses pré-construites ou inadéquates. La *devinaille* rassure autant qu'elle enferme : sa réponse dissipe à tout jamais l'obscurité piégée du propos. En revanche l'entreprise herméneutique conduit à de fréquentes déceptions : réponses avortées, oubliées, incomplètes, nuisent à la complétude de l'échange problématique. L'énigme se résume alors à un effet d'énigme, une illusion d'échange comblé, de question posée et de réponse finalement délivrée.

A l'échelle du corpus, la notion d'effet d'énigme s'avère particulièrement opérante pour réfléchir à une poétique commune à l'ensemble des textes. Bien plus diffuse finalement que l'énigme fermée, c'est-à-dire complète et achevée, elle nous a permis d'expliquer dans notre troisième partie pourquoi et comment des éléments récurrents tels que le Graal ou l'épée brisée des *Continuations* produisent un effet énigmatique persistant.

Leurs énigmes sont les fantômes récurrents du monde arthurien : soumises à de multiples variations, elles sont condamnées à l'errance infinie d'un passage à l'autre, sans jamais trouver de réponse qui éliminerait du même coup tous les soupçons, toutes les hypothèses générées par l'écriture.

Les catégories distinctes de l'énigme et de l'effet d'énigme nous ont ensuite permis d'appréhender la poétique romanesque de manière différenciée, sous un angle intra- et intertextuel à la fois. Elles révèlent le souci compositionnel inhérent à chaque texte et contribuent solidement à leur progression. La fonction dramatique des songes énigmatiques de Galehaut se combine ainsi dans le *Lancelot en prose* à la fonction structurante de l'énigme identitaire du héros, dans une œuvre où se manifeste clairement une poétique de l'énigme. Celle-ci se définit comme une esthétique de la faille, de la béance, de l'attente, et naît particulièrement de l'illusion du manque et du mystère que l'écriture entretient également par la métaphore. Corps mutilés, identités dédoublées, épées brisées, portes ouvertes et fermées fonctionnent en effet comme diverses variantes métaphoriques d'un mode d'écriture et de composition romanesques. En tant que facteur poétique, l'énigme se rapproche aussi de la notion de motif, dans la mesure où elle participe par le jeu des reprises à la création de l'effet d'énigme. Celui-ci peut naître effectivement des multiples réécritures, par fusion ou par combinaison, d'un même motif ou, plus précisément de composantes récurrentes d'un motif donné.

Poétique de l'énigme et de l'effet d'énigme s'entend enfin aussi en terme de réception, et non pas uniquement de composition. De la théorie du signe élaborée par saint Augustin aux recueils d'énigmes poétiques, on a rappelé combien la tradition de la littérature et du langage énigmatiques sous toutes ses formes est prégnante au Moyen Âge. Le mode de composition étudié précédemment répond sans doute à un mode de lecture fondé sur le plaisir et l'esthétique du propos voilé. A travers les figures de Perceval dans le *Conte du Graal* et de Gauvain dans le *Perlesvaus*, les textes nous offrent d'ailleurs deux figures de lecteurs, ou tout du moins de récepteurs d'un phénomène énigmatique, le Graal, pour lesquels la perception esthétique du mystère semble finalement plus importante que l'élucidation. Ainsi s'explique sans doute la permanence de l'effet d'énigme du Graal – comme d'autres effets d'énigme – : à la fois par le souci esthétique d'entretenir la beauté de l'inconnu, l'illusion de l'étrange, et celui de maintenir présente, mais en hors-texte, la rassurante garantie née de Dieu que, si question il y a, *senefiance*, même secrète, il existe. L'occultation ou l'élucidation alternée des énigmes posées révèle par ailleurs l'incomplétude du roman, qui joue de ce

fait des attentes et des postulats du lecteur. Le Graal apparaît ainsi tour à tour comme un signe plein, doté d'une *senefiance* totale et indubitable, et un signe vide, ouvert à l'interprétation. La reprise d'une œuvre à l'autre de motifs énigmatiques conditionne une réception qui contredit donc, à chaque fois, l'apparente clôture narrative. Le monde textuel arthurien, par le jeu des failles et des réécritures, se définit par conséquent comme un espace des possibles, c'est-à-dire comme un univers fictionnel qui, mettant parfois en scène ses propres incomplétudes, revendique justement son appartenance à la fiction romanesque. La théorie moderne des mondes possibles, propre à la fiction en général et non particulièrement au roman arthurien, nous a cependant permis d'argumenter en faveur d'une prise de conscience d'un mode de narration propre à ce type de récit, qui se distingue dès lors clairement du modèle d'écriture biblique ou historique.

Ceci posé, notre dernière partie s'est engagée dans une double étude de cas dont l'enjeu était d'observer sous un angle comparatiste la construction effective des principaux paradigmes énigmatiques que sont le Graal et l'identité. Il s'agissait ainsi d'analyser comment les textes élaborent, à partir d'une énigme matricielle, cette poétique de l'énigme et de l'effet d'énigme qui, loin d'être un théorème littéraire appliqué aux œuvres, correspond véritablement à un processus d'écriture. La vigueur romanesque et énigmatique du Graal dépend ainsi d'un côté de son mode de diffusion syntaxique reposant sur une inflation du questionnement, et de l'autre de l'espace géographique auquel les œuvres le consignent. La notion de ressemblance de famille, appliquée à celle de motif, nous a permis d'établir les procédés de diffusion de l'énigme du Graal, étendue aux satellites de l'objet, mais aussi à de multiples épisodes *a priori* distincts de celui-ci.

Le paradigme identitaire, quoique présent dans la plupart des textes, répond en revanche à un fonctionnement différent, fondé sur une inflation de l'élucidation. Ce phénomène se manifeste par des variations d'ordre morphologique à travers lesquelles se décline le paradigme : l'incognito, l'interrogation collective et l'ignorance de soi. L'étude des trois modalités révèle d'importantes différences dans le traitement de l'énigme identitaire entre les cycles en prose d'un côté, et les romans en vers depuis Chrétien à 1240 de l'autre. Plus le genre avance dans le temps, plus les écarts de traitement se creusent entre les œuvres, de l'affirmation d'une poétique de l'énigme à un détournement, voire à une déconstruction totale des enjeux initiaux et partant, dans les cycles, à leur négation. Les deux paradigmes n'évoluent d'ailleurs pas de façon

parallèle, mais s'entrecroisent dans une relation de concurrence et de complémentarité qui, à son plus haut degré, définit l'énigmaticité maximale de l'œuvre. Là encore, l'observation conjointe de leurs modes de diffusion permet d'appréhender les transformations entre les trois grands cycles du Graal, tandis que les romans en vers *a priori* affranchis de cet envahissant paradigme en exploitent toutefois toujours les motifs dérivés.

Qualifier un épisode, un objet, un personnage d'« énigmatique » s'avère donc bien plus complexe que cette simple formulation ne le laisse supposer. L'énigme des romans arthuriens est à la fois figure de discours et effet herméneutique. Les deux approches ne se contredisent pas, la première ouvrant souvent la voie à la seconde. A l'exception des *devinailles* du géant au début du *Tristan en prose*, l'énigme ne peut se définir dans le corpus arthurien comme un genre figé, identifiable à une forme fixe de discours. Elle est protéiforme et déceptive à la fois, générant davantage souvent un effet d'énigme qui, par définition, peut se prolonger aussi longtemps que possible, au contraire d'une énigme vouée, dès l'instant de sa formulation et de son élucidation, à disparaître.

C'est d'ailleurs sous cet angle qu'il faut en réalité appréhender les grandes « énigmes » des romans arthuriens, comme le Graal, les armes sanglantes ou brisées, la *beste glatissant* ou les questions identitaires, de celle de Perceval dans le *Conte du Graal* à celle plus anecdotique, mais non moins signifiante, du chevalier dans le tonneau de verre du *Perlesvaus*. Envisager celles-ci en terme d'effet, c'est-à-dire de perception et d'illusion romanesque, permet de comprendre comment ces thèmes et motifs, qui appartiennent finalement au fonds commun de la littérature arthurienne, peuvent, encore et toujours, susciter l'intérêt et la curiosité des lecteurs, maintenir un horizon d'attente et servir de support à un genre en devenir, plus capable de renouvellement qu'il n'y paraît. C'est pourquoi il n'est pas hasardeux, mais bien nécessaire que les quêtes restent souvent inabouties et les questions lettre morte : les héros ne trouvent finalement presque rien et prolongent indéfiniment ainsi les possibles romanesques.

Les auteurs et scribes médiévaux l'ont peut-être compris, ou du moins formalisé à ce moment-là : la littérature peut s'affranchir du modèle de l'Écriture vraie et sans faille. Même la prose, dont la revendication première est pourtant la vérité et dont la qualité principale réside dans la volonté de tout expliciter, cette prose qui, comme le rappelle Michel Zink, « tend à ne rien omettre », « ne connaît ni les raccourcis ni les

syncopes » et « a horreur du vide¹⁰¹² », n'entretient qu'une illusion de plénitude pour mieux laisser entrevoir son incomplétude. Les cycles du *Lancelot-Graal*, de la post-*Vulgate* et du *Tristan en prose* ne forment pas, malgré les apparences, des ensembles pleins qui épuiserait dans leurs dernières lignes la matière romanesque. Ils contiennent en effet en germe une multitude de mondes possibles que, l'espace d'un instant, ils nous laissent sciemment entrevoir. Chrétien de Troyes avait peut-être saisi le premier, à travers le *Conte du Graal*, qu'une *molt bele conjointure*, c'est l'illusion sans cesse maintenue, au sein d'une *matiere* propice, d'un *sen* imparfaitement dévoilé. Ses héritiers, notamment les auteurs des *Continuations*, Renaut de Beaujeu et Raoul de Houdenc, témoignent, à des degrés divers, de cette conception du roman et de l'œuvre de fiction.

Il resterait à affiner encore notre idée de poétique de l'énigme à travers l'étude d'un corpus élargi en amont et en aval. En amont d'abord, en comparant les romans arthuriens de la fin du XII^e et du premier tiers du XIII^e siècle avec ceux de la matière antique. Le rapprochement et, surtout, les premières distinctions établies entre les modalités arthuriennes de l'énigme et celles du *Roman de Thèbes* ou du *Roman d'Apollonius de Tyr* sont prometteuses, et nous engageant à une analyse plus poussée des modalités de l'énigme dans d'autres romans antiques, comme celui d'*Alexandre*. L'énigme « à l'antique » semble reposer essentiellement sur le type de la *devinaille*, mais qu'en est-il par exemple de cet autre tonneau de verre plongé dans la mer, des emblèmes symboliques de Darius par lesquels il soumet son rival au défi, ou des prophéties des arbres du Soleil et de la Lune ? Intègrent-ils et selon quelles modalités les catégories de l'énigme et de l'énigmatique ? Participent-ils d'une esthétique comparable à celle que nous avons observée dans le domaine arthurien ? Ou au contraire, comme nous tendons à le penser, la poétique de l'énigme et de l'effet d'énigme est-elle propre à ce dernier et marque-t-elle réellement une étape décisive dans l'histoire du roman français ? Dans tous les cas, il faudrait ensuite étendre la réflexion et la comparaison aux textes postérieurs des XIII^e et XIV^e siècles : un vaste roman comme celui de *Perceforest* repose-t-il sur une poétique semblable ? Quelles énigmes ce dernier grand cycle offre-t-il et que peuvent-elles nous apprendre quant à la relation au savoir des figures ignorantes et d'autorité, quant au traitement et à la conception même de

¹⁰¹² Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1992, p. 178.

l'œuvre romanesque ? Il faudrait enfin s'engager aussi sur des terres moins arthuriennes, au sein de la matière de Bretagne et sans doute encore même plus loin.

A la recherche d'il ne sait quoi, en quête de ce qu'il ignore chercher, Perceval pénètre bien, aux premières heures du roman français, dans une littérature de l'énigme dont nous avons tenté d'approcher la lettre cachée. Cette littérature romanesque marque sans doute, au tournant du XII^e et du XIII^e siècles, l'avènement d'une fiction pensée et reçue comme telle, une fiction ouverte au lecteur et dont l'exégèse reste en partie à construire. Œdipe trouvait l'homme derrière l'énigme du Sphinx, les héros arthuriens, quant à eux, découvrent peu de choses, mais révèlent, par les jeux d'énigmes, la fiction à elle-même et le lecteur au plaisir de croire à l'illusion.

BIBLIOGRAPHIE

PLAN DE LA BIBLIOGRAPHIE

I. Usuels

- A. Dictionnaires et langue médiévale
- B. Instruments de travail en littérature

II. Œuvres littéraires

- A. Corpus principal
 - 1. Romans
 - 2. Œuvres cycliques
- B. Autres textes
 - 1. Textes antiques
 - 2. Textes médiévaux

III. Etudes

- A. Travaux sur la civilisation et la littérature du Moyen Âge
- B. Etudes sur les œuvres de référence et la littérature arthuriennes
- C. Autres études
 - 1. Travaux sur la notion d'énigme
 - 2. Travaux sur la notion de motif
 - 3. Poétique, linguistique, philosophie

ABRÉVIATIONS UTILISÉES

B.B.S.I.A.	<i>Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne</i>
C.C.M.	<i>Cahiers de Civilisation Médiévales</i>
C.C.M.A.	<i>Champion Classiques « Moyen Âge »</i>
C.F.M.A.	<i>Classiques Français du Moyen Âge</i>
P.L.	<i>Patrologiae Cursus completus, Series Latina</i> , Paris, éd. J.-P. Migne, 1844-, 223 vol. et un supplément en 5 vol.
P.U.F.	<i>Presses Universitaires de France</i>
S.A.T.F.	<i>Société des Anciens Textes français</i>
T.C.F.M.A.	<i>Traductions des Classiques français du Moyen Âge</i>
T.C.M.A.	<i>Traductions des Classiques du Moyen Âge</i>
T.L.F.	<i>Textes Littéraires français</i>

I. USUELS

A. Dictionnaires et langue médiévale

- BATANY, JEAN, *Français médiéval*, Paris, Bordas, 1972.
- BLAISE, ALBERT, *Lexicon latinitatis medii aevi*, Turnhout, Brepols, 1975.
- BURIDANT, CLAUDE, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- CANGE, CHARLES, (DU), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, rééd. Graz, 1954.
- CERQUIGLINI, BERNARD, *La parole médiévale. Discours, Syntaxe, Texte*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
- Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy* (1^{ère} éd.), 2 vol., 1694.
- Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, dir. Centre informatique et Bible, Abbaye de Maredsous, Brepols, 1987.
- Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, Paris, Librairie Générale Française, 1996.
- Dictionnaire étymologique et historique du français*, éd. Jean Dubois, Henri Mitterrand, Albert Dauzat, Paris, Larousse-Bordas, 1998.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, 1997, rééd. 2001.
- Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, rééd. 1998.
- Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Âge*, dir. Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1964, rééd. 1992.
- Dictionnaire du littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, P.U.F., 2002, rééd. 2004.
- Dictionnaire du Moyen Âge*, dir. Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink, Paris, P.U.F., 1992.
- Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999.
- FOULET, LUCIEN, *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris, Champion, 3^e éd. rev. 1990.
- FURETIERE, ANTOINE, *Dictionnaire universel*, La Haye, Leers, 1690.
- HUGUET, EDMOND, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1925-1967.
- GODEFROY, FREDERIC, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XII^e au XIV^e siècle, Complément*, Paris, E. Bouillon, 10 vol., 1880-1902.
- JOLY, GENEVIEVE, *Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998.
- MARCHELLO-NIZIA, CHRISTIANE, *Dire le vrai : l'adverbe "si" en français médiéval*, Genève, Droz, 1985.
- MATORE, GEORGES, *Le vocabulaire de la société médiévale*, Paris, P.U.F., 1985.
- MENARD, PHILIPPE, *Manuel du français du Moyen Âge 3, Syntaxe*, Bordeaux, SOBODI, 1968, rééd. 1976.
- Mittellateinisches Wörterbuch bis zum Ausgehenden 13. Jahrhundert*, éd. Otto Prinz, München, C.H. Beck, t. I, 1967.
- MOIGNET, GERARD, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, dir. Paul de Roux, Paris, Laffont-Bompiani, t. II, 1994, rééd. 1999.

- Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, dir. A. J. Greimas, J. Courtès, Paris, Hachette, 1979.
- STEFANO, GIUSEPPE (DI), *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, Cerès, 1991.
- TOBLER, ADOLF, LOMMATZSCH, ERHARD, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 10 vol., Wiesbaden, Franz Steiner, 1925-.
- Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue française du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, dir. P. Imbs, Paris, Editions du C.N.R.S., t. VII, 1979.
- WARTBURG, W. (VON), *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, Zbinden Druck und Verlag A.G., t. XXIV, 1969-1983.

B. Instruments de travail en littérature

- BAUMGARTNER EMMANUELE, *Histoire de la littérature française 1. Moyen Âge (1050-1486)*, dir. Daniel Couty, Paris, Bordas, 1997.
- BOUTET, DOMINIQUE, STRUBEL, ARMAND, *La littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 5^{ème} éd. corr. 1997.
- B.B.S.I.A., Paris (depuis 1949).
- Bible latin-français. Vulgate et traduction nouvelle d'après l'original*, éd. Joseph Verdunoy, Dijon, 1934-1939.
- Bible (La)*, trad. dir. Ecole biblique de Jérusalem, nouv. éd. revue et corrigée, Paris, Les Editions du Cerf, 1998.
- BOSSUAT, ROBERT, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, d'Argences, 1951.
- 1^{er} supplément (1949-1953), avec le concours de J. Monfrin, Paris, d'Argences, 1954.
 - 2^e supplément (1954-1960), Paris, d'Argences, 1961.
 - 3^e supplément (1960-1990), dir. J. Monfrin et F. Vielliard, Paris, Editions du C.N.R.S., t. 1 : 1986, t. 2 : 1991.
- BOUTET, DOMINIQUE, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003.
- BRUNHOLZL, FRANZ, *Histoire de la littérature latine du Moyen Âge*, Wilhelm Fink Verlag, 1975, trad. Henri Rochais, Université Catholique de Louvain, Institut d'Etudes Médiévales, Louvain-la-Neuve, Brepols, 1990.
- Cahiers de Civilisation Médiévale : Bibliographie annuelle des C.C.M.* (depuis 1957).
- Encomia : Bulletin Bibliographique de la Société Courtoise Internationale* (depuis 1975).
- FLUTRE, LOUIS-FERNAND, *Table de noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal*, Poitiers, Publications du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1962.
- GUERREAU-JALABERT, ANITA, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992.
- Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV, *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dir. J. Frappier et R. Grimm, Heidelberg, Karl Winter Verlag, t. 1 : 1978, t. 2 : 1984.
- MARTIN, RENE, *Approche de la littérature latine tardive et protomédiévale. De Tertullien à Raban Maur*, Paris, Armand Colin, 1994.
- PAYEN, JEAN-CHARLES, *Histoire de la littérature française. Le Moyen Âge*, dir. Claude Pichois, nouv. éd. rev., Paris, Flammarion, 1997.

- POIRION, DANIEL (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1983.
- THOMPSON, STITH, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhage, Rosenkilde and Bagger, 6 vol., 1955-1958.
- TRACHSLER, RICHARD, *Bibliographie des écrivains français. Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Paris-Rome, Mémini, 1997.
- WEST, GERALD D., *An Index of proper names in French arthurian verse romances, 1150-1300*, Toronto, University of Toronto Press, 1969.
- ZINK, MICHEL, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1992, rééd. 2004.

II. ŒUVRES LITTÉRAIRES

A. Corpus principal : éditions utilisées

1. *Romans*

- *Le Conte du Graal*

- CHRETIEN DE TROYES, *Der Percevalroman (Li Contes del Graal)*, éd. Adolf Hilka, Halle, Niemeyer, 1932.
- CHRETIEN DE TROYES, *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot, V, VI, Le Conte du Graal (Perceval)*, manuscrit B.N.F. fr. 794, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion, C.F.M.A., 2 vol., rééd. 1975 et 1990 (**notre édition de référence**).
- CHRETIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd., trad. Charles Méla, d'après le manuscrit 354 de Berne, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1990.
- CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, éd. Hilka, trad. Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.

- *Les Continuations du Conte du Graal*

- *Première Continuation*

- The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes. The First Continuation*, éd. William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, American Philosophical Society, *Redaction of manuscripts T, V, D* (versions mixtes), t. I, 1949, *Redaction of manuscripts E, M, Q, U*, t. II (versions longues), 1950, *Redaction of manuscripts A, L, P, R, S*, t. III (versions courtes).
- Le Livre de Caradoc*, trad. Michelle Szkilnik, dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 1989.
- Première Continuation de Perceval*, trad., prés. Colette-Anne Van Coolput-Storms, d'après éd. William Roach (version courte, manuscrit L), Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1993.

– Deuxième Continuation

WAUCHIER DE DENAIN, *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes. The Second Continuation*, éd. William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, The American Philosophical Society, t. IV, 1971.

– Troisième Continuation

MANESSIER, *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes. The Third Continuation*, éd. William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, The American Philosophical Society, t. V, 1983.

MANESSIER, *La Troisième Continuation du Conte du Graal*, trad., prés. Marie-Noëlle Toury, éd. William Roach, Paris, Champion, C.C.M.A., 2004.

– Quatrième Continuation

GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, éd. Mary Williams, Paris, Champion, C.F.M.A., t. I : 1922, t. II : 1925.

GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval*, éd. Margaret Oswald, Paris, Champion, C.F.M.A., t. III, 1975.

• **L'Elucidation**

The Elucidation. A prologue to the Conte du Graal, éd. Albert Wilder Thompson, New York, Publications of the Institute of French Studies, 1931, Genève-Paris, Slatkine, 1982.

• **Perlesvaus**

Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus, éd. William A. Nitze, T. Atkinson Jenkins, Chicago, The University of Chicago Press, 2 vol. (t. I : *text, variants and glossary*), (t. II : *commentary and notes*), rééd. New York, Phaeton Press, 1972 (**notre édition de référence**).

Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal, trad. Christiane Marchello-Nizia, dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 1989.

Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal. Roman en prose du XIII^e siècle, trad. Anne Berthelot, Greiswald, Reineke, 1997.

Le Haut Livre du Graal, éd., trad. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 2007.

• **Le Bel Inconnu**

RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu. Roman d'aventures*, éd. G. Perrie Williams, Paris, Champion, C.F.M.A., 1983, rééd. 1991 (**notre édition de référence**).

RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu. Roman d'aventures du XIII^e siècle*, trad. Michèle Perret et Isabelle Weil, Paris, Champion, T.C.F.M.A., 1991.

RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, éd., prés. Michèle Perret, trad. Isabelle Weil, Paris, Champion, C.C.M.A., 2003.

- ***Méragis de Portlesguez***

- RAOUL DE HOUDENC, *Méragis de Portlesguez, roman de la Table Ronde*, éd. H. Michelant (manuscrit de Vienne), Paris, Tross, 1869.
- RAOUL DE HOUDENC, *Méragis von Portlesguez. Altfranzösischer Abenteuerroman*, éd. Mathias Friedwagner (manuscrit du Vatican), Halle, Niemeyer, 1897, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
- RAOUL DE HOUDENC, *Méragis de Portlesguez*, trad. Mireille Demaules, dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 1989.
- RAOUL DE HOUDENC, *Méragis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, éd., trad. Michelle Szkilnik, Paris, Champion, C.C.M.A., 2004 (**notre édition de référence**).

- ***La Vengeance Raguidel***

- RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, éd. Mathias Friedwagner, Halle, Niemeyer, 1909.
- RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, T.L.F., 2004 (**notre édition de référence**).

- ***Le Chevalier aux deux épées***

- Li Chevaliers as deus espees. Altfranzösischer Abenteuerroman*, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1877.
- The Knight of the two Swords. A thirteenth century Arthurian Romance*, trad. (anglais) Ross G. Arthur et Noel L. Corbett, University Press of Florida, Gainesville, 1996.

- ***L'Atre Périlleux***

- L'Atre Périlleux. Roman de la Table Ronde*, éd. Brian Woledge, Paris, Champion, C.F.M.A., 1936.
- L'Atre Périlleux (le Cimetière du Grand Péril). D'une aventure de Gauvain, le Bon Chevalier*, trad. Marie-Louise Ollier, dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 1989.

2. **Œuvres cycliques**

- **Textes attribués à Robert de Boron**

- *Roman de l'Estoire dou Graal*

- ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. William A. Nitze, Paris, Champion, C.F.M.A., 1927.
- ROBERT DE BORON, *Le Roman du Graal*, manuscrit de Modène, éd. Bernard Cerquiglini, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18 « Bibliothèque médiévale », 1981, p. 17-70.

ROBERT DE BORON, *Le roman de l'histoire du Graal*, trad. Alexandre Micha, Paris, Champion, T.C.F.M.A., 1995.

– Roman de Merlin

ROBERT DE BORON, *Merlin. Roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Gaston Paris et Jacob Ulrich, Paris, S.A.T.F., 2 vol., 1886. Edition du *Merlin* (t. I, p. 1-145) et de la *Suite-Huth*.

ROBERT DE BORON, *Merlin*, éd. H. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institution, 7 vol. et un index, 1909-1916, t. II : 1908.

ROBERT DE BORON, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, T.L.F., 1979, rééd. 2000 (**notre édition de référence**).

ROBERT DE BORON, *Merlin le prophète ou le livre du Graal*, trad. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Stock « Moyen Âge », 1980. Traduction du *Merlin* d'après l'éd. Gaston Paris et Jacob Ulrich.

ROBERT DE BORON, *Le Roman du Graal*, manuscrit de Modène, éd. Bernard Cerquiglini, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18 « Bibliothèque médiévale », 1981, p. 73-194.

ROBERT DE BORON, *Merlin et Arthur*, trad. Emmanuèle Baumgartner, dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 1989. Traduction pour les fragments du *Merlin* de l'éd. Gaston Paris et Jacob Ulrich.

ROBERT DE BORON, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, trad. Alexandre Micha, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

ROBERT DE BORON, *Merlin*, manuscrit de Bonn, éd. Irène Freire-Nunes, trad. Anne Berthelot, dans *Le Livre du Graal*, éd. Daniel Poirion, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, t. I, 2001.

– Perceval en prose

ROBERT DE BORON, *The Didot Perceval According to the Manuscripts of Modena and Paris*, éd. William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941, Genève, Slatkine Reprints, 1977.

ROBERT DE BORON, *Le Roman du Graal*, manuscrit de Modène, éd. Bernard Cerquiglini, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18 « Bibliothèque médiévale », 1981, p. 197-302.

ROBERT DE BORON, *Merlin et Arthur*, trad. Emmanuèle Baumgartner, dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 1989. Traduction du manuscrit de Modène, éd. William Roach.

• **Cycle de la Vulgate**

– Estoire del Saint Graal

L'Estoire del Saint Graal, manuscrit British Museum Add. 10292 (version courte), éd. H. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institution, 7 vol. et un index, 1909-1916, t. I : 1909.

L'Estoire del Saint Graal, manuscrits d'Amsterdam et de Rennes (version longue), éd. Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, C.F.M.A., 2 vol., 1997 (**notre édition de référence**).

Joseph d'Arimathie, manuscrit de Bonn, éd., trad. Gérard Gros, dans *Le Livre du Graal*, éd. Daniel Poirion, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2001, t. I.

– *Suite du Merlin*

Suite-Vulgate, éd. H. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institution, 7 vol. et un index, 1909-1916, t. II : 1908.

Les Premiers Faits du Roi Arthur, éd. Irène Freire-Nunes, trad. Anne Berthelot et Philippe Walter, dans *Le Livre du Graal*, éd. Daniel Poirion, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2001, t. I.

– *Lancelot en prose*

Lancelot, éd. H. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institution, 7 vol. et un index, 1909-1916, t. III : 1910, t. IV : 1911 et t. V : 1912.

Lancelot du Lac. The non-cyclic old French prose Romance, éd. Elspeth Kennedy, Oxford, Clarendon Press, 2 vol., 1980.

Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle, éd. Alexandre Micha, Paris-Genève, Droz, 9 vol., 1978-1983 (**notre édition de référence**).

Lancelot du Lac. Roman français du XIII^e siècle, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 5 vol., t. I : éd. E. Kennedy, trad. François Mosès, 1991, t. II : éd. E. Kennedy, trad. Marie-Luce Chênerie, 1993, t. III : éd., trad. F. Mosès, 1998, t. IV : éd. Yvan G. Lepage, trad. Marie-Louise Ollier, 2002, t. V : éd. Yvan G. Lepage, trad. Marie-Louise Ollier, 1999.

Lancelot, (manuscrit de Bonn), éd. Anne Berthelot, Mireille Demaules, Robert Deschaux, Jean-Marie Fritz, Eric Hicks, trad. A. Berthelot, M. Demaules, J.-M. Fritz, dans *Le Livre du Graal*, éd. Daniel Poirion, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, t. II, 2003.

– *La Queste del Saint Graal*

La Queste del Saint Graal, éd. H. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institution, 7 vol. et un index, 1909-1916, t. VI : 1913.

La Queste del Saint Graal, éd. Albert Pauphilet, Paris, Champion, C.F.M.A., 1921 (**notre édition de référence**).

La Queste del Saint Graal, trad. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Champion, T.C.F.M.A., 1983.

– *La Mort du Roi Arthur*

La Mort le Roi Artus, éd. H. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institution, 7 vol. et un index, 1909-1916, t. VI : 1913.

La Mort le Roi Artu, éd. Jean Frappier, Genève, Droz, Paris, Minard, T.L.F., 3^e édition, 1964 (**notre édition de référence**).

La Mort du Roi Arthur, manuscrit de Lyon, éd., trad. Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, Paris, Champion, C.C.M.A., 2007.

• **Cycle de la Post-Vulgate**

– Suite du Merlin

Merlin. Roman en prose du XIII^e siècle, éd. Gaston Paris et Jacob Ulrich, Paris, S.A.T.F., 2 vol., 1886. Edition du *Merlin* et de la *Suite-Huth* (t. I, p. 147-280 et t. II, p. 1-254).

Le Roman de Balaain, a prose romance of the thirteenth century, éd. M. Dominica Legge, Manchester, Manchester University Press, 1942.

La Folie Lancelot. A hitherto unidentified portion of the « Suite du Merlin » contained in mss BN fr. 112 and 12599, éd. Fanni Bogdanow, Tübingen, Niemeyer, 1965.

Merlin le prophète ou le livre du Graal, trad. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Stock « Moyen Âge », 1980. Traduction d'extraits de la *Suite-Huth* d'après l'éd. Gaston Paris et Jacob Ulrich.

La Suite du Roman de Merlin, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, T.L.F., 2 vol., 1996 (**notre édition de référence**).

La Suite du Roman de Merlin, trad. Stéphane Marcotte, Paris, Champion, T.C.M.A., 2006.

– Queste del Saint Graal et Mort du Roi Arthur

La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu, Troisième partie du roman du Graal, éd. Fanni Bogdanow, Paris, S.A.T.F., 4 vol., t. I : 1991, t. II : 1991, t. III : 2000, t. IV/vol. 1 : 1991, t. IV/vol. 2 : 2001.

• **Cycle du Tristan en prose**

Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris, E. Löseth, Paris, E. Bouillon, 1891, rééd. Burt Franklin Reprint, New York, 1970.

Le Roman de Tristan en prose, éd. Renée L. Curtis, 3 vol., t. I, München, Max Hueber, 1963 ; t. II, Leiden, Brill, 1976 ; t. III, Cambridge, Brewer, 1985.

Le Roman de Tristan en prose, (version longue) dir. Philippe Ménard, Genève, Droz, T.L.F., 9 vol., t. I, éd. Ph. Ménard, 1987 ; t. II, éd. M.-L. Chênerie et Thierry Delcourt, 1990 ; t. III, éd. G. Roussineau, 1991 ; t. IV, éd. J.-C. Faucon, 1991, t. V, éd. D. Lalande et Th. Delcourt, 1992 ; t. VI, éd. E. Baumgartner et M. Szkilnik 1993. t. VII, éd. D. Queruel et M. Santucci, 1994 ; t. VIII, éd. B. Guidot et J. Subrenat, 1995 ; t. IX, éd. L. Harf-Lancner, 1997.

Le Roman de Tristan en prose, manuscrit B.N.F. fr. 757 (version courte), dir. Philippe Ménard, Paris, Champion, C.F.M.A., 5 vol., t. I, éd. J. Blanchard et M. Quéreuil, 1997 ; t. II, éd. N. Laborderie et Th. Delcourt, 1999 ; t. III, éd. J.-P. Ponceau, 2000 ; t. IV, éd. M. Léonard et F. Mora, 2003 ; t. V, éd. C. Ferlampin-Acher, 2007.

B. Autres textes : éditions utilisées

1. Textes antiques

- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd., trad. M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- ARISTOTE, *Poétique*, éd., trad. Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- CICERON, *De Oratore*, éd. Henri Bornecque, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- Historia Apollonii Regis Tyri*, éd. Alexander Riese, Leipzig, Teubner, 1893.
- Historia Apollonii Regis Tyri*, éd. Georges A. A. Kortekaas, Prolegomena, Groningue, Bouma's Boekhuis, 1984.
- Histoire du roi Apollonius de Tyr (anonyme latin)*, trad. Etienne Wolff, Paris, Anatolia Editions, 1996.
- QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, éd., trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, t. V, 1978.
- SAINT AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, dans *Œuvres de saint Augustin, Le magistère chrétien*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, t. XI, 1949.
- SYMPHOSIUS, *The Enigmas of Symphosius*, éd., trad. (anglais) Raymond Theodore Ohl, Philadelphia, University of Philadelphia, 1928.
- TERTULLIEN, *Apologeticum*, éd., trad. J.-P. Waltzing, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

2. Textes médiévaux

- ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd., trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1994.
- BEDE LE VENERABLE, *De schematis et tropis sacrae scripturae liber, P.L.*, t. XC, col. 175-196.
- Bliocadran*, éd. A. W. Thompson, *Romance Philology*, 9, 1955-1956, p. 205-209.
- CHRETIEN DE TROYES, *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot I, Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, C.F.M.A., 1990.
- CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette*, éd., trad. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1992.
- CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion*, éd., trad. David F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1994.
- Demanda del Sancto Grial*, éd. Adolfo Bonilla y San Martin, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907.
- (A) *Demanda do Santo Graal*, éd. A. Magne, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Imprensa Nacional, 3 vol., 1944.
- Devinettes françaises du Moyen Âge*, éd. Bruno Roy, *Cahiers d'études médiévales III*, Montréal, Bellemin et Paris, Vrin, 1977.
- Dits et Proverbes de Sages (Les). Proverbes as philosophes*, éd. Joseph Morawski, Paris, P.U.F., 1924.
- Erec, roman arthurien en prose publié d'après le ms. fr. 112 de la Bibliothèque Nationale*, éd. C. E. Pickford, Genève, Droz, Paris, Minard, T.L.F., 1968.
- GEOFFROY DE MONMOUTH, *The Historia Regum Britanniae*, éd. N. Wright, Cambridge, Brewer, 1984.
- GEOFFROY DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, trad. Laurence Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- HAFFEN JOSIANE, *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale. Etude et édition du MS BN fr. 25407*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

- HUGUES DE SAINT VICTOR, *L'art de lire. Didascalicon*, trad. Michel Lemoine, Paris, Editions du Cerf, 1991.
- ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiae*, Paris, Les Belles Lettres, 1981-2004.
- JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, trad. Teodor de Wyzewa, Paris, Seuil, 1998.
- JEAN DE GARLANDE, *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, éd. G. Mari, dans *Romanische Forschungen XIII*, 1902.
- LEWIS CHARLES B., « Die altfranzösichen Prosa-versionen des Apollonius-Romans », dans *Romanische Forschungen XXXIV*, 1915, p. 1-277.
- Livre d'Artus (Le)*, éd. H. O. Sommer, dans *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institution, 7 vol. et un index, 1909-1916, t. VII : 1913.
- Mabinogion (Les)*, éd., trad. Joseph Loth, dans *Cours de littérature celtique*, Henri d'Arbois de Jubainville et Joseph Loth, Osnabrück, Otto Zeller, t. III et IV, 1969.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1990.
- MATTHIEU DE VENDOME, *Ars Versificatoria*, éd. E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, 1923.
- Merveilles de Rigomer (Les)*, éd. W. Foerster et H. Breuer, Dresden, 2 vol., 1908-1915.
- Merveilles de Rigomer (Les)*, trad. Marie-Luce Chênerie, dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 1989.
- PAÏËN DE MAISIERES, *La Mule sans frein*, dans *Two Old French Gauvain Romances, I : Le Chevalier à l'épée and La Mule sans frein*, éd. R. C. Johnson, D. D. R. Owen, Edinburgh, London, Scottish Academic Press, 1972.
- PAÏËN DE MAISIERES, *La Demoiselle à la Mule (La Mule sans frein)*, trad. Romaine Wolf-Bonvin, dans *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 1989.
- Prophétie de la Sibylle Tiburtine (La)*, manuscrits B.N.F. fr. 375 et Rennes B.M. fr. 593, éd. Jeanne Baroin et Josiane Haffen, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, éd. Joseph Morawski, Paris, Champion, C.F.M.A., 1925.
- Quatre Branches du Mabinogi (Les) d'après les anciens textes gallois*, trad. Joseph Loth, Spézet, Coop Breizh, 1992.
- Quête du Saint Graal et la mort d'Arthur (La)*, version castillane, Juan Vivas, trad. Vincent Serverat et Philippe Walter, Grenoble, ELLUG, 2006.
- RABAN MAUR, *De laudibus sanctae crucis, P.L.*, t. CVII, col. 133-194.
- Roman d'Alexandre en prose (Le)*, éd. Christine Ferlampin-Acher et H. Fukui, Osaka, Centre de la Recherche Interculturelle à l'Université Otemae, 2003.
- Roman d'Apollonius de Tyr (Le)*, manuscrit de Vienne, éd., trad. Michel Zink, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18 « Bibliothèque médiévale », 1982.
- Roman d'Apollonius de Tyr (Le)*, manuscrit de Vienne, éd., trad. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 2006.
- Roman de Thèbes (Le)*, éd. Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, C.F.M.A., 2002.
- SCHULTZE, A., « Ein Bruchstück des altfranzösischen Apolloniusroman », dans *Zeitschrift für romanische Philologie XXXIII*, 1909, p. 226-229.
- THOMAS DE KENT, *Le Roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, éd. Brian Foster et Ian Short, trad. Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, Paris, Champion, C.C.M.A., 2003.

Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise, éd., trad. Daniel Lacroix et Philippe Walter, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1989.

III. ETUDES

A. Travaux sur la civilisation et la littérature du Moyen Âge

1. *Ouvrages*

- Amour et Merveilles. Les Lais de Marie de France*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1995.
- ARCHIBALD, ELIZABETH, *Apollonius of Tyre. Medieval and Renaissance Themes and Variations. Including the text of the Historia Apollonii Regis Tyri with an English Translation*, Cambridge, D. S. Brewer, 1991.
- ARCHIBALD, ELIZABETH, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Clarendon Press, 2001.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1996.
- BERTHELOT, ANNE, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales, Paris, Vrin, 1991.
- BLOCH, HOWARD, *Etymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989.
- BOUTET, DOMINIQUE, STRUBEL, ARMAND, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1979.
- BOUTET, DOMINIQUE, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, P.U.F., 1999.
- BRETEL, PAUL, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995.
- BRUYNE, EDGAR (DE), *Etudes d'esthétique médiévale*, nouv. éd., Paris, Albin Michel, 2 vol., 1998.
- CASAGRANDE, CARLA, VECCHIO, SILVANA, *Les péchés de la langue*, Paris, Editions du Cerf, 1991.
- CONSTANS, LEOPOLD, *La légende d'Œdipe, étudiée depuis l'Antiquité, au Moyen Âge et dans les temps modernes en particulier dans le Roman de Thèbes*, Paris, 1881, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- CURTIUS, E. R., *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 2 vol., 1956, rééd. 1986.
- DINJAR, SEVERINE, *La tradition manuscrite des versions en prose française du Roman d'Apollonius de Tyr : le profil particulier des rédactions de Florence et de Rome*, mémoire présenté à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, dir. Colette-Anne Van Coolput-Storms, 2004.
- DUBOST, FRANCIS, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles, L'Autre, L'Ailleurs et L'Autrefois*, Paris, Champion, 2 vol., 1991.
- DUBY, GEORGES, *Le Moyen Âge, 987-1460*, Paris, Hachette, 1987.
- ECO, UMBERTO, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad., Paris, Grasset, 1997.
- Etrange constance (Une). Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, Presses de l'Université Laval, 2006.

- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2002.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.
- FOER-JANSSENS, YASMINA, *Le temps des fables. Le Roman des Sept Sages, ou l'autre voie du roman*, Paris, Champion, 1994.
- FRAPPIER, JEAN, *Histoire, Mythes et symboles. Etudes de littérature française*, Genève, Droz, 1976.
- FRITZ, JEAN-MARIE, *Le discours du fou au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1992.
- GALLAIS, PIERRE, *La fée à la fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1992.
- GALDERISI, CLAUDIO, *Une poétique des enfances. Fonctions de l'incongru dans la littérature française médiévale*, Orléans, Paradigme, 2000.
- GAULLIER-BOUGASSAS, CATHERINE, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998.
- GINGRAS, FRANCIS, *Erotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002.
- GUIETTE, ROBERT, *Forme et « senefiance »*, Etudes médiévales recueillies par J. Dufournet, M. de Grève, H. Braet, Genève, Droz, 1978.
- HARF-LANCNER, LAURENCE, *Les fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.
- HAUGEARD, PHILIPPE, *Du Roman de Thèbes à Renaut de Montauban. Une genèse sociale des représentations familiales*, Paris, P.U.F., 2002.
- HUCHET, JEAN-CHARLES, *Le roman médiéval*, Paris, P.U.F., 1984.
- HUIZINGA, J., *L'automne du Moyen Âge*, trad. J. Bastin, Paris, Payot, 1932.
- LECOUTEUX, CLAUDE, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.
- LE GOFF, JACQUES, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1957, rééd. 1985 et 2000.
- LE GOFF, JACQUES, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985. Repris dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 421-770.
- LE GOFF, JACQUES, « Le Rire dans les règles monastiques du Haut Moyen Âge », *Mélanges Pierre Riché. Haut Moyen Âge. Culture, éducation et société*, Nanterre, Publidix, Erasme, 1990, p. 93-103. Repris dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 1357-1368.
- LE GOFF, JACQUES, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999.
- LEUPIN, ALEXANDRE, *Fiction et Incarnation*, Paris, Flammarion, 1993.
- LIBERA, ALAIN (DE), *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991.
- LIBERA, ALAIN (DE), *La philosophie médiévale*, Paris, P.U.F., 1993.
- LUBAC, HENRI (DE), *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 4 vol., 1959-1964.
- MADDOX, DONALD, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge University Press, 2000.
- MARNETTE, SOPHIE, *Narrateurs et points de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, Peter Lang, 1998.
- MENARD, PHILIPPE, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.
- MESSERLI, SYLVIANE, *Œdipe enténébré. Légendes d'Œdipe au XII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

- MICHA, ALEXANDRE, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976.
- MICHA, ALEXANDRE, *Voyages dans l'au-delà. D'après les textes médiévaux IV^e-XIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Moult obscures paroles. Etudes sur la prophétie médiévale*, dir. Richard Trachsler, avec la collaboration de J. Abed et D. Expert, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007.
- Moyen Âge et la Bible (Le)*, dir., Pierre Riché, G. Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984.
- POIRION, DANIEL, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1982.
- POIRION, DANIEL, *Résurgences, Mythe et Littérature à l'âge du Symbole*, Paris, P.U.F., 1986.
- POMEL, FABIENNE, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003.
- PORTER, LAMBERT C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1960.
- Rhétorique et poétique au Moyen Âge. Actes du colloque organisé à l'Institut de France le 3 mai et le 11 décembre 2001*, éd. Alain Michel, Brepols, 2002.
- RIBARD, JACQUES, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984.
- RIBARD, JACQUES, *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, Paris, Champion, 2001.
- RYCHNER, JEAN, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1990.
- STURGES, ROBERT S., *Medieval Interpretation. Models of Reading in Literary Narrative, 1100-1500*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991.
- STRUBEL, ARMAND, *La Rose, Renart et le Graal*, Paris, Champion, 1989.
- STRUBEL, ARMAND, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.
- Théologiens et mystiques du Moyen Âge*, éd. Alain Michel, Paris, Gallimard, 1997.
- VINAVER, EUGENE, *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.
- VINAVER, EUGÈNE, *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- VINCENSINI, JEAN-JACQUES, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996.
- ZINK, MICHEL, *La subjectivité littéraire*, Paris, P.U.F., 1985.
- ZUMTHOR, PAUL, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- ZUMTHOR, PAUL, *Langue, Texte, Enigme*, Paris, Seuil, 1975.
- ZUMTHOR, PAUL, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.
- ZUMTHOR, PAUL, *La Mesure du Monde*, Paris, Seuil, 1993.

2. Articles

- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « Le Livre et le Roman (XII^e-XIII^e siècles), *Littérales*, n°1, *Livre et Littérature : Dynamisme d'un archétype*, publ. E. Baumgartner et N. Boulestreau, Paris X Nanterre, 1986, p. 7-19. Repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e, XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 415-429.
- BOUTET, DOMINIQUE, « Royauté et transcendance dans la fiction littéraire au temps de Philippe Auguste », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e*

- siècles*, études réunies par Marie-Etiennette Bély et Jean-René Valette, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 35-60.
- BOUTET, DOMINIQUE, « Le tyran et le mauvais roi dans la littérature française des XII^e et des XIII^e siècles », *Pouvoir, liens de parenté et structures épiques*, actes du 2^{ème} colloque international du REARE, publ. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d'Etudes Médiévales, 2003, p. 11-19.
- BRUCKNER, CHARLES, « Mentions et représentations du Diable dans la littérature française épique et romanesque », *Le Diable au Moyen Âge. Doctrine, problèmes moraux, représentations*, *Senefiance* n°6, CUER MA, Université de Provence, Paris, Champion, 1979, p. 38-69.
- CERQUIGLINI, BERNARD, « Le style indirect libre et la modernité », *Langages*, 73, mars 1984, p. 7-16.
- CHYDENIUS, JOHAN, « La théorie du symbolisme médiéval », *Poétique*, 23, 1975, p. 322-341.
- DELBOUILLE, MAURICE, « Apollonius de Tyr et les débuts du roman français », *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 2 vol., 1969, t. II, p. 1171-1204.
- DUBOST, FRANCIS, « La pensée de l'impensable dans la fiction médiévale », *Ecriture et mode de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, éd. Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993, p. 47-68.
- DUBOST, FRANCIS, « Merveilleux et fantastique au Moyen Âge : positions et propositions », *Revue des langues romanes* C, 1996, p. 23-56.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », *Ecriture et mode de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, éd. Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993, p. 69-87.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « La peur du monstre dans le roman médiéval », *Travaux de littérature* XVIII, « Les Grandes Peurs 2. L'Autre », publications de l'A.D.I.R.E.L., Genève, Droz, 2004, p. 119-134.
- GALLY, MICHELE, « Curiosité et fictions médiévales », *Curiosité et Libido Sciendi de la Renaissance aux Lumières*, textes réunis par N. Jacques-Chaquin et S. Houdard, Centre de Recherche LI DI SA, E.N.S. Editions Fontenay-Saint Cloud, 2 vol., 1998, t. I, p. 261-282.
- GUIETTE, ROBERT, « Symbolisme et *senefiance* au Moyen Âge », *Cahiers de l'A.I.E.F.*, 6, juil. 1954, p. 107-122. Repris dans *Forme et senefiance*, Genève, Droz, 1978, p. 29-45.
- GUIETTE, ROBERT, « Lecteur de roman, lecteur de symbole », *Romanica Gandensia* VIII, 1960, p. 50-56. Repris dans *Forme et « senefiance »*, Genève, Droz, 1978, p. 46-52.
- GUIETTE, ROBERT, « Le symbole et ses réalités », *Romanica Gandensia* VIII, 1960, p. 57-60. Repris dans *Forme et « senefiance »*, Genève, Droz, 1978, p. 53-56.
- JAUSS, HANS ROBERT, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 33-76.
- LACHET, CLAUDE, « La chevalerie au XIII^e siècle : ombres et lumières », *Revue des langues romanes* XC, « Regards sur la chevalerie de l'Europe médiévale. Histoire et imaginaire », 2006/1, p. 57-75.
- LE GOFF, JACQUES, « Le merveilleux dans l'Occident Médiéval », *L'Étrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval*, éd. M. Arkoun, J. Le Goff, T. Fahd et M. Rodinson, 1978, p. 61-79. Repris dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 455-476.

- MENARD, PHILIPPE, « Le diable emprisonné au Moyen Âge : réflexions sur un motif de conte », *Mélanges offerts à Charles Méla*, textes réunis par O. Collet, Y. Foehr-Janssens et S. Messerli, Paris, Champion, 2002, p. 405-424.
- MORA, FRANCINE, « La Sibylle séductrice dans les romans en prose du XIII^e siècle : une sibylle parodique ? », *La Sibylle. Parole et représentation*, dir. Monique Bouquet et Françoise Morzadec, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 197-209.
- PAYEN, JEAN-CHARLES, « Le clos et l'ouvert dans la littérature française médiévale et les problèmes de la communication », *Perspectives Médiévales*, S.L.L.M.O.O., 2, nov. 1976, p. 61-92.
- PAYEN, JEAN-CHARLES, « Pour en finir avec le Diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen Âge ont-ils scrupule à croire au Démon ? », *Le Diable au Moyen Âge. Doctrine, problèmes moraux, représentations, Senefiance* n°6, CUER MA, Université de Provence, Paris, Champion, 1979, p. 401-425.
- POIRION, DANIEL, « Edyppus et l'énigme du roman médiéval », *Senefiance* n°9, Aix-en-Provence, CUER MA, 1980, p. 287-297. Repris dans *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1992, p. 89-99.
- POIRION, DANIEL, « Ecriture et réécriture au Moyen Âge », *Littérature* n°41, « Intertextualités médiévales », 1981, p. 109-118. Repris dans *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 457-469.
- POIRION, DANIEL, « Masque et personnification allégorique », *Masques et déguisements*, études réunies par M.-L. Ollier, Montréal, Vrin, Presses de l'Université, 1988, p. 151-164. Repris dans *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1992, p. 217-233.
- ROY, BRUNO, « L'illusion comme art libéral. Interprétation du *Secretum Philosophorum* (XIII^e s.) », *Masques et déguisements*, études réunies par M.-L. Ollier, Montréal, Vrin, Presses de l'Université, 1988, p. 75-81.
- SCHEIDEGGER, JEAN R., « Pères et filles dans *Apollonius de Tyr* », *Les relations de parenté dans le monde médiéval*, *Senefiance* n° 26, Aix-en-Provence, CUER MA, 1989, p. 257-271.
- STANESCO, MICHEL, « Littérature et pensée symbolique au Moyen Âge », *Ecriture et mode de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, éd. Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993, p. 27-46.
- STRUBEL, ARMAND, « *Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis* », *Poétique*, 23, 1975, p. 342-357.
- STRUBEL, ARMAND, « Littérature et pensée symbolique au Moyen Âge », *Ecriture et mode de pensée au Moyen Âge. VIII^e-XV^e siècles*, éd. Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993, p. 27-45.
- SZKILNIK, MICHELLE, « Les sommes romanesques du Moyen Âge, cycles ou compilations », *Chemins tournants*, coll. autour de M. Deguy, textes réunis par S. Michaud, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 23-50.
- WALTER, PHILIPPE, « La Mémoire et le Grimoire des textes : réflexions sur une lecture mythologique de la littérature médiévale », *L'Hostellerie de pensée. Etudes sur l'art littéraire au Moyen Âge*, textes réunis par Michel Zink et Danielle Bohler, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 487-499.
- ZINK, MICHEL, « Une mutation de la conscience littéraire, le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e s. », *C.C.M.*, 24, 1981, p. 3-27.

B. Études sur les œuvres et la littérature arthuriennes

1. Ouvrages

- Approches du Lancelot en prose*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1984.
- Arthurian Literature in the Middle Ages, a Collaborative History*, éd. Roger Sherman Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- ATANASSOV, STOYAN, *L'idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, 2000.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, *Le « Tristan en prose ». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, *L'arbre et le pain. Essai sur la Queste del Saint Graal*, Paris, SEDES, 1981.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1991.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, *Chrétien de Troyes. Le Conte du Graal*, Paris, P.U.F., 1999.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, ANDRIEUX-REX, NELLY, *Le Merlin en prose. Fondations du récit arthurien*, Paris, P.U.F., 2001.
- BOGDANOW, FANNI, *The Romance of the Grail. A study of the Structure and genesis of a thirteenth-century Arthurian Prose Romance*, Manchester, New York, 1966.
- BOUTET, DOMINIQUE, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- BRUCE, J. D., *The Evolution of arthurian Romances from the Beginnings down to the Year 1300*, 2^e éd., Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 2 vol., 1928.
- BUSBY, KEITH, *Gauvain in old French literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980.
- Chemins de la Queste (Les). Etudes sur la Queste del Saint Graal*, textes réunis par Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme, 2004.
- CHENERIE, MARIE-LUCE, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.
- Chevalier et la merveille dans le Bel Inconnu (Le)*, éd. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1996.
- COMBARIEU DU GRES, MICHELINE (DE), *D'aventures en Aventure. « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose, Senefiance n° 44*, Aix-en-Provence, CUER MA, 2000.
- COMBES, ANNIE, *Les voies de l'aventure. Réécritures et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001.
- COOLPUT, COLETTE-ANNE (VAN), *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Louvain, Leuven University Press, 1986.
- CORLEY, CORIN, *The Second Continuation of the Old French Perceval : A Critical and Lexicographical Study*, London, The Modern Humanities Research Association, 1987.
- DOUCHET, SEBASTIEN, *Logiques du continu et du discontinu. Espaces, corps et écriture romanesque dans les Continuations du Conte du Graal (1190-1240)*, thèse de doctorat, dir. Dominique Boutet, soutenue le 27 nov. 2004 à l'Université de Paris IV.
- DRAGONETTI, ROGER, *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1980.
- DUBOST, FRANCIS, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Champion, 1998.
- FARAL, E., *La légende arthurienne*, Paris, Champion, 1929.

- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, *La fée et la guivre : le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire*, Paris, Champion, 1996.
- Fils sans père : études sur le Merlin de Robert de Boron*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2000.
- FRAPPIER, JEAN, *Etude sur La Mort le Roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1936.
- FRAPPIER, JEAN, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973.
- FRAPPIER, JEAN, *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977.
- FRAPPIER, JEAN, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Etude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, SEDES, 1972, nouv. éd. 1979.
- GALLAIS, PIERRE, *Perceval et l'initiation. Essai sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances orientales et sa signification anthropologique*, Paris, Editions du Sirac, 1972, rééd. Orléans, Paradigme, 1998.
- GOUTTEBROZE, JEAN-GUY, *Qui perd gagne. Le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation de l'Œdipe inversé*, Centre d'Etudes Médiévales de Nice, 1983.
- JAMES-RAOUL DANIELE, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997.
- JAMES-RAOUL DANIELE, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007.
- KELLY, THOMAS E., *Le Haut livre du Graal : Perlesvaus. A structural study*, Genève, Droz, 1974.
- KENNEDY, ELSPETH, *Lancelot and the Grail. A study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- KÖHLER, ERICH, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974.
- LE NAN, FREDERIQUE, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250)*, Paris, Champion, 2002.
- LE RIDER, PAULE, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978.
- LEUPIN, ALEXANDRE, *Le Graal et la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^{ème} colloque arthurien de Rennes (13-14 oct. 2005), dir. Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- LOT, FERDINAND, *Etude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, nouv. éd., 1954.
- MAC DONALD, AILEEN A., *The figure of Merlin in Thirteenth Century French Romance*, New York, 1990.
- MARX, JEAN, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, Bibliothèque des Hautes Etudes en Sciences Religieuses, 1952.
- MARX, JEAN, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.
- MATARASSO, PAULINE, *The Redemption of Chivalry. A Study of the Queste del Saint Graal*, Genève, Droz, 1979.
- MELA, CHARLES, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.
- Merlin, roman du XIII^e siècle*, dir. Danielle Quéruelet et Christine Ferlampin-Acher, Paris, Ellipses, 2000.
- MICHA, ALEXANDRE, *Etude sur le « Merlin » de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980.
- MICHA, ALEXANDRE, *Essai sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987.

- Monde et l'Autre Monde (Le)*, actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002.
- PAUPHILET, ALBERT, *Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, 1923, Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- PICKFORD, CEDRIC EDWARD, *L'Évolution du Roman Arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Nizet, 1960.
- PLET-NICOLAS, FLORENCE, *La création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007.
- Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 1998.
- REY-FLAUD, HENRY, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, Paris, Payot, 1998.
- SALY, ANTOINETTE, *Images, structure et sens. Etudes arthuriennes, Senefiance n°34*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994.
- SALY, ANTOINETTE, *Mythes et dogmes. Roman arthurien. Épopée romane*, Orléans, Paradigme, 1999.
- SCHMOLKE-HASSELMANN, BEATE, *Der arthurische Versroman von Chrétien bis Froissart*, Tübingen, Max Niemeyer, 1980, trad. *The Evolution of Arthurian Romance. The verse tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge, University Press, 1998.
- SHERMAN LOOMIS, ROGER, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949.
- SEGUY, MIREILLE, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001.
- SZKILNIK, MICHELLE, *L'archipel du Graal. Etude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Droz, 1991.
- SZKILNIK, MICHELLE, *Perceval ou le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Gallimard, 1998.
- TRACHSLER, RICHARD, *Clôtures du cycle arthurien. Etude et textes*, Genève, Droz, 1996.
- TRACHSLER, RICHARD, *Merlin l'enchanteur. Etude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000.
- VALETTE, JEAN-RENE, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998.
- VIAL, GUY, *Le Conte du Graal. Sens et unité. La première Continuation. Textes et contenu*, Genève, Droz, 1987.
- WALTER, PHILIPPE, *Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Rite, mythe et roman*, Paris, P.U.F., 1996.
- WALTER, PHILIPPE, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.
- WALTER, PHILIPPE, *Galaad. Le pommier et le Graal*, Paris, Imago, 2004.
- WOLF-BONVIN, ROMAINE, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval (Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine)*, Paris, Champion, 1998.
- ZUMTHOR, PAUL, *Merlin le Prophète ; un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, 1943, Slatkine Reprints, 1973 et 2000.

2. Articles

- ABED, JULIEN, « Sibylles en terres arthuriennes ? », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 125-142.
- ARCHIBALD, ELIZABETH, « Arthur and Mordred : variations on an incest theme », *Arthurian Literature VIII*, 1989, p. 1-29.

- ATANASSOV, STOYAN, « La “conjointure” dans *La Vengeance de Raguidel* », *Le Moyen Âge dans la modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, études recueillies par Jean-René Scheidegger avec la coll. de Sabine Girardet et Eric Hicks, Paris, Champion, 1996, p. 49-63.
- ATANASSOV, STOYAN, « Le corps mis en morceaux dans *L'Atre Périlleux* : illusion, sorcellerie, magie », *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance n°42*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1999, p. 11-19.
- BARTOLI, R. A., « Galaad *Figura militis christiani*. Senefiances implicites dans *La Queste del Saint Graal* », *Museum patavinum*, 4, 1986, p. 341-361. Repris dans *Les chemins de la Queste. Etudes sur la Queste del Saint Graal*, textes réunis par Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme, 2004, trad. Brigitte Hüe-Giraud, p. 125-146.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « Quelques réflexions sur le motif des *Enfances* dans les cycles en prose du XIII^e siècle », *Perspectives médiévales*, 3, 1977, p. 58-63.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « Les aventures du Graal », *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 23-28.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », *L'imitation*, Paris, La Documentation française, 1985, p. 129-143. Repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e, XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 77-91.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « Les Techniques narratives dans le roman en prose », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 2 vol., 1987-1988, t. I, p. 167-190.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « Une structure arborescente : les proses du Graal », *Littérales n°5*, actes du colloque « Les modèles de la création littéraire » (28 nov. 1987), prés. M. Ch. Gomez-Géraud et H. Levillain, Paris X Nanterre, 1989, p. 49-58.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « *Del Graal cui l'an an servoit* : variations sur un pronom », *The Editor and the Text*, Edinburgh, éd. P. E. Bennett et G. A. Runnals, 1990, p. 137-144. Repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e -XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 445-452.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « Le Château des Pucelles. Variations sur un motif arthurien », *Le Monde et l'Autre Monde*, actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 37-49.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE « Achever les aventures dans la *Queste del Saint Graal* », *Méthode ! 7*, Vallengues, 2004, p. 11-21.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « *Voirs fu* – ou comment composer du passé », « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, études recueillies par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2005, p. 33-48.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, « *Enfances du Graal* », *Enfances arthuriennes*, actes du 2^e colloque arthurien de Rennes (6-7 mars 2003), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, p. 87-98.
- BERTHELOT, ANNE, « De Niniane à la Dame du Lac, l'avènement d'une magicienne », *L'Hostellerie de pensée. Etudes sur l'art littéraire au Moyen Âge*, textes réunis

- par Michel Zink et Danielle Bohler, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 51-57.
- BERTHELOT, ANNE, « The atypical Grails and the ravages of intertextuality in the thirteenth century », *Text and intertext in Medieval Arthurian Literature*, éd. N. J. Lacy, New York and London, Garland Publishing, 1996, p. 209-218.
- BERTHELOT, ANNE, « *Perlesvaus* ou la fin du Graal », *PRIS-MA* « Clore le récit : recherches sur les dénouements romanesques I », XIV/2, n°28, juil-déc. 1998, p. 99-116.
- BERTHELOT, ANNE, « Merlin magicien ? », *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance* n° 42, Aix-en-Provence, CUER MA, 1999, p. 51-64. Repris dans *Fils sans père : études sur le Merlin de Robert de Boron*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2000, p. 11-23.
- BERTHELOT, ANNE, « Quête, guerres et voyage initiatique : le parcours du Bon Chevalier dans le *Perlesvaus* », *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon*, études réunies par A. Labbé, D. W. Lacroix et D. Quéruel, Paris, Champion, 2000.
- BERTHELOT, ANNE, « L'épée qui décolla saint Jean-Baptiste dans *Perlesvaus* : le Haut Livre du Graal », *Jean-Baptiste. Le Précurseur au Moyen Âge, Senefiance* n° 48, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 17-28.
- BERTHELOT, ANNE, « *Fortune est chauve derrière et devant chevelue* : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n° 50, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 23-33
- BERTHELOT, ANNE, « Le Graal en archipel : *Perlesvaus* et les "illes de mer" », *Mondes marins du Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n° 52, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 57-67.
- BLOCH, HOWARD, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'A.I.E.F.*, 37, 1985, p. 7-21.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, RENATE, « Arthurian Heroes and Convention : *Meraugis de Portlesguesz and Durmart le Galois* », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 2 vol., 1987-1988, t. II, p. 79-92.
- BOGDANOW, FANNI, « The Character of Gauvain in the thirteenth century prose romances », *Medium Aevum* XXVII, 1958, p. 154-151.
- BOGDANOW, FANNI, « Pellinor's Death in the Suite du Merlin and the Palamedes », *Medium Aevum* XXIX, 1960, p. 1-9.
- BOGDANOW, FANNI, « Morgain's role in the thirteenth century french prose romances of the Arthurian Cycle », *Medium Aevum* XXXVIII, 1969, p. 123-133.
- BOGDANOW, FANNI, « Quelques remarques sur la composition du roman en prose de *Tristan* », *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 2 vol., 1969, t. II, p. 971-981.
- BOGDANOW, FANNI « La chute du royaume d'Arthur. Evolution du thème », *Romania* CVII, 1986, p. 504-519.
- BOGDANOW, FANNI, « L'invention du texte, intertextualité et le problème de la transmission et de la classification des manuscrits : le cas des versions de la *Queste del Saint Graal post-Vulgate* et du *Tristan en prose* », *Romania* CXI/3, 1990, p. 121-140.
- BOGDANOW, FANNI, « Robert de Boron's vision of Arthurian History », *Arthurian Literature* XIV, 1996, p. 19-52.

- BOGDANOW, FANNI, « Un nouvel examen des rapports entre la *Queste Post-Vulgate* et la *Queste* incorporée dans la deuxième version du *Tristan en prose* », *Romania* CXVIII, 2000, p. 1-32.
- BOGDANOW, FANNI, « The Vulgate Cycle and the Post-Vulgate Roman du Graal », *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 33-51.
- BOUGET, HELENE, « L'apprentissage de Gauvain dans la *Suite du Roman de Merlin* », *Enfances arthuriennes*, actes du 2^e colloque arthurien de Rennes (6-7 mars 2003), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, p. 217-235.
- BOUGET, HELENE, « L'épée brisée : métaphore et clef de l'énigme dans les *Continuations de Perceval* », *Les Clefs des textes médiévaux : pouvoir, savoir et interprétation*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 193-212.
- BOUGET, HELENE, « Des rivages d'Arthur à l'Ile des quatre Cors : Perlesvaus au gré des flots », *Mondes marins du Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n° 52, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 69-78.
- BOUGET, HELENE, « Haine, conflits et lignages maudits dans le cycle de la *Post-Vulgate* », *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^{ème} colloque arthurien de Rennes (13-14 oct. 2005), dir. Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 219-230.
- BOUGET, HELENE, « *Li Chevaliers as deus espees* : la fabrique ratée d'un personnage ? », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n° 53, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 77-86.
- BOUTET, DOMINIQUE, « Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne », *C.C.M.*, 28/1, 1985, p. 3-17.
- BOUTET, DOMINIQUE, « Le comique arthurien », *B.B.S.I.A.* LII, 2000, p. 323-351.
- BOUTET, DOMINIQUE, « De Pantragon et d'Uter à Uterpandragon : mythe, idéologie et construction littéraire dans le *Merlin* de Robert de Boron », *Merlin, roman du XIIIe siècle*, dir. Danielle Quéruel et Christine Ferlampin-Acher, Paris, Ellipses, 2000, p. 29-40.
- BOUTET, DOMINIQUE, « De la cité terrestre à la cité de Dieu. Merlin et les limites de l'histoire humaine », *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, études réunies par M.-E. Bély, J.-R. Valette et J.-C. Vallecalle, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 69-82.
- BOUTET, DOMINIQUE, « La *Suite du Roman de Merlin* entre élucidation, brouillages et détournements », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 221-233.
- BOZOKY, EDINA, « La "Bête Glatissant" et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'Histoire des Religions* CLXXXVI, 1974, p. 127-148.
- BOZOKY, EDINA, « Roman arthurien et conte populaire : les règles de conduite et le héros élu », *C.C.M.*, 21, 1978, p. 31-36.
- BOZOKY, EDINA, « Quêtes entrelacées et itinéraire rituel. Regards sur la structure de la *Deuxième Continuation du Perceval*, *Mélanges de langue et de littérature*

- françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 49-57.
- BOZOKY, EDINA, « Les masques de l'ennemi et les faux chemins du Graal », *Masques et déguisements*, études réunies par M.-L. Ollier, Montréal, Vrin, Presses de l'Université, 1988, p. 85-95.
- BRUCE, JAMES D., « Pelles, Pellinor and Pellean in the Old French Arthurian romances », *Modern Philology*, 16, 1918, p. 113-128 et 337-350.
- BRUCE, JAMES D., « Mordred's incestuous birth », *Medieval Studies in memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris et New York, 1927, p. 197-208.
- BUSBY, KEITH, « *Estrangement se merveilla* : l'Autre dans les *Continuations de Perceval* », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. J.-C. Faucon, A. Labbé, D. Queruel, P. Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 279-298.
- CHASE, CAROL J., « The vision of the Grail in the *Estoire del Saint Graal* », *Philologies Old and New : Essays in Honor of Peter Florian Dembrowski*, éd. Joan Tasker Grimbert et Carol J. Chase, Princeton, Edward C. Armstrong Monographs, 2001, p. 291-306.
- CHASE, CAROL J., « Christ, the Hermit and the Book : Text and Figuration in the prologue to the *Estoire del Saint Graal* », « *De sens rassis* ». *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, éd. K. Busby, B. Guidot, L. E. Whalen, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 125-147.
- CHENERIE, MARIE-LUCE, « L'anonymat de Lancelot du Lac dans les préludes d'une carrière héroïque », *Littératures*, 11, 1984, p. 9-17.
- CHENERIE, MARIE-LUCE, « Le thème du nom dans la carrière héroïque de Lancelot du Lac », *Littératures*, 12, 1985, p. 15-30.
- COLLIOT, REGINE, « Thématique et vocabulaire du fantastique dans le *Chevalier aux Deux Epées* », *PRIS-MA I*, jan-juin 1985, p. 1-6.
- COLLIOT, REGINE, « Ambiguïté de l'aventure dans le *Chevalier aux deux épées* : un monde étrange », *De l'Etranger à l'Etrange ou la conjointure de la merveille*, *Senefiance* n° 25, Aix-en-Provence, CUERMA, 1988, p. 71-88.
- COMBARIEU DU GRES, MICHELINE (DE), « Les quêteurs de merveilles. Etude sur la *Queste del Saint Graal* », *Revue des langues romanes* LC, 1996/2. Repris dans *D'aventures en aventures. « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, *Senefiance* n°44, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 441-452.
- COMBARIEU DU GRES, MICHELINE (DE), « Voir Dieu ou l'apocalypse du Graal », *PRIS-MA « Le Regard »*, XI/1, n°2, 1995, p. 55-74. Repris dans *D'aventures en Aventure. « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, *Senefiance* n°44, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 453-476.
- COMBES, ANNIE, « *L'Atre Périlleux. Cénotaphe d'un héros retrouvé* », *Romania* CXIII, 1992-1995, p. 140-174.
- COMBES, ANNIE, « Nouer les fils de la réécriture : une visite interpolée au château du Graal », *C.C.M.*, 47, 2004, p. 3-16.
- CONNOCHIE-BOURGNE, CHANTAL, « Les songes animaliers dans le *Lancelot en prose* : du serpent, du lion et du léopard », *The Court Reconvenes. Courtly Literature accross the Disciplines, Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Society*, University of British Columbia (25-31 juil. 1998), éd. B. K. Altman et C. W. Carroll, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 309-317.

- CONNOCHIE-BOURGNE, CHANTAL, « Courtois, trop courtois : Gauvain dans *L'Atre Périlleux* », *Littératures*, 53, 2005, p. 141-150.
- COOLPUT, COLETTE-ANNE (VAN), « “La préhistoire arthurienne” : quelques réflexions à propos de la première partie du *Tristan* en prose », *Lettres romanes XXXVIII*, 1984, p. 275-282.
- COOLPUT, COLETTE-ANNE (VAN), « La réaction de quelques romanciers postérieurs », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 2 vol., 1987-1988, t. I, p. 91-114.
- COOPER, KATE, « Merlin romancier : paternity, prophecy and poetics in the *Huth Merlin* », *Romanic Review LXXXVII*, 1986, p. 1-24.
- CORBETT, NOEL, « Power and Worth in *The Knight of the Two Sword* », *Philologies Old and New : Essays in Honor of Peter Florian Dembrowski*, éd. Joan Tasker Grimbert et Carol J. Chase, Princeton, Edward C. Armstrong Monographs, 2001, p. 319-337.
- CORLEY, CORIN, « Wauchier de Denain et la *Deuxième Continuation de Perceval* », *Romania CV*, 1984, p. 351-359.
- CORLEY, CORIN, « Manessier's *Continuation of Perceval* and the *Prose Lancelot* cycle », *Modern Language Review LXXXI*, 1986, p. 574-591.
- CORRIE, MARYLIN, « Self-determination in the Post-Vulgate *Suite du Merlin* and Malory's *Le Morte Darthur* », *Medium Aevum LXXIII/2*, 2004, p. 273-289.
- DANIEL, CATHERINE, « Les clefs des prophéties de Merlin au XII^e siècle : exégèses des prophéties exposées par Geoffroy de Monmouth », *Les Clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 321-339.
- DEMAULES, MIREILLE, « Le songeur, l'interprète et le songe dans le *Lancelot-Graal* », *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, dir. N. Dauvois et J.-P. Gersperrin, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 33-49.
- DEMAULES, MIREILLE, « Le prophète et le glossateur : Merlin et l'interprétation des rêves », *Littératures*, 53, 2005, p. 107-122.
- DESCHAUX, ROBERT, « Le personnage de l'ermite dans la *Queste del Saint Graal* et dans le *Haut Livre du Graal : Perlesvaus* », *Actes du 14^e Congrès International Arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 2 vol., t. I, p. 172-183.
- DESCHAUX, ROBERT, « Merveilleux et fantastique dans le *Haut Livre du Graal : Perlesvaus* », *C.C.M.*, 26, 1983, p. 335-340.
- DOUCHET, SEBASTIEN, « *Et par maintes fois m'ont dechut les diversitez qu'ai veües*. La *Continuation* de Gerbert de Montreuil : une esthétique de la diversité », *Médiévales*, publ. Danielle Buschinger, *Etudes médiévales 7*, Presses du Centre d'Etudes Médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 2005, p. 88-101.
- DUBOST, FRANCIS, « Procédures d'initialité dans la littérature du Graal », *Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800. Actes du 4^e colloque international SATOR, Montpellier 25-26 oct. 1990*, Montpellier, Centre d'étude du XVIII^e siècle, 1991, p. 18-21.
- DUBOST, FRANCIS, « Trois géants, trois époques, un “roman”. Le géant poseur d'énigmes, le Géant de Cornouailles et Taulas de la Montagne dans le *Tristan en prose* », *PRIS-MA VII/1*, jan-juin 1991, p. 57-72.
- DUBOST, FRANCIS, « Le conflit des lumières : lire “tot el” la dramaturgie du Graal chez Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge XCVIII/2*, 1992, p. 187-212.

- DUBOST, FRANCIS, « *Tel cuide bien faire qui faut* : le “Beau Jeu” de Renaut avec le merveilleux », *Le Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le Beau Jeu de Renaut*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1996, p. 23-56.
- DUBOST, FRANCIS, « Les nuits magnétiques du *Perlesvaus* », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. J.-C. Faucon, A. Labbé, D. Queruel, P. Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 429-446.
- DUBOST, FRANCIS, « Lancelot et Tristan ou la transcendance décalée », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, études réunies par Marie-Etiennette Bély et Jean-René Valette, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 17-33.
- DUBOST, FRANCIS, « La vie paradoxale : la mort vivante et l’imaginaire fantastique au Moyen Âge », *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d’expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, les Presses de l’Université Laval, 2006, p. 11-38.
- DUBOST, FRANCIS, « La “merveille” dans la *Suite-Huth du Merlin* », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 235-269.
- DULAC, LILIANE, « L’épreuve du siège vide. Esquisse d’une lecture croisée d’un épisode du *Joseph* et du *Merlin* de Robert de Boron », *Rewards and Punishments in the Arthurian Romances and Lyrics of Mediaeval France, Mélanges K. Varty*, Cambridge, D. S. Brewer, 1987, 31-43.
- ERRECADE, OLIVIER, « Dans l’eau et sur l’eau, Lieux secrets et secrets des lieux dans le cycle du *Lancelot-Graal* », *Littératures*, 53, « Écritures médiévales et *senefiance* », Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 65-76.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « Les dialogues dans le *Tristan en prose* », *Nouvelles Recherches sur le Tristan en prose*, études réunies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1990, p. 79-121.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « La parole dans le *Merlin* de Robert de Boron », *Fils sans père : études sur le Merlin de Robert de Boron*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2000, p. 89-104.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « D’un monde à l’autre : *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l’antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons », *Le Monde et l’Autre Monde*, actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-167.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « L’épée du *perron* et la Croix dans la *Queste del Saint Graal* », *Méthode ! 7*, Vallalongues, 2004, p. 23-31.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « Sebille prophétesse et maternelle : du monde antique au monde arthurien dans *Perceforest* », *La Sibylle. Parole et représentation*, dir. Monique Bouquet et Françoise Morzadec, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 211-225.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « *Fausse creance, mauvaise loi* et conversion dans *Perlesvaus* », *Le Moyen Âge CXI*, 2005/2, p. 293-312.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « La Douleureuse Garde du *Lancelot en prose* : les clefs du désenchantement », *Les Clefs des textes médiévaux : pouvoir, savoir et interprétation*, dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 157-173.
- FERLAMPIN-ACHER, CHRISTINE, « Le double dans la *Suite du Roman de Merlin* et la *Suite Vulgate*. Faux frères, faussaires, féerie et fiction », *Jeunesse et genèse du*

- royaume arthurien. *Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 33-52.
- FRAPPIER, JEAN, « Le cortège du Graal », *Lumières du Graal*, dir. René Nelli, Paris, Cahiers du Sud, 1951, p. 175-221. Repris dans *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, p. 17-61.
- FRAPPIER, JEAN, « Du Graal trestot découvert à l'origine de la légende », *Romania* LXXIV, 1953, p. 358-375. Repris dans *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, p. 73-87.
- FRAPPIER, JEAN, « A propos du Graal trestot découvert », *B.B.S.I.A.* VI, 1954, p. 75-78. Repris dans *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, p. 129-132.
- FRAPPIER, JEAN, « Le Graal et ses feux divergents », *Romance philology* XXIV/3, fév. 1971, p. 373-440. Repris dans *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, p. 323-405.
- FREIRE-NUNES, IRENE, « Les héritières de Merlin », *L'Esplumoir*, actes du 1^{er} colloque de la SIAM (Amsterdam, 27-28 juin 2003), n° spécial, jan. 2004, p. 37-46.
- GILSON, ETIENNE, « La mystique de la Grâce dans la *Queste del Saint Graal* », *Romania* LI, 1925, p. 321-347.
- GINGRAS, FRANCIS, « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des langues romanes* CX, « Regards sur la chevalerie de l'Europe médiévale. Histoire et imaginaire », Université Paul Valéry – Montpellier III, 2006/1, p. 77-97.
- GRACIA, PALOMA, « La Prehistoria del *Tristan en prose* y el incesto », *Romania* CXI/3, 1990, p. 385-398.
- GRISBY, JOHN L., « Heroes and their Destinies in the Continuations of Chrétien's *Perceval* », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 2 vol., 1987-1988, t. II, p. 41-53.
- GRISBY, JOHN L., « Les diables d'aventures dans Manessier et *La Queste del Saint Graal* », *Contemporary Readings of Medieval Literature*, éd. G. Mermier, University of Michigan, Ann Arbor, 1989, p. 1-20.
- GRISWARD, JOËL H., « L'arbre blanc, vert, rouge de la *Quête du Graal* et le symbolisme coloré des Indo-Européens », *Actes du 14^e Congrès International Arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 2 vol., t. I., p. 273-283.
- GRISWARD, JOËL H., « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batradz », *Romania* XC, 1969, p. 289-340 et 473-514.
- GRISWARD, JOËL H., « Un schème narratif du *Tristan en prose*. Le mythe d'Œdipe », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 329-339.
- GRISWARD, JOËL H., « Uterpandragon, Artur et l'idéologie royale des indo-européens », *Europe*, n° 654, oct. 1983, p. 111-120.
- GUERIN, VICTORIA, « Les masques du désir et la hantise du passé dans *Le Bel Inconnu* », *Masques et déguisements*, études réunies par M.-L. Ollier, Montréal, Vrin, Presses de l'Université, 1988, p. 55-63.
- HILLIER CAULKINS, JANET, « Chelinde et la naissance du *Tristan en prose* », *Le Moyen Âge* XCIII, 1997, p. 41-50.
- HUCHET, JEAN-CHARLES, « Le Nom et l'image. De Chrétien de Troyes à Robert de Boron », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 2 vol., 1987-1988, t. II, p. 1-16.
- HÜE, DENIS, « Les variantes de la séduction autour de la naissance d'Arthur », *Le Roman de Brut entre mythe et histoire*, éd. Claude Letellier et Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 2003, p. 67-88.

- HÜE, DENIS, « L'Entrée de jeu de Merlin », *L'Esplumeroir*, actes du 1^{er} colloque de la SIAM (Amsterdam, 27-28 juin 2003), n^o spécial, p. 5-18.
- HUOT, SANDRA, « Unspeakable Horror, ineffable Bliss : Riddles and Marvels in the Prose *Tristan* », *Medium Aevum* LXXI/1, 2002, p. 47-65.
- JAMES-RAOUL, DANIELE, « Le Graal ou la grande illusion », *Méthode !* 7, Vallelongues, 2004, p. 33-40.
- JAMES-RAOUL, DANIELE, « L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* n^o 53, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 135-144.
- JEFFERSON, LISA, « Don, don contraignant, don contraint. A motif and its deployment in the French *Prose Lancelot* », *Romanische Forschungen* CIV, 1992, p. 27-51.
- JONIN, PIERRE, « Les ermites de la quête du Graal », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix*, 44, 1968, p. 326-350. Repris dans *Les chemins de la Queste. Etudes sur la Queste del Saint Graal*, textes réunis par Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme, 2004, p. 203-223.
- KELLY, DOUGLAS, « The Name Topos in the *Chevalier aux deux épées* », *Por le soie amistié. Essays in honor of Norris J. Lacy*, éd. Keith Busby, C. M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 257-268.
- KENNEDY, ELSPETH, « Structures d'entrelacement contrastantes dans le *Lancelot en prose* et le *Perlesvaus* », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. J.-C. Faucon, A. Labbé, D. Queruel, P. Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 745-757.
- KOBLE, NATHALIE, « L'illusion prophétique, ou la maîtrise du temps. Les prophéties dans la *Suite du Roman de Merlin* », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 157-178.
- KRAPPE, ALEXANDER HAGGERTY, « Sur un épisode de l'*Atre Périlleux* », *Romania* LVIII, 1932, p. 260-264.
- LABIA, ANNA, « La naissance de la Bête Glatissante d'après le ms. B.N. fr. 24400 », *Médiévales* 6, Saint-Denis, 1984, p. 37-47.
- LACHET, CLAUDE, « Les *Continuations de Perceval* ou l'art de donner le coup de grâce au récit du Graal », *L'Œuvre inachevée. Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 1998*, Lyon, CEDIC, 1998, p. 21-29.
- LACY, NORRIS J., « The Typology of Arthurian Romance », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 2 vol., 1987-1988, t. I, p. 33-56.
- LACY, NORRIS J., « The Design of the *Didot-Perceval* », *Continuations. Essays on Medieval French Literature and Language in honor of John L. Grisby*, éd. N. J. Lacy et G. Torrini Roblin, Birmingham, Alabama, 1989, p. 95-106.
- LACY, NORRIS J., « Motif transfer in Arthurian Romance », *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, éd. Douglas Kelly, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 157-168.
- LACY, NORRIS J., « Naming and the construction of Identity in *Li Chevaliers as deus espees* », *Romance Philology*, 56, 2003, p. 203-216.
- LACY, NORRIS J., « On Armor and Identity : Chrétien and Beyond », *De sens rassis. Essays in honor of Rupert T. Pickens*, éd. K. Busby, B. Guidot, L. E. Whalen, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 365-374.
- LEUPIN, ALEXANDRE, « La faille et l'écriture dans les *Continuations de Perceval* », *Le Moyen Âge* LXXXVIII /2, 1982, p. 237-269.

- LLOYD-MORGAN, CERIDWEN, « The relationship between the *Perlesaus* and the *Prose-Lancelot* », *Medium Aevum* LIII/2, 1984, p. 239-253.
- LODS, JEANNE, « *Le baiser de la reine et le cri de la fée*. Etude structurale du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin, Senefiance* n°7, Aix-en-Provence, CUER MA, 1979, p. 413-426.
- LOT-BORODINE, MYRRHA, « Autour du saint Graal II », *Romania* LVII, 1931, p. 147-205.
- LOZACH'MEUR, JEAN-CLAUDE, « Recherches sur les origines indo-européennes et ésotériques de la légende du Graal », *C.C.M.*, 1, Poitiers, jan-mars 1987, p. 45-63.
- LOZACH'MEUR, JEAN-CLAUDE, « Du mythe au roman I », *PRIS-MA* III/1, jan-juin 1987, p. 61-66.
- LOZACH'MEUR, JEAN-CLAUDE, « Du mythe au roman II », *PRIS-MA* III/2, juil-déc. 1987, p. 137-144.
- MADDOX, DONALD, « Inventing the Unknown : Rewriting in le *Bel Inconnu* », *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, éd. Douglas Kelly, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 101-123.
- MADDOX, DONALD, « Les Armoiries de l'Inconnu », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. J.-C. Faucon, A. Labbé, D. Queruel, P. Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 933-942.
- MADDOX, DONALD, « A tombeau ouvert. Memory and Mortuary Monuments in the *Prose Lancelot* », *Por le soie amistié. Essays in honor of Norris. J. Lacy*, éd. Keith Busby, C. M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 323-338.
- MARCHELLO-NIZIA, CHRISTIANE, « Les "voix" dans la *Queste del Saint Graal* : grammaire du surnaturel, ou grammaire de l'intériorité ? », *Les chemins de la Queste. Etudes sur la Queste del Saint Graal*, textes réunis par Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme, 2004, p. 259-266.
- MARX, JEAN, « Le personnage de Merlin dans le Roman de Balain », *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, 1961, p. 65-69.
- MARX, JEAN, « Le thème du coup félon et le roman de Balain », *Le Moyen Âge* LXXII, 1966, p. 43-57.
- MARX, JEAN, « La triple quête et l'aventure du Morholt, de Gauvain et d'Yvain », *Mélanges offerts à Rita Lejeune, Gembloux*, 2 vol., 1969, t. II, p. 1063-1066.
- MCCRACKEN, PEGUY, « Damsels and Severed Heads : More on Linking in the *Perlesvaus* », *Por le soie amistié. Essays in honor of Norris. J. Lacy*, éd. Keith Busby, C. M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 339-355.
- MENARD, PHILIPPE, « Problèmes et mystères du *Conte du Graal* : un essai d'interprétation », *Chrétien de Troyes et le Graal, colloque arthurien belge de Bruges*, Paris, Nizet, 1984, p. 61-76. Repris dans *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 1998, p. 59-75.
- MENARD, PHILIPPE, « Le diable emprisonné dans la *Continuation du Conte du Graal* de Gerbert de Montreuil et dans la littérature française du Moyen Âge », *Langage et culture*, 11, Tokyo, Meiji Gakuin University, 1994, p. 1-17.
- MENARD, PHILIPPE, « La révélation du nom pour le héros du *Conte du graal* », *Amour et Chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, éd. D. Quérueu, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p. 47-59. Repris dans *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose. Etudes sur les romans de la Table Ronde*, Genève, Droz, 1999, p. 61-71.

- MENARD, PHILIPPE, « Graal ou lance qui saigne ? Réflexion sur l'élément de structure essentiel dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, études recueillies par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2005, p. 423-435.
- MENEGALDO, SILVERE, « Simple pont et ponts multiples dans le roman arthurien médiéval : l'exemple de *Fergus* et de *Perlesvaus* », *Les ponts au Moyen Âge*, dir. Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 109-117.
- MENEGHETTI, MARIA LUISA, « Signification et fonction réceptionnelle de l'*Elucidation* du *Perceval* », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, 2 vol., 1987-1988, t. II, p. 55-69.
- MICKEL, EMANUEL, J., « Tristan's Ancestry in the *Tristan en prose* », *Romania* CIX, 1988, p. 68-89.
- MORIN, LISE, « Etude du personnage de Gauvain dans six récits médiévaux », *Le Moyen Age* C, 1994/3-4, p. 333-351.
- MORIN, LISE, « Le soi et le double dans *L'Atre Périlleux* », *Etudes françaises*, 32/1, 1996, p. 117-128.
- NEVES DOS SANTOS, EUGENIA, « La "beste glatissant" et autres merveilles dans l'*Estoire del Saint Graal* et dans *A Demanda do Santo Graal* », *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras, les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 121-127.
- NITZE, W. A., « The Beste Glatissant in Arthurian Romance », *Zeitschrift für romanische Philologie* LVI, 1936, p. 409-418.
- NITZE, W. A., « Le Bruiden, le Château du Graal, et la lance-qui-saigne », *Les Romans du Graal dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, C.N.R.S., 1956, p. 279-296.
- PARIS, GASTON, « Guinglain ou le Bel Inconnu », *Romania* XV, 1886, p. 1-24.
- PARIS, GASTON, « Mériadec ou Le Chevalier aux deux Epées », *Histoire littéraire de la France* XXX, 1888, p. 237-246.
- PAYEN, JEAN-CHARLES, « L'art du récit dans le *Merlin* de Robert de Boron, le *Didot-Perceval* et le *Perlesvaus* », *Romance Philology*, 17, 1964, p. 570-585.
- PERRET, MICHELE, « Statut du nom propre dans *Le Bel Inconnu* », *Le Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le Beau Jeu de Renaut*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1996, p. 91-109.
- PLET, FLORENCE, « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan en prose* », *Romania* CXX/3-4, 2002, p. 406-431.
- POIRION, DANIEL, « L'ombre mythique de Perceval », *C.C.M.*, 16/3, juill-sept. 1973, p. 191-198.
- POIRION, DANIEL, « La Douleureuse Garde », *Approches du Lancelot en prose*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1984, p. 25-48. Repris dans *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 183-199.
- POIRION, DANIEL, « Semblance du Graal dans la *Queste* », *Mélanges J. R. Smeets*, Leyde, 1982, p. 227-241. Repris dans *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1992, p. 201-215.
- RAMM, B., « *Por coi la pucelle pleure* : The Feminine Enigma of the Grail Quest », *Neophilologus* 87, 2003, p. 517-527. Repris dans *Les chemins de la Queste*.

- Etudes sur la Queste del Saint Graal*, textes réunis par Denis Hüe et Silvère Menegaldo, Orléans, Paradigme, 2004, trad. Nicolas Costil, p. 239-247.
- RIQUER, ISABEL (DE), « La réception du Graal en Catalogne au Moyen Âge », *Transferts de thèmes, transferts de textes*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Martínez, Barcelone, PPU, 1997, p. 49-60.
- ROACH, WILLIAM, « Eucharistic tradition in the *Perlesvaus* », *Zeitschrift für romanische Philologie* LIX, 1939, p. 10-56.
- ROCKWELL, PAUL VINCENT, « *Appellation contrôlée* : Motif Transfer and the Adaptation of Names in the *Chevalier as deus espees* », *Por le soie amistié. Essays in honor of Norris. J. Lacy*, éd. Keith Busby, C. M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 435-452.
- ROUSSEL, CLAUDE, « Le jeu des formes et des couleurs : observations sur la bête glatissant », *Romania* CIV, 1988, p. 49-82.
- ROUSSINEAU, GILLES, « Remarques sur les relations entre la *Suite du Roman de Merlin* et sa Continuation et le *Tristan en prose* », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. J.-C. Faucon, A. Labbé, D. Queruel, P. Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 1149-1162.
- SALY, ANTOINETTE, « L'image du sang dans le Roman de *Perlesvaus* », *PRIS-MA* II, 1986, p. 89-96. Repris dans *Images, structure et sens. Etudes arthuriennes, Senefiance* n°34, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994, p. 161-169.
- SALY, ANTOINETTE, « Perceval-Perlesvaus. La figure de Perceval dans le *Haut Livre du Graal* », *Tra Li Li*, 24/2, 1986, p. 7-18. Repris dans *Images, structure et sens. Etudes arthuriennes, Senefiance* n°34, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994, p. 149-160.
- SALY, ANTOINETTE, « L'arbre illuminé et l'arbre à l'enfant », *PRIS-MA* V/1, 1989, p. 81-93. Repris dans *Images, structure et sens. Etudes arthuriennes, Senefiance* n°34, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994, p. 171-186.
- SALY, ANTOINETTE, « Le graal et le château du Graal dans le *Perlesvaus* », *König Arthur und der Heilige Graal*, éd. D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald, 1994, p. 181-187.
- SALY, ANTOINETTE, « Le Roi Arthur dans le *Perlesvaus* : le Mauvais Roi et la Chauve au bras bandé », *PRIS-MA* XI, 1995, p. 199-209. Repris dans *Mythes et dogmes. Roman arthurien. Épopée romane*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 85-95.
- SALY, ANTOINETTE, « Le *Perlesvaus* et Gerbert de Montreuil », *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, éd. J.-C. Faucon, A. Labbé, D. Queruel, P. Ménard, Paris, Champion, 1998, p. 1163-1182.
- SALY, ANTOINETTE, « Les dénouements du *Didot-Perceval* et de la *Queste del Saint Graal* », *PRIS-MA* « Clore le récit : recherches sur les dénouements romanesques I », XIV/2, n°28, juil-déc. 1998, p. 193-203.
- SASAKI, SHIGEMI., « Le mystère de la lance et de la chapelle à la main noire dans trois *Continuations de Perceval* », *Actes du XIV^e Congrès International Arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 2 vol., 1984, t. II, p. 536-557.
- SEGUY, MIREILLE, « Voir le Graal – Du théologique au romanesque : la représentation de l'invisible dans le *Perlesvaus* et la *Quête du Saint Graal* », *L'inscription du regard – Moyen Âge-Renaissance*, textes réunis par Michèle Gally et Michel Jourde, Saint-Cloud, E.N.S. Editions, 1995, p. 75-96.
- SEGUY, MIREILLE, « Ne pas me voir devant ses yeux. Spécularité et identité dans le *Livre de Caradoc* », *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*,

- dir. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 167-189.
- SEGUY, MIREILLE, « Vestiges historiques et mémoire romanesque dans l'*Estoire del Saint Graal* », *Bien Dire et Bien Aprandre*, « Histoire et Roman », textes réunis par Catherine Croizy-Nacquet et Philippe Logré, n°22, 2004, p. 137-152.
- SEGUY, MIREILLE, « Aux marges de la *senefiance*. Le remanant dans *La Queste del Saint Graal* », *Méthodes !* 7, Vallalongues, 2004, p. 41-52.
- SEGUY, MIREILLE, « Récits d'îles. Espace insulaire et poétique du récit dans l'*Estoire del Saint Graal* », *Médiévales*, 47, 2004, p. 79-96.
- SEGUY, MIREILLE, « Faire sens, faire souche. Le *Joseph* de Robert de Boron », « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, études recueillies par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2005, p. 563-581.
- STANESCO, MICHEL, « Le chemin le plus long. De la parole intempestive à l'économie du dire dans le *Conte du Graal* », *An Arthurian Tapestry : Essays in memory of Lewis Thorpe*, éd. Kenneth Varty, French Department of the University of Glasgow, 1981, p. 287-299. Repris dans *D'Armes et d'Amour*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 151-161.
- STANESCO, MICHEL, « Le secret du Graal et la voie interrogative », *Travaux de littérature*, 10, 1997, p. 15-31. Repris dans *D'armes et d'amour*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 163-179.
- STANESCO, MICHEL, « Une merveille bien énigmatique : le chevalier dans un tonneau de verre », *Le Monde et l'Autre Monde*, actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 359-368.
- STRUBEL, ARMAND, « *Conjointure* et *senefiance* dans le *Perlesvaus* : les apories du roman-parabole », « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, études recueillies par F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2005, p. 599-618.
- SZKILNIK, MICHELLE, « Ecrire en vers, écrire en prose. Le choix de Wauchier de Denain », *Romania* CVII, 1986, p. 208-230.
- SZKILNIK, MICHELLE, « Les deux pères de Caradoc », *B.B.S.I.A.* XL, 1988, p. 268-286.
- SZKILNIK, MICHELLE, « Gauvain à la fenêtre : l'épisode du château des reines dans le *Conte du Graal* », *B.B.S.I.A.* L, 1999, p. 327-342.
- SZKILNIK, MICHELLE, « La joute des morts : *Suite du Merlin*, *Roman de Perceforest*, *Chevalier au Papegau* », *Le Monde et l'Autre Monde*, actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 343-357.
- SZKILNIK, MICHELLE, « Méraugis, l'homme sans père », *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, actes du 3^{ème} colloque arthurien de Rennes (13-14 oct. 2005), dir. Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 293-302.
- SZKILNIK, MICHELLE, « La jeunesse guerrière d'Arthur », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 17-32.
- TODOROV, TZVETAN, « La quête du récit », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 129-150.
- THOMPSON, RAYMON H., « Le serviteur de la société : La composition structurale dans *Li Chevaliers as deus espees* », *Studia Neophilologica*, 49, 1977, p. 95-100.

- TOMARYN BRUCKNER, MATILDA, « Looping the Loop through a Tale of Beginnings, Middles and Ends : From Chrétien to Gerbert in the *Perceval* Continuations », *Por le soie amistié. Essays in honor of Norris. J. Lacy*, éd. Keith Busby, C. M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 33-51.
- TRAXLER, JEANINA P., « Observations on the importance of the prehistory in the *Tristan prose* », *Romania* CVIII, 1987, p. 539-548.
- VALETTE, JEAN-RENE, « Personnage, signe et transcendance dans les scènes du Graal (de Chrétien de Troyes à la *Queste del Saint Graal*) », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, études réunies par Marie-Etiennette Bély et Jean-René Valette, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 187-214.
- VALETTE, JEAN-RENE, « Illusion diabolique et littéarité dans la *Queste del Saint Graal* et dans le *Dialogus Miraculorum* de Césaire de Heisterbach », *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance* n° 42, Aix-en-Provence, CUER MA, 1999, p. 549-567.
- VALETTE, JEAN-RENE, « Barbarie et fantasmagorie au début du XIII^e siècle dans *Perlesvaus*, le *Haut Livre du Graal* », *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, dir. Jean-Yves Debreuille et Philippe Régnier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 23-33.
- VALETTE, JEAN-RENE, « Le Graal, la relique et la *semblance* : le *Perlesvaus* et la *Queste del Saint Graal* », *Formes et figures du religieux au Moyen Âge*, études réunies par Pierre Nobel, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 141-163.
- VALETTE, JEAN-RENE, « Lumière et transcendance dans les scènes du Graal », *PRIS-MA « Clarté : Essais sur la lumière III/IV »*, XVIII/ 1 et 2, n° 35-36, 2002, p. 169-196.
- VALETTE, JEAN-RENE, « Le héros et le saint dans la *Queste del Saint Graal* : image et ressemblance », « *De sens rassis* ». *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, éd. K. Busby, B. Guidot, L. E. Whalen, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 667-681.
- VALETTE, JEAN-RENE, « Les *Hauts livres* du Graal et le problème de la vérité », *Bien Dire et Bien Apprendre*, « Le Vrai et le Faux au Moyen Âge », n°23, 2005, p. 79-99.
- VALETTE, JEAN-RENE, « La *Suite du Roman de Merlin* ou le Graal caché », *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, études réunies par Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 197-217.
- VINCENSINI, JEAN-JACQUES, « Impatience et impotence. L'étrangeté des rois du château du Graal dans le *Conte du Graal* », *Romania* CVI/1-2, 1998, p. 112-130.
- VINCENSINI, JEAN-JACQUES, « Temps perdu, temps retrouvé. Rythme et sens de la mémoire dans le *Haut Livre du Graal (Perlesvaus)*, *Le Moyen Âge* CVIII, 2002/1, p. 43-60.
- WEST, G. D., « Grail Problems, I : Silimac the stranger », *Romance Philology* XXIV/4, 1971, p. 599-611.
- ZINK, MICHEL, « Le rêve avéré : la mort de Cahus et la langueur d'Arthur, du *Perlesvaus* à *Foulke Fitz Waryn* », *Mélanges offerts au Professeur Fromilhague*, Toulouse, 1984, p. 31-38.
- ZUMTHOR, PAUL, « Merlin dans le *Lancelot-Graal*. Etude thématique », *Les Romans du Graal dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, C.N.R.S., 1956, p. 149-166.

C. Autres études

1. *Travaux sur la notion d'énigme*

• **Ouvrages**

- BERNASCONI, MARCEL, *Histoire des énigmes*, Paris, P.U.F., 1964.
HAIN, M., *Rätsel*, Stuttgart, 1966.
JOLLES, ANDRE, *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930, trad. française *Formes simples*, A.-M. Buguet, Paris, Seuil, 1972.
SANTI, A., *Bibliografia della Enigmistica*, Florence 1952.
TAYLOR, AARNE, *A Bibliography of riddles*, Helsinki, 1939.

• **Articles**

- BIKIALO, STEPHANE, « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *La Licorne* n°64 : « L'énigme », études réunies par S. Bikialo et J. Dürrenmatt, Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 7-20.
BOISSEAU, DENIS, « L'énigme de la solution de l'énigme », *La Licorne* n°64 : « L'énigme », études réunies par S. Bikialo et J. Dürrenmatt, Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 21-32.
BREMONT, CLAUDE, « Pourquoi le poisson a ri », *Poétique*, 45, fév. 1981, p. 9-19.
CHARLES, MICHEL, « Claude-François Ménestrier. Poétique de l'énigme. Présentation, notes et commentaire », *Poétique*, 45, fév. 1981, p. 28-52.
FLAHAULT, FRANÇOIS, « Spéculations du conte populaire sur l'idée d'énigme », *Poétique*, 45, fév. 1981, p. 20-27.
GALLOWAY, ANDREW, « The Rhetoric of Ridling in Late-Medieval England: The "Oxford" Riddles, the *Secretum philosophorum*, and the Riddles in *Piers Plowman* », *Speculum*, 70, jan. 1995, p. 68-105.
GEORGES, ROBERT A., DUNDES, ALAN, « Toward a structural definition of the riddle », *Journal of American Folklore*, 76, 1963, p. 111-118.
GROULIER, JEAN-FRANÇOIS, « Présupposés théologiques et philosophiques dans l'enseignement de l'énigme chez les Jésuites au XVII^e siècle », *Le Secret*, textes réunis par Philippe Dujardin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Paris, Editions du C.N.R.S., 1987, p. 109-133.
KÖNGÄS MARANDA, ELLI, « Structure des énigmes », *L'Homme*, n° 9, juillet-sept. 1969, p. 5-49.
LECERCLE, FRANÇOIS, « The *Speech of Darkness: MacBeth* et les modalités de l'obscur », *La parole énigmatique. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Paris, SEDES, 1996, p. 45-67.
TODOROV, TZVETAN, « Analyse du discours : l'exemple des devinettes », *Journal de psychologie*, n°70, 1973, p. 135-155.
VOUSSARIS, ATHANASE, « *Œdipe Roi* ou le double dénouement : entre prédiction et révélation », *La parole énigmatique. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Paris, SEDES, 1996, p. 17-43.

2. Travaux sur la notion de motif

• Ouvrages

- AARNE, A., *The types of the folktale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FF Communication, 1961, rééd. 1987.
- MARTIN, JEAN-PIERRE, *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation. (Définition de l'épopée médiévale)*, thèse de doctorat de troisième cycle, Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales, Université de Lille III, 1992.
- VINCENSINI, JEAN-JACQUES, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.

• Articles

- BREMOND, CLAUDE, « Concept et thème », *Poétique*, 64, « Du thème en littérature », 1985, p. 415-423.
- COURTES, JOSEPH, « Motif et type dans la tradition folklorique : problèmes de typologie », *Littérature*, 45, 1982, p. 114-127.
- DUBOST, FRANCIS, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : *Le Thésaurus informatisé des motifs merveilleux* de la littérature médiévale », *Transferts de thèmes, transferts de textes*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Martínez, Barcelone, PPU, 1997, p. 21-47.
- DUBOST, FRANCIS « De quelques outils merveilleux rattachés à la Catalogne dans les *Otia Imperialia* et leur traitement dans le *Thésaurus informatisé* (équipe MAREN-BAR) », *Languedoc – Roussillon – Catalogne. Etat, nation, identité culturelle régionale (des origines à 1659)*, actes du colloque des 20-22 mars 1997, éd. Christian Camps et Carlos Heusch, Université Paul-Valéry, Montpellier, p. 123-142.
- KLEIBER, GEORGES, « Prototype et prototypes : encore une affaire de famille », *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, dir. Danièle Dubois, Paris, éd. du C.N.R.S., 1991, p. 103-129.
- LEROUX, GEORGES, « Du topos au thème. Sept variations. », *Poétique*, 64, 1985, p. 445-454.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH, « Qu'est-ce-qu'un thème ? », *Poétique*, 64, 1985, p. 397-406.
- VINCENSINI, JEAN-JACQUES, « D'une distinction préalable à la définition des stéréotypes anthropologiques », *Ethnologie française*, 35, 1995, p. 257-265.
- ZUMTHOR, PAUL, « Topique et tradition », *Poétique*, 7, 1971, p. 354-365.

3. Poétique, linguistique, philosophie

• Ouvrages

- BARTHES, ROLAND, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BESSIERES, JEAN, *L'énigmatisme de la littérature*, Paris, P.U.F., 1993.
- BLANCHOT, MAURICE, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, rééd. 1993.
- BRUNEL, PIERRE, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG, 1988.
- CAILLOIS, ROGER, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- DOLEZEL, LUDOMIR, *Heteroscomica. Fictions and Possible Worlds*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1998.
- DURAND, GILBERT, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milan, 1979, trad. Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1985.
- ELIADE, MIRCEA, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- GENETTE, GERARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988.
- KERBRAT-ORRECHIONI, CATHERINE, *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, 2001.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Mythologiques. Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1978.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- PANOFSKY, ERWIN, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969.
- PAVEL, THOMAS, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986, trad. *Les Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- PROPP, VLADIMIR, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, rééd. 1970.
- RICŒUR, PAUL, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.
- RICŒUR, PAUL, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- TODOROV, TZVETAN, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

• Articles

- DOLEZEL, LUDOMIR, « Extensional and Intensional Narrative Worlds », *Poetics* VIII, 1985, p. 193-211.
- DOLEZEL, LUDOMIR, « Mimesis and Possible Worlds », *Poetics Today* IX/3, 1988, p. 475-496.
- ESCOLA, MARC, « Mondes possibles et textes possibles », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier>, 26 janvier 2006.
- LAVOCAT, FRANÇOISE, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier>, à paraître dans *Problèmes de Théorie littéraire*, dir. Sylvie Patron.
- LAVOCAT, FRANÇOISE, « La typologie des mondes possibles et de la fiction. Panorama critique et propositions », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier>, 10 novembre 2005.
- MACE, MARIELLE, « Le total fabuleux : sur l'engendrement d'univers fictionnels dans le discours », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier>, 23 février 2006.
- PAVEL, THOMAS, « Mondes possibles, normes et bien », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier>, 27 février 2006.
- RYAN, MARIE-LAURE, « Des mondes possibles aux univers parallèles », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier>, 4 mai 2006.
- SAINT-GELAIS, RICHARD, « Les théories autochtones de la fiction », article en ligne : <http://www.fabula.org/atelier>, 8 décembre 2006.

INDEX

INDEX DES ŒUVRES ET DES AUTEURS DU MOYEN ÂGE

- ALAIN DE LILLE, 34, 272
Apollonius de Tyr (Roman d'), 10, **73-78**, 80, 82, 97, 109, 116, 153, 155, 194, 215, 337, 562
Atre Périlleux (L'), 9, 10, **260-261**, **293-295**, 298, 299, 500, **531-536**, 545, 550
Bel Inconnu (Le), 10, 66, 123, **201-202**, 219, 293, **295-297**, 299, **357-359**, 497, 539
 BERNARD SILVESTRE, 34
Bliocadran, 283, 373
Chevalier au Lion (Le, CHRETIEN DE TROYES), 196, 496, 531, 574
Chevaliers as deus espees (Li, Le Chevalier aux deux épées), 9, **120-122**, 149, 293, 295, **298-299**, 330, 499, 500, 531, 534, 539, **541-543**, 545, 555
Chevalier de la Charrette (Le, CHRETIEN DE TROYES), 57, 59, 472, 497, 574
 CHRETIEN DE TROYES, voir *Chevalier de la Charrette (Le)*, *Chevalier au Lion (Le)*, *Conte du Graal (Le)*
Conte du Graal (Le, CHRETIEN DE TROYES), 7, 8, 10, 33, 50, 51, 54, 61, **66-67**, 101, 102, 104, 105, 125, 131, 134, 136, 138, 161, 171, **183-185**, 186, 187, 189, **196-198**, 200, 201, 202, 216, 218, 221, 223, 226, 227, 230, **235-236**, 237, 247, 248, 249, 253, 255, 268, 277, 281, 282, 283, 324, 325, 326, 328, 330, 346, **347-350**, 351, 356, 364, 366, 368, 373, 374, 375, 376, 380, 391, 401, 406, 412, 414, 415, 416, 419, 422, 423, 433, 444, 450, 474, 482, 497, 512, 528, 540, 544, 550, 551, 552, 559, 561, 562
Continuation du Conte du Graal (La Première, La Continuation-Gauvain), 54, 55, 103, 105, 106, **133-136**, 149, 165, 185, 186, 207, **221-222**, 224, 250, 265, 266, **275-277**, 278, 279, 280, 300, 327, **369-371**, 374, **415-424**, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 451, 464, 465, 500, **523-527**, 554, 555
Continuation du Conte du Graal (La Deuxième Continuation, WAUCHIER DE DENAIN), 53, 54, 55, **198-201**, **257-258**, 277, 300, 302, **424-427**, 515
Continuation du Conte du Graal (La Troisième Continuation, MANESSIER), 54, 55, 56, 105, 137, 165, 166, 198, 201, 217, **223-225**, 227, 250, **256-258**, 266, 267, 277, 278, 279, 281, 283, 327, 368, **427-430**, 431, 432
Continuation du Conte du Graal (La Quatrième Continuation, GERBERT DE MONTREUIL), 54, 56, 59, **60-61**, **159-164**, **165-167**, 168, 171, 182, 185, 198, 236, 242, 245, 246, 250, 266, 268, **289-292**, **300-304**, 350, **430-432**, 457, 458, 459
Demanda portugaise, 264, 366, 445, 480, 482, 483, 485, 489, 520, 546, 547
Didot-Perceval, 129, 130, 131, 258, 260, voir *Perceval en prose*
Elucidation (L'), **225-228**, 253, 254, 283, 368, 406
Estoire del Saint Graal (L'), 29, **41-44**, 45, 143, 145, 147, 170, 172, 174, 247, 252, 283, 327, 347, **352-354**, 374, 377, 378, 387, **397-406**, 445, 446, 450, 467, 468, 484, 529
Folie Lancelot (La), 467, 468
 GEOFFROY DE MONMOUTH, voir *Historia Regum Britanniae*
 GERBERT DE MONTREUIL, voir *Continuation du Conte du Graal (La Quatrième Continuation)*
Historia Regum Britanniae (GEOFFROY DE MONMOUTH), 37, 272
 HUGUES DE SAINT VICTOR, 44
 JEAN DE GARLANDE, **34-35**, 47
Joseph d'Armathie, 419, 450, 451, voir *Roman de l'Estoire dou Graal*
Lancelot en prose (Roman de), 8, 25, 52, **61-64**, 143, 144, 145, 147, 148, 156, **158-159**, **167-168**, **169-171**, **178-179**, 180, 188, 190, 205, 207, 208, 238, 243, 251, 262, 265, **270-275**, 283, **284-289**, 305, 322, **324-325**, 375, 384, 388, 401, 405, 446, 464, 467, **468-479**, 480, 489, 490, 493, 498, 499, **502-505**, 506, 510, 511, 518, 527, 528, 529, 537, 551, 552, 559
Mabinogion (Les), 227, **379-381**
 MANESSIER, voir *Continuation du Conte du Graal (La Troisième Continuation)*
 MATTHIEU DE VENDOME, 27
Méragis de Portlesguez (RAOUL DE HOUDENC), 10, **374-376**, 377, **498-499**, 519, 554, 555
Merlin (Roman de, ROBERT DE BORON), 7, 28, **35-37**, 40, 65, **68-70**, 97, 142, 144, 148, 179, 180, 181, 182, 204, 249, 283, 387, 407, 446, **447-448**, 451, 467, 475, 494, 527, **529-530**
Mort Le Roi Artu (La), 175, 176, **261-263**, 264, 275, 368, 447, 467, 527
Mort Le Roi Artu (La, version post-Vulgate), 280, 518, 549
Perceval en prose (ROBERT DE BORON), 103, 125, 129, 131, 133, **256-260**, 378, 387, **406-413**
Perlesvaus (Le Haut Livre du Graal), 10, 32, 35, **46-50**, 53, **57-60**, **99-100**, **102-103**, **139-142**, 143, 146, 147, 158, 172, 177, **185-186**, 188, 191, **200-201**, **217-219**, 237, 238, **253-256**, 282, **306-307**, **322-324**, 325, **350-352**, **359-362**, 366, 369, **370-371**, 378, 388, 414, 415, **432-444**, 457, 458, 459, 461, 462, 482, 523, 551, 559, 561
 PHILIPPE DE THAON : voir *Rêve des neuf soleils*
Premiers Faits du roi Arthur (Les), 38, 40, voir *Suite du Merlin (Suite Vulgate)*
Queste del Saint Graal (La), 9, 25, 29, 30, 31, 41, 47, 48, 49, **51-53**, 66, 103, 105, 146, 147, **156-157**, 169, 170, 172, **173-174**, 175, 177, 180, 181, 182, 187, 188, 190, 203, 206, **207-211**, 212, 213, 217, 228, **251-253**, 254, 262, 283, 286, 304, 322, 327, 328, 329, 331, 346, 352, 355, **362-364**, 365, 366, 374, 377, 378, 387, 389, 393, 395, 397, 401, 402, 413, 414, 415, 434, 445, 446, 447, 450, 460, 461, 464, 468, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 480, 481, 482, 485, 487, 558
Queste del Saint Graal (version post-Vulgate), 143, 148, 183, 187, 211, 241, 329, 369, **444-445**, 454, 459, 461, 467, **479-491**, 520, **545-547**, 554
 RAOUL DE HOUDENC : voir *Méragis de Portlesguez*, *Vengeance Raguidel (La)*
 RENAUT DE BEAUJEU : voir *Bel Inconnu (Le)*
Rêve des neuf soleils (Le, PHILIPPE DE THAON), 159
 ROBERT DE BORON : voir *Joseph d'Armathie*, *Roman de l'Estoire dou Graal*, *Merlin (Roman de)*, *Perceval en prose*
Roman de l'Estoire dou Graal, (Le, ROBERT DE BORON), 105, 147, 186, 203, 224, 228, **248-249**,

- 377, 388, **389-397**, 400, 401, 402, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 552
- Roman de Thèbes (Le)*, 10, 73, **80-82**, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 97, 109, 113, 118, **153-154**, 214, 215, 230, 236, 553, 562
- Suite du Merlin (La, Suite Vulagte)*, **37-38**, 40, 70, 281, **448-451**, 452, 453, 466, 490, **493-494**
- Suite du Roman de Merlin (La, Suite post-Vulgate)*, 27, **38-39**, 40, 68, 70, **181-182**, 204, 211, 264, 265, 281, 329, 368, **445-446**, 447, **451-467**, 471, 481, 484, 486, 490, 494
- Suite-Huth*, 453, 460, voir *Suite du Roman de Merlin (La, Suite post-Vulgate)*
- Tristan en prose (Roman de)*, 10, 73, 78, 81, 82, 83, **86-89**, 90, **94-98**, 109, 112, 120, 150, 153, 155, 175, 188, **190-191**, 195, 215, 281, 284, 337, 373, **444-446**, 479, 482, 483, 484, 485, 495, 496, 497, **505-517**, 521, 546, 550, 552, 553, 557, 561, 562
- Vengeance Raguidel (La, RAOUL DE HOUDENC)*, 10, **499-501**, **523-526**, 550, 554, 555
- WAUCHIER DE DENAIN : voir *Continuation du Conte du Graal (La Deuxième Continuation)*

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE 4

INTRODUCTION 6

PREMIERE PARTIE DE LA RHETORIQUE A LA SEMANTIQUE : IDENTIFICATION DU DISCOURS ENIGMATIQUE 22

Chapitre I. Typologie des énigmes..... 24

I.	L' <i>aenigma</i> ou le propos voilé	24
1.	Le trope	24
2.	Le discours voilé ou la théorie de l' <i>integumentum</i>	34
a)	Enigme et prophétie.....	35
b)	Enigme et songes.....	39
c)	Enigmes et allégories dans <i>Perlesvaus</i>	46
3.	Quand le récit actualise les métaphores de l' <i>involutrum</i> et de l' <i>integumentum</i>	50
II.	La <i>devinaille</i> et la devinette	64
1.	Occurrences des <i>devinailles</i> dans le corpus.....	65
2.	Vers une définition de la <i>devinaille</i> : du genre au motif	86
a)	<i>Devinaille</i> et devinette : un genre à part entière ?.....	86
b)	Le dialogue et le contrat	89
c)	Structure de la <i>devinaille</i>	92
d)	Contenu et sens de la <i>devinaille</i>	93
III.	L'échange problématique ou la démarche herméneutique	98

Chapitre II. Le discours énigmatique. Etude linguistique et stylistique 108

I.	Syntaxe de la parole énigmatique	108
1.	Syntaxe de la <i>devinaille</i>	109
a)	La <i>devinaille</i> ou la parole revendiquée	109
(1)	Prolepses.....	110
(2)	Analepses.....	112
(3)	Marques lexicales et grammaticales	112
b)	La <i>devinaille</i> ou la parole récitée.....	115
c)	La <i>devinaille</i> ou la parole contrainte	117
2.	Syntaxe de l'échange problématique.....	120
a)	Interrogation portant sur le sujet.....	120
(1)	Question introduite par <i>qui</i>	120
(2)	Variations sur le nom et l'être.....	122
b)	Interrogation portant sur un complément	125
(1)	Variations du mode de discours.....	125
(2)	Variations autour du mot interrogatif	132
(3)	Questions thématiques et questions prédicatives	136
3.	A la limite de l'interrogation syntaxique : le cas du Château de l'Enquête ou la question implicite	139
II.	Lexique du discours énigmatique.....	142
1.	<i>Demander</i> et <i>savoir</i> : lexique de l'interrogation et de la résolution	142
2.	<i>Merveilleuses</i> sensations	145
3.	Expression de la subjectivité	147

DEUXIEME PARTIE DE L'ENIGME AU DISCOURS : INSTANCES ENONCIATRICES ET MODALITES DE L'ECHANGE 151

Chapitre I. Figures du savoir..... 153

I.	Le diable et l'énigme.....	153
1.	Les poseurs de <i>devinailles</i>	153
2.	Les faux herméneutes.....	156
3.	Représentations diaboliques du savoir et de l'énigme.....	165

II.	Moines, ermites et porte-parole de Dieu.....	169
III.	Et Merlin.....	180
IV.	Ni Dieu ni Diable, savoirs et figures intermédiaires	183
1.	Le Roi	183
2.	Les fées	188
V.	Instance narratrice et voix du conte	190
Chapitre II. Figures interrogées et sans savoir : les quêteurs de sens.....		193
I.	De la <i>devinaille</i> à l'échange problématique : vers les nouveaux héros.....	193
1.	Les élus de la question, héros des <i>devinailles</i>	193
2.	De Perceval au nouveau héros	195
II.	Les quêteurs de sens	202
Chapitre III. Un échange complexe et souvent insatisfaisant : le rendez-vous manqué des questions et des réponses.....		214
I.	La <i>devinaille</i> ou l'adéquation parfaite de la question et de la réponse.....	214
II.	Insatisfaction et incomplétude de l'échange problématique	216
1.	Questions oubliées et réponses perdues : l'échange incomplet.....	216
2.	Questions décalées et réponses inadéquates : l'échange inadéquat.....	220
<u>TROISIEME PARTIE</u> ENIGMES, EFFETS D'ENIGME ET POETIQUE DE L'ŒUVRE ROMANESQUE		231
Chapitre I. L'effet d'énigme : essai de définition et situations types.....		233
I.	Les questions sans réponse	235
II.	Les réponses multiples.....	246
1.	L'effet d'énigme du Graal.....	246
a)	Les réponses explicites.....	247
b)	Les réponses périphrastiques.....	250
c)	Les réponses implicites	253
2.	Le motif de l'arbre merveilleux : parcours de l'énigme à l'effet d'énigme	256
III.	Les questions latentes.....	260
IV.	L'énigme nébuleuse : les <i>muances</i> de l'épée dans les <i>Continuations de Perceval</i>	265
Chapitre II. Enigmes, écriture, composition romanesque : fonction poétique de l'énigme		269
I.	Entretien et structure du récit.....	269
1.	Fonction dramatique	270
a)	Les songes de Galehaut	270
b)	L'énigme du chevalier au pavillon.....	275
2.	Fonction structurante : l'énigme au fil du récit	281
3.	L'énigme ou l'écriture de la faille et de la béance	293
a)	Le roman à énigme : de l'ouverture à la clôture du récit.....	293
b)	Ecriture et métaphore de l'énigme et de la faille dans les <i>Continuations de Perceval</i>	299
c)	Portes ouvertes et fermées : variantes métaphoriques de l'énigme	304
II.	De l'énigme au motif : continuité et réécriture d'une œuvre à l'autre	307
1.	De l'énigme aux textes : définition et identification du motif narratif.....	308
a)	Motifs et poétique du texte médiéval	308
b)	Éléments de définition et d'identification d'un motif narratif.....	310
(1)	Historique des démarches	310
(2)	Motif et thème	315
(3)	Proposition de méthode et sélection des critères discriminatoires.....	319
2.	Vers un motif énigmatique ? Quelques cas de figures	322
a)	Le motif de la calvitie et du bras mutilé	322
b)	Réécriture de motif par combinaison	326
c)	Réécriture de motif par fusion.....	330

Chapitre III. Lectures de l'énigme : pour une réception du roman arthurien..... 333

I.	L'obscurité du signe ou le plaisir de la pensée voilée.....	333
1.	Fonction esthétique du symbole et du propos obscur.....	333
2.	De saint Augustin au XV ^e siècle : quelques repères en faveur d'une esthétique de l'énigme au Moyen Âge.....	336
a)	De la théorie du signe chez saint Augustin.....	336
b)	La tradition de la littérature énigmatique.....	337
c)	Enigme et poésie.....	342
3.	Figures du lecteur.....	345
a)	Perceval et Gauvain, instances réceptrices.....	347
b)	Voiler le connu ou le plaisir esthétique sans cesse renouvelé.....	352
II.	Les mondes possibles de l'énigme.....	354
1.	Enigmes et effets d'énigme en alternance : l'incomplétude du roman arthurien.....	355
a)	L'effet de masque.....	356
b)	L'horizon d'attente.....	367
2.	Mondes possibles et monde romanesque.....	372

QUATRIEME PARTIE PARADIGMES ENIGMATIQUES : LE GRAAL ET L'IDENTITE 383

Chapitre I. Le paradigme du Graal..... 387

I.	Organisation et répartition du paradigme.....	387
1.	Le cas Robert de Boron : l'évacuation de l'énigme.....	389
2.	Aux frontières du monde arthurien : l' <i>Estoire</i> et la <i>Queste del Saint Graal</i>	397
3.	L'espace breton ou l'univers des questions.....	406
II.	Réécritures et <i>muances</i> du paradigme.....	414
1.	Les <i>Continuations</i> de <i>Perceval</i>	415
a)	<i>Première Continuation</i>	415
(1)	Le Graal et ses satellites : formulation des motifs.....	415
(a)	Formulation du motif matriciel du Graal.....	415
(b)	Motifs satellites : la lance et l'épée.....	418
(2)	Prolongements du paradigme hors scène(s) du Graal.....	421
b)	<i>Deuxième Continuation</i>	424
c)	<i>Continuation</i> de Manessier (<i>Troisième Continuation</i>).....	427
d)	<i>Continuation</i> de Gerbert de Montreuil.....	430
2.	Le <i>Perlesvaus</i>	432
a)	Origine et mise en place du paradigme.....	434
b)	Prolongement et diffusion du paradigme.....	438
3.	Le Graal dans les cycles <i>Vulgate</i> et post- <i>Vulgate</i> : inflation de l'énigme et souffle romanesque.....	444
a)	L'énigme en suspens : le <i>Merlin en prose</i> et les <i>Suites</i> du <i>Merlin</i>	447
(1)	Motif prophétique et énigme du Graal dans les <i>Suites</i> du <i>Merlin</i>	448
(2)	Diffusion du paradigme dans la <i>Suite du Roman de Merlin</i>	455
b)	<i>Lancelot-Graal</i> et <i>Queste</i> post- <i>Vulgate</i> : démultiplications et essais de renouvellement du paradigme.....	467
(1)	Le <i>Lancelot-Graal</i> ou l'écriture du double et de la démultiplication.....	468
(a)	Démultiplication des satellites : le kaléidoscope des armes, des blessures et du sang.....	471
(b)	Diffusion sensorielle d'Escalon le Ténébreux au Château du Graal.....	476
(2)	La <i>Queste</i> post- <i>Vulgate</i> : concentration du paradigme.....	479
(a)	Fusion et condensation des doubles satellites.....	480
(b)	Quêtes du Graal et de la <i>Beste Glatissant</i> : doubles fusionnels.....	483

Chapitre II. Le paradigme de l'énigme identitaire..... 492

I.	L'incognito.....	495
1.	Anonymat, incognito et énigme identitaire dans les romans en vers.....	496
2.	Incognito et poétique de l'énigme dans les cycles en prose.....	502
a)	Le <i>Lancelot en prose</i>	502
b)	Le <i>Tristan en prose</i>	505
c)	Le cycle post- <i>Vulgate</i>	517

II.	De l'interrogation collective à la perte identitaire : l'autre en question.....	522
1.	Personnages énigmatiques et aventure romanesque.....	523
2.	De l'énigme objective à la perte identitaire : variations paradigmatiques	531
III.	L'énigme subjective ou l'ignorance identitaire.....	538
1.	L'ignorance inconsciente	538
2.	A la recherche du père dans la post- <i>Vulgate</i>	545
	<u>CONCLUSION</u>	556
	<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	564
	<u>INDEX</u>	600
	<u>INDEX DES ŒUVRES ET DES AUTEURS DU MOYEN ÂGE</u>	601
	<u>TABLE DES MATIÈRES</u>	603